

**ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(ANLE)**

Junta Directiva

D. Gerardo Piña-Rosales
Director

D. Jorge I. Covarrubias
Secretario

D. Emilio Bernal Labrada
Tesorero

D. Joaquín Segura
Censor

D. Eugenio Chang-Rodríguez
Director del Boletín

D. Theodore S. Beardsley (†)
Bibliotecario

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
P. O. Box 349
New York, NY, 10106
U. S. A.
Correo electrónico: acadnorteamerica@aol.com
Sitio Institucional: www.anle.us
ISSN: 2167-0684

La *RANLE* es la revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Las ideas, afirmaciones y opiniones expresadas en la misma no son necesariamente las de la ANLE, de la Asociación de Academias de la Lengua Española ni de ninguno de sus integrantes. La responsabilidad de las mismas compete a sus autores.

Periodicidad: Semestral

Suscripciones por un año en los EEUU:

Miembros de ANLE y ASALE: US\$ 40.00

Instituciones: US\$ 60.00

Individuales: US\$ 50.00

Envíos al exterior: gastos de franqueo variable según destinos

Copyright © 2012 por ANLE. Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en un todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea fotoquímico, electrónico, magnético, mecánico, electroóptico, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

REVISTA DE LA ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA



LEAN® ANLE

Vol. I

Nos. 1-2

Año 2012

Nueva York

CONSEJO EDITORIAL

COMITÉ EDITORIAL

Luis Alberto Ambroggio, Emilio Bernal Labrada, Thomas E. Chávez, Nasario García, Isaac Goldemberg, Rolando Hinojosa-Smith, Antonio Monclús Estella, Gerardo Piña-Rosales, Laura Pollastri, Ana María Shua, Juan C. Torchia Estrada, Rima de Vallbona, Jorge Werthein, Serge Zaïtzeff.

COMISIÓN EDITORIAL

Carlos E. Paldao
Editor General

Graciela Tomassini
Editora General Adjunta

Manuel Martín Rodríguez, Rosa Tezanos-Pinto
Editores

Marta Lucía Keller, Mary Salinas Gamarra
Secretaría Editorial

Guillermo Belt, Joaquín Badajoz, Stella Maris Colombo, Alicia de Gregorio, Gabriela Espinosa, Francisca Noguerol, Violeta Rojo, Lauro Zavala
Editores Asociados

Harry Belevan, M. Ana Diz, Luis M. Flores, Lucila Herrera, Mario Ortiz, Cristina Ortiz Ceberio, Celia López Chávez, Fernando Martín Pescador, Alberto Rojo, Carmen Sabán Vera, Tania Pleitez, Domingo Tavarone
Colaboradores Especiales

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

© De los textos e ilustraciones: sus autores

ISSN: 2167-0684

Fotografía de portada: Frederico Vigil trabajando en los murales del *Torreón del National Hispanic Cultural Center* (Albuquerque, New Mexico) por Kim Jew

Diseño del logo RANLE: Julio Barani & Laura Polastri

Diseño de portada: Julio Bariani

Composición y diagramación: Pluma Alta

Impresión y distribución: The Country Press, Lakeville, MA 02347

Pedidos y suscripciones: ANLE, acadnorteamerica@aol.com

ÍNDICE

Primavera-Otoño (ENE-DIC, 2012)

1 EDITORIAL	9
GERARDO PIÑA ROSALES	
2 MEDIACIONES	13
Un ejercicio de autoficción: <i>La muerte de Montaigne</i> , de Jorge Edwards	15
HARRY BELEVAN	
Emilia Bernal o una historia de amor	20
GUILLERMO A. BELT	
<i>Ars Longa</i>	39
MIGUEL GOMEZ	
El oeste americano del valle del río Puerco	43
FERNANDO MARTÍN PESCADOR	
Sobre la narrativa de Medardo Fraile	53
JOSÉ MARÍA MERINO	
El lector implícito: minificción literaria y extraliteraria	64
LAURO ZAVALA	
3 IDA Y VUELTA	71
Entrevista con Claribel Alegría	73
LUIS ALBERTO AMBROGGIO	

Entrevista con Rolando Hinojosa-Smith.....	84
MANUEL MARTÍN-RODRÍGUEZ	
Sobre la paz y la palabra: entrevista con la escritora vasca Luisa Etxenike	107
CRISTINA ORTIZ CEBERIO	
Entrevista con Luis López Nieves sobre literatura y literatos ...	123
ESTELLE IRIZARRY	
Para entendernos. Conversación con Gerardo Piña Rosales.....	133
WENCESLAO CARLOS LOZANO	
4 INVENCIONES	157
Palabra.....	159
<i>Luis Alberto Ambroggio</i>	161
<i>María Teresa Andruetto</i>	165
<i>Giselle Aronson</i>	171
<i>Joaquín Badajoz</i>	173
<i>Emilio Bernal Labrada</i>	176
<i>Jorge Chen Sham</i>	178
<i>Jorge I. Covarrubias</i>	181
<i>M. Ana Diz</i>	190
<i>Luisa Etxenike</i>	193
<i>Roberto A. Galván</i>	201
<i>Mariano E. Gowland</i>	203
<i>Cecilia Glanzmann</i>	206
<i>Ester de Izaguirre</i>	210
<i>Elsa López</i>	213
<i>E. A. "Tony" Mares</i>	217
<i>Rodolfo E. Modern</i>	222
<i>Diego Muñoz Valenzuela</i>	224
<i>José Luis Najenson</i>	227
<i>Alba Omil</i>	232
<i>Julia Otxoa</i>	237
<i>M^a Ángeles Pérez López</i>	239
<i>Nela Río</i>	243
<i>Orlando Rossardi</i>	249
<i>Mary Salinas Gamarra</i>	253

<i>Ana María Shua</i>	256
<i>Fernando Sorrentino</i>	258
<i>Rima de Vallbona</i>	267
<i>Román Anselmo Vallejo</i>	270
<i>Miguel Ángel Zapata</i>	275
Imagen.....	277
El <i>buon fresco</i> de Frederico Vigil	279
THOMAS E. CHÁVEZ	
Sonido	293
La canción popular como texto cultural: “Plástico” de Rubén Blades	295
MARIO A. ORTIZ	
5. PERCEPCIONES	313
Reseñas	315
Tinta fresca.....	343
La trashumancia de un escritor argentino-estadounidense	345
ROSA TEZANOS-PINTO	
Destacados	357
Crónica de la Feria Internacional de Libro de Guadalajara, 2011	359
LAURO ZAVALA	
De Ekuóreo a e-kuoreo	362
GUILLERMO BUSTAMANTE ZAMUDIO	
6. LO QUE VENDRÁ	365
Diálogos conmigo y mis otros	367
ISAAC GOLDEMBERG	
Sobre <i>México es cosa mía</i>	376
SERGE ZAÍTZEFF	
Premio <i>Enrique Anderson Imbert</i>	382
Una faceta más del diamante: Enrique Anderson Imbert RODOLFO E. MODERN	383
Premio Enrique Anderson Imbert de la ANLE. Normas	387

7. EL PASADO PRESENTE	391
Eunice Odio. Vibración de luz en el abismo	393
TANIA PLEITEZ VELA	
8. PUBLICACIONES RECIBIDAS	411
BITÁCORA EDITORIAL	421

EDITORIAL

Tengo el placer de presentar a todos los colegas, amigos y miembros de la comunidad hispana, doquiera que se encuentren, este número inaugural de la Revista de nuestra Academia (*RANLE*). Tal como anunciáramos en noviembre del pasado año, la misma ha sido pensada como un espacio de diálogo y reflexión con calidad científica y rigor académico para contribuir al desarrollo, expansión y debate sobre la concepción y creación de las distintas dimensiones de lo lingüístico y literario en el mundo hispánico, robusteciendo así su profunda unidad cultural.

En oportunidad del Congreso de la *Asociación de Academias de la Lengua Española* (ASALE) en Panamá, anticipamos que los contenidos de la Revista no se limitarán a una época, ni a un problema, ni a una escuela de pensamiento, sino que, con amplitud, presentarán enfoques interdisciplinarios, dirigidos tanto al lector especializado como al público general. La Revista, de naturaleza semestral, publicará exclusivamente trabajos inéditos escritos en español, y contará con secciones tales como: *Editorial*, *Ida y vuelta* (entrevistas), *Mediaciones* (ensayos), *Inversiones* (Palabra: textos de creación literaria), *Sonido*, *Imagen* (secciones dedicadas a la creación musical y plástica), *El Pasado Presente* (rescate de personalidades y obras relevantes en el horizonte cultural hispanoamericano), *Percepciones* (reseñas), *Lo que vendrá* (anticipaciones, novedades), entre otras.

Teniendo en cuenta que el ámbito de competencia de la ANLE son los EEUU, tendrá prioridad el contribuir a la comunicación, colaboración e intercambio entre el mundo hispanounidense y el universo creador de la lengua y las culturas hispanoamericanas. El contenido de la *RANLE* se organizará a partir de aportes voluntarios directos o por invitación, pero en todos los casos de naturaleza no venal.

Como se podrá apreciar en el índice de este número, han sometido materiales inéditos para su consideración tanto los miembros de la ANLE y las restantes academias que integran la ASALE, como invitados especiales. A todos aquellos que generosamente nos han remitido sus textos les hacemos llegar nuestro agradecimiento. El volumen de las contribuciones superó ampliamente nuestras expectativas. Limitaciones de espacio y de recursos no nos han permitido incluir todo el material recibido, pero aspiramos resolver en los próximos números esta situación.

Finalmente, y no por ello menos importante, quiero expresar mi agradecimiento a los miembros del Consejo Editorial que, con compromiso, entusiasmo y profesionalismo, no han escatimado tiempo ni esfuerzos para el lanzamiento de la RANLE.

Como apreciarán en la portada de este número, el lema de nuestra revista es “LEAN RANLE” pero los invito a que no se trate de una experiencia de lectura *soliTaria* sino por el contrario que tenga una naturaleza *solIDaria*. La diferencia de las consonantes “T” y “D” es decisiva. Les decía al inicio que la revista ha sido pensada como un espacio de diálogo y reflexión. Pero ese diálogo requiere un proceso de ida y vuelta entre dos o más individuos que conversan y en nuestro caso, mediatizados por textos poéticos, reflexivos, literarios, en una palabra, culturales. De la misma manera que una conversación o un encuentro importante suele tener sus efectos, no se lee nada serio sin que tenga algún resultado en nuestro hacer. No se conversa sin que los dialogantes vivencien algo que los ayude a ser mejores.

Es por eso que los invito a que establezcamos ese diálogo creador a través de los materiales de nuestra revista para que compartamos, a lo largo y a lo ancho del universo de nuestra lengua, los productos literarios y culturales de nuestro idioma. Es en este orden de ideas que hemos habilitado una dirección electrónica, leanranle@gmail.com, para que no solo nos hagan llegar sus comentarios, ideas y sugerencias sino también aquellos aportes que deseen someter a nuestro Comité Editorial para su difusión.

¡Bienvenidos a nuestra Revista!

GERARDO PIÑA-ROSALES

Director

Academia Norteamericana de la Lengua Española

MEDIACIONES

OSCURAMENTE
libros, láminas, llaves
siguen mi suerte
J. L. BORGES

UN EJERCICIO DE AUTOFICCIÓN: *LA MUERTE DE MONTAIGNE* DE JORGE EDWARDS¹

HARRY BELEVAN²

Me permito añadir un detalle que molestará todavía más a los ofuscados, a los criticones: mi propia escritura pertenece a esa misma familia, a la de Montaigne... entre muchos otros [...] ¿No será, me he preguntado más de una vez, que las escrituras del yo, de la memoria, aunque sea una memoria convertida en ficción, inventada, tienden a cristalizar en notas más bien rápidas, apenas redactadas?

Estas reflexiones de Jorge Edwards nos presentan de entrada y fuere sólo recién en la página 189, el diseño de su más reciente libro, *La muerte de Montaigne*. Se trata de un singular ejercicio en la denominada autoficción, según la propuesta de Serge Doubrovsky, es decir, una de esas “escrituras del yo” como lo reconoce el propio Edwards, constituidas por la autobiografía, el diario íntimo, el autorretrato y todos aquellos ejercicios literarios y sus variantes que rebotan irremediabilmente en su autor. Pero dejemos las cosas allí nomás para no incurrir en lucubraciones críticas sabihondas.

Sugerimos más bien que este libro bien podría estar inventando, sin proponérselo, todo un subgénero literario: dentro de la categoría de la biografía, podríamos imaginar una subespecie de “biografía

¹ Presentación realizada el 2 de agosto de 2011 en el marco de la 16ª Feria Internacional del Libro de Lima (FIL-Lima 2011) de la obra respectiva (Edwards, Jorge. *La muerte de Montaigne*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2011).

² ANLE y ASALE. Escritor y diplomático hasta fines del 2011 fue Rector de la “Academia Diplomática del Perú”. Ha publicado ampliamente a nivel internacional en los géneros de cuento, novela, ensayo y teatro.

autobiográfica” o de “autobiografía mimética”, o algo con nombre acaso más feliz pero que pudiere significar la escritura de una biografía cualquiera para mejor retratarse el autor de la misma a través de su biografiado.

Estamos, entonces, frente a uno de esos libros fervientes, que suscitan diversas interpretaciones porque invitan a distintas lecturas. *La muerte de Montaigne* puede ser una novela biográfica, o una metafórica autobiografía, o un ensayo, o bien “una fantasía muy personal, mi Montaigne” (148) al decir del propio Edwards, para luego afirmar a propósito de alguno de los escritos de aquel: “[...] no sabríamos decir si es un relato, un ensayo, una crónica, un cuento. La indefinición del género, y su carácter abierto, a mitad de camino entre la narración y la reflexión, me parecen propios del Señor de la Montaña...” (159) A propósito, Vargas Llosa consideraba en su comentario al libro que: “Edwards es un magnífico cronista, acaso el último cultor de un género casi extinguido” (“Piedra de Toque”, diario *El País*, Madrid 22/V/2011). Frente a las varia(da)s lecturas posibles, propongo entonces considerar este libro de Edwards más que como una novela, aunque así lo llame él mismo, como un ensayo novelado sobre la vida, simplemente la vida, pero no sólo la de Montaigne sino la vida toda, la vida a secas, a fin de estar mejor premunidos para presagiar la muerte que se agazapa detrás de todos nosotros.

La muerte de Montaigne contiene distintos libros en uno solo. Por un lado, es un estupendo manual sobre el quiebre acaso más trascendente de toda la historia de Francia, a mi juicio aún más de lo que pudo ser la propia revolución de 1789, tan justiciera como injusta que lo fue. Porque el siglo XVI, que es el de Montaigne, es también la era de Enrique IV, el más grande estadista que jamás gobernó Francia por la sencilla razón que fue él quien, en cierto modo, fundó ese país, quien consolidó por primera vez en una sola nación lo que hasta entonces habían sido territorios dispersos y hasta enemigos, para dibujar finalmente ese esplendoroso rostro de lo que conocemos hasta nuestros días como Francia. Y detrás de aquel portentoso gobernante estuvo Michel de Montaigne, el humanista que cerraría el Renacimiento e iniciaría la Modernidad, pues su obra lo convirtió en el punto de inflexión de la cultura y la civilización en Occidente.

No es poca cosa, pues, lo que acomete Edwards al recorrer aquellos tiempos que redefinieron el rostro de un Estado, Francia, y de todo un continente, Europa, entonces el centro del universo. Y lo

hace Edwards con una soltura, una bonhomía, una frescura tales que acercan progresivamente la vida y la escritura de uno y otro, asemejando aquel genial francés del siglo XVI con este lúcido chileno del siglo XXI.

Por otro lado, cabe preguntarnos cuál es la trastienda real de este ensayo-novela acerca de una época y dos personajes sobre los que suponemos que ya todo se ha escrito, cuál sería el propósito que motivó al autor para escribir este libro, tal como él mismo se lo pregunta como si fuera un curioso más procurando la respuesta: “¿Por qué, podría preguntar alguien, en el siglo XXI, y en el remoto Chile, Montaigne?” inquiriere Edwards, remedando la pregunta que, bien lo sabe, nos hacemos probablemente muchos, para concluir seguidamente y con cierta fatalidad no exenta de sorpresa: “En cierto modo no tengo respuesta, y tampoco quiero dar una respuesta académica.” (286) Cabría aquí registrar igualmente lo curioso que resulta que los títulos de las dos últimas obras de Edwards lleven nombres propios de escritores: *La casa de Dostoievsky* y *La muerte de Montaigne*”.

La respuesta a la interrogante de Edwards está en la afinidad mimética del autor con Montaigne, en esa irrevocable consubstancialidad —pesada palabra, pero palabra justa— del discípulo con el Maestro, en un arco tendido en el destiempo de esos casi cinco siglos que separan al escritor chileno del escritor francés. Y lo llamo afinidad porque eso es lo que se siente en la resolución de la muerte para uno y para otro, tal como lo evoca el título mismo del libro que comentamos, pero también afinidad en el estilo con que ambos escriben los trasfondos de sus respectivos preludios al trance final.

Porque en Edwards encontramos un tono conversacional en la forma como va armando en filigrana este libro, un tono diríase que coloquial y confesional a la vez, como si estuviera escribiendo una larga, interminable carta a un amigo en la que se puede permitir saltar, en apariencia desordenadamente, de una anécdota sobre Montaigne a un banal recuerdo del Santiago de su juventud, o a la traducción de un relato de Machado de Assis. “Los títulos de Monsieur de Montaigne solían despistar: anunciaban una cosa, y el ensayo, después, sin pedirle permiso a nadie, se internaba por derroteros diferentes”. (132) Pero el desorden no es, naturalmente, tal porque detrás de ese espejismo de la improvisación hay toda una sólida meditación previa. Y muy parecido también es el estilo de Montaigne al decir del propio Edwards; así, el estilo del copista le permite a este reverberar en la fluidez esti-

lística de su modelo: “En cuanto a la escritura del Señor de la Montaña —acota Edwards— diríamos que es una escritura asombrosamente natural, juguetona, de ritmo incomparable, aficionada a la digresión, algo descocida, fragmentaria por definición”. (21) “Es una escritura que se revisa, que se alimenta de sí misma, que se sorprende y explica su sorpresa”. (189) Y antes habrá dicho: “Michel de Montaigne es el escritor menos tenso, menos sufriente, menos obsesionado, menos angustiado por la dificultad de la escritura, que conozco [...] Es uno de los autores más inspirados, más juguetones, más libres de toda la historia de la literatura”. (30) Así, concluirá Edwards observando que esa literatura es también “[...] libre, deshilvanada, amistosa y de repente tomadora de pelo, como se puede tomar el pelo... a los amigos de confianza...” (32) “Montaigne significa para mí la libertad, la sensatez, el humanismo superior, y en algún sentido: la lectura y la escritura”. (148)

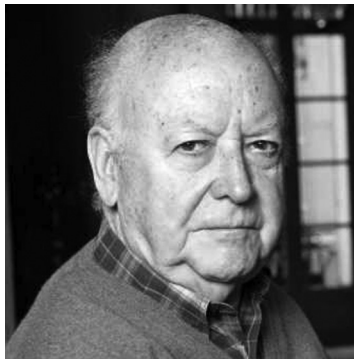
Todo esto —forma y estilo como se decía antaño— nos permite desembocar en la esencia misma del libro: siento que *La muerte de Montaigne* no es sólo un canto a la vida sino que, siéndolo completamente, es también su celebración pero a través de la comprobación de que ese trance natural que es la muerte puede ser asimismo, para algunos escogidos, la única forma de seguir viviendo, que es a lo que aspira secretamente todo escritor al legar sus libros a la imperfecta memoria colectiva. Unos pocos lo logran, los más han de resignarse al olvido.

La muerte no está sólo en el título o en la evocación de un escritor que vivió hace casi medio milenio: el sentimiento de la muerte del propio autor subyace en todo el libro, pero por interpósito protagonista: “Su preparación para la muerte —dice Edwards de Montaigne— era parte de su culto de la vida, del instante, de la belleza de las cosas. La conciencia de la muerte fortalecía la conciencia de la vida”. (210) Y más adelante añadirá: “[...] no es imposible que el señor de Montaigne observara la muerte con la misma curiosidad, con la misma atención, con la misma mirada escrutadora, con las que lo observaba todo”. (239) Finalmente, Edwards pule estas reflexiones con una poética metáfora del crepúsculo (de “ese otro” anoecer), pero exenta de angustiosos aspavientos, sobresaltos o remordimientos: “[...] a esa hora del verano en que el aire comienza a adelgazarse, en que sopla una brisa juguetona, en que hay anuncios del atardecer...” (60) ¿No son, acaso, estas hermosas palabras la premonición

de la nocturnidad que se ciñe sobre todos nosotros desde el instante mismo en que nacemos?

La muerte de Montaigne es, entonces, una premonición de la vida más allá de la vida misma, un ensayo sobre la ancianidad —¡a no confundir con la vejez!—, un texto no sobre la senectud sino sobre la estética del ocaso existencial, la belleza solaz de quien ya puede mirarse a sí mismo serenamente en el retrovisor de su propia existencia y decirse: “Soy casi veinte años mayor que Michel de Montaigne en las vísperas de su desaparición, en sus años y meses finales, y ya es tiempo de que empiece a pensar en los finales míos”, (227) para luego completar tal reflexión con esta serena observación de *homme sage*, en los pasos de su preceptor: “[...] veo la palabra fin en la última página del manuscrito como una inevitable pérdida, una despedida dolorosa [...] Si pudiera adquirir el sentido natural de la muerte que adquirió Montaigne en sus años finales, hasta me alegraría”. (289)

¡Qué himno sublime a la beldad de la vida que resulta ser este libro de Jorge Edwards, escrito, al igual que lo hiciera el Señor de Montaigne en sus *Ensayos*, sin convulsiones ni amarguras ni tristes acartonamientos frente al atisbo de ese inexorable fin que nos aguarda a todos! Y qué lección, por eso mismo, a tantos torturados escritores cuyos penumbrosos textos, hechos de palabras enjutas y ceñudas, no son otra cosa que la fatuidad de tomarse demasiado en serio a ellos mismos y a todo lo que escriben. Esto es así mientras que Edwards, de la mano de Montaigne, nos asegura, con la domesticación familiar de la muerte, que no hay cabida frente a ella para el tormento o la desesperanza.



EMILIA BERNAL O UNA HISTORIA DE AMOR

GUILLERMO A. BELT¹

Leed viejos libros. Tened viejos amigos.

ALFONSO X EL SABIO

En *Cuestiones cubanas para América*, el libro publicado hace casi un siglo con un estudio y varias conferencias de Emilia Bernal, prestado por un viejo y buen amigo, se recoge mucho del pensamiento de la poetisa sobre Cuba, a la que tanto amó y por la que hubo de sufrir, más de una vez y la última al final de su vida, las angustias, añoranzas e incertidumbres del exilio. Apartándonos del brillo de sus glorias literarias, repasemos la vida de la niña que nació siendo Cuba colonia de España, en medio de la desolación que siguió a la Guerra de los Diez Años; la adolescente que afrontó los peligros de la Guerra de Independencia y tuvo que marcharse con sus padres hacia tierras inhóspitas; la joven que asistió al nacimiento de la República y, ya adulta, padeció con ella los vaivenes de sus primeras décadas; la mujer casada y con cuatro hijos que se separó del marido, intrépida decisión en aquella época y en su medio.

A comienzos del siglo 20 Emilia se aleja del entorno ancestral y se lanza a un mundo nuevo. Sale de Puerto Príncipe y se dirige a La Habana, donde comienza su trayectoria literaria. Publica sus primeros versos. El título de su primer libro, *Alma errante*, evoca y prefigura su vida. El paso por la capital apenas completa una década. Un funcionario gubernamental “me puso la proa”, recuerda, impidiéndole ejercer

¹ ANLE, escritor, abogado y ex funcionario internacional de la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, Washington, D.C., 1961-1998.

su profesión de maestra, y nuevamente se ve en la necesidad de salir al exilio, esta vez en busca de otros horizontes profesionales.

La viajera de la palabra escrita, como la llamó Luis Mario en la introducción a *Emilia Bernal: su vida y su obra*, dedica varios años a contar la historia de su pueblo y de su patria en un recorrido por tierras europeas y americanas. En *Cuestiones cubanas* no falta —no podía ser de otra manera— un resumen histórico de las letras cubanas, con especial mención de los poetas mártires. La poesía y el amor a la patria: dos rayos de luz en esta vida extraordinaria.

Unos veinte años vivió Emilia fuera de Cuba. En 1940, cuando presentó en La Habana el informe de la misión cultural desarrollada en los cinco años anteriores en el sur del continente americano, regresaba al país con el aval de conferencias dictadas en la Universidad de París, la de Coimbra y la Central de Madrid; libros publicados en América Latina y en Europa; sus poesías, reproducidas en varias antologías; y con el aplauso de la crítica nacional y extranjera.

En Cuba se encontraba la poetisa al producirse la llegada al poder de Fidel Castro, el 1º de enero de 1959. El 15 de mayo de 1963, a los 79 años, acompañada de su hija Concepción salió de Cuba por última vez. Armando Betancourt de Hita, autor del galardonado ensayo *Emilia Bernal: su vida y su obra*, describe su partida: “Atrás quedaba el tesoro de su vida: sus libros, los recuerdos de su peregrinar por tantos países, con sus ensueños y sus versos. Pero todavía era mucho mayor la angustia que abatía su ánimo al pensar en el sombrío futuro que amenazaba a su patria. Era una expatriación que, por su ancianidad y quebrantada salud, habría de ser definitiva.” (Betancourt de Hita 96).

Repasemos las luces y sombras en la vida de Emilia Bernal, situándolas en el contexto político y social de una isla en el Mar Caribe cuyos mejores destinos, largamente anhelados por los que como ella allí nacieron y lucharon, están aún por realizarse.

Emilia en la época colonial

La primogénita de Emilio Bernal y del Castillo y María Concepción Agüero y Agüero nació en 1884 en la provincia de Camagüey, donde se había asentado su abuelo paterno en el siglo 18. Pero no vino al mundo en la casona de los Bernal, en la ciudad de Puerto

Príncipe, como habrían deseado sus padres, sino en Nuevitas, porque su madre, acompañando al marido en un viaje cultural por varias ciudades cercanas a pesar de su avanzado estado de gestación, tuvo que hacer una escala para dar a luz.

Cuando la niña empezaba a descifrar el habla de los adultos se posó en su frente la primera sombra. Su padre, sordo desde los diez años a consecuencia de un accidente, no pronunciaba palabras inteligibles. Entonces, Emilia creó una lengua propia y exclusiva para comunicarse con él, logrando superar el penoso impedimento físico. Betancourt de Hita relata que padre e hija dialogaban bajo la copa de los árboles del patio de la casa de extramuros, en la oscuridad de la noche. Emilia preguntaba cuántas puntas tienen las estrellas; el padre le enseñaba los nombres de las constelaciones. La niña quería saber cómo debería sentarse para no dar la espalda a Dios, ya que se encuentra en todas partes; no sabemos la respuesta del padre.

Estas conversaciones en lengua inventada despertaron el interés de la niña por los patriotas, poetas, juristas y guerreros que fueron sus antepasados, y en acontecimientos que entrarían en la historia de su pueblo, enfrascado en una lucha sin cuartel por la independencia.

Poeta y patriota fue su abuelo materno. Francisco José Agüero y Duque de Estrada, bien conocido por el seudónimo “El Solitario” con que calzaba sus colaboraciones en periódicos de la época, organizó en 1849 la Sociedad Libertadora de Puerto Príncipe para abogar por la libertad de Cuba. Dos años después pasa de las palabras a la acción armada. Con unos 40 hombres se une al alzamiento de Joaquín Agüero. Tras el combate de San Carlos, obligado a replegarse ante tropas españolas muy superiores en número, El Solitario conduce a la mayoría de sus hombres hasta el puerto de Nuevitas, por donde embarcan hacia el exilio en los Estados Unidos.

En el extranjero se entera de que ha sido condenado a muerte. No obstante, se esfuerza por organizar expediciones armadas que lo lleven de regreso a Cuba, en tanto que apenas subsiste dando clases de español y francés. Su familia, en la tierra natal, queda sumida en la pobreza cuando el gobierno español le conmuta la pena y ordena la confiscación de todos sus bienes. Fallido todo intento de regresar por la vía de las armas, ante la falta de apoyo y las muchas promesas incumplidas, y conmovido por la noticia de la muerte de su esposa en 1856, El Solitario solicita permiso para volver a la patria.

En 1857 está de nuevo en Puerto Príncipe, totalmente arruinado. Se dedica a enseñar literatura hasta que, en 1868, estalla la Guerra de los Diez Años. Los sufrimientos físicos y las decepciones espirituales han quebrantado su salud. En 1871 queda paralítico, en silla de ruedas. Estas son las palabras de Emilia Bernal sobre el triste final del abuelo: “Ángela recogía por las mañanas, de las casas de los ricos, lo necesario para sostener la vida de su padre...” (Betancourt de Hita 28). Así pasó sus últimos años El Solitario, hasta su muerte en 1892. Murió sin ver la independencia de su patria, por la que lo dio todo.

La Guerra de los Diez Años (1868-1878)

La tragedia familiar —hay más; aquí solo se alude a la del abuelo, a quien Emilia conoció en sus peores tiempos— tuvo fuerte impacto en el desarrollo emocional de la niña. Además, su niñez transcurrió en un cuadro de desolación general. Camagüey, la región más rica del país, había pagado un precio muy alto por la ansiada independencia. En toda Cuba la guerra del 68 cobró cerca de 200,000 vidas, divididas más o menos a partes iguales entre cubanos y españoles. En Camagüey la población se redujo en un 11 por ciento; en Puerto Príncipe quedaron 1,000 casas vacías. De 110 centrales azucareros, quedó uno; y solo 200 cabezas de ganado, de unas 350,000 que había al comenzar la contienda.

El heroísmo es una constante en la vida de Emilia. Su madre, hija de poeta y de patriota, poetisa ella también y defensora del ideal independentista, había sufrido prisión por motivos políticos. Tres de los tíos de Emilia habían combatido en la Guerra de los Diez Años. Y la figura cimera de la guerra en Camagüey, Ignacio Agramonte Loinaz, provenía de una familia muy parecida a los Bernal y los Agüero. Los padres de Agramonte, aunque no eran de las personas más ricas de la región, también se sentían orgullosos de su rancia estirpe criolla.

Siendo aún niña, Emilia habría oído relatos de las proezas de Ignacio Agramonte en los campos de batalla. El rescate del general Julio Sanguily, que llevó a cabo al frente de 35 jinetes en 1871, entraría en la leyenda aún antes de su muerte en el combate de Jimaguayú, a corta distancia de Puerto Príncipe, en mayo de 1873. El guerrero fue además un hombre de ideas liberales. En la redacción de la Constitución de Guáimaro, adoptada en 1869, logró que prevaleciera su visión

de un régimen republicano. Agramonte vio en el levantamiento de los cubanos una fuente de derecho que llevaría al país a un gobierno representativo y democrático. En las conversaciones con su hija, la madre de Emilia destacaría esta faceta del héroe.

El orgullo de ser camagüeyana no despertó en Emilia solo por las conversaciones con sus padres. En aquellos años imperaba el regionalismo en la isla. “Se es de La Habana, de Puerto Príncipe, de Santiago, mas no se es de Cuba.” Así afirmaba el primer viajero extranjero en recorrer la isla de oeste a este y dejar constancia de ello en un libro. Jean Baptiste Rosemond de Beauvallon, cuyo relato, publicado en París en 1844, resume y comenta el profesor Otto Olivera en *Viajeros en Cuba (1800-1850)*, atribuía el aislamiento entre los tres departamentos de la isla a los deficientes medios de comunicación, pero también al proverbial orgullo del carácter español, heredado por los criollos, y a su consecuencia, la superioridad que sentían los moradores de una provincia con respecto a los residentes de otras.

La poetisa, en su plenitud, explica la hegemonía de su ciudad natal en el “Estudio político-social cubano” que figura en *Cuestiones cubanas para América*:

Una ciudad interior en la isla de Cuba es centro del progreso y la oposición a los viejos moldes de la colonia. Las semillas de todas las rebeldías se sembraron allí. Su carácter hegemónico lo debió, acaso, a circunstancias geográficas. Tiene una posición territorial que la hizo orgullosa, valiente y conservadora de su genio no contaminado de corrientes exóticas. Situada en el corazón de Cuba, lejos de todo mar, se hallaba al abrigo de las invasiones piráticas, por eso a ella se trasladó la Real Audiencia de Indias, que provenía de Santo Domingo, desde 1800, para que sus archivos estuviesen resguardados de todo peligro de destrucción. (Bernal, *Cuestiones* 52).

La Guerra de Independencia (1895-1898)

Sin perjuicio del legítimo orgullo que sentía por su suelo y por su gente, Emilia Bernal no escatimó elogios al referirse a héroes de la Guerra de los Diez Años que no eran camagüeyanos. Aunque las hazañas de la primera guerra por la independencia de Cuba solo las conocía por relatos escuchados de sus padres y otras personas, es evidente que desde niña sintió admiración por todas aquellas figuras legendarias.

Refiriéndose al guerrero por excelencia del 68, el que no aceptó la paz que puso fin a aquella contienda, y a su regreso a Cuba al estallar la Guerra de Independencia el 24 de febrero de 1895, Emilia escribió:

En Oriente, playas de Duaba, cerca de Baracoa, desembarcó la primera expedición que lanzó el grito de rebeldía, capitaneada por Antonio Maceo. Pocos días después, Máximo Gómez, el general de la última epopeya, y José Martí, el conspirador, desembarcaron sigilosamente en las mismas costas. Pero Maceo habría de ser el adalid de la revolución. Por mano divina estaba señalado para realizar el ideal que encarnara el apóstol Martí. (Bernal, *Cuestiones...* 77).

El 1º de abril de 1895, cuando Maceo pisa de nuevo el suelo patrio tras largo y azaroso exilio en varios países de América, Emilia está a punto de cumplir 11 años de edad. Ahora sí tiene noticias de acontecimientos contemporáneos. Su adorada provincia de Camagüey se había unido a la de Oriente, cuna de los Maceo, y a la de Matanzas cuando se dio el Grito de Baire. Maceo no tardaría en llegar a ella. Mucho se ha escrito sobre la marcha de Antonio Maceo de un extremo a otro de la isla. El resumen que hizo la poetisa es un canto al orgullo patrio, que se eleva por sobre toda barrera geográfica, social, económica y racial.

Él empujó sus tropas desde la abrupta región oriental, burlando los ejércitos españoles, que se apostaban bravamente en la trocha de Júcaro a Morón, en la provincia de Camagüey, donde es en línea recta más ancha la isla. Él las condujo en marcha victoriosa a través de Las Villas y Matanzas, ganando combates dignos de la más alta gloria militar, hasta el arribo en la provincia de La Habana, de casi imposible acceso, adónde sólo podía llevar la revolución un genio como el suyo... Él pasó la trocha de Mariel a Majana, más difícil de atravesar que la de Júcaro a Morón, porque es una línea de sólo cuarenta kilómetros, donde se concentraba toda la vigilancia y la acción militar española... Él plantó su hueste en el extremo occidental de la isla, llevando la revolución redentora de triunfo en triunfo desde la punta de Maisí hasta el cabo de San Antonio.

El 22 de octubre de 1895 había salido, como un símbolo, de las sabanas de Baraguá en Oriente. Y digo como un símbolo porque allí, en ese lugar, terminó definitivamente la guerra del *sesenta y ocho*, por el mismo caudillo, y al comenzar la del *noventa y cinco* en tal sitio, no parecía ser sino su continuación. El 22 de enero de 1896 llegaba al extremo occidental de Cuba. Tres meses exactos de marcha al galope sólo interrumpida para guerrear. (Bernal, *Cuestiones...* 77-79).

Este recuento de la hazaña de Maceo no es producto de la imaginación poética. Véanse los datos que ofrece el historiador Octavio R. Costa en *Antonio Maceo, el Héroe*, biografía ganadora del concurso convocado por la Academia de la Historia de Cuba en 1946. Sobre la entrada de Maceo y sus tropas en el pueblo de Mantua, provincia de Pinar del Río, escribe Costa:

Son las cuatro de la tarde del 22 de enero de 1896... La invasión se ha consumado. La empresa iniciada en los Mangos de Baraguá se epiloga gloriosamente en el pueblo más occidental de la isla... En noventa días se han recorrido victoriosamente cuatrocientas veinticuatro leguas. Han sido vencidas en setenta y ocho jornadas. Se ha peleado en veintisiete combates. Veintidós pueblos se han ocupado. Se han tomado al enemigo dos mil fusiles y ochenta mil cartuchos. Un maltrecho contingente de cuatro mil hombres, a través de un territorio angosto y largo, ha burlado, desconcertado y vencido a los poderosos ejércitos españoles, compuestos por más de doscientos mil hombres y provistos de todo lo necesario para la guerra. Todo lo ha podido el genio de un hombre respaldado por el heroísmo de unos soldados encendidos de fe y seguros de la grandeza del jefe. La guerra ha prendido en toda la isla... Cuarenta y dos generales no han podido detener a Gómez y a Maceo. (Costa, *Antonio Maceo*...241-242).

A diferencia de Ignacio Agramonte, Maceo tuvo un origen humilde. Su padre no pertenecía a una familia de abolengo en Cuba, sino que era venezolano, llegado a la isla después de la victoria de Bolívar en su tierra natal. Su madre, Mariana Grajales, sí era cubana de nacimiento. Tuvo seis hijos varones y todos se unieron a las fuerzas insurrectas, así como Marcos, el padre. En esta familia de héroes lo que pudiese faltar en abolengo sobró en valentía. Poco después del 10 de octubre de 1868, día en que se inicia la gesta conocida como la Guerra Grande, Antonio, el mayor de la familia, y su hermano Miguel llegan a la casa paterna, en Santiago de Cuba, junto con un grupo de hombres armados. “Reciben por auxilio onzas de oro, armas diversas y caballos... En torno a Maceo y Mariana están los hijos. Se hace un silencio total... Y Mariana, magnífica, apostrofa a los hijos y recibe de ellos el juramento solemne de servir a la patria. Los Maceo tienen que morir peleando por Cuba.” (Costa 20).

A Emilia le atrajo la figura de Maceo no solo por la cualidad que compartía con Agramonte: la bravura en el combate. Las ideas liberales del líder camagüeyano, referidas a la futura organi-

zación política de una Cuba independiente, encuentran un paralelo en el guerrero oriental. A Maceo le preocupaba la afrenta colectiva de la esclavitud, como lo revelan las cartas en su archivo personal, consultadas por Costa. La familia de Emilia también fue sensible al problema de la esclavitud. Sus padres habían cedido una residencia campestre para el uso, en su vejez, de esclavos liberados, a la que éstos llamaban Santa Rosa de los Negros Libres. Si es probable que la madre de Emilia le hablase de las ideas políticas de Ignacio Agramonte, también lo es que la niña admirase en Antonio Maceo al hombre que existía por debajo del héroe, en la expresión del autor de su mejor biografía.

La guerra de 1895 fue, para la niña camagüeyana, más que una serie de relatos de historias heroicas. Emilia sufrió en carne propia los rigores de una guerra en la que España se jugaba la última carta de su imperio, y los patriotas criollos ponían sobre la mesa vidas y haciendas en una última apuesta para ganar su independencia.

A comienzos de ese año Concepción Agüero solicitó una plaza de maestra rural. Lo había sido en Nuevitás, antes de casarse, y luego en Las Minas. En esta oportunidad se le asignó una escuela en un pueblo pequeño llamado Altagracia, adonde se trasladó con Emilia y sus hermanos. Tomó una casa típica del lugar, con paredes de tablas de palma y techo de guano, o sea, hecho con hojas secas del mismo árbol. Ese verano, cuenta Emilia en *Layka Froyka*, corrió la voz que pronto llegaría al pueblo el general Arsenio Martínez Campos, llamado “El Pacificador” por haber puesto fin a la guerra del 68, y ahora de nuevo al mando de las tropas españolas en Cuba. La niña, en quien ya apuntaban rasgos de una firme voluntad, insiste en ver la llegada del personaje y el padre se ve obligado a acompañarla. Cuando el general baja del tren militar y camina por entre la gente reunida en el andén —“una figura alta, elegante, fornida, con el aire del viejo tipo español... el pecho lleno de cruces...”— se detiene al pasar ante la niña y le dice: “¡Qué ojos tienes, morena!” (Betancourt de Hita 40).

Pocos días después de la llegada de El Pacificador la guerra llegaba a Altagracia. Allí se había instalado un destacamento de tropas españolas. Al tercer día, se escuchó de repente una descarga de fusilería. Los cubanos, al grito de ¡Viva Cuba libre!, atacaban y los soldados españoles contestaban el fuego. Al cabo de un largo rato los disparos se fueron espaciando, hasta que nuevamente se escuchó el grito de libertad y, seguidamente, toques a la puerta de la rústica vi-

vienda donde madre e hijos se habían tendido en el suelo para ponerse a salvo de las balas.

Paquito Borrero, general del Estado Mayor de Máximo Gómez, el general en jefe de los cubanos, había caído muerto por un disparo hecho desde una de las casas de Altagracia cuando el combate ya había cesado. Máximo Gómez ordenó el incendio del caserío, ante la imposibilidad de identificar al autor del asesinato.

Si la represalia parece excesiva, téngase presente que pocos meses antes del combate en Altagracia Francisco Borrero había desembarcado, el 11 de abril, junto con Máximo Gómez y José Martí, y tres hombres más, en las costas de Oriente. Dando cuenta del accidentado arribo al suelo patrio, de noche y bajo fuerte lluvia, Martí, al comienzo de su diario de campaña, menciona a Borrero: “Bajan el bote. Lluve grueso al arrancar. Rumbamos mal. Ideas diversas y revueltas en el bote. Más chubasco. El timón se pierde. Fijamos rumbo. Llevo el remo de proa. Salas rema seguido. Paquito Borrero y el General ayudan de popa.” (En *José Martí: Obras escogidas* 529).

Los lazos de hermandad patriótica que unen a estos seis hombres los describe Martí en carta del 26 de abril. Comentando un combate de dos horas y la piedad que sintió por los heridos, dice, refiriéndose a éstos: “Y no les he dicho que esta jornada valiente de ayer cerró una marcha a pie de trece días continuos, por las montañas agrias o ricas de Baracoa, la marcha de los seis hombres que se echaron sin guía, por la tierra ignorada y la noche, a encararse triunfantes contra España.” Y agrega: “No sentíamos ni en el humor ni en el cuerpo la angustiosa fatiga, los pedregales a la cintura, los ríos a los muslos, el día sin comer, la noche en el capote por el hielo de la lluvia, los pies rotos. Nos sonreíamos y crecía la hermandad.” (En *José Martí... 573*).

Así se comprende mejor la orden de Máximo Gómez. El general dispuso la previa evacuación de los moradores y sus hombres tocaron a la puerta de Emilia y su familia, conminándolos a abandonar la vivienda de inmediato. Betancourt de Hita, citando los recuerdos de infancia que Emilia recoge en *Layka Froyka*, escribe que cuando los Bernal se alejaban de la casa la madre gritó de repente: “¡Los papeles de mi familia!” Y continúa:

Concepción se lanzó, corriendo, de vuelta hacia la casa, cuyas paredes ya comenzaban a arder. Algo rezagados, la seguían Emilia y sus hermanos. Del poblado solo faltaba por quemar el paradero del ferrocarril, por donde debería regresar la madre. Un jinete se disponía a quemarlo, disparando a una lata llena de combustible, situada en el andén. Emilia corrió a interponerse, gritándole al mambí: “¡No tire! ¡Mi madre está del otro lado!” (Betancourt de Hita 42).

El combatiente cubano exige que le quiten a la niña de en medio. En ese instante llega la madre. El tesoro que aprieta contra el pecho no consiste en dinero, ni joyas, ni otros objetos de valor material. Ha puesto en peligro su vida y, sin quererlo, la de su hija primogénita para rescatar de las llamas los versos de El Solitario y los de los tíos de Emilia. Esa noche, Emilia, su madre y hermanos duermen en bohíos lejanos donde han encontrado temporal refugio. Allí les recomiendan tomar un tren que debe pasar por Altagracia rumbo a Nuevitas. Lo esperan junto a la vía. El tren se detiene y recoge a los habitantes desalojados de Altagracia. En él viaja el general Martínez Campos. Va de regreso de un fracaso: esta vez no ha logrado la pacificación de la “siempre fiel isla de Cuba”. No nos dice Emilia Bernal si en esta ocasión el general español se fijó nuevamente en la niña morena de los ojos bonitos.

El primer exilio

En el puerto de Nuevitas se les une el padre, quien ha reunido algún dinero para salir al exilio con su mujer y sus hijos. Deciden ir a Santo Domingo. De esta ciudad habían venido los antepasados Bernal cuando la Audiencia Real de Indias se trasladó a Puerto Príncipe. Resultaba lógico pensar que allí encontrarían buena acogida, pero pronto se desvanecieron las esperanzas de abrirse camino en el país vecino. Concepción no pudo obtener una plaza de maestra. Emilio Bernal intentó valerse de su talento de pintor para ganarse el sustento. Todos los esfuerzos fracasaron ante la difícil situación económica imperante en aquella tierra. Emilia recordaba, con gran sentido del humor, que ella y su hermano Calixto, con una peseta que le habían regalado a la niña por todo capital, fabricaron unos rudimentarios globos de papel de varios colores y los vendieron en menos de una hora. “¡Y fuimos nosotros los únicos de la casa que ganamos dinero en Santo Domingo!” (Betancourt de Hita 47).

Concepción publicó un artículo en “Listín Diario” con el título “Notas históricas sobre la inmigración cubana”. Quiso poner sobre aviso a los compatriotas que, desde Cuba, pensaban que había prosperidad en Santo Domingo. La realidad era muy distinta y ella trató de aclarar las cosas en beneficio de aquellos. Este artículo dio lugar a una campaña de prensa criticando la “ingratitude” de ciertos emigrados cubanos.

El regreso a Cuba y a la guerra

Para los Bernal la situación se había vuelto insostenible. La familia tuvo que regresar a Puerto Príncipe. La guerra en Cuba era cada día más feroz. El jefe militar español, el Capitán General Valeriano Weyler, sustituto del general Martínez Campos al reconocer éste el fracaso de su misión pacificadora, había implantado una política de reconcentración de campesinos para privar a los combatientes cubanos del apoyo que la mayoría de los habitantes del campo les brindaba. En su “Estudio político-social cubano”, Emilia Bernal explica los efectos de la medida:

Su Decreto de la reconcentración de los campesinos llenó las ciudades de desamparados y hambrientos. Las tropas españolas recogían en sus operaciones a todas las familias que encontraban a su paso y éstas que en el campo vivían pobremente; pero vivían, y al ser trasladadas a los pueblos donde no hallaban techo, ni pan, ni vestidos, iban sucumbiendo.

La enfermedad y el hambre los acabó, se dio el más espantoso cuadro en la pródiga tierra de Cuba. Familias enteras, abuelos, padres, hijos y nietos, murieron, desesperados, bajo su cielo, a pleno sol... (Bernal. *Cuestiones...* 80).

La familia Bernal no fue reconcentrada pero sí sufrió otras consecuencias de la guerra. La madre solicitó la plaza vacante de maestra en el poblado de Las Minas. Le fue concedida y con sus hijos regresó a la casa donde habían vivido anteriormente. De nuevo se oían tiros en las noches y la familia tenía que echarse al suelo. La madre rezaba letanías a la Virgen María y la niña contestaba ¡Ruega por nosotros! A la inseguridad y el miedo pronto habría de sumarse el hambre. El gobierno dejó de pagar los sueldos y Concepción Agüero volvió a quedarse sin ingresos, como en Santo Domingo. Escaseaban los alimentos. Los mambises, como se conocía a los combatientes cubanos, quemaban los sembrados para causar daño al enemigo.

Anteriormente se ha citado otra fuente para corroborar afirmaciones de Emilia Bernal, no sea que el lector suspicaz quiera ver en algunas de ellas una exageración inspirada en su patriotismo. Acerca de los reconcentrados, la hambruna y la desolación abundan datos en el libro *Cuba: The Pursuit of Freedom*, de Hugh Thomas. La mayor parte de la isla, a comienzos de 1896, había sido definida como zona militar, dice Thomas, y por ende el decreto de Weyler, ordenando la concentración de toda la población de pueblos y caseríos en zonas militares, tuvo por consecuencia el establecimiento de un inmenso campo de concentración en Cuba (p. 329).

El historiador británico cita el censo levantado en 1899. La población de Cuba en ese año quedó registrada en 1.572.797. En 1895, al comenzar la guerra, se estimaba en 1.800.000. La pérdida de 300.000 vidas en la Guerra de Independencia, apunta Thomas, superaba con creces el diez por ciento de la población. Agrega que pocas naciones, antes de esa fecha, habían sufrido tan alta proporción de pérdidas humanas como resultado de una guerra. Según Thomas, las muertes en Cuba resultantes del combate y de la política de reconcentración son comparables, en términos porcentuales, a las ocurridas en Rusia en la segunda guerra mundial y en Serbia en la primera. Además, el terrible costo humano en Cuba probablemente representó el doble de la proporción que arrojaron las guerras civiles en Estados Unidos y España (p. 423).

La entrada de Estados Unidos en la guerra de 1895

En el estudio sociopolítico citado, Emilia Bernal señala dos causas de la entrada de Estados Unidos en la guerra del 95: la opinión pública en ese país, agitada por los terribles sufrimientos de los reconcentrados, y la voladura del acorazado *Maine*, en el puerto de La Habana, adonde había llegado a pedido del cónsul estadounidense para proteger a sus ciudadanos ante los desmanes del cuerpo de voluntarios españoles. Emilia califica la explosión de la santabárbara del buque de guerra de “enigmática”, manifestando que “sorprende que a la hora de la catástrofe, la oficialidad del barco estuviese toda en tierra celebrando un banquete y que la marinería del mismo, que estaba a bordo, y que pereció, fuese, casi en su totalidad, mercenaria extranjera.” (Bernal, *Cuestiones...* 82).

Seguidamente, la autora expone en dos párrafos las consecuencias del hecho: el rompimiento de relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y España; la declaración del Congreso de aquél reconociendo el derecho del pueblo de Cuba de ser libre e independiente; la destrucción de la escuadra española por la estadounidense, en Santiago de Cuba, y la toma de esta ciudad; el armisticio y la firma del Tratado de París, que puso fin a la guerra y reconoció la independencia de Cuba. Esta sección termina así: “La bandera española debe recordar, eternamente, la hora en que se arrió, de nuevo, de los altos farallones del Morro. Los cubanos miraron, entristecidos, que en su lugar, siquiera fuese temporalmente, ondeó otra enseña que no fue la suya.” (Bernal, *Cuestiones*, 83).

Mucho más extenso es el tratamiento que da Emilia Bernal a lo que llama el hecho culminante de la ocupación del territorio de Cuba por el ejército de los Estados Unidos. Su análisis del significado y las consecuencias de la Enmienda Platt ocupa ocho páginas en *Cuestiones cubanas* (83-90). Teniendo en cuenta que el libro es de 1923, y que en 1934 fue derogada la enmienda impuesta a los representantes del pueblo cubano que redactaban la Constitución de la naciente república, no sería útil glosar aquí los argumentos de la autora, pero sí recoger su resumen: “Y pasma la incongruencia en la actuación de un Gobierno que declara nuestra libertad y nuestra independencia en la *Joint Resolution* y que después la troncha con un aditamento a la Constitución. Porque la ley es atentatoria contra la soberanía, desde el momento que coarta, con esta o con aquella intención, la voluntad nacional.” (Bernal, *Cuestiones*... 85).

Interesante contraste ofrecen las estampas del fin de la guerra que Emilia evoca en *Layka Froyka*, “El romance de cuando yo era niña”, y que recoge Betancourt de Hita. “De improviso, una mañana, clara, azul, viva de color tropical, las campanas de los mil campanarios de mi pueblo rompieron a repicar...” Imborrable impresión en la adolescente de 14 años produjo la entrada del Ejército Libertador en la antigua ciudad de Puerto Príncipe, por entonces llamada Camagüey, adonde había regresado con su madre y hermanos poco antes para esperar el incierto desenlace. A los gritos de “¡Viva Cuba libre! ¡Viva la república! ¡Viva la libertad!” desfilan los mambises por calles y frente a casas engalanadas con hojas de palma, banderas y flores. Con ellos viene Rosa la bayamesa, portando la bandera del regimiento, vestida de mujer pero luciendo las insignias de capitán.

Veterana de las dos guerras, la del 68 y la del 95, la heroína había dirigido el hospital de sangre más famoso de la lucha por la independencia.

Pronto se desvanecería la alegría de la victoria. La madre de Emilia padecía de tisis —enfermedad que había causado la muerte a varios miembros de su familia— pero había sentido alguna mejoría y se animó a emprender nuevamente su profesión de maestra. El interventor militar de Estados Unidos en Camagüey había abierto varias escuelas nuevas en la ciudad. Concepción solicitó una plaza, el militar le contestó que escogiera una, y ella pidió Nuevitas. Pero desde su llegada a la ciudad donde había conocido a su futuro esposo, donde se había casado y tenido su primera hija, Concepción Agüero de Bernal cayó en una crisis ininterrumpida. En una de sus últimas cartas a su esposo exclamó: “No puedo vivir...Paso las noches sin dormir... Me ahogo...Y en medio de esta tortura pienso en mi patria... ¡Oh Cuba, desde la cuna fui mártir contigo, y ahora que tú prosperas, gozas y aguardas, soy mártir también y me siento morir!” (Betancourt de Hita 53).

Con la muerte de la madre ejemplar terminó Emilia Bernal “El romance de cuando yo era niña”. Lo vino a escribir después de casarse muy joven, tener cuatro hijos, separarse del marido y trasladarse a La Habana. Pero no lo escribió en la capital de su amada patria. *Layka Froyka* brota de su pluma en Nueva York, en 1919. Una editorial de Boston acepta el manuscrito, siempre que sea traducido al inglés. Emilia carece de recursos para ello y tiene que esperar hasta 1924, cuando escribe el prólogo en La Alhambra de Granada, da el libro a la imprenta y éste se publica finalmente, en Madrid, en 1925.

Emilia Bernal en La Habana (1910-1919)

El autor de *Emilia Bernal: su vida y su obra* declara paladinamente que la cronología que esboza, a partir de la muerte de la madre hasta el viaje de Emilia a Nueva York en 1919, está basada en suposiciones, dada la incomunicación con la Cuba de hoy y las consiguientes dificultades para obtener documentación fehaciente. Sin embargo, resulta útil para dar una visión general del ambiente político y social en que se desenvolvió la poetisa durante su estadía en la capital de la muy joven nación.

Betancourt de Hita considera probable que el matrimonio de Emilia con Armando Labrada se haya celebrado tras la muerte de la madre y durante la primera intervención de Estados Unidos, o sea, entre 1898 y 1902. Los cuatro hijos nacieron en 1904, 1905, 1907 y 1908; el autor da las fechas exactas. La separación matrimonial la sitúa entre 1908 y 1910. En este último año Emilia ya está residiendo en La Habana, donde publica versos en las revistas *El Fígaro*, *Bohemia* y *Social*. En la *Bibliografía Cubana del Siglo XX*, de Carlos M. Trelles, publicada en 1916 (el mismo año de la publicación de *Alma errante*, el primer libro de poesías de Emilia Bernal), se cita 1914 como el año en que se recibió de Doctora en Pedagogía. Es probable que haya iniciado esos estudios en 1910 y posible que se haya desempeñado, simultáneamente, como maestra de instrucción primaria.

Alejada de su Camagüey, de sus amistades de la niñez y adolescencia, separada del marido cuando aún no había divorcio, La Habana no le habría parecido muy hospitalaria. Alejo Carpentier describe el entorno social y cultural capitalino en “Sobre La Habana (1912-1930)”. Afirma que La Habana pudiera haberse denominado una ciudad prácticamente sin mujeres debido a que, según costumbres heredadas de España, la mujer joven no tenía ningún tipo de convivencia con el hombre joven. Lo que era peor para Emilia Bernal, la mujer madura sencillamente se casaba y se relacionaba solo con su esposo, sus hermanos y los amigos de ellos. En las dos primeras décadas de este período no era costumbre que las mujeres trabajaran, con unas pocas excepciones. Una de ellas, la de maestra primaria, resultaba favorable a Emilia por ser su profesión. Carpentier cita la razón de ser de esta excepción: la atención al niño chiquito la podía prestar la mujer mejor que un hombre. ¿Qué diría al respecto la autora de la prosa “Paradoja”? (ver *Emilia Bernal...* 92.)

Emilia, al hacérsele imposible continuar ejerciendo de maestra, tuvo que salir de Cuba. No presenció, por tanto, la llamada Danza de los Millones, en mayo de 1920, cuando el precio del azúcar se disparó a 22.5 centavos por libra, de 7.3 en noviembre de 1919. Pero tampoco sufrió la caída vertiginosa del precio a 3.75 centavos, en diciembre de 1920. Como dice Alfredo José Estrada en *Havana, Autobiography of a City*, en un año Cuba pasó de la época de las “vacas gordas” a la de las “vacas flacas”, en medio de las quiebras de azucareros y del pánico bancario.

Emilia en Nueva York y en Europa

Algunos de los éxitos literarios de Emilia Bernal, muy bien examinados por Betancourt de Hita, se citan aquí para relacionar su fecunda actividad de divulgación de lo cubano con el acontecer patrio durante sus viajes por el extranjero. Mientras Cuba enfrenta fuertes altibajos de su economía, Emilia recoge en Nueva York los recuerdos de su infancia y adolescencia, en *Layka Froyka*; lee sus poesías inéditas en un recital que en su homenaje organiza la Unión Benéfica Española de la Ciudad de Nueva York; y traduce los *Sonetos completos*, de Anthero de Quental, del portugués al español.

En 1923 llega a París. La sociedad dedicada a la propagación de las lenguas extranjeras en Francia la invita a dictar varias conferencias. Emilia lleva a cabo intensas investigaciones en la Biblioteca Nacional de París. Al regreso de un viaje a Italia da cuatro conferencias en La Sorbona: las tres primeras sobre los poetas mártires de Cuba, y la cuarta sobre su ilustre coterránea, la poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda. En este año, en La Habana, comienza a formarse el Grupo Minorista, integrado por unos 40 o 50 poetas, artistas, abogados, periodistas y otros profesionales que celebran tertulias los sábados por la tarde en el café La Acera del Louvre. Uno de sus fundadores fue Alejo Carpentier y en él se destacaron el poeta Rubén Martínez Villena, el primer Historiador de la Ciudad de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring, y el abogado Jorge Mañach. Entre los pintores, casi todos graduados de la prestigiosa Academia de Bellas Artes de San Alejandro, en La Habana, figuraban Eduardo Abela, Antonio Gattorno y el más famoso de todos, Wifredo Lam.

En París Emilia Bernal escribió su “Estudio político-social cubano” y luego, en 1925, leyó un extracto en la Universidad de Coimbra. En este estudio ofrece una visión completa de Cuba hasta 1919, el año de su partida. Comienza con las leyendas sobre las relaciones de sus pobladores primitivos con pueblos vecinos; habla del mito de la Atlántida y la predicción de Séneca; y cuenta hazañas de antiguos navegantes. Seguidamente analiza el Descubrimiento, la conquista y la colonización españolas. Expone los ciclos históricos del país: los intentos por obtener la autonomía —la vía pacífica— y las guerras por la independencia cuando fracasan aquellos. Critica la imposición de la Enmienda Platt durante la primera intervención de Estados Unidos, como se ha mencionado anteriormente.

En 1928, en la Universidad Central de Madrid, lee su ensayo “Resumen histórico de las letras cubanas, desde los tiempos más remotos hasta que la literatura se define”. Mientras tanto, en Cuba ha comenzado la lucha contra el presidente Gerardo Machado, que se ha hecho prorrogar en el poder. En ella participan mujeres y, según apunta Carpentier, comienzan a caer las barreras sociales y económicas heredadas de la antigua potencia colonial. En 1931 y 1932 se traslada a Mallorca, donde escribe incesantemente, mayormente en prosa, nos cuenta Betancourt de Hita, y su producción se recoge en un libro que lleva el nombre de la isla. Un año después, en agosto de 1933, Machado caía y salía de Cuba para siempre. Emilia Bernal, entretanto, no cesa en su labor de acercamiento interamericano. Desde agosto de 1935 hasta enero de 1940 recorre todo el sur del continente americano como Agregada Cultural, adscrita a varias representaciones diplomáticas de Cuba.

En marzo de 1940 está de regreso en La Habana, donde rindió informe de esta insigne labor en la Secretaría de Educación de la República. En Cuba se habían producido muchos cambios y, naturalmente, en La Habana también. La caída de Machado en 1933 no había dado paso a un gobierno estable. Pocas semanas después, el 4 de septiembre, un sargento taquígrafo del Ejército de Cuba, el cual contaba ya con oficiales formados profesionalmente, encabezó un golpe, apenas disimulado con ropaje democrático. Fulgencio Batista pasó a ser el poder detrás del trono. Emilia viviría ahora, *in situ*, los altibajos de la república que con grande y cruento sacrificio habían forjado sus mayores. No obstante, la poetisa, escritora y traductora continuó su tarea cultural, divulgando en Cuba lo que había encontrado en sus viajes por otras tierras americanas. Como escribe en el anteproyecto a su traducción al español del *Martim Cereré*, Emilia Bernal se dedicó a hablar del Brasil y a recitar sus poemas nacionales en los más prestigiosos centros habaneros y en viajes por el interior de la isla, en el empeño de acercar a los pueblos de la América hispana, labor desarrollada en sus viajes durante tantos años y que en los 40 y 50 continuó llevando a cabo en su propia tierra, cerrando el ciclo.

En el prólogo a *Cuestiones cubanas para América*, modestamente titulado “Disculpa”, la hija de poetas y patriotas señala los motivos que tuvo para publicar el libro:

¿Por qué publico este libro? Dos motivos tengo. Primero, hacer labor de interamericanismo. Nosotros, entre sí, casi nos ignoramos....De Cuba no se

sabe nada o se sabe muy poco en el Continente de habla española. O lo sabe la élite, lo cual es como si no lo supiese nadie con relación a la tendencia de compenetración de pueblos que todo americano debe de perseguir. Del Continente iberoamericano, ¿qué saben nuestros isleños? Y mi libro es para estos pueblos.

Y el segundo motivo, lleno de amor por Cuba: “Los mártires y los sacrificios, los héroes y los triunfos, son el elemento esencial que consolida el espíritu de una nación. Además, son necesarios sacerdotes de los mártires y sacrificios. Aedos que canten y cuenten los triunfos y las derrotas. El pueblo de Cuba está muy carente de ellos...” (Bernal, *Cuestiones...* 13-14).

Los puntos suspensivos al final de esta cita son de la autora, y fueron proféticos. Porque

los héroes y mártires del siglo 19 no bastan, hoy por hoy, para rescatar al pueblo de Cuba del sufrimiento y de la opresión. Los héroes y mártires de los siglos 20 y 21, y sí que los hay, carecen de cantores épicos que canten la valentía de sus victorias y cuenten sus trágicas derrotas ante el poderío feroz de una tiranía institucionalizada. ¿Dónde encontrar los sacerdotes de mártires y sacrificios que reclama Emilia Bernal?

En la vida de esta cubana por antonomasia no tuvo cabida la desesperanza. Por eso, estas palabras de Emilio Bernal Labrada, cerrando el prólogo del ensayo sobre su vida y su obra, las habría rubricado, con orgullo, la ilustre abuela: “Por pesada que sea la nube parda de la oscuridad reinante, siempre queda, un poco más allá del horizonte humanamente visible, la esperanza de un brillante renacer.”

Referencias bibliográficas

- Bernal, Emilia. *Cuestiones cubanas para América*. Madrid: Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 1928.
- . *Alma errante*. América. Miami: Editorial Cubana, 1990.
- Bernal Agüero, Emilia. *Layka Froyka. El romance de cuando yo era niña*. Philadelphia: La gota de agua, 2006.
- Betancourt de Hita, Armando. *Emilia Bernal: su vida y su obra*. Miami: Ediciones Universal, 1999.
- Carpentier, Alejo. *El amor a la ciudad*. Madrid: Santillana, S.A., 1996.

- Costa, Octavio R. *Antonio Maceo, el Héroe*. Miami: La Moderna Poesía, Inc., 1984.
- Estrada, Alfredo José. *Havana: Autobiography of a City*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Gómez, Máximo. *Diario de campaña del Mayor General Máximo Gómez*. La Habana: Centro Superior Tecnológico, 1940.
- Jiménez Pastrana, Juan. *Ignacio Agramonte: documentos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974.
- Martí, José. *Obras escogidas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992.
- Olivera, Otto. *Viajeros en Cuba (1800-1850)*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- Thomas, Hugh. *Cuba: The Pursuit of Freedom*. New York: Harper & Row, 1971.



ARS LONGA

MIGUEL GOMES¹

Estimados editores de la *Revista Universitaria del Hispanismo Norteamericano XYZ*:

En mis más de veinticinco años de publicar en exigentes revistas de investigación y algunas literarias he aprendido mucho. Usualmente, durante el proceso de edición, acepto las observaciones que se les hacen a mis manuscritos cuando están justificadas metodológica o críticamente. Si se localizan erratas o problemas gramaticales, gustosamente hago los cambios pertinentes. En esta ocasión, la lista de comentarios que me ha llegado se limita a señalarme oraciones “sentidas” como extensas. *The editors feel that this sentence is too long* es lo que se repite en cada caso. Para acortar las oraciones, se me aconseja disminuir el uso de punto y coma, dos puntos e incisos. Con mi buena disposición habitual, me he sentado a llevar a cabo las modificaciones propuestas. Tratando de incorporarlas se me hizo evidente, sin embargo, que en esta oportunidad no conseguiría hacerlo. Pronto entendí la razón: las sugerencias de abreviar mis períodos parecen guiadas por un principio estilístico muy propio del inglés y no tanto del español.

No sé quién ha sido el corrector; no me consta que no sea un hispanohablante nativo ni que su bilingüismo sea en realidad restringi-

¹ ANLE y Profesor en University of Connecticut; ha publicado distintos trabajos en materia de crítica literaria, ensayos y ficción narrativa, siendo los más recientes: *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano* (Universidad Simón Bolívar, 2010) y *La vasta brevedad: antología del cuento venezolano del siglo XX* (coeditor, 2 vols., Alfaguara, 2010).

do; tampoco podría estar seguro de que las interferencias del inglés le impidan apreciar diferencias tonales o relacionarse estéticamente con el idioma de mi manuscrito (y para relacionarse estéticamente con las palabras tampoco todos los nativos monolingües están capacitados, ¡sin duda!). Las lenguas romances, por diversos motivos históricos y morfológicos que no es necesario rememorar en esta carta, tienen una tradición estilística distinta de las lenguas germánicas. Aunque no recuerdo haber visto todavía en un idioma romance ciertas oraciones ciceronianas en las que para llegar al final se necesitan, como mínimo, dos o tres medios de transporte, todavía para nosotros, hablantes y escritores neolatinos, la hipotaxis y el ideal de articulación del pensamiento resultan indisociables. Si bien es cierto que en los últimos tiempos el anglicismo estilístico frecuente en los medios publicitarios, la prensa o la Red han hecho cada vez más difusos esos ideales, he cogido al azar libros de ensayistas que suelen considerarse modelos de prosa española y he encontrado pruebas de una tradición aún viviente...

En fin, para no desviarme más de mi propósito, tengo que confesarles, señores editores de XYZ, que cada vez que he intentado modificar las oraciones que el corrector me marca como *too long* he notado que se me desarticulaba el razonamiento y quedaba incoloro, sin matices. Por lo tanto, como las correcciones que se me intentan hacer no son ortográficas ni gramaticales, prefiero en esta ocasión no tocar el manuscrito. Si ello da pie a que no me lo publiquen, lo entenderé, por supuesto (y créanme que, si así fuese, también me sentiré satisfecho de no publicar en su revista).

Apoyan mi decisión períodos como los siguientes, más extensos que cualquiera de los que ustedes me sugieren abreviar, y que tomo al azar de autores a los que, como he escrito, admiro (ojalá sea una devoción compartida):

MIGUEL DE UNAMUNO, *El sentimiento trágico de la vida*:

En la primera edición de los *Loci communes*, de Melanchton, la de 1521, la primera obra teológica luterana, omite su autor las especulaciones trinitaria y cristológica, la base dogmática de la escatología, y el doctor Hermann, profesor en Marburgo, el autor del libro sobre el comercio del cristiano con Dios (*Der Verkehr des Christen mit Gott*), libro cuyo primer capítulo trata de la oposición entre la mística y la religión cristiana, y que es, en sentir de Harnack, el más perfecto manual luterano, nos dice en otra parte refiriéndose a esta especulación cristológica —o atanasiana—, que “el conocimiento efectivo de Dios y de Cristo en que vive la fe es algo enteramente distinto”.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, “Gastón Fernando Deligne”:

Con aquella ansiedad temerosa, si llena de esperanza, que encendía a los jóvenes atenienses cuando se anunciaba el arribo de Gorgias o de Protágoras, con aquel apasionado interés que ponía Goethe adolescente en esperar la repatriación de Winckelmann; con aquel devoto empeño que mostraban los simbolistas franceses por que Mallarmé formulara el resumen de sus doctrinas estéticas, se aguardaba en un mundo literario pequeñísimo, diminuto (me refiero al grupo intelectual de mi país, Santo Domingo), la aparición de un libro de poesías, la obra de un poeta, no por tímido y oscuro menos digno de regir las coros en las solemnidades de la victoria o, mejor acaso, de discurrir sobre la belleza junto a la margen del Iliso.

MARIANO PICÓN SALAS, “Geografía con algunas gentes”:

Quien guste de soñar ante los mapas puede entretenerse en otras curiosidades topográficas: los pedazos de nuestro continente que en época remotísima se llevó el mar de los Caribes: el pie de la isla de Bonaire, que yergue su talón de futbolista contra las Antillas más lejanas; la lámina del cuchillo de Curazao —verdadero cuchillo de pirata holandés—; las gallinitas cluecas bien acurrucadas en un suave nidal marítimo de las islas de Aves, el duro farallón de los Roques, Margarita con sus perlas y los prodigiosos colores de su “Arestinga”; el zurrón, contradictoriamente lleno de asfalto y azúcar, de la isla de Trinidad de que disfrutaban los ingleses, y toda la menuda siembra de islotes que, frente a nuestros dos mil ochocientos trece kilómetros de costa marítima, se alinean y despliegan como adelantándose a defender ese territorio bravo, puente o costillas que parece juntar el mundo antillano con el mundo andino y que políticamente se nombra Estados Unidos de Venezuela.

JORGE LUIS BORGES, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”:

El carácter del hombre y sus variaciones son el tema esencial de la novela de nuestro tiempo; la lírica es la complaciente magnificación de venturas o desventuras amorosas; las filosofías de Heidegger y de Jaspers hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el Vedanta reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales.

OCTAVIO PAZ, “Todos santos, día de muertos”:

La reiterada irrupción de criminales profesionales, que maduran y calculan sus asesinatos con una precisión inaccesible a cualquier mexicano; el placer con que relatan sus experiencias, sus goces y sus procedimientos; la fascinación con que el público y los periódicos recogen sus confesiones; y, finalmente, la reconocida ineficacia de los sistemas de represión con que se pretende evitar nuevos crímenes, muestran que el respeto a la vida humana que tanto enorgullece a la civilización occidental es una noción incompleta o hipócrita.

Me pregunto si XYZ les enviaría a Unamuno, Henríquez Ureña, Picón Salas, Borges o Paz notas al margen que dijese: *We feel that this sentence is too long. Please divide*. Tal vez el problema de fondo se relacione con eso que los peritos andan llamando *cortos intervalos de atención*. En todo caso, se despide de ustedes, lo más brevemente posible, aunque aún no afiliado a las manadas del *twitter*,



© Gerardo Piña-Rosales (GPR).

EL OESTE AMERICANO DEL VALLE DEL RÍO PUERCO

FERNANDO MARTÍN PESCADOR¹

Muchos de nosotros tuvimos la suerte de crecer con las películas del *Oeste americano*, un territorio mitológico que, de niños, muy pocos habrían sabido señalar con precisión en los mapas y que, de más creciditos, tendríamos que encontrar siguiendo las referencias geográficas que vinieran a nuestra memoria. Las dos razones por las que no es tan fácil situar ese *Oeste americano* con facilidad están ciertamente conectadas: por un lado, el *Oeste americano* estuvo ligado con frecuencia al concepto de *frontera* y, por lo tanto, fue o es un territorio portátil muy amplio que empezó estando a unas millas al oeste de Jamestowne, en el estado de Virginia, y que fue trasladándose hacia el noroeste, hacia el oeste y hacia el suroeste de forma progresiva; por otro lado, el *Oeste americano*, más que un territorio, sería un concepto, un mundo mitológico, como hemos mencionado, que dio paso a la creación del imperio mundial que, de alguna forma, gobierna el mundo en el que hoy vivimos. Una teoría plausible señalaría la costa de California como el final de ese *Oeste americano*; otra, no menos acertada, extendería ese oeste hacia Alaska, Hawaii, la Polinesia entera, Tierra de Fuego, Japón, casi toda Asia, para llegar a Europa y alcanzar, de nuevo a nuestro entrañable pueblecito de Jamestowne por el Atlántico. Todo para dar la vuelta al mundo en ochenta transacciones bursátiles.

¹ Ex Director del Centro Español de Recursos de Albuquerque en el *National Hispanic Cultural Center* (Albuquerque, New Mexico, <http://www.nhccnm.org>) como parte de sus responsabilidades de Asesor Técnico Docente de la Consejería de Educación de la Embajada de España en los EEUU.
www.educacion.gob.es/eeuu.html

Todos esos *oestes americanos* mencionados serían igual de válidos pero, si queremos encontrar la cumbre del Olimpo, necesitamos no sólo unos actores/personajes tipo/dioses a los que podamos identificar en todo momento, sino también unos paisajes a los que nuestra memoria pueda invocar con facilidad y unas circunstancias en las que podamos justificar como hazañas cada uno de nuestros tiroteos. Entonces, sólo entonces, el dedo de un viajero curtido se dirigirá sin dilación al territorio comprendido entre el río Grande y el río Pecos, en el estado de Nuevo México, para señalar su ubicación. Ahí es donde la literatura se ha recreado más a la hora de contarnos el *Oeste americano*. Muy posiblemente, como rezaba el cartel de introducción de la exposición histórica *The Frontier Experience: New Mexico 1598-1900* (La experiencia de la Frontera: Nuevo México 1598-1900), porque ese territorio haya sido el que durante más tiempo fue (o ha sido) parte de la *frontera*:

La ‘frontera’ ha sido considerada durante mucho tiempo como un factor importante para la creación de los ideales y actitudes estadounidenses. Nuevo México es único entre el resto de los estados porque tiene una herencia de la frontera que duró más de 300 años. De hecho, ningún lugar en Norte América experimentó este proceso durante tanto tiempo. La mayoría de los territorios fueron frontera durante sólo los primeros años de sus existencias y entonces la frontera se trasladó más al oeste o más al norte.²

Muy posiblemente, también, porque fue ese territorio sobre el que más artículos escribieron los periódicos de Nueva York a finales del siglo XIX para mantener el creciente interés de unos lectores que tal vez añorasen, desde la comodidad de sus ciudades, un pasado reciente en el que sus territorios habían sido *Oeste americano*; muy posiblemente, porque, desde muy temprano, Hollywood se encariñó de esos paisajes del suroeste de los Estados Unidos para filmar sus películas.

² La traducción es nuestra y la cita aparece recogida por Thomas Chávez en su libro *An Illustrated History of New Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002 [1992], p. 238, y cuyo texto original es: “The frontier experience has long been considered a major contributor to the development of American ideals and attitudes. New Mexico is unique among states in having a frontier heritage that lasted over 300 years. In fact, no place in North America experienced the process longer. Most areas were frontiers for only the first years of their existence and then the frontier moved further west or north.”

En España, en todas esas películas del *Oeste americano*, todos los personajes hablaban en español. Luego descubrimos que no, que en realidad nosotros los oíamos en español gracias a la magia del doblaje de las películas pero que, en realidad, todos los personajes hablaban en inglés. El *Oeste americano* que supone el mito del nacimiento de los Estados Unidos se escribió primero en inglés y se filmó, pocos años después, en inglés. Sin embargo, si echamos un vistazo al Censo de Estados Unidos de 1890, observamos: “En Nuevo México casi dos tercios, el 65,11%, y en Arizona casi tres décimas partes, el 28,23%, de la población mayor de 9 años no sabía hablar inglés³”. Desafortunadamente, el censo no ofrece datos exactos de las personas de estos dos estados cuya lengua madre era el español pero, teniendo en cuenta la cifra del 65,11%, podemos imaginar que el número de niños menores de 10 años que no hablaban inglés o el número de habitantes mayores de 9 años que hablaba inglés pero cuya primera lengua era el español eran bastante elevados. Así pues, tenemos que pensar que el *Oeste americano* se escribió en inglés desde la costa este de los Estados Unidos y se filmó en inglés desde la costa oeste. Sin embargo, es más fácil que el *Oeste americano* se hubiera hablado en español y que los propios habitantes de ese *Oeste americano* hubieran escrito los sucesos de la zona en sus periódicos en español. No obstante, en 1889, posiblemente el momento más álgido para la prensa en español en Nuevo México, había 65 periódicos publicados en español.⁴

En España, por lo tanto, estas películas eran dobladas del inglés al español gracias a la deliciosa ironía que suponía el hecho de que los Estados Unidos hubieran elegido como cuna del mito de su nacimiento a un territorio en el que, durante el periodo en el que ese mito se llevaba a cabo, la aplastante mayoría de la población hablaba español. El fenómeno no era nuevo: el griego Eneas, protagonista in-

³La referencia proviene del informe “Progress of the Nation. Part II,” p. lxiii del Censo de 1890. XI Censo de los Estados Unidos. Su título original fue: Department of the Interior, Census Office. *Report on the Population of the United States At the Eleventh Census: 1890*, Washington D.C.: Government Printing Office, 1895. El texto original es: “In New Mexico very nearly two-thirds, or 65.11 per cent, and in Arizona very nearly three tenths, or 28.23 per cent, of the population 10 years of age and over could not speak English.”

⁴Para ampliar y contextualizar véase Habermann-López, Mary Jean. “Multilingualism in New Mexico”. *Nuevo México*. Ed. Roberto Mondragón. Nuevo México: New Mexico Highlands University, 2009, p. 122.

discutible del mito de creación de Roma, habla en latín durante toda la *Eneida*. Podríamos alargar la ironía un poquito más: cuando Sergio Leone filmaba sus estupendos *Spaghetti Westerns* en España se llevaba consigo a dos o tres actores angloparlantes a los desiertos de Almería. Leone se hizo popular con unas películas llenas de silencios porque en ellas sólo hablaban tres o cuatro actores. El resto, actores extras españoles, aparecían silenciosos porque no hablaban bien el inglés y se dedicaban a rellenar los ataúdes que luego pagaba el personaje que interpretaba el bueno de Clint Eastwood.

Tal vez fue mejor así. Tal vez Leone hizo bien en no dejar hablar en español en sus películas. Después de todo, el español que se hablaba entre el mítico río Grande y el río Pecos no era el mismo que se hablaba en Andalucía. El español que se hablaba en Nuevo México se había configurado como una variedad más del español, con su personalidad propia, con sus giros regionales y con unas soluciones adecuadas para defenderse en esos territorios lejanos. El español de Nuevo México (especialmente aquel hablado en los dos tercios norte de Nuevo México y en el valle de San Luis, al sur del estado de Colorado) pronto llamó la atención de lingüistas prestigiosos (Aurelio Macedonio Espinosa, Amado Alonso, Rubén Cobos, Manuel Alvar, Garland Bills, Neddy Vigil, entre otros). Pronto aparecieron también reputados folkloristas como Enrique Lamadrid, John Donald Robb o Jack Loeffler y Kathrine Loeffler.

Muy cerquita de esa Mesopotamia del suroeste de los Estados Unidos, a unos pocos kilómetros al oeste nos encontramos con otro río, tal vez más discreto pero, no por ello, menos importante para nuestro texto. Estamos hablando del río Puerco, que nace al noroeste del estado, en los picos de San Pedro, en las montañas Nacimiento, y pasa cerca de Cuba (en Nuevo México, claro), deja al este el conspicuo pico de Cabezón y el cerro del Cochino, se le une el Arroyo Chico entre la mesa San Luis y la mesa Chiuato; pasa al oeste de la mesa Prieta para atravesar más tarde la reserva india de Laguna, donde se le une el río San José, y desembocar en el río Grande a unos 32 kilómetros al sur de Belén. Estamos hablando de 370 kilómetros de una cicatriz seca durante una buena parte del año por la que, cuando le toca, se desbocan las aguas de las lluvias y el deshielo.

Poco después de crearse la reserva para los indios navajos, entre los años 1860 y 1870, se fundaron una serie de plazas a las orillas del río Puerco, todas al sur de Cuba, muy cerca del pico de

Cabezón. Gente, en su mayoría procedente del valle del río Grande (Albuquerque, Bernalillo, Algodones), pero también de lugares más lejanos, como Antón Chico, Puerto de Luna o Pecos, buscaron mejorar su vida en esa pequeña comarca. Casi todos, con muy pocas excepciones, eran hispanos e hispanohablantes y llevaron consigo toda una riqueza folklórica que se había conservado y desarrollado en Nuevo México durante más de dos siglos. Poblaciones como San Luis, Cabezón, Guadalupe y Casa Salazar conformaron una pequeña comarca de poco más de 700 habitantes que desarrollaron sus vidas a lo largo de casi un siglo hasta que la zona fue abandonada para 1950. Las dos Guerras Mundiales, que reclutaron a los jóvenes de la zona, y la falta de apoyo gubernamental hacia los pequeños rancheros del valle del río Puerco hizo que la comarca fuera perdiendo población progresivamente a partir de 1910 y para 1950 todos sus habitantes habían abandonado la zona.

El valle del río Puerco es el *Oeste americano* que le tocó vivir a Nasario García y el *Oeste americano* que él decidió contar al mundo. El recóndito y maravilloso *Oeste americano* de Nasario García. Los personajes que nos cuentan ese Oeste a través de Nasario habrían vivido durante los mismos años y prácticamente en el mismo territorio que aparecían en los periódicos del este y, sin embargo, los relatos que nos ofrece Nasario están muy lejos de los duelos al sol. Son historias sencillas de familias que trabajaban duro en la tierra y criando animales para salir adelante, para aumentar progresivamente sus lotes de tierra. Son historias de accidentes laborales, de supersticiones, de anécdotas en el campo o en el baile, de fe y de dudas ante lo incierto.

Nasario García no nació en esta comarca del valle del río Puerco. A su madre la convencieron para que fuera a Bernalillo a casa de su madre, la abuela materna de Nasario, para que naciera en un lugar más “civilizado”⁵. Sin embargo, Nasario se crió en Guadalupe (Ojo del Padre) y, como autor, académico y folklorista, se ha dedicado a recuperar la memoria de la comarca en gran parte de su obra. Si es verdad que el ser humano pasa su vida buscando e intentando recuperar su infancia, Nasario es, no cabe duda, un ser humano ejemplar.

⁵ Es el propio Nasario García quien utiliza esta expresión, “so that I would be born in more ‘civilized’ surroundings,” en su obra *Abuelitos. Stories of the Río Puerco Valley*. (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992, p. 1. Published in cooperation with the Historical Society of New Mexico).

En 1987, publicó *Recuerdos de los viejitos*, su primer volumen dedicado al folklore del valle del Río Puerco y, desde entonces, le siguió *Abuelitos*, *Tata*, *Comadres* y *Más Antes*. Todos estos libros contienen la frase “Valle del río Puerco” en su título y todos recopilan historias o anécdotas relatadas por los propios protagonistas. Nasario se dedicó a grabar y, después, transcribir casi literalmente todas esas historias contadas por habitantes del valle del río Puerco nacidos entre el 1872 y el 1927. Los dos primeros tienen más similitudes; el tercero se distingue porque son todas historias que le contó su padre; para el cuarto, sólo utilizó las historias que le contaron las mujeres; el quinto recopila dichos, adivinanzas, cuentos, corridos, cartas, *entriegas* (versos cantados o recitados para los novios en una boda), canciones y alabados.

Con estos cinco volúmenes, Nasario demuestra que su mayor interés es escuchar antes de ser escuchado. Aún publica dos libros más con carácter recopilatorio, *Brujas*, *Bultos*, y *Brasas* y *¡Chistes!* antes de destapar completamente su lado poético con *Tiempos lejanos*. En el primero de esta lista, Nasario cambió de valle para entrevistar a pobladores del valle del río Pecos y transcribir sus cuentos sobre brujas y magia. Tocará el mismo tema en un libro posterior, *Brujerías*, en el que amplía, una vez más su ámbito e incluye a todo el suroeste de los Estados Unidos. En el segundo recopiló chistes en español por el norte de Nuevo México y el sur de Colorado (aquí todavía encontramos alguno recogido en el valle del río Puerco). En el 2004 publica su primer poemario con *Tiempos lejanos*.

Aún publica dos libros más relacionados con el folklore y la tradición nuevomexicanos: *Old Las Vegas*, en 2005, y *Fe y tragedias*, en el 2010. En el primero, la legendaria ciudad de Las Vegas (la ciudad de Nuevo México, no la famosa de Nevada) y el segundo trata el tema de la fe en el mundo rural nuevomexicano.

En 2009 Nasario publica dos libros de ficción llenos de cuentos para niños y para adultos: *El Arco Iris* y *otros cuentos* y *Ruido de Cadenas*. En estos dos libros, el autor puede encontrar cuentos que Nasario escuchó en su infancia y cuentos inspirados en sus propias experiencias.

Su último libro (de momento) fue publicado en 2010. *Bolitas de Oro* es un poemario exquisito, otro maravilloso homenaje a su infancia en Guadalupe, en el valle del río Puerco, un homenaje a las canicas, a las bolitas de oro, como ellos las llamaban. Y es con este libro, y con su vuelta al valle del río Puerco, con el que Nasario se universaliza. La amplitud del territorio cubierto y la progresión venían reflejadas en los títulos de sus libros: valle del río Puerco, Norte de

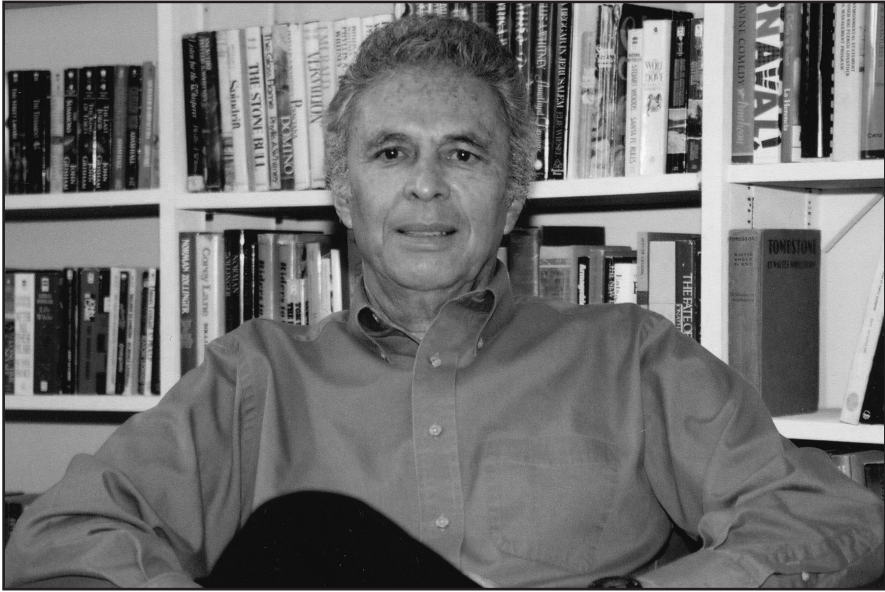
Nuevo México y sur de Colorado, suroeste de los Estados Unidos... cualquier muchacho del mundo que haya jugado a las canicas, que haya llevado pantalones cortos y las rodillas llenas de costras encontrará poemas en este libro con los que sentirse identificado.

Tres aspectos llaman la atención en los libros de Nasario: el primero es el hecho de que Nasario no renuncie al español en ninguna de sus obras puesto que la mayoría de los textos aparecen en español y en inglés; el segundo es el respeto y la admiración del autor por los mayores, por los viejitos, de su cultura; el tercero es su afán de no idealizar en exceso el mundo que intenta describirnos. En *Abuelitos*, hace una clara declaración de intenciones al respecto:

Mientras reflexiono sobre mi infancia en Guadalupe y en el valle del Río Puerco, se mantienen en mi mente numerosos y placenteros recuerdos imborrables, pero, al mismo tiempo, sería injusto regocijarnos en ellos sin admitir que, en muchas ocasiones, la tristeza, la tragedia y la pobreza también convivían con los habitantes de la zona. Si dejamos de lado a esa realidad corremos el riesgo de dar un toque excesivamente romántico y distorsionar una forma de vida muy real. Desafortunadamente, esta tendencia asoma de vez en cuando por los relatos sobre las comunidades rurales hispanas de Nuevo México, especialmente cuando los autores son forasteros que se quedan cautivados y, tal vez, perplejos ante Nuevo México, la Tierra Encantada.⁶

Es refrescante descubrir que tras el *Oeste americano* de celuloide con el que muchos de nosotros nos criamos hubo otros *oestes americanos*. El *oeste americano* forjado en español y con folklore hispano tuvo la suerte de ser encontrado, escuchado, recopilado y transcrito por el nuevomexicano Nasario García. Hubo otros *oestes americanos* que, desde aquí, invitamos al lector a descubrir: aquellos *oestes americanos* que se vivieron en navajo, en apache, en keres, en tigua, en tehua, en towa y en zuñi.

⁶ El texto original es: “As I reflect in my childhood in Guadalupe and the Río Puerco Valley, countless pleasant memories remain indelible in my mind, but, at the same time, it would be unfair to dwell on this aspect without acknowledging that sadness, tragedy, and poverty often plagued the inhabitants as well. To ignore this reality is to invite the risk of romanticizing and to distort a very real way of life. This tendency, regrettably, has appeared from time to time in writings about rural Hispano communities in New Mexico, particularly by outsiders who become enthralled and perhaps bemused by the Land of Enchantment.”



Nasario García
(cortesía del autor).

Lecturas sugeridas

Para aquellos lectores interesados en explorar el universo literario de Nasario García, detallamos a continuación las obras aludidas.

- Recuerdos de los viejitos: Tales of the Río Puerco*. Albuquerque: University of New Mexico in collaboration with the Historical Society of New Mexico, 1989 [1987].
- Abuelitos. Stories of the Río Puerco Valley*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. Published in cooperation with the Historical Society of New Mexico.
- Tata. A Voice from the Río Puerco*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994. Published in cooperation with the Historical Society of New Mexico.
- Comadres. Hispanic Women of the Río Puerco Valley*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- Más Antes. Hispanic Folklore of the Río Puerco Valley*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 1997.
- Brujas, Bultos, y Brasas. Tales of Witchcraft and the Supernatural in the Pecos Valley*. Santa Fe: Western Edge Press, 1999.
- ¡Chistes! Hispanic Humor of Northern New Mexico and Southern Colorado*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press, 2004.
- Tiempos lejanos: Poetic Images from the Past*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.
- Brujerías: Stories of Witchcraft and the Supernatural in the American Southwest and Beyond*. Lubbock: Texas Tech University Press, 2007.

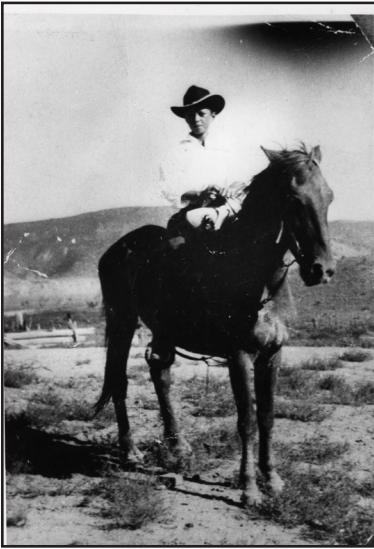
Old Las Vegas: Hispanic Memories from the New Mexico Meadowlands. Lubbock: Texas Tech University Press, 2005.

Fe y tragedias: Faith and Tragedies in Hispanic Villages of New Mexico. Albuquerque: Rio Grande Books, 2010.

The Naked Rainbow and other Stories: El arco iris y otros cuentos. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2009.

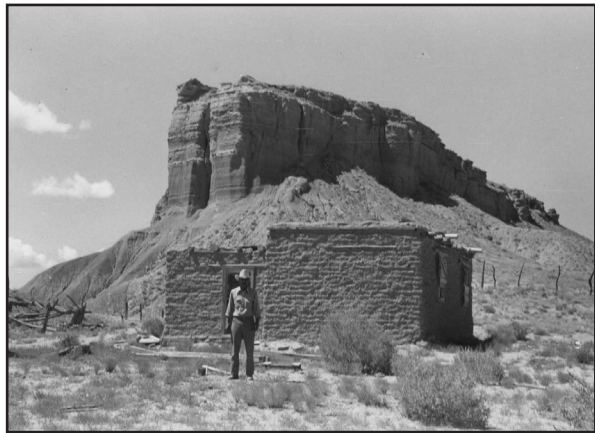
Ruido de Cadenas y otros cuentos para niños. Rattling Chains and Other Stories for Children. Houston: Piñata Books, Arte Público Press, 2009.

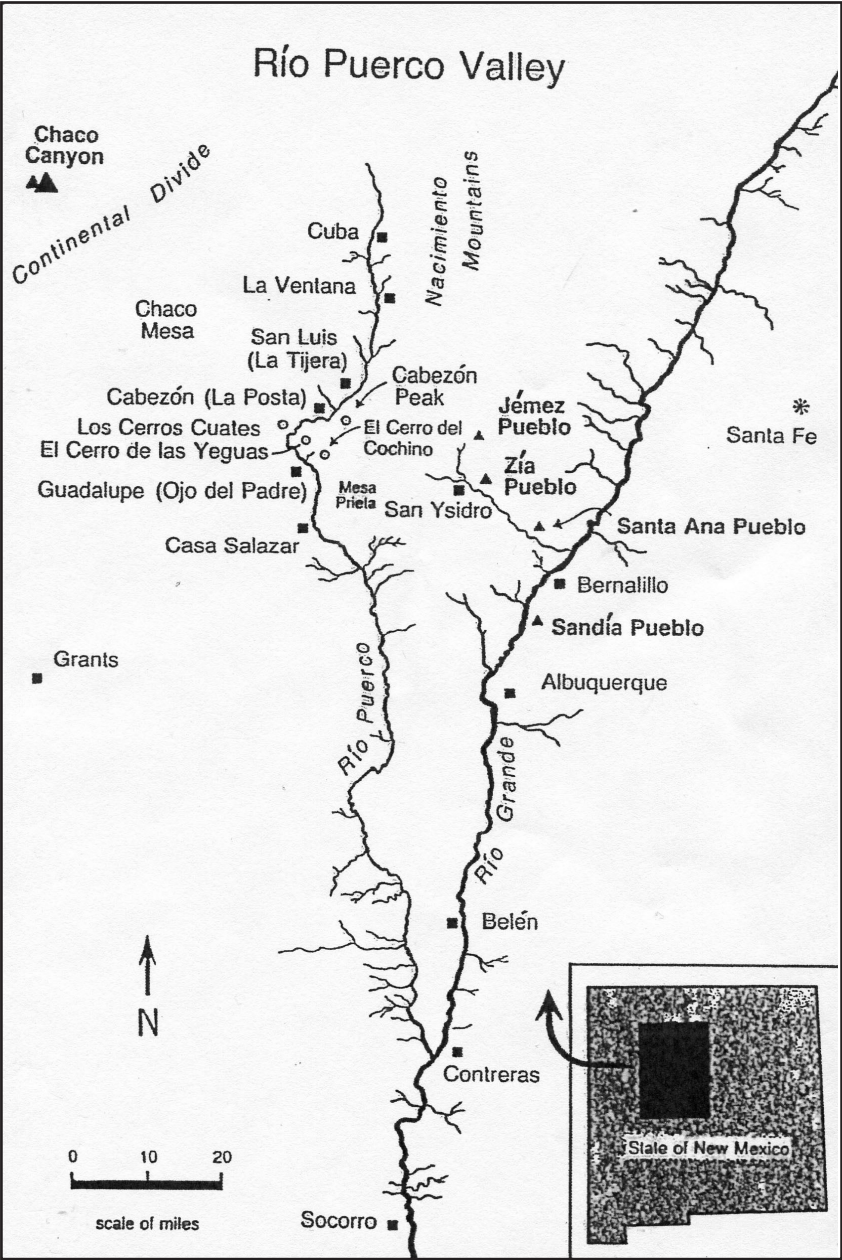
Bolitas de Oro. Poems of My Marble Playing Days. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.



© Nasario García, circa 1943,
Ojo del Padre, Nuevo México
en el Valle del Río Puerco.

© La casa de los padres
de Nasario García
en el Valle de Río Puerco,
en Nueva México,
durante su infancia.





Fuente: García, Nasario. Abuelitos. Stories of the Río Puerco Valley (Albuquerque: UMM Press, 1992, p. 2).

SOBRE LA NARRATIVA DE MEDARDO FRAILE¹

JOSÉ MARÍA MERINO²

Cuando yo era muy joven, recién llegado a Madrid para estudiar la carrera de Derecho, tuve noticia de un puñado de nuevos autores que sobresalían notoriamente de la mediocridad general, lo que para muchos jóvenes como yo supuso una luz de esperanza en aquella tétrica realidad. Uno de ellos era, precisamente, Medardo Fraile. En aquellos tiempos, entre bastantes estudiantes había afición al teatro y existían grupos universitarios que dedicaban sus horas libres al género. Así, mi primer contacto con la obra de Medardo Fraile fue a través de la lectura escenificada de una de sus obras, la memorable *El hermano*, en la que, bajo la representación de una familia humilde retratada en una situación rutinaria, se presenta un drama intenso de soledades y frustraciones. Supe entonces que Medardo Fraile era uno de los más notables representantes de un grupo de jóvenes dramaturgos llamado “Arte Nuevo”, que había estado unido por el propósito declarado de “servir al teatro”, creando con ello unas formas y unos textos teatrales que entonces suponían la vanguardia estética.

Casi al mismo tiempo descubrí al Medardo Fraile cuentista. Sus cuentos me interesaron especialmente por razones que apuntaré enseguida, y cuando compuse mi libro *Cien años de cuentos*, una antología del cuento español en lengua castellana que abarca el período entre los años 1898 y 1998, incluí en ella “Cuento de estío”,

¹ Presentación con motivo, con motivo del homenaje a Medardo Fraile en la Universidad de Stratchclyde, Glasgow, 13 de marzo de 2012.

² Miembro de la Real Academia Española. Escritor, ensayista y poeta de proyección internacional.

perteneciente a su primer libro de cuentos, que yo conocí en aquellos años jóvenes y que a mi juicio define muy bien su estilo: cuidadísimo ambiente, extrema delicadeza en el perfil de los personajes, una situación cotidiana que simboliza con enorme fuerza expresiva relaciones, sentimientos y conductas, todo ordenado desde un dominio magistral de la expresión literaria.

Desde *Cuentos con algún amor*, libro al que pertenecía el cuento, publicado en 1954, hasta el por ahora último libro suyo, *Antes del futuro imperfecto*, publicado en 2010, 56 años después, Medardo Fraile ha dado a la imprenta casi 40 libros, que presentan una obra admirable por su coherencia y diversidad: trece libros de cuentos, varias novelas cortas, una novela larga, antologías de cuentos ajenos, numerosos ensayos sobre muchos temas, estudios de la obra de otros escritores, como Samuel Ros, incluso una traducción de Robert Louis Stevenson y un libro de memorias.

En este artículo voy a referirme brevemente a sus cuentos, a su novela larga, a sus artículos y a sus memorias.

En el año 2004, bajo el título *Escritura y verdad*, Ángel Zapata —cuentista de las recientes promociones, que al igual que otros coetáneos suyos bien valorados, como Hipólito Navarro o Eloy Tizón, declara su fervorosa admiración por el magisterio literario de Medardo Fraile— editó una colección completa de los cuentos escritos por nuestro autor hasta entonces. En aquella colección se incluían el citado *Cuentos con algún amor* (1954), *A la luz cambian las cosas* (1959), *Cuentos de verdad* (1964), *Descubridor de nada y otros cuentos* (1970), *Ejemplario* (1979), los incluidos como nuevos en otra edición anterior de *Cuentos completos* (1991), *Claudina y los cacos* (1992), *Contrasombras* (1998), *Ladrones del paraíso* (1999), *Descontar y contar* (2000), *Años de aprendizaje* (2001) y *Otros cuentos* —donde se incluyen varios sin fecha determinada—. He querido recordar esa lista de títulos, porque Medardo Fraile acierta siempre a sugerir, mediante el título de cada libro, lo que ofrece en sus páginas.

Tras aquella recopilación de 2004, apareció como he dicho en 2010 otro libro suyo de cuentos, *Antes del futuro imperfecto*, dividido en dos partes, una que reúne cuentos en las aulas, desde la educación primaria hasta la universidad, y una segunda parte que agrupa piezas de todo tipo, entre ellas algún micro-relato.

Durante una época, que empieza a coincidir con los años en que Fraile publica sus primeros libros, y quizá para distinguir la fic-

ción literaria breve de otro tipo de fábulas —los cuentos maravillosos, los populares, los infantiles— se impuso en España la costumbre de llamar “relato” al cuento literario. Claro que dentro del concepto de relato entraban los cuentos literarios, pero también otros productos que no se distinguían del tradicional cuadro de costumbres, caracterizado por una inmovilidad que es la que lo separa tajantemente del cuento. Acaso al recuperar el concepto de cuento, con toda su ambigüedad, se ha reconquistado el sentido claro del movimiento —el hecho narrativo— que debe producirse siempre dentro de toda pieza que pretenda adscribirse a este campo literario. Y debo recalcar que ya desde su primer libro Medardo Fraile no tuvo empacho en dar a sus ficciones breves ese nombre de *cuentos*, lo que da señal firme de su propósito decidido de trabajar sin ambigüedades en un campo tan difícil y delicado de la narrativa.

El citado Ángel Zapata, editor como señalé de *Escritura y verdad*, titulaba su propio prólogo “La ternura del nómada”, señalando con agudeza cómo, aunque perteneciente a esa generación ya mítica de escritores que se llamó “de los 50” o “del medio siglo” —de la que, en prosa, forman parte también Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio o Carmen Martín Gaité— Medardo Fraile se caracteriza singularmente por su enfoque personalísimo tanto de la escritura como de la realidad. Para Zapata, “*lo que el lector va a encontrar en sus textos (...) lejos (...) de aquel realismo social hegemónico en la generación del medio siglo, es una estratégica, intensísima y pionera deconstrucción del relato tradicional: la irrupción, realmente, de la posición subjetiva y el estilo de conciencia asociados a la posmodernidad, dentro del cuento español contemporáneo*”.

Lo cierto es que, después de haber publicado dos centenares de relatos breves, Medardo Fraile ha acuñado un tipo de cuento que se distingue claramente de la obra de los demás autores de su promoción. Raro espécimen en el panorama literario de aquellos años, tan constreñidos por determinados factores de carácter político y social, las preocupaciones temáticas de Medardo Fraile, aunque impregnadas de interrogantes morales y colectivos, tienen más que ver con los aspectos internos, íntimos, de la persona, que con sus solicitudes externas, más con su drama existencial que con su peripecia social.

En los cuentos de Medardo Fraile se hace coincidir con singular talento la brevedad propia del género con la intensidad, consiguiendo extraordinaria sutileza para la condensación temática y una

concentración dramática expresada siempre sin estridencias. Señal segura de su estilo es la concisión expresiva —es decir, la renuncia a lo superfluo, la búsqueda de la economía de medios por encima de todo— a través de una admirable libertad formal, en la que la deputación verbal es imprescindible, donde prevalece la sugerencia, el detalle significativo, donde nada está escrito gratuitamente. Los cuentos de Medardo Fraile son cuentos *puros*, están llenos de sutileza, porque como él mismo ha escrito en uno de ellos —“Primeros pasos”—: —*Un cuento se escribe siempre temblando.* / —¿*Por qué?* / —*Porque puede quebrarse.*

En el libro que reúne sus cuentos hasta 2004, *Escritura y verdad*, podemos conocer un universo coherente, que se ha ido enriqueciendo con el paso de los años y cuyo lenguaje, sin perder nunca la exactitud ni la precisión, da especial sentido al escenario, al ámbito que rodea a los personajes, que siendo siempre de apariencia común está cargado de una sorprendente atmósfera que envuelve las tramas y les da una perspectiva muchas veces desazonadora. Los cuentos se levantan sobre anécdotas menudas que le sirven al autor para tratar con finura, acaso con algo de sarcasmo, en ocasiones con decidido y explícito humor, y siempre con notable sabiduría, momentos humanos muy diversos: aquellos en los que se adivina alguna penosa dependencia sentimental, alguna forma de crisis, recuerdos tristes, situaciones personales y colectivas que resumen una historia de decadencia, otras de especial vulnerabilidad, y también ciertas epifanías.

En los cuentos, los personajes pueden vivir, en una pequeña trama y a pesar de su sencillez, una situación significativa. Abundan los perfiles de personajes frustrados o sin destino, frágiles. Son empleados en trabajos modestos; profesores; tipos sin oficio ni beneficio; rateros; suicidas; accidentados; niños, adolescentes, estudiantes; solteros, matrimonios y parejas más o menos despegadas —jóvenes y mayores—; criadas, servidoras, empleadas. La descripción de un personaje en el cuento “Las profesiones” puede servir como modelo de un concepto que late en toda la obra: “*Alfonso García Solís fue solo eso: un hombre. Sin profesión, sin nada ni nadie, con su drama auestas: el sueño, las ideas y la voluntad. Hombre desnudo, pero ¡hombre!. ¿Quién pudo quitarle esta profesión? La Muerte no, desde luego.*”

En todos los cuentos hay un curioso y bien sujeto lirismo sin concesiones, que nos permite ver a los personajes con cercanía, sentir

su nostalgia de una vida más plena, en muchas ocasiones su desánimo. Pero la evidente compasión del autor convive con el humor, el chiste y hasta el sarcasmo, como antes señalé, y sea cual sea el espacio en que el cuento se desarrolla, aunque sea contemporáneo del tiempo del autor, jamás se trata de “cuadros de época”, pues Medardo Fraile nunca cae en un costumbrismo reductor. En el gusto por captar cierto sustrato dramático de una situación corriente acaso queden restos de la inicial inclinación de Medardo Fraile hacia el teatro. En el conjunto hay apólogos, asombrosas conversiones de mitos antiguos en cuentos modernos y divertidos homenajes: al género negro, a la comedia —planteando cuentos como situaciones teatrales— o a la tragedia. Aunque en apariencia puedan clasificarse dentro del campo de un realismo no naturalista, los cuentos escapan hacia lo onírico algunas veces, e incluso llegan a rozar lo fantástico. En una voluntaria indeterminación, en cierta evanescencia desasosegante, está el meollo del estilo de Medardo Fraile.

Quiero insistir en que Medardo Fraile crea sus cuentos a partir de situaciones, momentos, anécdotas de apariencia ordinaria, a veces a partir de puros juegos de palabras, frases hechas, elementos explícitamente intrascendentes, para darles su significación profunda mediante una agudísima mirada alejada de lo convencional, con especial cuidado del detalle, la enorme sutileza que señalé en el uso de la ironía y ese lenguaje exacto cuya mayor o menor complejidad está en función del asunto concreto de cada cuento.

En fin, en los extraordinarios cuentos de Medardo Fraile hay humor, ternura, piedad, misterio, y esa sutil e intensa vibración narrativa con que nos enseña que un cuento es algo que puede pasar en cualquier momento, y que cuando pasa nos ayuda a entender mejor la extrañeza del mundo. O por lo menos, a asumirla. Y debo añadir que varios premios importantes, el Sésamo, el Nacional de la Crítica, el de la Estafeta Literaria, el Hucha de Oro, han ido consagrando su trayectoria como cuentista.

Mas para que no sea solo mi voz la que ensalce su obra, traeré aquí algunas de otros escritores. Cuando Medardo Fraile publica sus primeros cuentos, Josefina Aldecoa enseguida detecta su calidad señalando...“*la originalidad, la diferencia, una peculiaridad literaria difícil de encontrar*”. Más adelante dirá que...“*surgían bellísimos, impecables, finos, perfectos, es decir, acabados. Eran como tesoros, tan ajenos a los modos y modas...*”. El escritor hondureño-

mexicano Augusto Monterroso ha dicho de él: *Fiel cultivador del género desde los inicios de su carrera de escritor, Medardo Fraile, el gran cuentista español, ha creado un singular mundo literario sobre la base de tres cualidades fundamentales: su impecable manejo del idioma, su inagotable capacidad de invención, y su profundo conocimiento de los seres humanos de todos los días, de esos que encontramos en las narraciones como si uno fuera uno de ellos, viejo ideal que solo los grandes creadores alcanzan.* El escritor venezolano José Balza ha dicho: *Los relatos de Fraile traspasan la condición narrativa para despertar en nosotros ecos infrecuentes. Su sencillez es siempre aparente, como si no quisiera molestar al lector con aquello que transita bajo la anécdota.* Por otra parte, el reciente Premio Cervantes Juan Marsé considera a Medardo Fraile el miembro de mayor calidad de su generación, y dice que sus cuentos tienen *una gracia especial, ese fogonazo necesario para el cuento.*

En el campo del relato de mayor extensión, Medardo Fraile ha publicado unas cuantas novelas cortas que pudiéramos llamar “ejemplares”, porque son historias para jóvenes que deberían leer los mayores —*El gallo puesto en hora, Santa Engracia número dos o tres, El rey y el país con granos, Los brazos invisibles*— pero quiero resaltar su novela *Autobiografía*, que muestra no solo la capacidad del autor para enfrentarse al género “largo”, sino la fidelidad a sus temas y planteamientos estéticos.

En la última edición de la novela, publicada en Venezuela en 2008 —la primera lo había sido en España en 1986— me correspondió a mí el gusto de hacer un prólogo, que titulé “Trabazón de vida y distancia poética”.

Hay muchos elementos en el libro que corresponden al mismo planteamiento, el de la sugerencia, tan sustantivo para el arte del cuento y tan propio además de una estética como la que Medardo Fraile ha planteado con tanta maestría en toda su obra, centrada siempre en las señales de lo cotidiano, enemiga de la retórica y de cualquier grandilocuencia. Lo que se narra nunca es aparatoso, nunca melodramático —aunque esté cargado de dramatismo— y el relato se conduce de modo sutil, insinuando, dando leves pistas, huellas ligeras que el lector debe identificar o desvelar. No es una novela como muchas al uso, donde los sucesos se perfilan con todos sus aspectos e incluso reiterativamente.

Lo primero que llama la atención del lector es ese título tan ambiguo: ¿por qué *Autobiografía*? Podríamos pensar que se trata de una memoria novelada del propio autor, que intentaría mostrarnos, por medio de una estructura literaria, una experiencia verdadera de su vida. Sin embargo, pronto comprendemos que eso no es relevante a los efectos de la obra cuya lectura nos ocupa, ya que se desarrolla con verdadero fulgor, complejidad y estructura de pieza novelesca.

Al final de la novela, ya terminados de desplegar ante nosotros todos los personajes, escenarios y motivos que la componen, el título adquiere una dimensión simbólica que la centra en el campo de la memoria lejana y fragmentaria de un narrador-personaje, el niño protagonista, que muchos años después reconstruye por escrito todo lo que rodeó a la muerte de su madre y al inicio de su orfandad, como señales de su propia biografía. Lo que en su vida haya derivado de aquel suceso ha determinado, sin duda, su manera de ser, su forma de afrontar el mundo, su presencia entre los demás. En ese sentido, las páginas de la narración son el meollo de una biografía que se convierte en autobiografía precisamente en manos del lector, cuando el lector establece todas las relaciones y lazos precisos sugeridos por la memoria de ese niño.

La novela empieza y termina de modo abrupto, como si dos enérgicos tajos la hubieran separado de un cuerpo mucho mayor, y se desarrolla a través de unos cincuenta fragmentos que son situaciones completas, en cierto modo independiente cada una de ellas, cerrada en sí misma. Es su yuxtaposición, el enlace de unas situaciones con las otras, lo que origina el movimiento narrativo, cuya materia dramática principal está constituida por esa madre enferma que no parece tener posibilidad de curación y su hijo, el niño que anda de mano en mano, atendido por el desasosiego de un cariño familiar que asiste impotente al desenlace que separará madre e hijo. Muy cercanos a este núcleo dramático están el padre, entregado a las obligaciones del trabajo que permite vivir a la familia, mientras busca y encuentra una casa en un barrio más sano, y la hermana de la madre, que acaricia la idea de asumir el papel de su hermana cuando ésta fallezca. Un coro cercano de vecinos, familiares y otras gentes componen el resto de los personajes de la novela.

La novela transcurre durante los años de la dictadura de Primo de Rivera, con resonancias de periódicos y partidos políticos de la época y nombres de actrices, toreros y escritores famosos, y el escena-

rio es un Madrid menestral, con el telón de fondo de hoteles de clientela fija, verbenas, charlas de gente popular y accidentes desdichados, como el incendio del teatro Novedades. La acción se concentra en unos pocos meses, y escenario y personajes se describen a través de la concisión y la certeza léxica propias del estilo del autor: breves, intensas descripciones de cosas o gentes, y un juego austero pero preciso de diálogos.

El uso de los elementos del escenario y de la atmósfera, que pudieran considerarse castizos, enlazaría este libro con las novelas madrileñas de Max Aub, como otro aporte a la renovación experimental en el tratamiento de ciertos ámbitos y de esos escenarios tradicionales que también trataron, en sus diferentes perspectivas históricas y estéticas, Benito Pérez Galdós, Pío Baroja y Ramón Gómez de la Serna.

En la descripción de los lugares y de los objetos se tiende siempre a la síntesis expresiva. A menudo, utilizando mínimas pero precisas referencias, sólo destacan los detalles relevantes, en un enlazamiento que refleja con gran economía verbal los movimientos de los personajes. Las atmósferas, sobre todo cuando tienen carga dramática, se crean también de forma concisa, siempre con mucha austeridad conceptual, pero dando a la sucesión de las palabras el ritmo preciso para sugerir la situación sentimental de cada personaje. En otras ocasiones, la descripción solo es aparentemente objetiva, pues está matizada por esa mirada que, desde un presente lejano, evoca sucesos y escenarios, y a menudo, los olores establecen la atmósfera. Hay que señalar que en toda la novela hay parecido tratamiento en lo que pudiéramos llamar “sensualización” del mundo que rodea a los protagonistas. Esa perspectiva de la realidad, proclive a asumirla desde los sentidos corporales, tan propia de la infancia, es un dato más de que todo el relato está construido desde los recuerdos de quien fue niño.

El mismo gusto por la precisión y el recorte léxico, a menudo con una punta de ironía, está en la forma de presentar a los personajes: todos resultan un poco misteriosos, fantasmales, y a veces irrumpe alguno perfilado con fuerza sin que apenas el narrador se haya detenido en él.

Tal economía de medios le da al libro su sorprendente singularidad, pues no es muy común tanta contención a la hora de desarrollar una novela. Novela solitaria en la obra de Medardo Fraile,

Autobiografía es también una novela solitaria en su tiempo, al margen de corrientes editoriales y gustos de moda. Una novela fuera de lo común, inolvidable, nacida de una voz literaria que tiene una manera personalísima, diferente, de sentir y expresar la ficción. Como dije antes, en la novela hay una relación firme con el mundo de los cuentos del autor, lleno de sutileza, en que las mudanzas son principalmente interiores, y donde, bajo las apariencias de una realidad fría y huraña, se mantiene siempre viva la brasa de la emoción, aunque de una emoción contenida. Porque como el mismo Medardo Fraile ha dicho en uno de sus artículos, precisamente hablando de esta novela: “*Soy muy amigo, íntimo amigo, de la sinceridad, pero no de la sinceridad lacrimógena*”.

Hemos llegado al mundo de sus artículos y ensayos —todavía semanalmente podemos disfrutar de su producción en ese género en “Cuadernos del Sur”, el suplemento literario del diario “Córdoba” — que han ido reuniéndose en varios libros, entre los que citaré únicamente, pues no tengo más remedio que sintetizar, *Documento nacional* (1997), *Entre paréntesis* (1998) y *Entradas de cine* (2008).

En *Documento Nacional*, Medardo Fraile agrupó numerosas piezas en las que, con mirada aguda, irónica, siempre divertida, escribe sobre gentes de la literatura y del arte —Oscar Wilde, Luis Buñuel, Gerardo Diego, Antonio Buero Vallejo, Luis Rosales, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Camilo José Cela, Lauro Olmo y diversos pintores— pero también sobre multitud de sucesos y elementos que forman un extraordinario mosaico, desde la barbacoa hasta los gatos, pasando por el hispanismo o la necesidad de la educación en su significado prístino.

Entre paréntesis recoge también numerosos artículos, más de ochenta, que abarcan toda clase de temas, desde lo literario hasta los aspectos comunes de la vida diaria, y que muestran que la maestría del Medardo Fraile ensayista está a la altura del Medardo Fraile narrador. *Entradas de Cine* muestra la afición de Medardo Fraile por el cine a través de artículos en la prensa, conferencias y colaboraciones en revistas, recogiendo más de treinta ensayos y artículos. Cargados de humor, calidez, melancolía, regodeo en la memoria, estos textos resultan la reflexión siempre inteligente de un espectador literato, cuya erudición, que aflora a menudo, no resulta la de un frío estudio sino la de un cinéfilo convencido y cómplice. En el libro se muestra una perspectiva muy aguda de escritores relacionados con

el cine —como Andrés Carranque de Ríos, Raymond Chandler, Ernest Hemingway—, de directores —como Luis Buñuel, Carl Dreyer, Orson Welles—, de actores —como Jane Fonda, Frank Sinatra, Ava Gardner, Fernando Fernán Gómez— de guionistas y hasta de autores de bandas sonoras. Escrito con el estilo conciso, lleno de finura para la sugerencia humorística o emotiva, enemigo de toda retórica —todo lo que caracteriza a su autor— el libro concluye con dos espléndidos cuentos que tienen al cine como referencia misteriosa de la vida. Se trata de un libro sobre lo cinematográfico que nos deja un fuerte regusto a cuento bien logrado.

Por último, en este recorrido obligadamente apresurado y esquemático por la obra de Medardo Fraile, no puedo dejar de hablar de otro libro extraordinario, perteneciente este al género de las memorias, titulado *El cuento de siempre acabar*, publicado en 2009, en el que Medardo Fraile recoge sus recuerdos personales, desde su nacimiento en Madrid en 1925 hasta su partida a la Gran Bretaña en 1964, para ejercer como profesor universitario.

Con su estilo habitual, que dice mucho con pocas y ajustadísimas palabras, el autor reconstruye los diversos tramos de su vida hasta el momento de abandonar España: la memoria de la casa natal y de ciertos dolorosos sucesos familiares; colegios, desplazamientos, mudanzas; la irrupción de la Guerra Civil y la vida en la retaguardia republicana —un relato con páginas de desazonadora tensión—; los primeros maestros, entre ellos Elena Gómez-Moreno, Rafael Lapesa y Antonio Machado, las primeras amistades, los primeros escarceos literarios entre los obuses y aquellos inviernos en guerra que, como él dice, *eran como una muerte helada en el país*.

El final de la guerra trae nuevos cambios de residencia y el conocimiento de estudiantes que serán compañeros decisivos para su obra literaria, como Alfonso Paso y Alfonso Sastre. Porque lo que convierte este libro en una pieza verdaderamente excepcional, imprescindible de la memoria no solo personal sino española, es la fiel relación de lo que fue la creación de aquel movimiento renovador en el teatro que se llamó Arte Nuevo, que citaba al principio de mi intervención, y el recuerdo meticuloso de muchos aspectos de la “generación de los 50”.

En lo que se refiere a Arte Nuevo, Medardo reconstruye con verdadera gracia el ambiente y las relaciones entre los personajes que, en el difícil período que media de 1943 a 1948, constituyeron ese nú-

cleo renovador, escribiendo en muchas ocasiones obras al alimón. Con José Gordon, Alfonso Paso, Alfonso Sastre, José Costas, José María de Quinto y otros personajes, muchos pintorescos, vemos reconstruirse una época de la que apenas teníamos referencias, desde una mirada tan especial como la de Medardo Fraile por su implicación, inteligencia y agudeza. Los años irán pasando y conoceremos muchas referencias a la vida literaria, cultural y social de la España de aquellos tiempos tan difíciles, durante los cuales surgen muchas revistas que habrían de ser importantes catalizadores de la creación literaria en la época...

En 1948 se pone de moda un concepto, el de “pregustismo” que proviene de una alusión de Eugenio D’Ors —*El arte con pregusto del más allá...*— que, en cierto modo, impregna el momento de autores como Azorín, Tomás Borrás, Ernesto Giménez Caballero, Camilo José Cela, Gerardo Diego o Luis Rosales. Son también años de la revista *La hora* y por entonces Medardo Fraile conoce a Jesús Fernández Santos y, tras la última representación de Arte Nuevo en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid, a Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio, a Ignacio Aldecoa, a Emilio Lledó, a Manuel Seco... A veces, en las memorias, traza semblanzas del personaje correspondiente que nos lo presentan con gran veracidad, sin complacencia alguna.

Y entre 1950 y 1964, el año en que Medardo Fraile inicia su aventura británica, sigue colaborando en diferentes revistas, a menudo con artículos sobre teatro, y en numerosos periódicos, convirtiéndose en una pieza imprescindible de la revista *Ágora*, asistiendo a varias tertulias, entre ellas las del Café Gijón, publicando sus tres primeros libros de cuentos, y conociendo nuevos personajes como Antonio Buero Vallejo, José Hierro, Gabriel Celaya, Claudio Rodríguez o Ángel González.

Pero ha llegado el momento de concluir mi apresurado repaso de algunos aspectos de una obra excepcional en todas sus manifestaciones.

Medardo Fraile, con el que he tenido la inmensa fortuna de compartir la responsabilidad de diversos cursos sobre el cuento literario en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo y en los cursos de verano de la Universidad Complutense en El Escorial, es uno de los escritores españoles significativos del siglo XX, una referencia inexcusable de nuestra cuentística y un escritor respetado y querido por las actuales generaciones de escritores. Y yo, que disfruto de su magisterio y de su amistad, me siento muy honrado de dar testimonio de ello.

EL LECTOR IMPLÍCITO: MINIFICCIÓN LITERARIA Y EXTRALITERARIA

LAURO ZAVALA¹

Como una contribución para construir una semiótica de la minificción, a continuación propongo establecer algunas correlaciones con las teorías de la novela y del cuento, lo cual permite precisar las características del lector implícito en los textos de este género, dentro y fuera de la literatura.

De la teoría de la novela a la teoría de la minificción

En *El giro semiótico*, el conocido trabajo de Paolo Frabbri sobre el estatuto teórico de la disciplina, el autor propone distinguir cuatro niveles de abstracción: la *filosofía*, en la que se propone una reflexión epistemológica general; la *teoría*, donde se establecen los supuestos específicos que distinguen al objeto de estudio; la *metodología*, donde se construye el objeto y se señalan las estrategias pertinentes para su estudio, y el *análisis*, donde se utilizan las herramientas específicas para la exploración de casos particulares.

En otros espacios he explorado los métodos y las categorías para el análisis de la minificción. En las líneas que siguen me detendré en el examen de las características que distinguen a la teoría de la minificción.

¹ ANLE y Universidad Autónoma Metropolitana de México, Unidad Xochimilco. Ha publicado ampliamente en torno a cinematografía, teoría y crítica literaria, estilos y prácticas de la narrativa breve. <http://www.anle.us/477/Lauro-Zavala.html>, <http://www.laurozavala.info/>,

En la historia de la literatura, el camino que va de la teoría al análisis y del análisis a la teoría no siempre ha sido el mismo en todas las tradiciones. Para ubicar el lugar que ocupa la teoría de la minificción, que es el género más reciente de la historia literaria, es conveniente observar cuál ha sido el desarrollo de los géneros más próximos, y así reconocer su diferencia específica. Veamos entonces cuál ha sido el desarrollo de la teoría de la novela y la teoría del cuento.

La *teoría de la novela* se ha desarrollado principalmente como parte de la tradición académica europea (especialmente en Francia, Alemania e Inglaterra), de tal manera que se ha construido a partir del estudio de los textos canónicos de la narrativa extensa, desde la antigüedad clásica (digamos, la *Ilíada* y la *Odisea*) hasta la novela moderna y posmoderna (digamos, del *Quijote* y *Ulysses* a *Cien años de soledad* y *El nombre de la rosa*). Este camino, que va de los textos a la teoría, ha permitido proponer categorías de análisis como flujo de conciencia, personaje redondo, metaficción y polifonía, que así son considerados como otras tantas estrategias para saber *cómo leer una novela*. Esta historia está centrada en el estudio de los autores, el establecimiento de un canon y la articulación entre la historia del género y el correspondiente contexto social. El estudio de la novela ha sido parte de una discusión de naturaleza estética y moral, y ha sido practicado como un fin en sí mismo.

El canon textual de la novela ha sido establecido por los estudios igualmente canónicos de Erich Auerbach (*Mimesis*), Mijaíl Bajtín (*Teoría de la novela*), Edward M. Forster (*Aspectos de la novela*), Wayne Booth (*Retórica de la ficción*) o R. Bourneuf y R. Ouellet (*La novela*). Pero se debe reconocer que casi todas las categorías estudiadas en estos trabajos son aplicables al estudio del cuento y la minificción, como cuando se habla de una *novelización del cuento* (ahí donde encontramos cuentos polifónicos, metaficcionales, con personajes redondos o flujo de conciencia). Esto también ocurre cuando se lee un fragmento de novela como una unidad textual autónoma, produciendo lo que Omar Calabrese ha llamado un fractal, ahí donde toda novela unitaria puede ser leída como *novela fragmentaria*. Y también es necesario señalar la existencia de numerosas novelas que pueden ser leídas como una serie de minificciones, como *Pedro Páramo* y *La feria* o como una serie de minicuentos, como *Cartucho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

Por otro lado, gran parte de la *teoría del cuento* se ha desarrollado en la tradición académica anglosajona e hispanoamericana (especialmente en Argentina, España, Irlanda y Estados Unidos), y se ha construido a partir de dos necesidades externas a la naturaleza misma del género, que han sido la organización de talleres de creación literaria y la preparación de antologías con fines didácticos, formativos o incluso terapéuticos. Por lo tanto, el estudio del cuento no ha sido nunca un fin en sí mismo, sino que ha tenido un carácter transitivo. En particular, el cuento es un género que se presta para la elaboración de antologías temáticas, en las que cada texto suele estar acompañado por diversos ejercicios que el estudiante debe realizar para reconocer aquello que no siempre es evidente en una lectura literal. Nos encontramos aquí ante lo que la gramatología ha llamado una metafísica de la presencia. Desde esta perspectiva, todo cuento contiene un subtexto implícito que es producto de una estrategia de seducción o de poder que el autor ejerce sobre sus lectores. El cuento se revela entonces como un palimpsesto que puede recibir más de una interpretación válida. Un caso paradigmático es “La carta robada” de Edgar Allan Poe, que ha recibido interminables interpretaciones en la tradición psicoanalítica, desde la lectura de María Bonaparte (discípula de Freud) hasta el Seminario que le dedicó Jacques Lacan, y los ensayos exegéticos de Jacques Derrida y los teóricos de la estética de la recepción, como Ross Chambers y Norman Holland.

La teoría del cuento se ha construido a partir del análisis simultáneo de casos individuales, reconociendo una diversidad que hace casi imposible la creación de una teoría universal. Se han propuesto categorías específicas para estudiar el cuento literario, como narrador irónico, espacialización del tiempo, historia secundaria y final epifánico, teniendo como objetivo central el estudio sobre *cómo escribir cuentos*. Por esta razón, mientras los estudios generales sobre la narrativa literaria se identifican con la teoría de la novela, en cambio se ha llamado teoría del cuento al conjunto de poéticas personales de creación. Así tenemos trabajos canónicos como *The Short Story*, de Sean O’Faolain (en Irlanda, 1954), *América en la encrucijada de mito y razón*, de Lida Aronne Amestoy (Argentina, 1976), *Towards the End*, de John Gerlach (EEUU., 1984), *En torno al cuento*, de Gabriela Mora (España, 1985), *Elementos para una semiótica del cuento*, de Catharina de Vallejo (Perú-Miami, 1992), y numerosos volúmenes colectivos sobre la experiencia de escritura, como *Así se escribe un*

cuento, de Mempo Giardinelli (Argentina, 1992), *En torno al cuento*, de Carlos Pacheco y Carlos Barrera Linares (Venezuela, 1993) y la serie de 4 volúmenes, *Teorías del cuento*, de Lauro Zavala (México, 1993 a 1998).

Por su parte, la *teoría de la minificción* se ha desarrollado en diversos países de la región iberoamericana (especialmente en Argentina, Colombia, España, México y Venezuela) para así construir lo que se podría llamar una *teoría de nivel medio*. Esta teoría, similar a la que se está construyendo en la teoría del cine a partir de las últimas dos décadas, consiste en construir, de manera simultánea, reflexiones de carácter general y modelos para el análisis de textos. Trabajos como *El microrrelato: Teoría e historia*, de David Lagmanovich (España-Argentina, 2006), *El microrrelato hispanoamericano*, de Guillermo Siles (Argentina, 2008), *Soplando vidrio*, de Fernando Valls (España, 2008), *La minificción bajo el microscopio*, de Lauro Zavala (México, 2006) y el *Breve manual para reconocer minicuentos*, de Violeta Rojo (Venezuela, 1998) han propuesto categorías útiles para la escritura, la lectura y la relectura irónica de las minificciones. Estas categorías son, entre otras: inicio anafórico, elipsis narrativa, metonimización espacial, ironía inestable, fractalidad, serialidad, intertextualidad irónica, hibridación genérica y final catafórico.

Estas categorías de análisis no sólo tienen como objetivo enseñar cómo leer o cómo escribir textos de minificción, sino que señalan algo más importante, que es la necesidad de que ante ellos los procesos de lectura se convierten en otra cosa: la lectura es ya una forma de escritura, y cada lectura requiere una relectura. Los textos de minificción no sólo han de ser leídos, sino que exigen ser releídos, casi siempre de manera irónica. Por eso raramente se inician por el comienzo narrativo, y raramente terminan con el final de la historia (si es que hay una historia).

Serialidad contextual e intertextualidad facultativa

La extrema brevedad que caracteriza a la minificción permite la elaboración de antologías didácticas, como ocurre con el cuento. Pero la brevedad extrema también permite la construcción de antologías que no sigan un rutinario orden cronológico o una mera afinidad temática. En lugar de ello, la brevedad extrema ofrece al antologador

la oportunidad de organizar sus materiales en constelaciones textuales construidas a partir de diversos criterios seriales, explorando las posibilidades lúdicas que caracterizan a la misma escritura minificcional. La naturaleza serial de la minificción permite que cada antología sea construida como una red estructurada de tal manera que su lectura produzca un encuentro de visiones cuyo choque sea a la vez ordenado y sorprendente, precisamente como ocurre cuando se observan los cambios en el interior de un caleidoscopio.

Al observar el desarrollo de estas es posible reconocer distintas tradiciones analíticas. En la *teoría de la novela* europea se toma al texto como referente último para la construcción de un modelo teórico, y se propone tomar este mismo texto como un prisma para leer el mundo, a partir del reconocimiento de categorías que son aplicables a todas las formas de ficción. Por su parte, en la *teoría del cuento* anglosajón o hispanoamericano se examinan en detalle los componentes específicos de casos particulares, y a partir de este examen se pretende saber cómo se construyen los efectos que cada texto produce en el lector, llevándolo al descubrimiento de una revelación, que puede ser evidente o implícita, pero que siempre está presente. Todos estos rasgos se pueden encontrar en la *teoría de la minificción* hispanoamericana. Pero estudiar la minificción equivale a estudiar las estrategias de lectura y relectura, de tal manera que el sentido de cada minificción puede estar relacionado con sus bordes, es decir, con el contexto mediato o inmediato, textual o extratextual que se permea en el momento de la lectura, ya sea por el diálogo que el lector establece con un texto leído antes o después de éste o por las circunstancias contingentes de lectura, que revelan un sentido que no es necesariamente evidente en una primera lectura.

Esta última característica es lo que lleva a definir a la minificción como un género fractal y de carácter serial, pues el sentido de una minificción debe mucho al contexto textual y extratextual que acompaña su lectura. Por un problema de escala, en la lectura de la novela o en la proyección de un largometraje este peso específico del contexto queda reducido al mínimo, pues en ellos se construye un universo narrativo por acumulación, de manera a la vez excluyente y absorbente.

Así, la minificción no sólo es serial por el hecho de que raramente se lee o se escribe una minificción de manera individual, sino porque su sentido depende del marco específico que lo concluye, y

que le da un sentido específico. Ésta es la razón que explica por qué después de 30 años de haber sido publicado, “El dinosaurio” empezó a ser glosado, estudiado y comentado, y se empezaron a escribir secuelas, precuelas y parodias. Cada una de estas respuestas literarias y exegéticas propone un marco de lectura, es decir, una estrategia para explicitar el contexto que produce cada lectura particular.

Por su propia naturaleza, la *novela* construye un universo narrativo donde cada fragmento contribuye a desambiguar el resto. Por su parte, el *cuento* mantiene un mayor grado de indeterminación que la novela, justo el necesario para mantener la tensividad específica que construye la epifanía clásica. En la *minificción*, en cambio, se establece una tensividad construida con un sistema de implícitos, elipsis, alusiones y supuestos que generan lo que podríamos llamar una polisemia externa, es decir, que debe ser reconstruida a partir de un “framing” casuístico. En la minificción, cada lectura consiste en proyectar sobre el texto una red de atribuciones que se sostienen en la enciclopedia específica de cada lector, y que a su vez se construye como consecuencia de la intertextualidad facultativa que es patrimonio individual de este mismo lector, o de su comunidad interpretativa. En otras palabras, la presencia de la intertextualidad en la minificción no es exclusiva de lo que el texto dice (como en la novela y el cuento), sino que depende casi en su totalidad de lo que el texto no dice: es una intertextualidad virtual, de la que ni el autor ni el texto parecen ser los responsables. Se podría hablar de un *gradiente de minificcionalidad*, estableciendo así una definición donde la minificción es una maquinaria diseñada para producir en su lector asociaciones inéditas, a la manera de una mancha de Rorschach de carácter literario. Desde esta perspectiva, por ejemplo, “El dinosaurio” es un espejo donde se reflejan las competencias de lectura de quien se asoma al texto, que así se revela como un aleph donde cabe todo el universo de la semiosis ilimitada.

Todos estos rasgos genéricos están presentes, incluso en mayor grado, cuando se estudian los géneros de la minificción extraliteraria, que incluye los inmensos terrenos de la producción simbólica mediática. Entre éstos se encuentran géneros tan diversos como los videoclips musicales, los trailers de cine, los créditos cinematográficos, los spots políticos y comerciales, las tiras cómicas, los articuentos periodísticos y las letras de canciones. Pero estos géneros están siendo acompañados por otros más recientes, todavía poco estudiados, como

el celucine (cine producido por teléfono celular), los tweets (minificaciones difundidas por tweeter) y las micrografías (minificaciones que acompañan a una fotografía).

Todas estas formas de minificación gráfica, musical, audiovisual y digital se apoyan en estrategias de naturaleza elíptica, irónica, intertextual, iterativa y anafórica, en muchas ocasiones de carácter serial (como ocurre en las campañas políticas y publicitarias). A su vez, los recursos del tráiler cinematográfico (como género de la promesa) pueden ser reconocidos en los spots de las campañas políticas.

La narrativa serial, especialmente aquella formada por unidades narrativas extremadamente breves, es característica de la cultura posmoderna, no sólo en literatura sino también en cine y televisión. Sin embargo, la serialidad narrativa tiene una larga tradición, que se remonta a las parábolas bíblicas y sufíes, y a la narrativa erótica en el Lejano Oriente, en la Edad Media y en el Renacimiento. Por su parte, la historia de la televisión ha estado marcada por la transformación sucesiva de las *series*, que reflejan la existencia de millones de espectadores implícitos.

Conclusión

Al considerar la construcción de una semiótica de la minificación literaria y extraliteraria es necesario reconocer que las características específicas de la elipsis textual tienen como lector implícito a aquel que en cada relectura construye un determinado *framing*. Este enmarcamiento de interpretación, a su vez, produce una serialidad de naturaleza virtual, que está marcada por las contingencias de lectura y por la intertextualidad facultativa por parte del lector.

En conclusión, mientras para estudiar la novela es necesario reconocer los elementos del universo explicitado en el texto por la visión de su autor, y para estudiar el cuento es necesario precisar los componentes que definen al protagonista, ya sea el personaje focalizado o las características del mismo lenguaje utilizado, en cambio para estudiar la minificación es necesario rastrear las formas de polisemia implícita que ponen en evidencia las competencias y la enciclopedia del lector que se asoma al texto como a un espejo o a un aleph.

Por ello, una semiótica de la minificación es un proyecto en permanente construcción, dentro y fuera de la narratología literaria.

IDA Y VUELTA

*Sin experiencias de la vida, no hay obra literaria valiosa;
pero una “experiencia”
no es sin más el hecho exterior sobrevivido,
sino el encuentro del hecho exterior con el espíritu.*
AMADO ALONSO

ENTREVISTA CON CLARIBEL ALEGRÍA

LUIS ALBERTO AMBROGGIO¹

Claribel Alegría (seudónimo de Clara Isabel Alegría Vides), nacida en Estelí, Nicaragua, el 12 de Mayo de 1924, es una poeta, periodista, ensayista, novelista, que, con más de treinta obras publicadas, se ha constituido en una de las voces más importantes de la Literatura Hispanoamericana contemporánea. Creció en El Salvador, en la zona de Santa Ana, hasta trasladarse a los EE.UU. en 1943, recibiendo, en 1948, su Licenciado en Filosofía y Letras en la Universidad de George Washington. Si bien comprometida con la resistencia no violenta, tuvo una estrecha relación con el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que derrocó al Gobierno de Somoza en 1979. Con su obra, carisma y prestigio internacional, regresó a Nicaragua en 1985 para ayudar en la reconstrucción del país. Y en Managua —donde actualmente vive— nos encontramos una vez más, luego de participar ambos en el VIII Festival de Poesía de Granada. Prestigioso Festival Internacional que le fuera dedicado el año pasado en homenaje a su destacada figura en ese país de poetas, de Darío, de Pablo Antonio Cuadra, la “garganta pastoril” de América, como la llamaba Pablo Neruda. Allí concordamos esta entrevista, según Claribel Alegría su última (aunque espero que conceda muchas más) para regalarnos con la exquisita sencillez de sus palabras el recorrido enriquecedor por su tiempo y su espacio, casi un siglo de vivencias, de encuentros, de anécdotas, de estrellas en el universo literario.

¹ ANLE, ASALE. Poeta, escritor, investigador, ensayista, <http://www.anle.us/338/Luis-Alberto-Ambroggio.html>



De izquierda a derecha, Robert Pinsky, Claribel Alegría y Luis Alberto Ambroggio (Granada, Nicaragua. 2012).

LAA: Claribel Alegría de El Salvador y de Nicaragua ¿Cuáles son tus apegos a ambos países?

CA: A ambos los considero mis países. En Nicaragua nací, apenas viví allí nueve meses y por razones políticas me llevaron a El Salvador, donde crecí. En Nicaragua vivo desde hace 30 años y como digo siempre: tengo patria y matria. Mi Matria es Nicaragua; mi Patria, El Salvador. Allí empecé a darme cuenta de mis cinco sentidos, allí empezó a abrirse mi espíritu, mi inteligencia.

LAA: En uno de mis artículos en tu homenaje: “Persona y palabra: una clara y profunda y alegría”, aparecido en la revista de Sergio Ramírez “Carátula”, me regodeo en la propiedad del anagrama de tu nombre —claridad/belleza/alegría— que te acuñara con perspicacia José Vasconcelos, combinando las emociones que me inspira tu presencia: seudónimo que, por ejemplo, a Juan Ramón le cautivaba. Descríbenos los detalles de ese encuentro con Vasconcelos y cómo llega a bautizarte Claribel Alegría.

CA: José Vasconcelos, el gran filósofo mexicano, llegó en 1931 a El Salvador. Había sido derrotado en las elecciones presiden-

ciales y estaba muy pobre. Entre otros, mi padre, le ayudó a organizar una gira por América Latina para recoger fondos. Se quedó en El Salvador 3 ó 4 días. Llegó un día a almorzar a casa de mis padres. Me habían dicho que llegaría un gigante y cuál no va siendo mi decepción cuando veo ante mí a un señor más bajito que mi padre. Así se lo dije, él se rió mucho y nos hicimos amigos. Un día antes de irse me miró a los ojos y me dijo: tú vas a ser poeta, pero creo que te deberías llamar Claribel y no Clara Isabel. Clara Isabel es un nombre hermoso, pero más para abadesa. Me entusiasmó la idea, esa misma tarde les anuncié a mis padres, a mis abuelos que me llamaría Claribel. Tenía siete años en ese entonces.

LAA: Tus poemas, incluso en su furia, en su tristeza, en su ternura elegíaca, están llenos de amor como en los versos “Amor/ Todos los que amo/están en ti/y tú/ en todo lo que amo.” Cuéntanos sobre el amor de tu vida, los amores, las pasiones que inspiran tus versos.

CA: Sé, desde hace muchos años, que el amor es lo principal en la vida. Sin amor nos marchitamos Hay que saber dar amor y también hay que saberlo recibir. Cuando era joven, tuve muchos amoríos, que inspiraron varios de mis poemas, pero mi único gran amor se llamó Bud. La otra pasión de mi vida ha sido la poesía. A través suyo trato de expresar mis ideas y mis sentimientos.

LAA: Me admira el afecto y la precisión con que José Coronel Urtecho te pinta cuando escribe de ti: “La sencillez de su persona es pues la de su poesía y por lo mismo está con su poesía en la poesía de todas las cosas como pasada a través de su ser. Nunca se sabe dónde termina ella, ni dónde empieza su imaginación a mover sus palabras escritas o dichas con esa sencillez, mejor dicho, con esa desnudez”. ¿Qué experiencias literarias compartiste con él y otros miembros de la vanguardia nicaragüense?

CA: A José Coronel Urtecho lo conocí muy de cerca. Él me hizo conocer la poesía nicaragüense y fue un guía extraordinario. Además de gran poeta era un conversador ágil y penetrante. Tenía una gran cultura y la sabía dar. De su generación también conocí a Pablo Antonio Cuadra, gran poeta también, amante de su terruño, de mucha cultura y de mucha generosidad. Todos, especialmente Coronel, me enseñaron, me hicieron partícipe no sólo de la poesía nicaragüense, sino también de la mundial.

LAA: ¿Cómo eran los Estados Unidos a mediados de los 40 cuando llegaste, las características de tu vida estudiantil, la concen-

tración en Filosofía y Letras y tu graduación en George Washington University? ¿Cómo influyó todo esto en tu visión del mundo, tus ejes temáticos, tu escritura?

CA: Llegué a los Estados Unidos en 1943. Estábamos en plena segunda guerra mundial. Yo era una muchacha provinciana y me maravillaron muchas cosas: las bibliotecas, los museos, las librerías, los cines, las tiendas, las calles anchas, etc. También me decepcionaron otras cuantas: el racismo, por ejemplo. Jamás me imaginé el odio, el desprecio que los blancos del sur sentían por los negros y también por los latinos. Recuerdo que una vez, una señora, madre de una amiga mía, me invitó a un restaurante de New Orleans. Mi inglés todavía dejaba mucho que desear. Vi un rótulo frente al restaurante: “Mexicans and dogs are not allowed”. No sabía lo que quería decir “allowed” y la señora me explicó. Ella quiso calmarme y me dijo: “pero tú no eres mexicana, honey”. Desde ese día empecé a luchar, a mi manera, contra esa enfermedad horrible que se llama racismo. Meses más tarde obtuve una beca en la Universidad de Loyola para estudiar Filosofía y Letras. Sólo estudié allí un semestre, porque conocí a Juan Ramón Jiménez y a su mujer, Zenobia, que vivían en Washington, D.C. Juan Ramón me ofreció ser mi mentor y yo me mudé a Washington. La poesía era ya mi pasión. Por las mañanas trabajaba en la Unión Panamericana como secretaria y traductora de cosas fáciles, para ayudarles a mis padres. Me gradué 4 años más tarde. Vivía en la International Student House. Cuando terminó la guerra, cuando lanzaron la bomba contra Hiroshima, yo no salí a celebrar. Me horrorizó ese acto, me quedé un largo rato sentada en un sillón de la sala, frente a un muchacho japonés que tampoco salió a celebrar. Pasamos un par de horas en silencio,

LAA: Cuéntanos, por favor, sobre las interacciones que mantuviste con una de las grandes voces del modernismo, el Nóbel de literatura Juan Ramón Jiménez, tu mentor, en Washington D.C. y su impronta en tu propia poesía.

CA: Iba a casa de Juan Ramón, en la calle Dorchester, dos veces por semana. Él me hacía leer mucho. Empezamos por los *Mesteres de clerecía* y *juglaría* y llegamos hasta su generación. Comentábamos los libros y él me hacía escribir mucho. Tenía que llevarle cada vez que llegaba, dos sonetos, dos décimas, dos romances, etc. No fue sino hasta después de un año que me permitió escribir en verso libre. Verso blanco lo llamaba él. También me llevaba a ver museos y me obligaba a escuchar mucha música. Decía que todas las artes estaban

entrelazadas. Juan Ramón influyó mucho en mí, sobre todo en mi primer libro de poemas, *Anillo de silencio*, que él editó y se publicó en México. Era un profesor duro, que no me dejaba pasar nada. A veces me sentía idiota, pero hoy se lo agradezco.

LAA: Te suelen encasillar dentro de lo que se dio en llamar “Generación comprometida”, con preocupaciones socio-políticas, denuncias y un lenguaje coloquial, desgarrado, del pueblo y, en tu caso, un compromiso con la resistencia no-violenta, ¿qué experiencias, memorias, ideales moldearon de ese modo tu literatura?

CA: Como escritora nunca formé parte de ningún grupo, siempre estuve al margen, pero por supuesto que me sentía comprometida con los míos, con la resistencia no-violenta. Mi lenguaje se fue volviendo cada vez más coloquial, porque quería ser transparente, quería comunicarme.

LAA: Durante tu estadía en Washington D.C. consolidaste tu relación con quien sería tu compañero de vida, tu esposo, Bud, Darwin Flakoll, y también, tu compañero en las letras en algunas de tus creaciones y traducciones, entre ellas, Luisa in Realityland, publicado por Curbstone Press, la novela Cenizas de Izalco, además de las antologías *New Voices of Hispanic America* y *Nuevas voces de Norteamérica*, ¿cómo vivieron juntos la vida y la escritura?

CA: En Washington, D.C. conocí a Darwin J. Flakoll (Bud). Él estudiaba su maestría en historia en la misma universidad. Nuestro noviazgo fue corto. Apenas 3 meses. Nos conocimos en septiembre del 47 y nos casamos en diciembre de mismo año. Estuvimos casados durante 47 años y tuvimos 4 hijos. Él aprendió pronto el español. Era un crítico severo de mi poesía. Cuando vivíamos en México conocimos a Tito Monterroso, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Andrés Henestrosa y otros más. Bud se deslumbró con el talento de esos amigos, que apenas eran conocidos en México en ese entonces. Decidimos trabajar en una antología de poetas y narradores jóvenes de América Latina y publicarla en inglés y en español. Corría el año 53. Nos esforzamos en conseguir una beca. Por fin la conseguimos y pedimos instalarnos en el Cono Sur, porque casi no conocíamos autores jóvenes de esa región. Residimos tres años en Chile, viajamos por la región, pedimos ayuda y por fin la antología quedó lista. Se llama *New Voices of Hispanic America* y la publicó Beacon Press en 1962. Fue un trabajo muy duro. Leíamos todos los días hasta el cansancio, pero quedamos contentos. Muchos de los autores, desconocidos entonces, fueron muy famosos

después, formaron parte del *boom*. Nos hicimos amigos de muchos de ellos. La experiencia fue muy buena. Bud tradujo muchos de mis libros, como *Luisa en el país de la realidad*, por ejemplo. También escribimos testimonios, traducimos algunos libros y por fin nos lanzamos a la novela, *Cenizas de Izalco*. Lo más difícil fue la novela.

LAA: Conociste y tradujiste a Robert Graves, otros autores ingleses e hispanos; a su vez fuiste traducida por tu esposo y Carolyn Forhe en varias obras, entre ellas *Flores del volcán*. ¿Cómo fue tu experiencia de traductora con Robert Graves, tu opinión sobre su obra y el intercambio que mantuvieron, y, por otra parte, las semejanzas y diferencias con tu propia vivencia y el diálogo en el proceso de ser traducida por Carolyn Forché y tu esposo?

CA: Mi experiencia como traductora de Graves fue difícil. Vivíamos en Deiá, un pueblecito de Mallorca, entre el mar y las montañas. Él llegaba casi todos los días al caer de la tarde, a tomarse un vinito, a nuestra casa.

Una tarde, como a las cuatro, venía yo del mercadito, con mi cesta de compras y él se invitó a entrar a la casa, porque quería hablarlos de algo importante. Bud bajó de su estudio y Robert nos dijo que en España él era muy conocido por sus mitos y sus novelas, pero no por su poesía. Nos contó que le había ofrecido una editorial española publicar sus poemas. Bud y yo nos regocijamos, pero él nos dijo que yo tenía que ser la traductora y que si no, no iba. Me horroricé. Le dije que para mí sería muy difícil, que yo amaba su poesía, pero que éramos muy distintos y me sería casi imposible. El siguió insistiendo y Bud ofreció ayudarme. Por fin acepté, con la condición de que yo eligiera los poemas. Elegí 100 poemas, Bud me ayudó muchísimo y Robert también. El libro me costó 3 años de trabajo. Salió publicado en Lúmen, Barcelona. Robert ya estaba muy enfermo cuando el libro salió, pero igual se alegró y se le rodaron las lágrimas cuando lo tuvo entre sus manos. El diálogo que tuvimos con él durante la traducción nos enriqueció mucho. Igual puedo decir de los diálogos con Bud, Carolyn Forché y más tarde con Margaret Sayers Peden y Maya Flakoll Gross, que me tradujeron maravillosamente, creo que hasta mejoraron mis poemas.

LAA: En el proceso de creación de la novela *Cenizas de Izalco*, ¿qué influencia tuvo Carlos Fuentes al concebirla? ¿Cómo trabajaste en ella conjuntamente con tu esposo? ¿Qué sintieron cuando fue condenada y quemada públicamente?

CA: *Cenizas de Izalco* la empezamos a escribir en 1962. Vivíamos en París. En ese entonces yo no me interesaba mucho por la política, pensaba que en Centroamérica nada podía suceder porque estábamos en manos de dictadores férreos, ayudados por el gobierno de los EE.UU. Cuando me di cuenta de que sí, que algo se podía hacer, cuando me puse eufórica con el triunfo de la revolución cubana, cambié de modo de pensar. Mis recuerdos de cuando era niña empezaron a aflorar. Tenía apenas siete años cuando el levantamiento de los campesinos en El Salvador. Era el año 1932. Fui testigo de la masacre que hubo en El Salvador. El tirano de entonces, Maximiliano Hernández Martínez, asesinó a sangre fría a 30.000 campesinos. Yo sólo de eso hablaba y fue Carlos Fuentes quien me convenció de que escribiera la novela. Yo tenía pavor, no tenía oficio como narradora, pero Bud nuevamente se ofreció a ayudarme. Él era periodista. Fue muy difícil el proceso. Tramamos una novela en que hubiera, además del testimonio, una historia de amor. Él escribía en inglés, yo traducía y vice-versa. Yo quitaba y ponía, él hacía lo mismo. Nos tirábamos los platos a la cabeza y la novela casi muere varias veces, pero por fin fuimos sensatos y decidimos que lo que importaba era que el niño naciera. Nació. Mis padres la aceptaron muy bien, pero hubo otros parientes que se molestaron mucho con la historia de amor, que aunque inventada, parecía real y no les pasaba que hubiéramos puesto a mi madre como a una adúltera. No nos provocó el exilio. Nosotros ya vivíamos en París cuando la escribimos.

LAA: Si bien has dicho que nunca quisiste subordinar tu obra literaria a un activismo político, sin embargo existe en tu voluminosa creación literaria un cuerpo abundante de literatura testimonial, como, “No me agarran viva”, *They won’t take me alive*, “Para romper el silencio”, la antología guerrillera *On the front line*, “Fuga de Canto Grande”, Somoza, expediente cerrado. ¿Puede un poeta, un escritor, permanecer al margen, dejar de ser testigo, dejar de luchar con el arma de la palabra por la vida, por la justicia social en los espacios históricos que le corresponde vivir?

CA: Antes que poetas, médicos, etc. somos seres humanos y no podemos dejar de sentir que somos testigos de lo que ocurre, que debemos luchar por la justicia social. Un hacedor de palabras lo puede hacer escribiendo artículos, testimonios, panfletos, etc. En mi poesía se refleja esa preocupación, pero rehuso ponerla al servicio de cualquier cosa. He escrito poemas que algunos consideran políticos, pero son

poemas de amor a mis pueblos. Nunca me siento a escribir un poema que denuncie algo. Así como sacude mis emociones una puesta de sol, así también las sacude un crimen, la injusticia, la miseria en que vive la mayoría de mis pueblos. Repito: muchas de esas cosas se reflejan en mis poemas, pero no uso a la poesía como arma de denuncia.

LAA: Además de Juan Ramón Jiménez, ¿quiénes han sido los autores que más han influenciado tu escritura o cuáles han sido tus lecturas preferidas?

CA: He sido desde niña, una lectora voraz. Siempre vuelvo a los clásicos, a la Biblia, a las Mil y una noches. Dando saltos y saltos enormes, siento que han influido en mí el Dante, San Juan de la Cruz, Juan Ramón, Emily Dickinson, César Vallejo, Pessoa y tantos más.

LAA: En algún momento me comentaste que conociste a Gabriela Mistral, a quien admiras, ¿cuándo, cómo, qué recuerdas de ese encuentro?

CA: Cuando yo era una niña, Gabriela Mistral llegó a El Salvador. La conocí en casa de Alberto Trigueros y la escuché con fascinación. Me fascinaron también su figura alta, sus ojos verdes, sus grandes zapatos como lanchas, el timbre de su voz. Fue muy amable y muy paciente conmigo. No la volví a ver sino hasta muchos años después, cuando le dieron el Nóbel. Para mí uno de los momentos más felices de mi vida fue cuando me otorgaron la Orden Gabriela Mistral.

LAA: Eres amiga de Juan Gelman, también lo fuiste de Julio Cortázar. ¿Cómo los conociste? ¿En que colaboraron? ¿Qué opinión te merecen como escritores?

CA: He tenido la gran suerte de haber sido amiga de Julio Cortázar y de serlo de Juan Gelman. Ambos seres humanos y escritores fuera de serie.

A Julio lo conocí en 1961 en Buenos Aires, en casa de unos amigos. Él y su esposa Aurora vivían en París. Simpatizamos mucho y cuando nosotros nos fuimos a vivir a París nos veíamos con frecuencia. A Juan lo conocí en Roma, después él vivió unos años en Nicaragua y nos reuníamos a menudo. Aprendí mucho de ambos y me siento feliz de poderlos llamar mis amigos.

LAA: En varios poemas personificas figuras mitológicas. Creo incluso detectar una preferencia por Penélope. Y en Mitos y delitos, por ejemplo, este referente mitológico cobra un protagonismo especial ¿Cómo te identificas, transmites y actualizas magistralmente la profundidad vital de la mitología?

CA: Siempre me gustó que me contaran cuentos. Desde que aprendí a leer, fui una ávida lectora. Me fascinó la mitología desde que era adolescente. Me gustaba vestirme de Medea, como yo suponía que se vestía Medea, ponerme frente a un espejo y hacer hablar a Medea. Con el tiempo me fui dando cuenta que me gustaba reencarnar en mis personajes preferidos (casi siempre mujeres) y empecé a escribir sobre ellos. Iba sintiendo, cada vez más profundamente, lo que representaban para mí. Quería entenderlos, apoderarme de ellos. Una manera, pienso, de llevar lo universal a lo personal. A través de la mitología he tenido muchas vidas, he vivido más intensamente. Tienes razón, Luis Alberto, Penélope es uno de mis personajes preferidos.

LAA: La escena que encara con tanta fuerza tu poema “Malinche”, con todo el simbolismo de esa presencia femenina y feminista, de identidad y lucha de nación, me provoca a pedirte el contexto de ¿cuándo, ¿por qué?

CA: En Centroamérica la Malinche es considerada una traidora. Decir Malinche es decir traidora. Pasé muchos años pensando así, hasta que me entró la duda y empecé a estudiar sobre ella, a desenterrar la verdad. Ella no fue traidora, a ella la traicionaron. Peor todavía, la traicionaron los suyos. Es un personaje que existió en México y que me marcó para siempre.

LAA: A pesar de que has escrito poemas de muerte, de pérdidas personales, sé que ésta es una pregunta difícil ya que nos emociona a los dos por tratarse de un amigo común a quien queríamos mucho. Tú eras su mentora, a quien él veneraba, yo, su amigo: me refiero a Francisco Ruiz Udiel, el joven poeta que participó activamente en mi antología de poetas nicaragüenses del siglo XXI De Azul a Rojo y nos dejó sorpresivamente al suicidarse ¿Qué nos habrá querido decir con su muerte?

CA: La muerte ha sido, a través de mi poesía, sobre todo últimamente, uno de mis temas favoritos. Con la muerte de Francisco Ruiz Udiel me quedé desconcertada, profundamente dolida, perpleja. Fue una muerte que él venía preparando sin que sus amigos nos diéramos cuenta. Me preguntó en varias de nuestras conversaciones si yo había tenido, alguna vez, la intención de suicidarme. También me habló mucho y con gran respeto de los suicidios de Sylvia Plath, Anne Sexton y Alejandra Pizarnik. Nunca sospeché nada. Después de su muerte supe que un amigo lo había invitado a pasar el Año Nuevo con él y que Francisco le contestó: Allí donde voy a estar no hay señales. Me impresionó eso mucho y le escribí un poemita:

Señales

Donde yo voy a estar no hay señales

FRANCISCO RUIZ UDIEL

Allí donde tú estás
no llegan mis señales
aún así
te seguiré buscando
hasta que llegue el día
en que yo misma
sea
la señal.

Francisco lo tenía todo: era encantador, culto, de mucho talento, un excelente poeta y las muchachas lo buscaban. ¿Qué nos habrá querido decir con su suicidio? Para mí sigue siendo un misterio.

LAA: ¿Qué significó para ti recibir los premios de la Casa de las Américas por “Sobrevivo” en 1978 y el premio internacional de Literatura Neustadt de la Universidad de Oklahoma?

CA: Me emocionó mucho que me otorgaran esos dos premios, que yo respeto mucho. Debo confesar que sentí una gran alegría, pero también pensé en mi extraordinaria suerte.

LAA: Cuando coincidimos recientemente en una cena en Managua, presencié un diálogo con Ernesto Cardenal con respecto a los talleres literarios que dan a niños con leucemia una vez por semana. ¿Por cuánto tiempo los han realizado, cuál es el formato y los resultados de una experiencia tan especial?

CA: Hace ya casi diez años que Ernesto Cardenal, William Agudelo, Marvin y yo, vamos al Hospital La Mascota, fundado por el médico y poeta Fernando Silva, una vez por semana, para darles un taller de poesía a los niños con leucemia u otra clase de cáncer. Ernesto fue el fundador; se inspiró en el Dr. Giuseppe Masera, director de un hospital de niños cerca de Milán. El Dr. Masera le dijo que había que enseñarles a los niños a hacer poesía, que podría ser de gran valor terapéutico. Ernesto aceptó la propuesta. Una vez por semana les leemos poemas a los niños, casi siempre son suyos, los mejores que se escribieron la semana pasada. Después ellos escriben. Si no pueden hacerlo, nosotros les ayudamos y una vez que los terminan, les leemos en voz alta lo que han escrito. Les gusta mucho. A veces se incomodan

cuando no vamos. Ya hemos publicado dos libros con sus poemas y los que no han muerto, han ido a las presentaciones con mucha alegría.

LAA: ¿Cuál es el legado que Claribel Alegría quisiera dejarnos con su escritura?

CA: ¿Qué legado puedo dejar? A lo mejor haber aprendido a no dejar de sorprenderme.

Gracias, queridísima Claribel. Así con un final que nunca acaba, cierro esta entrevista, éste, otro de nuestros diálogos, celebrando esa actitud vital que he tenido el privilegio de compartir personalmente con Claribel Alegría, inspiración del poema que da el título a uno de mis poemarios y que le dediqué, como admirador de su persona/ poesía, ya patrimonio/ matrimonio de la humanidad, eterna:

La desnudez del asombro

A Claribel Alegría

*Los pies, las manos,
las manos de la mano,
los sudores del vientre enamorado*

*lo que puebla el reino de los ojos,
las nubes de rayos húmedos*

*adentro de los cuerpos,
la magia de los tactos,
la piel en el surco del silencio
a las una de la noche de mi noche,*

las criaturas de los tiempos,

*las creaciones sin tiempos,
esas que sobreviven plagas,
cruces, sables, campanas y cristales,*

*ellos, ellas, todos
somos un secreto de amor
a ser descubiertos
con lento asombro.*

ENTREVISTA CON ROLANDO HINOJOSA-SMITH

MANUEL MARTÍN-RODRÍGUEZ¹

Rolando Hinojosa es uno de los autores chicanos más conocidos y uno de los más respetados narradores en el panorama actual de las letras estadounidenses. Su carrera literaria abarca casi cuatro décadas en las que el autor ha publicado diecisiete libros y ha ganado premios nacionales e internacionales². Hinojosa nació en 1929 en Mercedes, Texas, en el Valle del Río Grande, en donde pasó la mayor parte de su infancia y juventud. Veterano de la guerra de Corea, profesor y administrador en numerosas universidades, incansable lector y viajero, Hinojosa une en su obra mundos reales e imaginados, visitados o soñados, sin perder de vista el referente permanente de ese Valle del sur de Texas que él, como nadie, ha hecho famoso. Hinojosa es académico de número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y Ellen Clayton Garwood Professor en el Departamento de Inglés de la Universidad de Texas, en Austin.

Entrevistar a Rolando Hinojosa en enero de 2012, cuando el escritor cumple ochenta y tres años, no es fácil. No ya por la edad, pues su mente está tan lúcida como siempre, sino por la cantidad de entrevistas que a lo largo de estas últimas décadas ha concedido, muchas de las cuales se han publicado en diversos medios

¹ ANLE y Catedrático, investigador y escritor, es miembro fundador de la University of California, Merced, <http://www.anle.us/480/Manuel-M-Martin-Rodriguez.html>

² Los análisis más completos de la obra de Hinojosa los aportan los libros de Manuel M. Martín-Rodríguez (*Rolando Hinojosa y su "cronicón" chicano: Una novela del lector*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993) y Klaus Zilles (*Rolando Hinojosa: A Reader's Guide*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001).

electrónicos o impresos. Por mi parte, como responsable de dos entrevistas inéditas al autor (aparte de un buen número de conversaciones sin estructura previa), creo que ha llegado el momento de poner a prueba aquello de que a la tercera va la vencida y proponer (esta vez con fines de publicación) una serie de preguntas que puedan darnos algunos matices nuevos sobre la vida y la obra del escritor. Por esas cosas que pasan, la obra y la vida fueron los temas de nuestras dos entrevistas anteriores. La primera tuvo lugar en Austin, en enero de 1988; yo preparaba mi tesis doctoral y fui a visitar al autor con el fin de recabar información de primera mano sobre su *Klail City Death Trip Series*. La segunda, filmada en 2010 en diferentes lugares de Mercedes, Texas, se concentró en los recuerdos personales y familiares de su infancia y juventud. En esta tercera ocasión, trataremos de llegar a un balance entre ambos mundos.



Rolando Hinojosa Smith en el cementerio de su pueblo natal, Mercedes, Texas (2011), lugar importante en su obra.

© Fotografía cortesía de Manuel Martín Rodríguez.

MMR: Rolando, para comenzar, me gustaría volver mentalmente a Mercedes, donde grabamos esa última entrevista hace dos años, para preguntarte sobre el significado de algunos de los lugares que visitamos. Empecemos en el hogar familiar. Por biografías y entrevistas anteriores sabemos bastante sobre tu familia y el ambiente en que te criaste. Sabemos de la afición por la lectura de tus padres, algo que le inculcaron a sus hijos, y quería preguntarte, ¿qué libros y periódicos tenían ustedes en ese hogar? ¿Dónde y cómo los obtenían?

RH: En casa, papá leía el periódico *La Prensa* en voz alta. Como escribí en una revista (*Southwest Airlines Spirit*), mi madre también leía en voz alta a papá. Además de la buena (para Mercedes, pueblo pequeño) biblioteca pública, los libros que se podían comprar en Matamoros o en Reynosa eran baratísimos. En la escuela, leíamos los libros en inglés. En el habla, los dos idiomas a veces los mezclábamos como lo más natural. Varios estudiantes me han dicho que si empezaban una oración en inglés tenían que acabarla en inglés, o si en español, acabarla en ese idioma. Una ridiculez, porque entonces uno tiene que pensar en el idioma en vez de dejarlo salir sea como sea. No se hablaba mucho de o sobre literatura. Leíamos, preguntábamos el significado de una voz a mamá o a papá y seguíamos con la lectura. Todo eso influye: cuatro de los cinco salimos como profesores. El mayor, Roy Lee, después de la segunda guerra mundial hizo su carrera como funcionario público en el Valle y fue, para mí, una fuente de todo tipo de historias, dichos, y qué sé yo.

MMR: El Valle en aquellos años de tu juventud era centro de actividad cultural, con periódicos, librerías, teatros y una vida intelectual en español y en inglés. ¿Cuánto de esa vida llegaste a conocer de primera mano? ¿Recuerdas en especial a algunos escritores o periodistas, como José Díaz, del que ya has hablado en otras ocasiones?

RH: Como nací en 1929, México seguía influyendo en el Valle todavía. Nosotros nos autoidentificábamos como mexicanos; sabíamos que éramos norteamericanos, pero la influencia mexicana se mantenía. Había dos cines, el State Theater y el Río (los dueños eran americanos, los hermanos Hoblitzelle, que dominaban buena parte de Texas en ese negocio). En el Río, para mi suerte (y para el regocijo de la gente) pasaban películas mexicanas en su mayoría, pero también películas cubanas, y a mí me tocó ver cuatro de Gardel, así como los cineastas de México, muchos de los cuales venían al Valle (Fernando y Domingo Soler, Pedro Infante, María Luisa Zea, Lalito Monte-

mayor, etc.). Ganaban sus buenos dólares y más durante la segunda guerra mundial. Yo trabajé en el Río unos cuatro años y además de las películas en español, veía todas las películas americanas gratis. Mucho del cine mexicano en esos días de los años 30 y 40 eran actores españoles refugiados en México debido a la guerra civil. Pero, de vez en cuando, pasaban películas españolas. Por años y años, me acordaba de Imperio Argentina; la vi solamente una vez y ella tanto como el nombre se me quedaron en la mente. Ahora, con Google y todo eso, la busqué y la sorpresa de mi vida: nacida en 1906, no murió hasta 2003. De vez en cuando, como dije, veíamos películas españolas. Una, con María Conesa (la Gatita Blanca) la vi solamente una vez, pero aún me acuerdo de la peli. Toma lugar en una embajada sin nombre y los refugiados son españoles, como dice el título: *Refugiados en Madrid*. Películas argentinas venían al Río también con Libertad Lamarque, Luis Aldás, Amanda Ledesma, el chileno José Bohr, que se hizo argentino, etc. (Desde niño, sin querer ni pensar en ello, memorizaba nombres, lugares, gente, por supuesto, fechas, lugares, etc. Eso fue y sigue siendo de gran ayuda para mí como escritor). Pero no creas que Mercedes era el único pueblo con cines en habla española. Brownsville, por ejemplo, tenía el cine México, y la familia Benítez, de Weslaco —queda cinco millas río arriba de Mercedes—, eran dueños de cines que se dedicaban solamente a películas en español. A mí, todo eso me sirvió de gran beneficio y sigue siéndolo, como dije.

No sé de los otros pueblos, pero en Mercedes había a lo menos dos clubes de lectores que se reunían a hablar, discutir, recomendar, etc. Yo no asistía, pero oía a mis padres hablar de ellos. Aunque en esos años, poco antes de la segunda guerra mundial, la crisis económica seguía; pero como el Valle producía y produce sus propios comestibles, hambres no íbamos a pasar. Y durante la segunda guerra había racionamiento en los otros estados, pero nosotros cruzábamos el río y comprábamos azúcar, zapatos, toda la mercancía que queríamos. Mi mamá, además de defenderse en español, lo escribía y lo leía, ya que se había criado entre mexicanos, igual que mis tíos y tías americanos. Todos nacieron en el siglo XIX y los anglos seguían siendo una minoría. Los americanos estaban allí, por supuesto, pero las estructuras, en gran parte, eran paralelas. Pasa que nosotros teníamos amigos americanos en Mercedes. Las familias viejas (del censo de la corona de 1750), tenían amistades en las siguientes ciudades: Brownsville, McAllen, Mission, Edinburg y Río Grande City. Mis dos hermanas se

casaron con hombres de Brownsville, un hermano con una señorita de Edinburg, y el otro con una de McAllen. Las familias organizaban los bailes (por invitación solamente) y uno asistía. No se cobraba, y por eso Esteban le dice a Rafa, “Y ahora se tiene que pagar la entrada”³. Una vida bastante estructurada, pero yo ni idea tenía: iba a los bailes y a las visitas entre las familias viejas como lo más natural. Se hablaba mucho inglés y las invitaciones se escribían en inglés, pero las imprentas eran mexicanas. En Mercedes, los Acosta tenían su propia prensa y, además de todo eso, publicaban calaveras (chistes en rima) una vez al año. A veces, papá salía en ellas. Pepe Díaz se encargaba de conseguirlas y de inventarlas, como sabes. También publicaban esquelas y anuncios de todo tipo; la mayoría de esa gente era de nacionalidad mexicana. Como es natural, tenía amigos de mi edad, pero yo me sentaba a escuchar a la gente mayor hablar de todo un poco o mucho, según. Como no metía baza, aunque de vez en cuando podía contar un chiste, la mayoría del tiempo la pasaba escuchándolos. Ahora bien, en las películas en español se oía todo tipo de pronunciación y aunque no los remedaba, me encantaba oír a los mexicanos nortños y de otras partes, así como a los españoles, etc.

Además de Pepe Díaz, otro que formaba parte de las tertulias políticas/literarias era Chale Leal. Bisnieto de nacionales mexicanos, formó parte de los que mantenían tertulias político-literarias, que eran bastante concurridas mensualmente. Los dos visitaban a papá y a otros amigos, ya que papá había tomado parte en la revolución; no como combatiente, aunque fue herido, sino como negociante que vendía y compraba caballos. Como era gran lector, Pepe y Chale venían con frecuencia ya que papá, cuando cruzaba el río, compraba todo tipo de libros, de historia principalmente. También había nacionales mexicanos que visitaban el Valle y Mercedes en especial, ya que muchas familias mexicanas se habían instalado allí durante la revolución de 1910 y se quedaron a formar hogares, establecer negocios, y hacerse parte de la sociedad México-texana.

MMR: En un ensayo reciente,⁴ explicabas cómo nació tu vocación literaria en base a lecturas en español y en inglés y a que tus

³ La cita es del monólogo de Esteban Echevarría titulado “Con el pie en el estribo”, incluido en el libro *Claros varones de Belken* (Tempe, AZ: Bilingual Press, 1986).

⁴ “El idioma y el lugar de proveniencia como estímulo creativo”. *Revista Casa de las Américas* 252 (2008): 84-89.

hermanos te enseñaron a “leer como escritor”. ¿Qué otros recuerdos de esas lecturas han quedado contigo hasta ahora?

RH: No recuerdo haber hablado de lo que leíamos, pero Roy Lee y Clarissa, los mayores, me hacían ver cómo escribían los autores, cómo lo hacían y qué hacían para que uno viera a los personajes. Esto provoca risa, pero los verbos que se usaban eran ver y mirar: “¿Viste cómo lo hizo? Mira, mira.” A veces en inglés, a veces en español. Pensándolo bien, mis padres deberían de haber sido de una paciencia indomable ya que, sin saberlo, los molestaba cada rato preguntándoles el sentido de esta palabra o la otra. No sé si fue en ese ensayo o en otro donde mencioné que de niño sufrí todo tipo de enfermedades y, debido a ello, perdía gran número de clases. No era tiempo perdido ya que, sentado y bien cobijado, pasaba los días en un sofá leyendo hasta que me dormía. No marcaba los libros, es decir, no dejaba notas al margen de la página; lo que hacía era hacer memoria de las palabras que no entendía o cuyo sentido no me entraba en la cabeza. Sin saberlo yo, me enseñaron otra cosa: él o ella siempre preguntaban en qué sentido se usaba la palabra. Les daba el ejemplo y me daban la definición. No fue hasta unos años más tarde que me di cuenta que ellos también eran grandes lectores y que los cuentos que me contaban para entretenerme eran cuentos de literatura mexicana o española. Seguramente, el folclor del Valle también entraba en los cuentos. Como era el *coyote* de la familia, es decir, el menor, mis hermanas también me leían; los hermanos también, pero no tanto.

MMR: De ese aprendizaje salieron las “Estampas arteaguenses”, que parecen haberse perdido, y varias piezas breves que escribiste en la escuela secundaria en el curso de 1945-1946. Ahora que se han recuperado y publicado esas composiciones⁵, ¿cuánto crees que sirvieron para forjar al escritor que todos conocemos?

RH: Como cada hijo de vecino, no era consecuente y por eso perdí las “Estampas arteaguenses”. No es que las menospreciaba, pero era más bien por ser olvidadizo, cosa que es bastante común entre la juventud. Pero que me sirvieron, sí. Además, fue lo primero que escribí en español. Creo haberte dicho que en el tercer año de secundaria, se podían escribir poesía y cuentos para el programa

⁵ Se trata de una publicación virtual: <http://alternativepublications.ucmercedlibrary.info/?p=178>.

“Creative Bits”. Era una escuela pequeña con dos profesoras de inglés y con dos señoritas como ayudantes. Mi padre habló con Luis Salinas, contador para una firma de comestibles, para que aprendiera a escribir a máquina. Allí aprendí el nombre de los dedos, cosa que nunca se me había ocurrido. Pasaba una hora diaria en la oficina de Luis y para cuando pasé a la secundaria ya dominaba la mecanografía. Cómo me salieron los cuentos/ensayos para el programa “Creative Bits” no sé. Lo que sí me acuerdo es que quería escribir. Creo que hablé con la profesora de mecanografía, que me dijo que tenía que tomar la clase para recibir las notas y así empecé a escribir los cuentos.

MMR: Tu vida durante las dos o tres décadas después de la secundaria casi que podría resumirse con la clásica fórmula de las armas y las letras, pues estuviste varios años en el ejército y después muchos otros en la universidad (donde todavía sigues, por supuesto). Sin embargo, tu primer libro no se publicó hasta 1973. ¿Escribías literatura creativa durante esos años de “armas y letras”? ¿Cómo continuó tu formación de escritor durante ese tiempo?

RH: No, no escribía nada. Lo que hacía, sin importarme dónde estaba, era leer. Seguía, sin saberlo, el dictamen de Faulkner, a quien tampoco había leído: “Read. Read. Read. Good and bad. Trash. Classics. Be like the apprentice carpenter who watches the master and see how he does it. When you write, you’ll know it is good. If it’s not, throw it out the window.” El ejército norteamericano, en ese tiempo, tenía excelentes bibliotecas; ahora no sé, aunque lo dudo, con tanto juego electrónico. Los textos eran muy prácticos en este sentido: eran libros rectangulares que se doblaban fácilmente sin estropearse. El uniforme, de color verde en ese tiempo, con bolsillos amplios y grandes. En los tanques, siempre hay lugar para todo y allí también los colocaba aquí y allí. En el ejército hay muchos ratos y mucho tiempo en que se muere uno de aburrimiento. Yo leía de todo: historia, cuentos cortos, novelas, autobiografías, cartas de escritores a amigos. etc. Una vez pensé enviar algo a una casa y me di cuenta que no tenía la menor idea de cómo hacerlo. No lo hice. Después del doctorado, servía como jefe del departamento de idiomas modernos en Texas A & I, ahora Texas A & M-Kingsville. Un día, un estudiante vino a verme y me dejó dos ejemplares de *El Grito*, la publicación de la casa Quinto Sol, en la universidad de California en Berkeley. Uno de ellos era una conversación con Tomás Rivera y el otro llevaba el cuento “Eva

y Daniel”⁶. Yo no tenía idea alguna de qué cosa era Quinto Sol y ni de quién era Tomás Rivera. Ese año escolar, el ‘71, asistí a un congreso regional de la AATSP en lo que era, en ese tiempo, Southwest Texas State University, ahora Texas State University. Al entrar al edificio me topé con Danny Rodríguez, amigo y ex-colega de Trinity University, donde pasé dos años antes de irme a A&I. Me dijo, mira, quiero que conozcas a Tomás Rivera. Nos presentó, congeniamos, y empezamos a caminar; caminar es algo que he hecho toda la vida. Entonces Tomás y yo nos dimos cuenta que los dos coincidíamos en ello. En fin, anduvimos y charlamos todo el día y esa tarde. No fuimos a la comida ni asistimos a ninguna de las presentaciones. Hablamos de escribir y le conté que yo tenía una cosa que llevaba tiempo de haberla escrito, “Por esas cosas que pasan”. Me la pidió y dijo que la enviaría a Quinto Sol. Como no asistimos al simposio, nos fuimos a San Antonio; conocí a la familia y formamos nuestra amistad, que duró hasta que su hija menor, a los dos de la mañana, me llama para avisarme de la muerte de Tomás en el hospital en Riverside, California⁷. Quinto Sol aceptó “Cosas” y el año siguiente se me otorgó el Premio Quinto Sol por *Estampas del Valle*. Vinieron más novelas, otros premios, y decidí que no quería ni necesitaba un representante.

MMR: Ahora que mencionas *Estampas*, me parece que una manera interesante de proseguir la entrevista sería hacerte una pregunta sobre cada uno de tus libros, o usando los libros como punto de partida para hablar de otros temas importantes. Como es lógico, podríamos decir mucho más sobre cada uno de ellos, pero creo que esta limitación artificial nos conmina a los dos a capturar algo especialmente significativo y a mantenernos dentro de los límites espaciales que tenemos. Comencemos con *Estampas del Valle* y otras obras (Berkeley: Quinto Sol, 1973), que ya has mencionado, y que introduce el estilo, los personajes y los ambientes que caracterizarán después a toda la serie. ¿Qué supuso para ti obtener el Premio Quinto Sol con esta primera novela?

RH: La novela ganadora del Premio Quinto Sol fue la primera que escribí; cualquiera diría que, a los 40 años, ya era tiempo. (“Por esas cosas que pasan” aparece en la novela, como sabes). Y sí, ya era tiempo, pero no malgasté esos años, ya que los pasé leyendo y rele-

⁶ También de Tomás Rivera.

⁷ Rivera murió el 16 de mayo de 1984.

yendo. ¿Qué? Como aconsejó Faulkner: todo, bueno, malo, ramplón, serio, etc. La cosa era no sólo ver sino también notar cómo se escribía. Que decidí escribir como escribo, como tú has visto y notado, eso ya venía desde mis años en la secundaria⁸. Lo que hizo el Premio fue introducirme al público universitario, y mis lectores siguen siendo los mismos: estudiantes y sus profesores universitarios. No soy ni escribo lo popular y ni es ni ha sido lo que procuraba. Anthony Powell escribió de la clase social elevada inglesa; Balzac de su París querido; Böll de la postguerra alemana, casi siempre situada en Colonia; los rusos, de su Rusia, en especial los del siglo XIX, no olvidando unos del XX. Y yo quería presentar la región donde nací y viví. Debido al Premio, pues, mucha gente conoce el Valle. Será un Valle ficticio, sí, pero pasa que la ficción se basa en la realidad. Cuando Octavio I. Romano y Herminio Ríos escogieron *Estampas* y aceptaron lo que escribía y el cómo, fue, para mí, miel sobre hojuelas, porque quería escribir así y no de ninguna otra manera, ya que lo venía haciendo en las cosas que escribí en la secundaria y en los otros escritos que perdí, boté, etc. No quería escribir una novela del siglo XIX, lineal, con un protagonista, un antagonista, y larga como suelen ser las novelas del XIX. Quería presentar un pueblo —en el sentido de gente— y quería presentar un lugar; no aferrarme a él, pero como la introducción de los personajes y el lugar de donde provenían. Después de *Klail City y sus alrededores*, y el premio Casa de las Américas, me di cuenta que lo que había empezado era (como en Powell, Balzac y Galdós) una sociedad, y como en Böll, un lugar, y decidí llamar a la serie *The Klail City Death Trip*. Entre paréntesis, *in re* la proveniencia del KCDT: lo dije y lo leí en varios congresos, que había tomado el título basado en el *Wisconsin Death Trip*⁹. Ahora, todo el mundo cita al *Wisconsin Death Trip* como si fuera hallazgo de ellos.

MMR: Tus obras tienen un fuerte arraigo en la frontera México-texana y has hablado ya de este tema en otras entrevistas y ensayos. No obstante, en 1976, cuando el resto del mundo apenas comienza a interesarse por la literatura chicana, obtienes —como acabas de recordarnos— uno de los premios más prestigiosos de Latinoamérica:

⁸ El autor se refiere a mi artículo “Aprendiendo el oficio: Los *Creative Bits* de Rolando Hinojosa (1946).” *Puentes: Revista México-chicana de literatura, cultura y arte* 8 (2010): 66-79.

⁹ Obra de Michael Lesy.

el Casa de Las Américas, por *Klail City y sus alrededores* (La Habana: Casa de Las Américas, 1976), que luego se publica en los Estados Unidos en 1977 y 1978 con diversos títulos. Sin renunciar a ese mundo fronterizo del Valle, ¿cómo situarías tu literatura dentro de ese concepto hemisférico de “Las Américas” que da nombre a la editorial cubana y al premio que tú ganaste?

RH: El concepto de “Las Américas” es, en realidad, Nuestra América de José Martí. La primera vez que cité a Martí fue en una entrevista con el profesor José Saldívar donde expresé y expliqué que no se refería solamente a EE.UU. cuando hablaba de América; el sentido de Martí era, y es, más universal: desde Estados Unidos, donde el catorce por ciento de sus habitantes son de habla hispana, hasta Tierra del Fuego, incluyendo el Caribe. La importancia del Premio Casa de las Américas abrió el mercado europeo, empezando con Alemania, donde *Klail City* se publicó primero en la República Democrática Alemana y, luego, en la Alemania del oeste, por la casa más prestigiosa de ese país, la Suhrkamp. La responsable por ambas publicaciones fue la profesora Yolanda Julia Broyles que es trilingüe: español, inglés, y alemán. Debido a ello, se me ha invitado a no menos de veinte y pico universidades en Alemania; la más reciente, el Instituto Cervantes en Hamburgo. España llegó tarde, pero profesores como Juan Antonio Perles y José Antonio Gurpegui, entre muchos otros profesores, me abrieron las puertas universitarias en España. Lo tuyo también ha sido de mucho provecho para la literatura y para mí, igual que todo lo que hizo Juan Bruce-Novoa en Europa y en México. En gran parte también debido al premio, he leído de lo mío en otros países europeos como los Países Bajos, Francia y Austria, sin olvidar las tesis que se han escrito sobre lo mío en este país, en los Países Bajos, Alemania, Suecia, Italia y España. Fue, pues, el prestigio de Casa de las Américas que facilitó todo eso.

MMR: A partir de *Korean Love Songs* (Berkeley: Justa Publications, 1978), como ya has mencionado, te referes a tu obra como una sola novela por entregas titulada *Klail City Death Trip Series*. Me parece interesante que esa nueva denominación aparezca precisamente en un libro cuyo título nos refiere no al Valle sino a Corea y que está escrito en verso, forma esta que no siempre se asocia con el género novelístico. ¿Qué aportó *Korean Love Songs* a la serie y cómo fue recibido este cambio radical (del español al inglés, de la prosa al verso) por lectores y críticos?

RH: Antes de todo, el propósito, en gran parte, se debió a lo siguiente: ya que Tomás Rivera había publicado ...y *no se lo tragó la tierra*, en el tema de los trabajadores agrícolas migrantes lo había dicho todo; esto no es para despreciar los esfuerzos y novelas de Francisco Jiménez, que presentó la vida de mexicanos nacionales en *The Circuit y Breaking Through*, sino que había otras vidas en la cultura chicana. Por eso, pues, decidí escribir la serie para que sirviera de ejemplo para los jóvenes escritores de que se podía escribir en todos los géneros novelísticos posibles. Con eso, pues, después de *Korean Love Songs* y las primeras dos novelas, *Estampas y Klail City* (que son novelas fragmentadas y no cuentos como escribían unos críticos literarios chicanos, ya que así también denominaban el trabajo de Tomás) escribí una novela epistolar, *Mi querido Rafa*; una novela sin narrador, *Los amigos de Becky*; una novela como diario íntimo, *The Useless Servants*, y así demostrar lo que nuestra gente había contribuido a este país en las armas; *Rites and Witnesses*, entre diálogos y monólogos... Escribí para que la juventud escribiera todo tipo de novela, sin olvidar el género policiaco/noir como *Partners in Crime y Ask a Policeman*. Lo lindo de la novela se halla en su etimología: algo novedoso. A la vez, yo estaba tratando de producir una novela que no era, necesariamente, del siglo diecinueve, lineal, con un protagonista, etcétera. Además de ello, quería que las novelas fueran cortas, es decir yéndose directamente al grano.

MMR: La cuarta entrega de la serie debía haber sido *Claros varones de Belken* que, por diversas razones, no se publicó hasta 1986, cuando ya habían aparecido otras obras a las que volveremos después. *De Claros varones* me interesan varias cosas y creo que ha sido poco estudiada por la crítica. Con todo, dadas las limitaciones que decidimos adoptar, me ciño sólo a un aspecto. Al comienzo de la obra incluyes unas citas atribuidas a diversos personajes de la novela, y a mí siempre me atrajo la de Teófilo Barrera, que dice: “Conque nos quieren deportar. ¿A dónde? A ver, váyanse a los cementerios de este lado del río. Sí, que vayan allí esos del uniforme para ver quién llegó aquí antes que nadie”. En este viaje hacia la muerte que es tu serie, ¿qué papel juegan los cementerios?

RH: Conocí, por decirlo así, mi primer cementerio a la edad de cinco o seis años. Se había muerto un amigo de la familia y mis padres siempre asistían a cumplir sus obligaciones como queridos y viejos amigos. Debe haber algo que heredamos de la cultura peninsu-

lar los de este hemisferio; los mexicanos, para empezar. Además, había aquello de “hay que cumplir.” Después del servicio en el ejército supe que el entierro de mi padre fue el más concurrido que jamás se había visto en Mercedes. El orador fue el abogado José Alamía, perteneciente, como la nuestra, a “las viejas familias”, es decir, las familias que aparecen en el censo de la Corona de 1750. Me contaron que habló brevemente y que lo señaló como esposo fiel, padre ejemplar y hombre recto. Mi mamá me contó que no hubo lloriqueos, ni gritos, ni nada. Que fue, a pesar del gran número de gente, un entierro sobrio y que, aunque ya era 1950, la mayoría de la gente caminó a pie desde la casa mortuoria hasta el cementerio de Nuestra Señora de la Merced, cosa de dos o tres kilómetros. De niño vi todo tipo de entierros; uno que no se me borra de la memoria fue cuando el esposo se tiró al pozo; en otras ocasiones, venían dos o tres músicos a cantar la despedida; en fin, como pueblo chico, todo mundo se conocía. En el ejército, por ejemplo, vi una peli Western con John Wayne; no había sillas y nos sentamos al lado de las tumbas porque estaban a lo alto y la pantalla abajo. También visitábamos los cementerios de los pueblos rurales en la carretera militar porque mi mamá se había criado en uno de los ranchos al lado de camino militar. Mi hermano René me llevó al cementerio americano en Mercedes y yo ya con veinte y pico años de edad, noté que ya había apellidos en español para ese tiempo. No es ni era una fijación; era, más bien un deber y una manera de mostrar respeto. El camino militar está lleno de cementerios pequeños, de familias, y en un tiempo u otro acompañé a mis padres a ellos. Eso sí, a mí no me van a enterrar; mi hijo y mis hijas saben que prefiero la incineración.

MMR: Cambiemos de asunto, entonces. *Mi querido Rafa* (Houston: Arte Público Press, 1981) puede ser el experimento lingüístico más radical (y al mismo tiempo, el más natural) de toda tu obra. Se trata de una novela en la que el inglés y el español se mezclan libremente de manera constante. Una delicia para el lector bilingüe, pero un libro complicado para los demás. ¿Crees que el mercado editorial estadounidense publicaría hoy en día una obra así?

RH: No, no creo que se publicaría. Nicolás Kanellos lo publicó y los lingüistas se enamoraron de *Rafa*. Se ha vuelto a publicar por Arte Público Press. Bien puede ser que una casa en Nueva York la publicara, pero no lo creo. A mí me importa bien poco. Como sabes, la mayoría de la gente que me lee es universitaria; aún así, los mexicano-texanos y otros batallarían para leer *Mi querido Rafa*. Les falla el

español. Quizás, allá en un futuro, y si las bibliotecas conservan *Mi querido Rafa*, alguien se atreva a dictarlo¹⁰.

MMR: De *Rites and Witnesses* (Houston: Arte Público Press, 1982) siempre me ha sorprendido su manera tan directa de abordar al lector. Las técnicas son parecidas a las que usaste en *Mi querido Rafa* y en otras entregas de la serie, pero en *Rites* se suprimen todos los intermediarios entre personajes y lector: desaparecen los narradores, el autor imaginario P. Galindo y todos los otros procedimientos habituales. ¿Qué buscabas al aligerar de esta manera la estructura narrativa?

RH: Sí, siempre me ha parecido que hay demasiada distancia entre el escritor y lector, tanto en español como en inglés. Decidí escribirlo así para allanar el camino entre los dos idiomas y, principalmente, para contar un cuento donde los personajes tienen la oportunidad de explicarse. Me encanta cuando oigo a alguien mentir para protegerse; “sálvese quien pueda” es el lema de mucha gente, ¿no? Además, y más importante creo yo, es que el lector juzgue, como siempre, de por sí. Esto es juntar al escritor con su público.

MMR: Con la publicación de *The Valley* (Ypsilanti, MI: Bilingual Press, 1983) entramos en territorio nuevo para la serie. Se trata del tema ya famoso de las versiones en inglés de tus obras publicadas anteriormente en español. Me parece que *Valley* es la que más cambios aporta con respecto al original, pues no sólo se traduce el texto de una lengua a otra (de una cultura a otra) sino que reordenas también los materiales. De alguna manera, creo que *Valley* se acerca conscientemente al *Wisconsin Death Trip* de Lesy, ¿no?

RH: Después de una leída detenida, decido reordenar los materiales porque me pareció que necesitaba darle coherencia, quizás más coherencia, a la novela. *In re* el *Wisconsin Death Trip*, sí, y se debe, creo, a lo primero que escribí, “Por esas cosas que pasan”. Cuando *Estampas* aparece por primera vez, la orden la compusieron Octavio I. Romano y Herminio Ríos. Años más tarde, cuando le ofrezco a Nicolás [Kanellos] *The Valley*, ya venía pensando en cambiarle el orden que, como dije, creía que cuadraba mejor que la versión de Quinto Sol. No puedo dar señas de cómo cuadraba mejor, pero a mí me pareció que sí y lo hice. El rechazo de Nico no me molestó, ya que éramos amigos de mucho tiempo atrás y, como dueño de Arte Público, él

¹⁰ El entrevistador ha dictado clases sobre *Mi Querido Rafa* en varias universidades, incluida la Universidad de California, Merced, en la que enseña actualmente.

tenía que ver por la supervivencia de la casa. Después que la publicó Bilingual Review/Press en Ypsilanti, Michigan, donde Gary Keller se encontraba en ese tiempo del '83, Nico se rió y dijo que en adelante no volvería a rechazar algo mío por estrambótico que le pareciera lo que le enviara. Y así fue. Pasa que había firmado un contrato con Gary para otra publicación, y publicó *Claros varones*. Klaus Zilles dice que es la novela clave, ya que divide la serie entre el primer período y el segundo de la serie. Andaba ocupadísimo en ese tiempo y no hallaba tiempo para traducirla. La persona que escogieron era mexicana de nacimiento y educación, lo que le faltaba era el inglés, es decir, no traducir literalmente, que ese no es el camino ni el propósito de las traducciones. Por consiguiente, pasé muchas horas corrigiendo, tachando, cambiando, etc. Le mandé a Gary el manuscrito pero hice, y aún retengo, copia del manuscrito con las notas en los márgenes. Ese manuscrito parará en los estantes de la biblioteca de Stanford [University] a la cual ya le he enviado manuscritos, tesis doctorales que me han enviado los estudiosos, correspondencia, fotos, en fin, y todo lo que tenga que ver con la serie. Lo de Lesy, el *Wisconsin Death Trip*, encajó perfectamente cuando empecé con *Estampas* y, más tarde, con *Korean Love Songs*, cuando decidí llamar la serie *El viaje de la muerte en Klail City*. Brevemente, se engañó a los escandinavos diciéndoles que los climas en Estados Unidos y los de Suecia, Noruega y Dinamarca eran parecidos. Eso fue una mentira imperdonable. El clima del mesoeste norteamericano es un clima continental, no hay un océano que sirva como unidad térmica que suavice el frío como lo hace el Mar del Norte, que mitiga el frío en los países escandinavos. Lesy usa cientos de fotos de niños, jóvenes, gente mayor que murió congelada. Yo pasé fríos en esa parte de Estados Unidos, cinco años en Illinois, cuatro en Minnesota, y sin contar el frío durante mi servicio militar. Lo de Lesy es espeluznante y a la vez, para mí, importante.

MMR: Siguiendo con las versiones al inglés, *Dear Rafe* aparece en 1985 (antes de volverse a publicar, junto con *Mi querido Rafa*, en 2005)¹¹. El libro se dedica a Luis Leal y a Américo Paredes. ¿Qué representaron para ti estas dos grandes figuras, por desgracia ya fallecidas?

RH: Luis y Américo, para mí, pero también para mucha gente de la raza, representan unos modelos de fidelidad e investigación.

¹¹ En ambos casos, la novela fue publicada en Houston por Arte Público Press.

Cuando estudiaba en la Universidad de Texas, tomé un curso con la doctora Dorothy Schons, la única mujer en el departamento a tiempo completo. Había otra, la señorita Nina Weisinger, que portaba el título de Assistant Adjunct Professor (casi un insulto insuperable, ¿no te parece?). Ambas dictaban materias de literatura latinoamericana. El texto de la doctora Schons era sobre la literatura mexicana; el compilador: Homero del Castillo, de la Universidad de Chicago. El bibliógrafo: Luis Leal, M.A., University of Chicago. Leal es un apellido muy norteno; con decirte que en Mercedes había tres familias con ese apellido: Leal Ríos, Leal Tamez, y Leal, así a secas, y ninguno era pariente del otro. Esto fue en el otoño del '53; cuando me recibí en mayo, me di cuenta de que todavía tenía un semestre del *G.I. Bill* (the Veterans Entitlement Act) y tomé doce horas de estudios graduados. Nueve años después de tantos trabajos en esto y aquello, me inscribo en la New Mexico Highlands University en Las Vegas, Nuevo México, y me topé con el libro de Luis sobre el cuento mexicano. Al recibirme por Highlands, hice aplicación, como cualquier estudiante graduado, a varias universidades. Yo quería ir a Illinois y cuando me ofrecieron el puesto, acepté, y allí conocí a Luis. Durante mi segundo año en Illinois, el jefe del departamento, William Shoemaker, me nombró como director de Sigma Delta Pi; me dijo que quería que me mudara más cerca del departamento y mientras habla Shoemaker, Luis pasa y le dice, "Hinojosa-Smith puede compartir mi oficina" y así llegué a conocer a Luis bien a bien. El ya sabía quién era yo porque me había inscrito en su clase durante mi primer año, pero tuve que dejarla porque Shoemaker quería que yo enseñase una clase de portugués. Lo mismo ocurrió el siguiente año y dejé otra clase de Luis. Le iba a explicar el por qué había dejado las clases pero ya sabía: Shoemaker le había avisado. Bien, compartía su oficina, contestaba el teléfono cuando Luis no se encontraba por allí y llegué a conocer a varios críticos literarios vía el teléfono. Los últimos tres años de mi carrera en Urbana, íbamos Luis, el lingüista don Marcos Morínigo y yo al café en el Newman Club, que Luis bautizó como El Vaticano. Luis era norteno; nació en Linares, Nuevo León. Pasan los años, nos vemos en los MLA y en varias conferencias y para ese tiempo yo ya estoy escribiendo. En el primer tomo de la *Revista Chicano-Riqueña*, Nicolás [Kanellos] publica el ensayo de Luis sobre la literatura chicana y eso, en gran parte, legitimó la literatura. Años después, propongo su nombre para NCCHE (National Chicano Council on Higher Education), regido por

Arturo Madrid. Durante una de las reuniones para otorgar becas a los estudiantes para el doctorado, Tomás me dijo que conocía a Luis, que había tomado un curso con él en Guadalajara, que el primer día Luis habló poco y al fin de la clase. Dice Tomás que él está en la puerta hablando con amigos y dice: “¿Con que ese es el gran Luis Leal? P’s no impresionó”. Al decir eso, Luis va pasando, se detiene y le dice a Tomás: “Bueno, a ver si mañana la hago a mejor”. Bien. Estamos en Berkeley y Luis va a asistir a su primera reunión del NCCHE. Como siempre, Tomás y yo compartimos la habitación y le digo a Tomás que voy a hablar con un viejo amigo e invito a Tomás, y yo sin decirle que el amigo era Luis Leal. Suena la puerta, se oye el “adelante”, le digo a Tomás que pase primero y ve que es Luis. Risas, saludos, abrazos, etc. A Tomás nunca se le olvidó el truco. Pasan los años; Juan Bruce Novoa dicta clases en Trinity University en San Antonio y nos invita a Luis y a mí. Es un congreso sobre *La Prensa*. Estamos Luis y yo en el lobby esperando a Juan Bruce cuando, así, a boca de jarro, me dice Luis: “Mira, ya no me llames don Luis. Ahora, Luis y nada más”. Le respondí que no, que no podía. Y él dice: “Bien, pero de ahora en adelante, te voy a llamar don Rolando”. Para no alargar el cuento, desde ese tiempo hasta su malograda muerte fuimos Luis y Rolando.

Américo. Nos llamábamos parientes porque él había descubierto dos corridos de mediados del siglo XIX, cuando una Hinojosa se casa con un Paredes. Cuando muere mi padre y yo me recibo por la Universidad de Texas, yo vivía gran parte del año escolar con mi hermana mayor y su esposo, Osvaldo Benjamín García, abogado, que se recibe por la Universidad de Texas, junto con su hermano, Humberto, en el año 1932. Osvaldo es unos años mayor que Américo y, como mucha gente del Valle, bueno en eso de contar tallas y chistes. En un ensayo sobre esos temas, Américo vuelve a Brownsville y él y mi cuñado y su hermano le cuentan chistes a Américo para su estudio. Se publica el libro, pero los nombres no aparecen, ya que habían acordado de que los nombres no aparecieran. Osvaldo era miembro del concilio de la ciudad y luego el abogado de la ciudad, y Humberto era juez estatal. Estando yo en Texas A & I, Kingsville, le escribo a Américo que quiero usar Jonesville-on-the-Rio en mis *Estampas*, y da el sí. Luego, por teléfono, charlamos un rato. Pasan los años, llevo ya tres en la Universidad de Minnesota y paso los veranos dictando clases de nuestra literatura en la Universidad de Texas. A fin del segundo verano, Américo habla con Peter Flawn, el presidente, y gran

respaldo de Tomás, que quisiera que yo viniese a Austin, que había dictado clases durante los veranos (suceso que Flawn sabía por parte de Tomás), y el '81 acepté el cargo como profesor en el departamento de inglés. Durante mi segundo año, Nicolás Kanellos me invita a presentar una charla en la Universidad de Houston. No me dijo, pero allí iba a estar presente el presidente Pickering. Un buen día me llama Pete Flawn y dice que recibió llamada de Pickering que piensa ofrecerme un puesto en Houston. Le explico que yo no había solicitado el puesto y que quería permanecer en Austin. El doctor Flawn dice que ha de nombrarme a un *Professorship*. Le doy las gracias y le repito que no es necesario que haga eso. Para ese tiempo ya había llamado a Bob King, el decano de la facultad de artes y ciencias, y le dijo que me nombrara a un profesorado, que serviría con aumento de sueldo. Llevaba dos años en el campus, pero no conocía al decano, y fui a verlo. Cuando fui a la oficina de Américo, se sonrió. Ya sabía. Por unos años, ya jubilado Américo, cada viernes cenaba en casa de los Paredes. Nena (Amelia Nagamine de Paredes) preparaba la cena y yo traía la cerveza. A la hora o más, Américo y yo íbamos a su oficina. Nena era media japonesa por su padre, que sirvió como Cónsul General en Montevideo, el distrito federal, y se encontraban en la Argentina cuando estalla la guerra entre Japón y EE.UU.; los Nagamine son repatriados en el barco sueco Gripsholm. Después de la guerra, se conocen Américo y Nena. En ese tiempo, Américo (que de joven había trabajado en el *Heraldo de Brownsville*, la versión en español del *Brownsville Herald*) y Nena se casan. Se licencia del ejército, trabaja para la Cruz Roja Internacional, que lo lleva a China y a Manchuria. El '49, cuando Mao Zedong toma posesión de China, Américo renuncia y él, Nena, y la suegra parten para Brownsville. De paso, Nena, durante la guerra, radicada en Tokio, actuaba como actriz en la radio de Japón que presentaba dramas y comedias en español destinadas para Latinoamérica.

MMR: Bueno, toda una vida de recuerdos. También en 1985 aparece *Partners in Crime* (Houston: Arte Público Press), recién reeditada en 2011 y considerada por muchos la primera novela detectivesca chicana. El título recuerda a la obra homónima de Agatha Christie, pero las dos novelas son muy diferentes. ¿Cómo surgió la idea de escribir una novela policiaca?

RH: El plan era de escribir en todos los géneros posibles de la prosa de ficción. Había publicado dos novelas fragmentadas, una

en verso (que no poesía) con *Korean Love Songs*, una novela de recuerdos y de vuelta a casa, *Claros varones*, etc. El plan era que si los jóvenes iban a escribir, que vieran que el campo estaba abierto, que no solamente tenían que escribir sobre esto y aquello, sino que vieran lo que se podía hacer a través de la novela. Faltaba una novela criminal y decidí con *Partners*; en ese tiempo, en los '80, la droga ya había reemplazado al contrabando de coches, de radios y teles, etc. Ahora el dinero está en las drogas, de todo tipo; en el Valle, de niño, si uno se iba andando sobre los rieles de los trenes que dividían Mercedes, a la edad de once o doce, cualquier chico te podía señalar la marihuana. Para ese tiempo, la marihuana era lo que regía, pero pasado el desastre en Vietnam, surgió la cocaína, sin olvidar a los *hippies*. Con esto, el dinero, y, como siempre, la competencia entre los grupos. Noté que la violencia en Matamoros y en otras partes de los pueblos del Valle, en el lado mexicano, ya no era una puñalada o un tiroteo de vez en cuando. Ahora, se leía de unas muertes en la capital, Ciudad Victoria, Tamaulipas, en San Fernando, que queda entre Matamoros y la capital estatal. En Texas no se oía ni se leía nada de la violencia. En el Valle, sí. Esto, pues, coaguló con lo que estaba haciendo yo: una novela en diversas partes y varios géneros y con lo dicho arriba, lo que estaba ocurriendo en el lado mexicano del Valle. (Como sabes, *Ask a Policeman*, salió media generación después y aún los periódicos nacionales no escribían sobre ello). Como era novela criminal, escribí una novela lineal. Hay exposición, pero lo lineal sigue, ya que ese género suele ser corto y no se da para múltiples tramas ni docenas de personajes. Pero no era una novela solamente detectivesca, ya que los personajes conocidos eran afectados por esos cambios. Por ejemplo, los bancos, o gente que compraba coches y pagaba en efectivo, etc. En fin, el dinero abundaba (y aún) y los negociantes encantados, ya que no reportaban toda la ganancia.

MMR: Pasamos ahora a *Klail City* (Houston: Arte Público Press, 1987), la versión en inglés de *Klail City y sus alrededores*. Entre los muchos cambios con respecto a la versión en español, me llama la atención el uso del título "The Searchers" para varias secciones de la obra. Si no me equivoco, se trata de un homenaje póstumo a Tomás Rivera, aludiendo a uno de sus poemas. Más allá de la conocida amistad entre ambos, ¿cómo fue tu relación de escritor a escritor con Rivera?

RH: “The Searchers” es uno de los varios poemas de Tomás que no solamente me gustan sino que también dicen muchas verdades y lleva consigo el mensaje de que no hay fin de una carrera o de cualquier cosa, sino que la búsqueda, no el hallar algo, es lo que cuenta; que seguir buscando es lo importante y vital. Cuando a Tomás se le inauguró como canciller en UC Riverside, Tomás me invitó a que asistiera. No sé si tú sabes que en esas ceremonias la universidad más vieja es la que ocupa el primer lugar en la nómina y en la línea de profesores. Como la Universidad de Minnesota se fundó en 1851, yo ocupé el primer lugar. Una ceremonia muy linda, y la decana de artes liberales, muy amiga de Tomás, leyó parte de “The Searchers” como parte de la bienvenida al nuevo canciller y al público.

Tomás y yo no hablábamos mucho sobre o de literatura. La pregunta era si la literatura chicana iba a seguir o no. Si mencionábamos a alguien sería Hippolyte Taine, la primera luz del naturalismo francés. Coincidimos en que los dos lo habíamos leído, no como asignatura, sino de casualidad. En ese tiempo, la crítica literaria no estaba bien formada, no se habían escrito tesis para el doctorado. Eso vino después, pero en Alemania apareció una tesis sobre lo mío en los ‘80, en la universidad de Mainz. Desgraciadamente, Tomás murió el ‘84 y no llegó a saber de ello. Pero no, la literatura no era algo que abordábamos.

MMR: Seguimos con Rivera, porque también en 1987 publicaste una versión de su novela ...y no se lo tragó la tierra con el título *This Migrant Earth* (Houston: Arte Público Press). ¿Fue difícil reescribir la obra de otro autor?

RH: Sí, fue difícil ya que no había traducido a otro autor; lo que quería captar era el amor que Tomás tenía por la gente, lo que sentía al sentarse cuando escribía. La gran ayuda fue Tomás mismo, dada nuestra amistad; hablábamos de *Tierra*, de la gente de Crystal City de esos tiempos y lo fácil que era abordar ese tema, de la gente trabajadora, sus decepciones, y como se parecían a la gente de Mercedes, del Valle, que también hacían esas caminatas al norte.

MMR: En 1990 ve la luz *Becky and Her Friends* (Houston: Arte Público Press), una obra que sorprende a algunos de tus lectores por el claro giro feminista que se observa en ella. Ya antes habían aparecido varias mujeres fuertes e independientes en tu obra, pero tal vez pocos esperaban que Becky se convirtiera en una de ellas. ¿Cómo surgió esta transformación en el personaje de Becky?

RH: Como era un cero a la izquierda en *Mi querido Rafa*, pensé que ella era la que serviría para el papel. Dominada por la ambición de su madre, se dio cuenta que iba a cumplir 36-37-38 años de edad y que pasaría el resto de su vida con Ira y dijo que no. Como sabes, en *Rafa* se entregó a Jehú (y se lo contó a Reina Campoy). Lo raro es que iba a releer *The Egoist* (George Meredith) de nuevo después de muchos años y al leer el prólogo salió la idea de escribir sobre Becky. Dejé a Meredith y empecé a escribir. No quería que hubiera un narrador y tomé la oportunidad de inventar más personajes, por ejemplo, Bill y Tippy Ochoa, pareja que los franceses denominan *arriviste*. De personajes, ahí hay de todo. El giro fue lógico; ya iba hacia ello y cuando se casó con Jehú desapareció la Becky original.

MMR: Con *Los amigos de Becky* (Houston: Arte Público Press, 1991) se da por vez primera el caso de que conozcamos antes la versión en inglés que la novela en español. ¿Fue una decisión tuya o del editor?

RH: La empecé en español e iba bien hasta un tercio, quizás llegando a mitad, cuando le di a la pared. Nada. No salía absolutamente nada. Primera y última vez que me sucedió. La hice a un lado (esto fue durante la primavera del '89). Pasaron dos o tres semanas y la empecé en inglés y la escribí de un jalón; se la envié a Nicolás. Pasa cierto tiempo y la acepta. Mientras charlábamos sobre ello (vía teléfono) le dije que tenía parte de *Becky* en español y Nico me dijo que la acabara y que daría el sí o el no. Me llevé el manuscrito a Mosul, Iraq, y allá la terminé. Al volver, pasé dos semanas dictando un curso en Texas Women's University y la escribí a máquina. Al volver a Austin y pulir aquí y allí, se la envié a Nico. (*In re* Iraq: Washington me ofreció ir a Afganistán o a Iraq a establecer un curriculum de literatura norteamericana; escogí Iraq por el nombre: Mesopotamia, tierra a mitad de dos ríos. Mientras pasé buena parte de ese verano en Mosul, visité una docena de pueblos cristianos y un monasterio; eran católicos asirianos —no sirianos. Entre los pueblos, el que más me gustaba era Tel Keppe. Una tarde, tomando cerveza con unos colegas iraquíes de la universidad de Mosul, uno de ellos le dijo al mesero que yo era americano. Me preguntó que si yo era de Detroit. Luego supe que existe un gran número de asirianos en Detroit. Yo ya sabía de los asirianos por un poema que memoricé durante mi cuarto año de secundaria. Un poemazo de Byron, "The Destruction of Sennacherib": "The Assyrian came down like a wolf on the fold", etc.

MMR: *The Useless Servants* (Houston: Arte Público Press, 1993) nos devuelve a Corea a través de los diarios y la introspección de Rafa Buenrostro. Al publicarse poco tiempo después de la primera guerra de Iraq, sin embargo, es posible que el libro evocara también otras realidades para el público en ese momento. ¿Tuvo alguna influencia en la escritura de *The Useless Servants* el ambiente bélico de la guerra de Iraq?

RH: No tengo idea; alguien me envió una reseña de unas cuantas líneas del *Los Angeles Times* criticando *Servants* porque le era difícil de leer. Como ves, *Servants* también es todavía otro género novelístico.

MMR: Con *Ask a Policeman* (Houston: Arte Público Press, 1998) se consolida tu participación en el mundo de la novela negra. Al mismo tiempo, esta novela sigue la vinculación fronteriza de toda tu obra porque trata de los cambios que el narcotráfico ha traído al Valle. ¿Qué diría tu personaje Esteban Echevarría si pudiera ver este mundo transformado (o trastornado) de fines del siglo XX?

RH: Si hubiese llegado a vivir todo ese tiempo, creo que se trastornaría por la crueldad, la violencia; en fin, sería para él un mundo desconocido.

MMR: Varias de tus novelas (*Claros varones de Belken*, *Mi querido Rafa*) habían lanzado algunas pullas aquí y allá contra el mundo académico, pero no es hasta *We Happy Few* (Houston: Arte Público Press, 2006) que te vemos escribir una sátira universitaria, añadiendo así otro nuevo género a la serie. Creo que podría decirse que la novela funciona —al menos— de dos maneras: una, más o menos literal, en la que el objetivo inmediato es un retrato de los aspectos positivos y negativos de la vida universitaria; la otra, más bien simbólica, en la que la universidad funciona como microcosmos de Belken County, una especie de cronotopo que propicia el encuentro de generaciones, clases sociales, etc. (a diferencia de lo que ocurre en Austin cuando Rafa y Jehú hacen allí sus estudios). Aunque por razones evidentes la novela advierte que los personajes y las situaciones no se basan en otros de la vida real, está claro que surgen de tu propia vivencia del mundo universitario como estudiante, administrador y profesor. ¿Cómo ha sido esa experiencia universitaria tuya y cómo ha modelado o influido en tu manera de escribir?

RH: No creo que mi experiencia universitaria haya influido mi manera de escribir. Tu ensayo en Texas State University en febrero

del año pasado (2011) explica perfectamente cómo empecé a escribir y cómo desarrollé la manera en que escribo, y cómo escribo y he escrito¹². Ahora bien, como estudiante, profesor y administrador, eso sí me ayudó para escribir una novela académica. La escribí mientras hice el viaje por barco carguero, *container*, como les llaman en español también. Escribí como si hubiera estado en casa: solo, en silencio, a mis anchas. Llevaba varios años ya de haber pensado en escribir ese tipo de novela, ya que lo experimenté en Trinity University, en Texas A & I (ahora Texas A & M en Kingsville), en Minnesota y aquí, en la Universidad de Texas; vi que los problemas eran los mismos: se trataba de gente educada que a veces poco lo demuestra fuera de las clases que imparten o dictan. Los chicos que deciden ocupar las oficinas de la administración llegaron tarde al asunto: materias de los *colleges* de artes liberales se esparcían por casi todo EE UU; cada año desde los '80 para acá se ven y se han visto más y más profesores que dictan clases de literatura e historia, que hay simposios, congresos, y conferencias sobre la materia. Que los chicos no sepan eso no es culpa de ellos, no, pero también denotan que no están al tanto. Han heredado un *fait* casi *accompli* que no se hubiera esperado en los años '60 y, en muchas partes del país, durante los años '70. No saben que en varios países de Europa hay clases de literatura, que hay profesionales que escribieron sus tesis doctorales en psicología, sociología, literatura, lingüística, etc. El Valle, para muchos de ellos, es el mundo. Veo esto cuando estudiantes del Valle en UT vienen y me dicen que sufren lo que ellos llaman *Culture Shock*. Muy natural, ya que nacieron y se desarrollaron en un lugar donde el 90%, a veces el 96% de los habitantes son México-texanos y se dan cuenta de que no todo el monte es de orégano. Esto pasa con el tiempo, pero siempre hay gente que se tarda en aceptar esa realidad. En *Few*, los chicos no están organizados; quizás oyeron, a segunda mano, lo que ocurría en California en la previa generación. Sea como sea, ojalá los que la lean noten que hay humor en la novelita.

MMR: *A Voice of My Own* (Houston: Arte Público Press, 2011) reúne ensayos y cuentos escritos durante las últimas tres décadas. En uno de los cuentos, "Es el agua", el narrador nos advierte

¹² Ver nota 7. Una versión del artículo mencionado se presentó en el simposio "Vida y Honor/Life and Honor: The Rolando Hinojosa/Miguel Méndez Symposium". Texas State University. San Marcos, TX: 4 de febrero de 2011.

de que el Valle siempre hace volver a los suyos, no importa a donde vayan. Tú vuelves con frecuencia. ¿Qué encuentras (o qué buscas) cuando vuelves?

RH: No busco nada; es un placer ver los cambios y notar también que mucho se mantiene como lo era durante mi juventud. *In re* amigos, muchos han muerto ya; hoy es mi cumpleaños, con 83 años completos, como sabes, y no espero ver amigos viejos. Paso el tiempo con mi hermana Clarissa (92 años) y profesores de UT-Brownsville. A veces también voy río arriba al condado de Hidalgo; a veces tomo la carretera 83, pero mi favorita es el camino militar que va de Brownsville hasta Río Grande City, Roma-Los Sáenz, sin una ciudad, con excepción del pueblo de Hidalgo, que ahora es más bien una ciudad pequeña. Si se me invita a leer algo, tomo la ventaja de ir a la escuela en Mercedes, como lo hicimos tú y yo. Así tengo la oportunidad de hablar con los chicos. Allí nací y la gente del Valle es así, salen para volver.

MMR: Ponemos punto final a la entrevista con la pregunta más difícil: ¿cuál es el siguiente proyecto en la serie o fuera de la serie?

RH: Por ahora, sigo con la versión bilingüe de *Rienzi* y voy a agregar tres capítulos más para tener diez en español y diez en inglés. *In re KCDT*, llevo dos páginas ya y las he redactado. No sé cuál será el título, por ahora, pero para hallarlo en la pantalla lo he titulado *Cetina's Murder*. Este semestre, las dos clases me están tomando mucho tiempo y esta tarde espero los primeros ensayos de la materia "Life and literature of the Southwest": *Mango*, *The Circuit*, *Earth*, *Borders* (poesía de Mora), *Policeman*, y *Breaking Through*¹³.

MMR: Gracias, Rolando, y esperamos ya con el interés de siempre *Rienzi* y *Cetina's Murder*.

¹³ *The House on Mango Street* (Sandra Cisneros), *The Circuit* (Francisco Jiménez), ...y no se lo tragó la tierra/*And the Earth Did Not Part* (Tomás Rivera), *Borders* (Pat Mora), *Ask a Policeman* (Rolando Hinojosa) y *Breaking Through* (Francisco Jiménez).

**SOBRE LA PAZ Y LA PALABRA:
ENTREVISTA CON LA ESCRITORA VASCA
LUISA ETXENIKE¹**

CRISTINA ORTIZ CEBERIO²

En esta entrevista charlamos con la escritora vasca Luisa Etxenike (San Sebastián, 1957). Etxenike ha publicado las novelas *El detective de sonidos* (Libros de Pizarra, 2011), *El ángulo ciego* (Bruguera, 2009), *Los peces negros* (Bassarai, 2005), *Vino* (Bassarai, 2000), *El mal más grave* (Bassarai, 1997) y *Efectos secundarios* (Bassarai, 1996), además de las colecciones de relatos *Ejercicios de duelo* (Bassarai, 2001) y *La historia de amor de Margarita Maura* (Baroja, 1990). En 2007 recibió del gobierno galo la distinción de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras. Entre sus múltiples labores vinculadas al ámbito literario destacan la de ser traductora de literatura francesa, profesora de talleres de creación literaria, presidenta de la *Asociación de escritores/as de Euskadi-Euskadiko Idazleen Elkarte*, miembro del comité organizador del Festival *Literaktum*, profesora de talleres de escritura creativa y coordinadora los *Encuentros Internacionales de Escritoras* que se celebran en San Sebastián desde 1987. Pero sobre todo y ante todo, Luisa Etxenike es escritora. Una escritora que entiende la labor literaria y estética unida al compromiso social y ético. Prolífica autora, Etxenike se ha labrado un estilo singular, el cual, a tenor de Ana María Moix, resulta en la con-

¹ Agradezco a la Profesora Alicia De Gregorio su atenta lectura y sus sugerencias en el proceso de edición de esta entrevista.

² ANLE y Universidad de Wisconsin-Green Bay. Profesora Titular de Humanidades. <http://www.anle.us/354/Cristina-Ortiz-Ceberio.html>

solidación de una voz propia y reconocible dentro del panorama literario peninsular actual³.

Hablaremos con la autora sobre las líneas de convergencia existentes entre su compromiso ético y la producción estética en el contexto de la escena cultural y social vasca, y el punto de inflexión ocurrido en esta tras el cese definitivo de la violencia anunciado por la banda terrorista ETA (*Euskadi ta Alkartasuna*) el 20 de octubre del año 2011. Desde su columna habitual de *El País* (edición para el País Vasco), en la que lleva escribiendo desde 2001, la escritora Luisa Etxenike ha mantenido siempre una postura clara contra el terrorismo de ETA y contra el entramado ideológico con el que la banda ha tratado de justificar sus acciones. En esta entrevista, Etxenike nos hablará de los temas recurrentes en su obra y los desafíos expresivos que caracterizan su trabajo más reciente. Además, compartirá algunos de los retos que supuso escribir *El ángulo ciego* (Bruguera, 2009), la novela que puede ser considerada más política de entre las que ha escrito y por la cual recibió el Premio Euskadi en 2009. Finalmente, departiremos con ella sobre la situación de la literatura vasca en este momento.



Luisa Etxenike
(fotografía: Morella
Muñoz-Tebar).

³ En: www.elpais.com/diario/2005/07/16/babelia/112147421_850215.html (consulta 21 de febrero de 2012)

CO: En “Ensayo Autobiográfico” Jorge Luis Borges declaraba que ya en *Fervor de Buenos Aires*, su primera colección de poesía, se encontraba expresada su temática fundamental: “En retrospectión, creo que nunca he superado ese libro. Creo que toda mi obra posterior sólo ha desarrollado temas inicialmente planteados allí; creo que durante toda mi vida sólo he estado re-escribiendo este libro”. ¿Crees que existen también aspectos recurrentes en tu obra que ya encontramos en los primeros relatos? Si es así, desde tu punto de vista, ¿cuáles serían esos elementos claves que se repiten?

LE: Yo diría que el tema central es una preocupación que está siempre ahí y que es probablemente la razón misma de la escritura o del hecho mismo de que yo sea escritora. La literatura es para mí siempre la posibilidad de “otro” y de “lo otro”. Y en ese sentido, un antídoto para esa preocupación de la que hablo y que tiene que ver con las huellas o con la posibilidad, para mí insostenible, de que algo nos suceda o alguien nos haga algo que pueda marcarnos para siempre, hasta el punto de que impida o amargue la felicidad de nuestras vidas, que desvirtúe o achate nuestra libertad o nuestra noción de libertad. Mi obra es, en ese sentido, anti-determinista; una constante rebeldía contra las marcas, contra los destinos trazados de antemano. Mis libros intentan representar un horizonte de posibilidades intactas para la libertad y para la felicidad, sean cuales sean las circunstancias de partida. Mis personajes se encuentran a menudo con esa amenaza de que algo o alguien les escriban la vida, pero de un modo u otro se liberan de eso, se instalan en la línea de un futuro en blanco donde todo es posible. Por eso soy narradora. Porque esa transformación, ese movimiento transformador, es consustancial a la noción misma de relato. El género narrativo es anti-determinista por naturaleza.

CO: Un aspecto que encontramos en tu última novela, *El detective de sonidos*, y que en mi opinión es central a la hora de abordar tu obra, es la preocupación por el lenguaje y las diferentes formas que existen de nombrar las cosas, es decir, la bifurcación lingüística y las consiguientes elecciones que uno hace a la hora de nombrar. Es interesante que el protagonista de esta novela, el detective, persona joven, contraste en varias ocasiones su forma de nombrar con la de su padre. Al leer estas digresiones lingüísticas, que afloran en las reflexiones de los personajes, he tenido la sensación de que en realidad lo que se conseguía era mostrar a estos personajes como seres que se sitúan en el umbral de dos o más realidades. ¿Estás de acuerdo? ¿Qué efecto buscabas?

LE: Insisto en que para mí la literatura es la posibilidad de “otro” y de “lo otro” y de que mis libros son anti-deterministas. Mis relatos plantean interrogaciones sobre lo que significa la libertad, sobre las tensiones que implica la libertad. Y ser libre es poder elegir. Y para poder elegir uno debe ser capaz de reconocer frente a sí distintas opciones o, como mínimo, dos. Esto es lo que le sucede a mi detective de sonidos. Tiene que madurar hasta entender lo que significa la libertad de elegir, de actuar o no actuar. Y debe asumir las consecuencias de sus elecciones, porque no hay libertad sin responsabilidad. Este joven detective empieza a distinguir en los demás personajes “otra manera” de enfrentarse a la vida. En el modo de hablar y actuar de sus padres, y de sus clientes, está viendo finalmente vías personales, opciones personales. Estas representan las decisiones que estos personajes han tomado a lo largo de su vida, son ejercicios de libertad. Él no ha reflexionado nunca sobre esas cosas y, de repente, tiene que construir su propia vía y su propia vida. En ese sentido, esas distintas versiones o esos umbrales que citas constituyen la alteridad, el territorio de lo otro. La vida personal está hecha de las visiones y de las palabras de cada cual. El detective empieza a ser consciente de ello y a comprender que ha vivido sin decidir nada, en una infinita apatía, atonía, casi sin movimiento. Y poco a poco, a través de la relación con los otros personajes, empieza a reconocer el movimiento, los movimientos de los demás. Y él tiene ahora que trazar el suyo, su propio recorrido. Por traducir esta idea también a un plano formal, diría que soy narradora también porque el relato es versión. Como dice Isabel, la protagonista de mi novela *Vino*, no se puede contar algo totalmente. Podemos tener la sensación de una historia completa en la cabeza, pero para contarla hay que elegir. El relato es siempre una versión dentro de otras versiones posibles. Contar es elegir: un punto de vista, un tiempo, una sucesión de acontecimientos. De la misma manera, vivir es elegir, tener un punto de vista, una serie de valores. De algún modo ese “umbral” entre varias realidades del que hablas es también una reflexión sobre las exigencias del relato, sobre la lucidez, la alerta necesarias a la hora de decidir los elementos de un relato. Se construye un relato como se construye la vida: mediante elecciones que suponen naturalmente descartes.

CO: Esta atención al lenguaje, a los procedimientos de expresión, que está presente en toda tu narrativa, quizá adquiere un nuevo nivel en *El detective de sonidos*. En esta novela, el detective tiene

que recuperar elementos auditivos del pasado para los clientes que le contratan. El primero de los sonidos que debe recobrar el protagonista supone un auténtico reto, pero también —me parece a mí— es un guiño generacional al lector de cuarenta años o más, ya que se trata de recuperar el sonido que produce el palo de la marioneta “Colorín” cuando golpea a los otros muñecos del guiñol. El detective, debido a su edad, tiene que hacer una búsqueda en Google para saber quién es el tal “Colorín”⁴, aspecto que al final le debe clarificar su padre. De esta manera, vas tejiendo un texto en el que parece importante hacer convivir la tecnología con formas de expresión más tradicionales (el protagonista usa Google, pero también acude a la Biblioteca y le resulta fascinante el contacto con los diccionarios) y vas creando una especie de retroalimentación entre formas tradicionales y formas contemporáneas de almacenar información y de acceder a ella. Por ejemplo, coexisten estas referencias al guiñol que he mencionado junto a los Podcasts y eso se da con la misma naturalidad y de la misma manera con la que diariamente conviven, interactúan y se necesitan personas de distintas generaciones. Parece que tú no eres de esos escritores que ven con recelo o preocupación los cambios que está introduciendo la tecnología tanto en los hábitos de lectura y transmisión de conocimiento como en la desaparición del “formato físico” (libros, discos) sustituido por el formato digital. Es más, no pareces plantear como infranqueables los distanciamientos generacionales que va creando la tecnología. ¿Es así?

LE: *El detective de sonidos* es, del modo más intencionado, una novela intergeneracional. Me interesan las relaciones intergeneracionales como escritora porque me preocupan como ciudadana. Creo que se está interrumpiendo la comunicación entre los más jóvenes y la generación anterior. Ya no estamos, como en mi época, ante un conflicto generacional sino ante una ruptura, como un apagón de la relación intergeneracional que está impidiendo muchas transmisiones. Ese apagón de la comunicación y de la transmisión está, a mi juicio, *despatrimonializando* culturalmente a los jóvenes, cerrándoles

⁴ Javier Sada explica que “el infatigable y valiente Colorín, la princesa Pachuchita y la bruja Piruleta eran algunos de los personajes del guiñol que se representaba en los años sesenta en la terraza del Ayuntamiento de San Sebastián durante la Semana Grande del Niño”. En: www.diariovasco.com/20080806/san_sebastian/cuando_heroe_niños_colorín_20080806.html (consulta 21 de febrero de 2012).

el acceso a la tradición cultural, lo que para mí es mucho más que una preocupación, y me importa traducirlo a una reflexión estética. Creo que se crea a partir de una tradición para luego aceptarla, transformarla u oponerse a ella; no pienso que las cosas salgan de la nada. Me interesa la idea del arte como un diálogo —aunque este sea tenso, desafiante— con otros tiempos, con otros modos de la creación y de la decisión estética. Todo esto lo uniría a una reflexión que me parece la evidencia misma: los jóvenes tienen más futuro por delante; la gente mayor, más pasado por detrás, pero el presente nos pertenece a todos por igual. Yo soy una persona del presente, exactamente igual que una persona que tiene veinte años o que otra de ochenta. Por eso, dividir a las generaciones, por ejemplo, en función de una supuesta mayor o menor (in)competencia tecnológica me resulta además de ininteresante, absurdo, incluso temerario. Esa idea de que la tecnología “es de los jóvenes” y que la gente de una determinada edad está apartada de ese mundo me parece, insisto, una temeridad porque dificulta, cuando no interrumpe, el flujo de comunicación cultural. Como también me parece absurdo y temerario circunscribir el debate de la lectura a cuestiones de soporte o formato. Primero, porque la historia nos dice que los libros impresos convivieron durante mucho tiempo con los manuscritos. De la misma manera convivirá ahora el formato papel con el digital. Pero no es esto lo que más tiene que preocuparnos en este momento. Lo que nos tiene que preocupar más es que ahora los jóvenes apenas leen, y que el sistema educativo que tenemos no prepara para la lectura. A veces ni para la lectura simple, no digamos para la lectura ambiciosa, exigente que necesita la literatura. Eso es lo que yo creo que nos tendría que preocupar más. Debemos preguntarnos cómo formar hoy lectores de literatura. Cómo educar hoy lectores que puedan conectar también con las exigentes obras del pasado. A este problema me refiero cuando hablo de la *despatrimonialización* creciente de los jóvenes. Tanto *iletrismo* evidente y galopante es el enemigo del libro y no el e-book o el formato digital. Yo, que soy una lectora voraz en papel, me he acomodado perfectamente al e-book; estoy encantada además con las posibilidades que me ofrecen estas tecnologías y que eran inimaginables hace unos años. *El detective de sonidos* es una novela que incluye una reflexión sobre la transmisión, sobre la educación, vistas como una responsabilidad que los adultos asumen con la generación siguiente, y también como una responsabilidad de escucha que los jóvenes asumen con las generaciones ante-

riores. En una novela así me parecía importante, de un modo llamativo y al mismo tiempo discreto, es decir, instrumental con respecto a la temática central del libro, sacar a colación la cuestión tecnológica y romper estereotipos. En esta novela trato de romper muchos estereotipos también de género, edad... Uno de los personajes es una anciana que se desenvuelve perfectamente en el mundo de las nuevas tecnologías, internet, las redes sociales. Por otra parte, tenemos a un joven que aprende a encontrar fascinante ese viaje hacia el interior y hacia el exterior que no surge del cuadradito de la pantalla de un ordenador, sino de las páginas de un libro o de un diccionario. Esta tal vez esa sea una de las claves de lectura de la novela: aunque los ancianos tengan más pasado por detrás y menos futuro por delante y los jóvenes tengan más futuro por delante y menos pasado por detrás, el presente nos pertenece a todos por igual.

CO: *El detective de sonidos* es una re-elaboración de una novela policíaca. En tu obra se incluyen elementos de este género, como por ejemplo un detective, un enigma y un crimen. Sin embargo estos elementos se re-definen considerablemente. Por ejemplo, el detective acaba siendo su propio enigma por resolver. Sin embargo, en la novela policíaca siempre ha habido una crítica social implícita. En ese sentido, ¿cuál es la crítica que crees que encierra esta novela? [Pausa]

LE: Yo creo que la crítica social es un ingrediente básico de esta novela. Este es probablemente el más social de mis libros. Yo situaría esta crítica a dos niveles: en primer lugar, en el retrato mismo del joven protagonista que se va a convertir en el detective. Como tantos jóvenes de hoy —por lo menos de la sociedad en la que yo vivo— está sin trabajo y es, además, casi “analfabeto”. Digamos que tiene una relación muy pobre con el lenguaje y que está desconectado de lo que de una manera general y amplia entendemos por cultura. Está todo el día con los oídos llenos, conectados a una música a tope, y por ello está desconectado de todo lo demás: de la realidad, de lo que pasa fuera, de la sociedad en la que vive. También está desconectado de su propia realidad interior, de su propia biografía, de su historia familiar. Llega al punto su desconexión que alcanza a su propio cuerpo, al placer, al deseo sexual, cuestiones vitales, fundacionales a su edad. Vive pues en una interrupción de comunicación con casi todo: los sentimientos, las sensaciones, la familia, la sociedad, la cultura —le falta vocabulario, comete faltas de ortografía—... Es el más in-comunicado de los seres en el supuestamente más comunicado de los

mundos. La novela concentra buena parte de su mirada crítica en esta ironía sangrante que afecta al joven detective y que está lejos de ser excepcional en la sociedad que nos ha tocado vivir o que me ha tocado vivir. Pero la crítica social que asume la novela se expresa también en su rebeldía contra el cliché, contra el estereotipo. Dice el escritor británico Martin Amis que un prejuicio es un odio de segunda mano. Me gusta esta frase que resume muy bien la carga de destrucción que tienen los prejuicios. Y yo creo que el estereotipo es la antesala o la puerta de entrada al prejuicio. Así que la novela los combate a distintos niveles y con distintas estrategias. Presentando a una anciana tecnologizada, “actualizada” como dice el detective, capaz de orientarse y de orientarle en exigencias contemporáneas, de tiempo real. O rompiendo estereotipos de género: así Miguel, el padre del protagonista desafía o escapa, en la construcción de su masculinidad, de cualquier encasillamiento de género: en sus relaciones laborales —trabaja en una gran mercería, rodeado de mujeres; de hecho es el único hombre en ese mundo de hilos, agujas, material de costura— y personales: se ocupa del cuidado de la casa y de su mujer enferma con un celo y un gozo muy poco convencionales. Desafía la convención de género con tal naturalidad y desparpajo que abre el tono del libro, que lo acerca por esa vía al humor. El tono del libro es humorístico —un humor irónico y crítico y sin embargo no exento de una forma de indulgencia— por la naturalidad, la levedad con la que todos los personajes se construyen contra el estereotipo. Esa naturalidad es una manera de ridiculizar muchos de los clichés y prejuicios, aún vigentes, de mostrar lo absurdo de su vigencia. La pérdida, la desertización que implican.

CO: Y hablando de crítica social y, concretamente, de los cambios que se están viviendo en el País Vasco desde el cese de la violencia, en una de tus últimas columnas publicadas en *El País*, “El Circulo Vicioso”, te lamentas de que el cese de la violencia no haya supuesto —de momento— en el País Vasco una apertura a la pluralidad del debate o a lo que tú llamas “recuperación social de espacios de desenvoltura y confianza”. ¿A qué obstáculos atribuyes el hecho de que todavía no se haya dado un debate social más fluido en el País Vasco?

LE: Es evidente que durante más de cincuenta años de terrorismo, la violencia terrorista ha destruido muchas cosas en Euskadi⁵,

⁵ Euskadi es la nomenclatura acortada para Euskal Herria, nombre que recibe el País Vasco en euskera o vasco.

ha sembrado muchas tragedias personales y sociales y, entre esas tragedias, está la impedir una soltura y holgura de expresión, que se abrieran muchos debates, que se abordaran muchos temas. Infinidad de conversaciones, de discursos, de interrogaciones se han interrumpido, pospuesto o relegado porque había algo más grave, más urgente que atender. Muchos asuntos o planteamiento se volvían inoportunos, improcedentes o impertinentes ante la noticia de un nuevo atentado, de una nueva muerte. Durante muchos decenios hemos vivido así y, por tanto, una de mis aspiraciones más profundas, que incluyo entre las definiciones sinónimo de libertad, estaba y está en esa posibilidad de abordar ahora mismo todos los temas y de “usar todos los tonos” como apreciaba Albert Camus. En Euskadi hemos tenido que reservarnos muchos tonos, que renunciar muy a menudo al humor, al matiz provocador, al detalle irónico porque había cosas tan gruesas, tan importantes, que todo eso podía resultar hiriente, improcedente; que todo eso se quedaba sin sitio para resonar justamente. Mi aspiración era y es que el final del terrorismo acabe con esas inhibiciones y descartes, que suponga una espléndida multiplicación de debates, de matices, de tonos. Pero de momento seguimos pegados a la vieja tradición del “monotema”; ese “monotema” que aquí ha tenido dos planos: el de la violencia; y el de la cuestión identitaria. Ese “monotema” que ha presidido nuestra historia reciente ahora desemboca en otro “monotema”. Después de cincuenta años de terrorismo, la situación penitenciaria de los terroristas y sus derechos está centrando el debate. Sinceramente no puedo sino lamentarlo y criticarlo. Lo lamento por dos razones fundamentales: por un lado, como decía hace un momento, esta nueva etapa se tiene que corresponder con una apertura intelectual y del debate público que recupere el tiempo perdido. Por otro, tiene que incluir una profunda interrogación moral. Después de cincuenta años de terrorismo, ¿tiene que ser la prioridad debatir sobre los derechos de los presos de ETA, es decir, sobre los derechos de los terroristas? Creo que no. Creo que de eso también tenemos que hablar. La ley española permite una aplicación de las penas y una política penitenciaria diferente, ¿es necesario adaptar la política penitenciaria a la nueva situación? Sin duda. Pero no creo que ésa sea la prioridad. Las prioridades en este momento tienen que situarse en otro lado: en la memoria y en el reconocimiento de las víctimas del terrorismo, en la transmisión a las nuevas generaciones de lo sucedido, con todo lo que eso implica; y en la reconversión democrática de quienes durante muchos años han esta-

do fuera de la democracia, fuera de valores humanistas fundamentales, fuera de los derechos humanos más básicos. Me refiero a quienes han ejercido la violencia y a quienes la han, de un modo u otro, apoyado. Para mí ese proceso de reconversión o de interiorización de los valores cívicos y democráticos por parte de ese sector social constituye, desde luego, una prioridad. Y pienso de manera especial en esos jóvenes que han sido educados en la aceptación de la violencia, en una absoluta contra-pedagogía democrática y que ahora hay que recuperar para la democracia, que hay que “naturalizar” a los valores cívicos. Esas son en mi opinión las prioridades. Por eso lamento que en esta nueva etapa sigamos con el viejo vicio de “monotematizar”.

CO: Recientemente una delegación del Gobierno Vasco ha viajado a Chile y a Argentina para observar el proceso que se ha llevado a cabo en esos países para abordar el tema de la memoria. Parece que en esta nueva etapa, el Gobierno Vasco quiere establecer una agenda política en torno a la memoria. En tu opinión, ¿era necesario irse tan lejos? ¿Existen elementos comparables en las trayectorias políticas de esos países y lo que hemos vivido en el País Vasco en los últimos cincuenta años?

LE: Citas este viaje a Chile y a Argentina, pero yo, por ejemplo, estoy pensando más en la reciente “Conferencia de Paz”⁶ de San Sebastián que ha concluido con la redacción de un manifiesto suscrito enseguida por la izquierda *abertzale*. En esta conferencia han intervenido una serie de personalidades internacionales de reconocido prestigio, no voy a negarlo, y en tres horas han redactado una hoja de ruta para el País Vasco que ha sido asumida inmediatamente por la izquierda *abertzale*. Parece como si lo que estas personas extranjeras les han pedido pudiera subscribirse inmediatamente, pero lo que les llevaba pidiendo la sociedad vasca desde hacía decenios, que condenaran la violencia y se apartaran ETA, eso la izquierda *abertzale* no lo pudiera subscribir. En fin, que vale lo que piden los de fuera pero no los de dentro. Lo de buscar una legitimidad fuera del País Vasco o buscar modelos en el exterior, creo que tiene que ver también con la dificultad de encontrarlos dentro, con la dificultad de generar consen-

⁶ En referencia a la Conferencia Internacional de Paz de San Sebastián celebrada el 17 de Octubre de 2011 en dicha ciudad. La conferencia fue organizada por la organización vasca Lokarri y un grupo de mediadores internacionales liderados por el abogado sudafricano Brian Currin.

sos dentro, de crear el contexto adecuado para debatir y discutir entre nosotros. De todas maneras, y por volver a lo que decía al principio, la izquierda *abertzale* siempre ha buscado apoyos y legitimidad fuera, porque la mayoría de la sociedad vasca no se lo daba ni se la reconocía. Pero insisto en que lo de ir a buscar modelos en el extranjero obedece, en mi opinión, a la dificultad del debate interno. Pero dicho esto, ¿me parece importante mirar hacia afuera? Sí, esencialmente si se mira con verdadera curiosidad, con verdadero deseo de cotejar, de encontrar similitudes y también de detectar diferencias. Pero, repito, me parece que este viaje, como otros, obedece en alguna medida a la dificultad de hacer todo ese trabajo desde y hacia el interior. Yo creo que es importante mirar fuera, sobretodo fijarnos en la historia europea, en lo sucedido en Alemania con el nazismo, en Francia durante la ocupación o los procesos descolonizadores, o más recientemente en los Balcanes. En la historia reciente europea hay experiencias útiles. Pero hay que mirarlas para saber más, no simplemente para evitar mirarse por dentro, a uno mismo. Yo creo que la sociedad vasca tiene que mirar al exterior, pero también aprender a mirarse a sí misma. Y nos vamos a tener que mirar con lupa. Tarde o temprano tenemos que volver la mirada hacia lo que ha sucedido, histórica, política, socialmente aquí, y hacia lo que hacíamos mientras todo sucedía.

CO: Desde tu punto de vista, ¿qué puede aportar el arte contra el olvido?

LE: Yo creo que a diferencia del discurso científico, de la investigación histórica o del discurso político, la representación del arte es una representación de ideas, pero también de sentimientos. Quiero decir que el arte, la literatura, el cine nos permiten entender lo que pasa, pero también sentirlo. Entenderlo y verlo. En el arte hay pensamiento y sentimiento, pensamiento y emoción. Por eso creo que la representación artística es particularmente apta para fijar la memoria y cuando digo fijar, me refiero a darle sustancia, consistencia. Y luego, como comentaba antes, el relato cinematográfico, plástico, literario, es siempre una versión, es elegir. El relato permite el detalle, la historia singular, la multiplicación de ángulos, la interrogación, porque todo lo que atañe a lo humano es muy complejo y plantea unas exigencias tan sutiles, tan urgentes, tan exigentes que hace que el relato vaya tejiendo una aproximación a lo sucedido extremadamente rica. Y por eso, hoy podemos leer libros de historia sobre lo sucedido en la Alemania nazi, podemos acercarnos a discursos políticos y filo-

sóficos que hablen y que reflexionen y que introduzcan una serie de variables intelectuales de lo sucedido, pero casi todos nosotros cuando pensamos en aquellos años tenemos más presentes una película o una novela. Sentimos que esa representación singular de unos pocos individuos moviéndose en una pantalla o reflejados en las páginas de un libro contiene una verdad humana capaz de recoger lo sucedido de un modo vivido e inolvidable, más exacto incluso. Eso creo que puede hacer el arte. Ahí está su capacidad, sus posibilidades gigantescas. Ahí veo también su enorme responsabilidad.

CO: La novela premiada, *El ángulo ciego*, trata precisamente de algunos de estos temas. En ella se narra un acto terrorista desde varios ángulos, que se utilizan para mostrar el dolor y el sufrimiento como ondas expansivas de dicho acto. Pero en la novela también se exploran temas como la culpa, la vergüenza..., emociones poco elaboradas por otros escritores cuando se plantean escribir sobre el legado del terror. ¿Qué retos encontraste a la hora de abordar este tema?

LE: Para mí, el reto fundamental al escribir *El ángulo ciego* era un reto de forma y a dos niveles. Yo tenía claro que el día que fuera a escribir sobre la violencia de ETA, sobre lo que estaba sucediendo en Euskadi, lo haría desde la perspectiva de las víctimas del terrorismo. Decía Albert Camus, que en muchos sentidos es un maestro literario y de pensamiento para mí, que el escritor debe estar no del lado de los que hacen la Historia, sino de los que la padecen. Yo tenía claro qué mundo era el que quería explorar, dónde me iba a introducir para contar lo que estaba sucediendo: iba a ser el mundo y la intimidad de las víctimas. Insisto en esos dos aspectos: el mundo y la intimidad de las víctimas. Intimidad en el sentido de singularidad, de singularización. Los retos para mí entonces eran formales y a dos niveles. En primer lugar, tenía que hablar literariamente de algo de lo que se estaba constantemente hablando en la calle, en los medios de comunicación, es decir, utilizar palabras que resonaban sin cesar, muy usadas. Pero no se puede aplicar un lenguaje usado a la literatura; las palabras de la literatura tienen que (a)parecer recién nacidas, recién estrenadas, como inventadas justo para lo que se está contando. ¿Cómo conseguir esa vigencia, esa frescura, para un tema del que se hablaba tanto y con palabras que ya estaban en tantos discursos y medios y que necesariamente iba a tener que utilizar? Ese era el reto: tratar de rescatar de la superabundancia, del estruendo de discursos una forma de silencio para que todo —palabras e imágenes— sonara

como por primera vez, intocado, con una capacidad expresiva intacta. Esa era uno de mis aspiraciones fundamentales. El otro reto tenía que ver con la manera de reflejar el sufrimiento. Muchos de mis libros hablan de violencia y del sufrimiento que causa, pero *El ángulo ciego* iba a centrarse ahí. Yo quería escapar de dos cosas que me espantan: no quería *estetizar* el sufrimiento. Toda novela tiene que contener una reflexión, un proyecto estético. Yo tenía que conciliar esa exigencia con otra: la de representar la violencia, el sufrimiento del modo más natural, más sobrio posible, menos estetizado o artificializado. No quería ni estetizar el sufrimiento ni espectacularizarlo. El sufrimiento no puede ser un espectáculo. No quería representarlo de una manera que colocara al lector en la posición de un mero espectador, de un *voyeur*. Eso me espanta. Me parece un imperativo moral fundamental no colocar al lector en una posición de *voyeur* cuando lo que tiene delante es el sufrimiento. Tengo siempre presente al poeta martiniqués Aimé Césaire que en *Cuaderno de regreso al país natal* dice que “un hombre que sufre no es un oso danzante”. Así que esos eran los retos fundamentales que me planteé: encontrar un lenguaje fresco, intocado, inagotable, por una parte y, por otra, no colocar al lector en la posición de un *voyeur* que mira sin más cómo otro sufre. Tenía que activar al lector con ese sufrimiento, y conmoverlo.

CO: En unas declaraciones recientes, hechas al recibir un premio por su última novela, un renombrado escritor vasco acusa duramente a otro por haber tratado siempre en su narrativa el tema de la violencia terrorista de una manera ambigua, complaciente con “unos y otros”. ¿Te parece este un debate saludable o necesario para la literatura vasca?

LE: Decía hace un momento que espero que el cese de la violencia de ETA abra en Euskadi una etapa de debates multiplicados; y que no haya temas tabú. Para mí la calidad de la vida democrática y de la vida cultural, la calidad de vida de un país, tiene mucho que ver con cómo se abordan los temas y qué temas se abordan. Y decía también que nuestra sociedad va a tener que mirarse a sí misma por dentro y al detalle. Una de las cosas que nos vamos a tener que preguntar, y que nos preguntaremos, es cuál ha sido el papel de los artistas y de los intelectuales durante estos años de violencia. Y tenemos ejemplos brillantes, tanto de nombres propios como de obras, que se han alzado contra la violencia y la intolerancia. Pero es innegable que también ha habido mucho silencio. Las declaraciones de este famoso escritor

plantean este tema. Lamento que estas cuestiones tengan que considerarse siempre en un contexto de polémica. Creo que no es necesario polemizar, pero sí debatir. El debate sobre cuál ha sido la postura de los intelectuales y de los artistas, las voces en contra y los silencios, va a ser un asunto que tarde o temprano se va a poner sobre la mesa. Yo hablaba hace un momento de la responsabilidad que le reconozco al arte y a la cultura en relación con la memoria, y uno las dos reflexiones. Creo que hay que preguntarse cuál ha sido nuestra responsabilidad y respuesta en el pasado; cuál es la responsabilidad y la respuesta que los intelectuales y los artistas tenemos que dar en el presente. Pero ese escritor al que haces referencia planteaba también otra cuestión de la que se ha hablado poco, como de tantas cosas en nuestro país, y de la que habrá que hablar mucho también. No solamente estamos en un nuevo tiempo por el anuncio de ETA de que lo deja, sino por la crisis económica que estamos viviendo y que incide de lleno en el ámbito cultural. Ese famoso escritor hablaba de la libertad de los creadores en relación con el dinero público. Es decir, planteaba el tema de hasta qué punto un artista es libre cuando está subvencionado. Él afirmaba que no hay libertad, yo creo que hay que matizar más o dar paso a más interrogaciones. Deberíamos preguntarnos qué supone para un país el que, como es el caso en el nuestro, la cultura dependa tanto del dinero público y por esa vía de la decisión política. Personalmente creo que debe revisarse el modelo cuanto antes, alejar a la política del día a día de la gestión cultural. Y que, en cualquier caso, se trata de un tema capital que merece ser considerado no desde la polémica o desde el enfrentamiento, sino desde la inteligencia. Una sociedad es fuerte cuando la capacidad crítica de sus agentes culturales, de sus intelectuales, de sus ciudadanos, está intacta.

CO: ¿Qué opinión te merece que el nuevo Premio Euskadi (el mismo que tú recibiste por *El ángulo ciego*) se haya otorgado al escritor Joseba Sarrionandia por su última novela, teniendo en cuenta que estamos hablando de un preso fugado en 1985 de la cárcel, donde cumplía condena por delitos de terrorismo, y que sigue en paradero desconocido?

LE: Creo que aquí hay dos cuestiones: una, el premio a la obra; otra, la dotación económica a la persona del autor. Con respecto a la decisión del jurado del premio Euskadi —al que le supongo la profesionalidad, el criterio y el buen juicio suficientes— no tengo nada que objetar. Tal vez sólo recordar que la historia de la literatura nos ha dado ejemplos de obras que no estaban a la altura de sus autores y vicever-

sa. Con respecto a la otra cuestión, a la decisión del Gobierno Vasco de retener la dotación económica del premio hasta que Sarrionandia aclarara si tiene asuntos pendientes con la justicia o su situación administrativa, me parece elemental —es lo que se le exige a cualquier ciudadano que se relacione con la Administración— y un puro ejercicio democrático. Algunos no lo han visto así y, lamentablemente, se ha abierto no un debate —¡ojalá!— sino, otra vez, una polémica. Pero creo que es importante unir esta pregunta con la anterior: insisto en que conocer, analizar cuál ha sido la posición de los artistas e intelectuales vascos durante todos estos años es una labor fundamental. En ese trabajo de memoria que tenemos que hacer habrá que abordar qué hemos hecho los artistas y los intelectuales vascos en este tiempo y cómo han reflejado nuestras obras lo sucedido. Preguntarnos, y ya que has mencionado a Joseba Sarrionandia, qué influencia han podido tener en nuestra sociedad determinados discursos. ¿Cuáles ha sido recogidos, difundidos; y por qué? ¿Cuáles, relegados o inhibidos? ¿Qué influencia ha podido tener el entorno intelectual de ETA —el del mismo Sarrionandia— en la sociedad? Este me parece un debate importante, imprescindible para conocer el ambiente y la sociedad en la que hemos vivido, y la sociedad en la que vivimos. Por lo tanto, me parece un asunto del que tarde o temprano —espero que más temprano que tarde— tendremos que hablar, como de tantas cosas.

CO: ¿Cómo imaginas al lector de tus libros? ¿A quién quieres llegar?

LE: Yo asocio la literatura a lo universal. Bohumil Hrabal decía que él era “un inmigrante de la eternidad de lo humano”. Me vale como autorretrato y como definición de lo literario. Desde niña, desde que empecé a leer, comprendí que no hay en realidad fronteras, que algo puede estar escrito en el Sur de los Estados Unidos o en Argentina o México o en la extrema punta del Oriente o en Casablanca o en Londres o en los hielos de Escandinavia... y hablarte al oído, tocar el centro mismo de tu experiencia, de tu búsqueda intelectual, de tu anhelo sentimental o ético. Que puede estar escrito hace siglos como el Quijote —bendito sea, que diría mi abuela— y ser ahora para ti. Y lo que aprecio como lectora aspiro a conseguirlo como escritora. Escribir sin fronteras, obras desenmarcadas, independizadas de un código interpretativo concreto o reducido, obras cuya necesaria singularidad y cuya pertinente puntualidad se representen de tal modo que puedan deslocalizarse, en el espacio y el tiempo, sin dificultad; obras que se echen abierta y gozosamente al

mundo. Yo les digo a mis alumnos del curso de escritura creativa que escriban para japoneses. Yo aspiro a hacerlo, a escribir para que también a un “japonés” —a alguien tan alejado de aquí y ahora más evidentes— lo que escribo le alcance, le diga algo. Y creo, en otra línea, que mis libros necesitan o que los disfrutan los lectores curiosos; esos lectores que leen, como yo, con lupa; pendientes de los detalles.

CO: ¿Nos puedes adelantar información sobre tu próximo trabajo?

LE: Estoy en un periodo bastante fértil, concretando varios proyectos. Una novela que se va a llamar —por lo menos ese es su título de escritura— *Ojos de tigre*. En ella voy a tratar también de lo que ha sucedido en Euskadi en estos años pero desde una perspectiva distinta a la de *El ángulo ciego*, desde alguien que lo ha vivido desde el exterior y tiene, por lo tanto, un conocimiento íntimo de la realidad de Euskadi pero puede situarse también a una cierta distancia. Esa intimidad y al mismo tiempo esa extranjería, me interesan mucho. Es un desplazamiento de la mirada propia que quiero explorar. Evidentemente la novela tendrá más cosas. Como su título indica, habrá una presencia de la naturaleza, del mundo natural. Por otra parte estoy trabajando en un proyecto cuyo título, al menos de una manera provisional, es *Bird Watching*. No es un proyecto narrativo. Podría estar cerca de convertirse en un poemario, aunque utilizo esa palabra con una cierta reserva, porque hasta ahora no he escrito nada que yo pueda calificar de poesía, pero la obra se construye en fragmentos pequeños que llamo poemas porque están liberados de la temporalidad, de la organización temporal narrativa. Este trabajo va a abordar otra de las tragedias de nuestro tiempo, la de la gente que está obligada a vivir en la calle.

CO: Gracias, Luisa, por la honestidad y profundidad con las que has respondido a estas preguntas. Esperamos leer pronto tus nuevos trabajos.

LE: Gracias a ti.

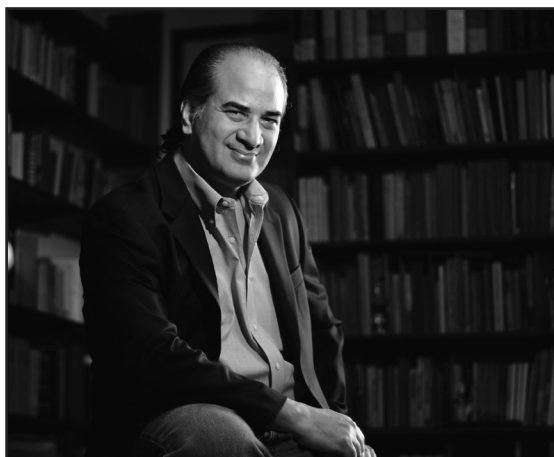
Referencias bibliográficas

- Moix, Ana María. “Descubrimiento del Deseo”. *El País (Babelia)*, 16 de julio, 2005.
- Sada, Javier. “Cuando el héroe de los niños era Colorín”. *Diario Vasco*, 6 de agosto, 2008

ENTREVISTA CON LUIS LÓPEZ NIEVES SOBRE LITERATURA Y LITERATOS

ESTELLE IRIZARRY¹

Estelle Irizarry: En la Edad Media se celebraban unos diálogos o controversias temáticas como, por ejemplo, disputas entre el vino y el agua, el alma y el cuerpo, el amor y un viejo, en armonía amistosa. Es un género del que todos sacan provecho, así que propongo que nuestro formato moderno de “entrevista” sea un diálogo entre el escritor y el crítico o estudioso de tu obra. Hablemos, pues, de literatura, y en particular la tuya, enfocándola desde nuestras perspectivas parecidas y distintas.



Luis López Nieves
(fotografía cortesía
del entrevistado).

¹ ANLE y ASALE, Profesora Emérita de Georgetown University. Autora del libro monográfico *El arte de la tergiversación en Luis López Nieves* (Carolina, PR: terranova, 2006) y de varios artículos sobre el autor. <http://www.anle.us/228/Estelle-Irizarry.html>

¿Sabes cuántas entrevistas has tenido según tu página de Internet *Ciudad Seva*? ¿A qué atribuyes tantas? (Son 122).

LLN: La verdad es que no sabía el número exacto de entrevistas que me han hecho, no se me había ocurrido mirarlo. En realidad son más de las que están en *Ciudad Seva*, mi página electrónica, porque ahí no se han colocado todas, sólo aquellas a las que hemos tenido acceso. Durante visitas a otros países me han hecho entrevistas que luego nunca veo escritas porque me voy del país antes de que se publiquen. Además, en *Ciudad Seva* obviamente no están las entrevistas de radio y televisión, que también han sido bastantes. ¿A qué las atribuyo? Creo que reflejan un interés o aprecio por mis libros, lo cual obviamente agradezco.

EI: En una entrevista con Rubén Darío Jaimes de la Universidad Simón Bolívar, Caracas a principios de 2000, hablaste de las diferencias entre los puertorriqueños en EEUU y los de Puerto Rico. ¿Consideras una circunstancia importante tu nacionalidad?

LLN: Considero que mi nacionalidad es muy importante. Mi obra no sería la que es si yo fuera húngaro o tailandés. Pero, en cuanto al asunto de la nacionalidad, aclaro que soy latinoamericano primero y luego puertorriqueño. No creo en los pequeños nacionalismos sino en la Gran Patria Latinoamericana. Aspiro a ver una América Latina unida, grande y fuerte.

EI: ¿Eres de los autores que guardan a su persona, o sea su intimidad?

LLN: No me gusta mucho hablar sobre asuntos personales o familiares. Hay autores a quienes se les da muy bien hablar de los abuelos y la familia y la manera en que se criaron, como es el caso de García Márquez, de quien hemos leído tantas anécdotas interesantes sobre su crianza en Aracataca. Me parece bien en el caso de los autores que se sientan cómodos hablando de estos asuntos.

Pero a mí realmente no me interesa hablar sobre mi crianza o mis asuntos personales. De hecho, la verdad es que casi ni las recuerdo. Me asombra cuando algunos autores hablan de sus maestros de primer grado y de sus amigos de la infancia, porque yo no recuerdo casi ninguno de esos detalles. Sé que tuve una buena infancia, eso lo recuerdo, y por supuesto tengo recuerdos generales de muchas cosas. Pero los detalles parece que los he *borrado*. De hecho, a veces me encuentro con una persona, o la escucho mencionar, y de pronto me digo: “¡Esta persona fue mi amiga hace 20 años!” Y trato de recordar

más datos sobre esa persona pero no los tengo en la memoria. No sé. Para las lecturas, para los libros y las ideas, suelo tener memoria excelente. Casi nunca olvido el título de un libro ni el nombre de su autor. Pero para los asuntos personales no tengo memoria excelente.

EI: Hablemos de política. Había personas para quienes *Seva*² dependía de la posición política que el lector tuviera, ¿no? ¿Qué te pareció? A propósito, nunca te pregunté en qué página de *Claridad* apareció el cuento inicial.

LLN: “*Seva*” apareció en la portada y en las páginas centrales de “En Rojo”, que es el suplemento cultural del periódico *Claridad*.

Creo que la política está en todo lo que hacemos y determina todo lo que hacemos. Todo. Es decir, ahora mismo la política determina la marca de medias que tengo puestas, mi ropa interior, la marca de mi automóvil, el tipo de computadora que uso y un largo etcétera. Si yo viviera en Rusia o en China o en Irán, es muy probable que mi ropa interior no diría “Fruit of the Loom”, mis medias no dirían “Nike”, mi auto sería de marca rusa, india o china, etc.

Repito: la política, en este momento, determina todo. Lo curioso es que, a largo plazo, es lo contrario: la política importa poco. A nadie creo que le angustie en este momento si Cervantes era pro o antimonárquico o si Homero estuvo en contra o a favor de los aristócratas.

Es lógico que hoy día, por ejemplo, un lector no reaccione igual ante un personaje si es nazi, comunista, liberal o conservador. En el caso de Puerto Rico, hay muchas personas que son muy pronorteamericanas. Cualquier texto que les parezca ligeramente antinorteamericano lo rechazan visceralmente. Se desesperan e indignan, de la misma manera en que un exiliado cubano se indigna ante cualquier texto que ligeramente hable a favor de la revolución cubana o un judío se indigna ante cualquier defensa de los nazis. Así que no tengo ninguna duda de que hay lectores que rechazan “*Seva*” porque es un texto que no habla bien sobre la llegada de los norteamericanos a Puerto Rico. Lo sé porque me lo han dicho personalmente y lo he leído. De hecho, podríamos hacer el siguiente experimento: si cambio el texto y ponemos que son los rusos o los chinos los que invadieron X país, y

²“*Seva*” es el cuento que lanzó a Luis López Nieves a la fama en 1983 cuando fue tomada por verdad la masacre del pueblo de ese nombre llevada a cabo por las tropas norteamericanas en 1898.

dejo todo lo demás igual, estas mismas personas sentirán indignación inmediata y dirán “Esos rusos son unos desgraciados: mira lo que han hecho en X país”. Esto es algo que vemos todos los días en los noticieros: cómo la gente se indigna por lo que hacen “otros países”. Pero esas mismas personas no se indignan cuando Estados Unidos invade Iraq o Afganistán, porque dicen que es “diferente”, que cuando Estados Unidos invade es para “liberar” a los países. A esto me refiero cuando afirmo que la reacción ante “Seva” puede tener mucho que ver con las creencias políticas del lector actual.

EI: Cuéntame de tu educación con relación a tu obra. ¿Cómo lograste evitar ser crítico al mismo tiempo que creador? Pienso en novelistas como Francisco Ayala, tan buen teórico como novelista, y Enrique Laguerre, autor de quince novelas y profesor de literatura en la Universidad de Puerto Rico. ¿No tuviste que escribir estudios literarios de otros textos?

LLN: No tuve que hacer mucho esfuerzo para evitarlo porque nunca en mi vida quise ser crítico literario. Siempre quise ser escritor. Estudié un doctorado en literatura porque quería aprender literatura y no había otra manera. Durante mis estudios, claro, tuve que escribir ensayos o monografías sobre autores como el Inca Garcilaso, Cervantes, Stendhal, Balzac, etc. Pero recuerdo que cuando escribí mi última monografía me dije: “Jamás vuelvo a escribir algo semejante”. Me costaba mucho trabajo porque hay una diferencia muy grande entre el crítico y el narrador. El crítico tiene que ser un erudito documentado y debe conocer muy bien la teoría; además, tiene que ser una persona responsable. Cuando dice algo, debe tener la capacidad para respaldarlo y probarlo. En cambio, el narrador es y puede ser irresponsable. Podemos inventarnos cualquier disparate que nos dé la gana y no tenemos que probarle a nadie que haya gente en Marte, que exista una ciudad debajo del mar habitada por extraterrestres o que a Macondo se lo llevó un tornado. Nuestra única responsabilidad, en todo caso, es contar nuestro invento de forma verosímil y entretenida.

EI: ¿Has hecho autocritica alguna vez?

LLN: No tengo muy clara la pregunta. Me autoexaminó continuamente y cada día me exijo más como escritor. Pero si deseas saber si lo he hecho por escrito, pues no recuerdo haberlo hecho. Mi masoquismo tiene límites.

EI: Ser lector es otra perspectiva. ¿Lees mucho?

LLN: Sí, leo muchísimo. Pero no creo que esta sea una respuesta sorprendente ni original, porque creo que sería la de cualquier escritor. No conozco a ningún escritor que me haya dicho que no lee mucho. Pero te aclaro que leo poca literatura contemporánea. Leo dos tipos de libros masivamente: literatura e historia. Leo todo tipo de libro de historia, pero mayormente escrita por historiadores relativamente recientes. Sin embargo, en el caso de la literatura la inmensa mayoría de mis lecturas son autores clásicos. Leo muy poca literatura contemporánea. Hace muchos años que mis contemporáneos literarios son los franceses del siglo XIX.

EI: ¿Han tenido algún efecto sobre tus escritos los estudios literarios de la Universidad de Nueva York? ¿Te interesa la teoría literaria? ¿Qué teóricos te han impresionado?

LLN: No me interesa la teoría literaria. Tampoco la conozco bien. Creo que puede hacerle daño a un escritor intentar escribir según un modelo teórico preestablecido. Eso lo vi cuando empecé a escribir: la gente andaba por ahí proponiendo un montón de fórmulas. Que si escritor comprometido, que si realismo social, que si había que ser neosurrealista, que si la responsabilidad del escritor, etc. Si uno empieza a escribir según las fórmulas de otro, ¿para qué escribir? ¿Qué originalidad implica escribir según otros piensan que debemos escribir? La única responsabilidad del escritor es escribir bien, ser un buen artista y ser original. Inventar. Y no permitir que nadie le diga cómo diablos tiene que escribir.

Ahora bien: al teorizar o reflexionar sobre nuestra propia literatura, creo que el proceso es y debe ser al revés. Uno escribe intuitivamente, uno descubre formas de escribir una novela o un cuento, y lo hace, escribe. Una vez escrita la obra, uno la puede analizar y hasta explicar cuál es la teoría o método de trabajo. O sea: nuestra teoría debe desprenderse de nuestra literatura.

Claro, es necesario tener nociones básicas de la teoría. Quizás exagero un poco cuando digo que no sé nada. Conozco “algo” porque estudié un doctorado en Literatura Comparada y no me regalaron las notas. Pero no me interesan las modas. Es decir, al escribir un cuento tengo clara la diferencia entre un cuento y un drama o un poema. Y debo tener muy clara la diferencia entre un cuento y una novela. Esta teoría básica es necesario conocerla y la conozco. La aprendí.

Lo que no me interesa son las modas teóricas. Desde que empecé a estudiar literatura he visto varias. Los estructuralistas, los

marxistas, el *New Criticism*, los existencialistas, los freudianos, los hermenéuticos, los posmodernos, etc. Esto está bien para críticos literarios, tienen obviamente que estar al tanto de las novedades en sus campos de estudios, pero para un escritor no creo que sea necesario ni productivo adscribirse a una teoría literaria. Tenemos una estética propia, pero esa es la palabra clave: “propia”.

EI: ¿No crees que un escritor de afiliación académica tenga que conocer los criterios por los cuales le juzgarán los demás?

LLN: No soy un escritor de afiliación académica. Tengo un amigo, Salvatore Nolfo, que estudió una maestría en Ingeniería Ambiental pero luego fundó una casa productora de video. Hace más de 30 años abandonó la ingeniería y fundó una empresa que se dedica a crear videos y otros productos audiovisuales. El otro día cenamos juntos y me dijo que ya no se sentía ingeniero.

A mí me pasa igual. Estudié Literatura Comparada pero durante los últimos 30 y pico de años he sido profesor de escritura, primero en el campo de las Comunicaciones y ahora en Creación Literaria. Por tanto, a pesar de mi doctorado en Comparada, hace tiempo que no siento que esa sea mi profesión. Soy escritor y profesor de escritura. Enseñar literatura es un oficio muy diferente al de enseñar escritura.

EI: Quizá sea una pregunta de curioso impertinente, pero ¿tienes algunos hábitos que te propicien la escritura?... Como el aislamiento y el horario extraño de Azorín, por ejemplo.

LLN: Soy un ser absolutamente nocturno. No sé por qué: creo que lo llevo en los genes. Como resultado, tengo un horario que muchos consideran extraño. Escribo de noche. Normalmente me acuesto a eso de las 6:00 a.m. y me despierto al mediodía. De día me da trabajo redactar. Cuando me despierto al mediodía, las primeras dos horas lo que hago es rebotar contra las paredes. Y luego, cuando empieza a oscurecer, empiezo a entrar en calor y escribo. Y como no tengo que salir a trabajar temprano, porque nunca doy clases por la mañana, pues escribo hasta agotarme. Normalmente me acuesto a eso de las 6:00 a.m., pero hay casos en que estoy en medio de una escena importante que me acelera la adrenalina, y sigo escribiendo a veces hasta las diez o las once de la mañana. Entonces caigo muerto de cansancio y me despierto como a las cuatro de la tarde, porque sólo duermo seis o cinco horas.

EI: Te ha tocado vivir en la era AC y luego DC, es decir antes y después de la computadora. ¿Te ha afectado esta circunstancia tu modo de escribir?

LLN: Creo que fui el primer escritor puertorriqueño en usar una computadora. Compré la primera en 1982, cuando estaban empezando a salir, y recuerdo que mis amigos venían a mi casa a ver la maravillosa magia de cómo se podía borrar una palabra en el monitor y el resto del texto se reacomodaba, sin tener que volver a escribir la página entera (como ocurría con las maquinillas). Siempre me ha gustado mucho la tecnología, quizás porque mi padre era ingeniero electrónico. Por eso también fundé CiudadSeva.com, la primera página electrónica de un escritor en lengua española, en 1995. Pero no creo que esto haya cambiado mi forma de escribir. Antes usaba una maquinilla IBM Selectric. Nunca escribí a mano porque yo mismo casi no entiendo mi letra. Así que las computadoras me hicieron la vida más fácil, sin dudas, pero no creo que me hayan cambiado.

EI: ¿Has aprendido algo de tus lectores o críticos?

LLN: He aprendido muchísimo al leer críticas sobre mis libros. Es interesante conocer las reacciones de otros y compararlas con nuestro objetivo literario. Por ejemplo, en un cuento creé un personaje que yo consideraba absurdo, lo escribí realmente como una sátira, para satirizar a las personas que son como ese personaje. Para mi sorpresa, muchos lectores me hablan del personaje con cariño, como si fuera admirable, y para ellos el personaje es admirable. Esa nunca fue mi intención y me sorprende, por supuesto. Hay otros casos similares: lectores o críticos que creen ver en mis obras una serie de cosas o “mensajes” que nunca pasaron por mi mente. Bueno, pues es natural que esto ocurra, porque además somos miembros de una sociedad y, muchas veces sin darnos cuenta, reflejamos una visión del mundo. Por tanto, subconscientemente esta visión se refleja en nuestra obra... y cada lector interpreta lo que desea y cómo lo desea.

EI: ¿Has hecho algún cambio en una obra tuya por consecuencia de leer críticas, comentarios o sugerencias?

LLN: Lo cierto es que nunca he alterado mi obra después de leer comentarios o críticas de otros. No ha sido por arrogancia, sino porque realmente no ha hecho falta. Nadie me ha dicho nunca que X estuvo mal y que lo debí hacer de Y modo. Así que no recuerdo haber estado en la situación de tener que seguir o no seguir el consejo de un crítico literario. De hecho, creo que en este aspecto he sido muy

dichoso, porque prácticamente toda la crítica que ha salido sobre mis libros, la cual ha sido mucha, creo que toda ha sido siempre positiva. No recuerdo una crítica en que se haya dicho que mis libros son malos y que debo escribirlos de otro modo.

EI: Hablemos de tus lecturas e influencias. Al leer libros ajenos, estás en la posición de juzgarlos. ¿Qué libros te gustan de la literatura universal y/o puertorriqueña? ¿Eres consciente de haber sido influenciado por algún autor o autores?

LLN: No podría enumerar los libros de la literatura universal que me gustan porque son demasiados. Digamos que la gran mayoría de los clásicos me gustan. De hecho, es lo que más leo: clásicos. Leo muy poca literatura contemporánea. Pero si me colocas una pistola en la cabeza y me obligas a pronunciarme, te diría que mi período favorito es la narrativa francesa del siglo XIX. Continuamente releo a Balzac, Stendhal, Villiers, Daudet, Zola y otros autores de esta época. Incluso autores olvidados, como Eugenio Sue, me interesan mucho y los leo. En cuanto a mis influencias más directas o personales, te diría que Cortázar es mi padre literario, Kafka es mi abuelo, Stendhal es mi bisabuelo y Cervantes es mi tatarabuelo. Estos autores han tenido gran influencia personal sobre mí como autor. Pero no escribo como ninguno de ellos. Con ellos aprendí a escribir, pero también aprendí a no imitar. Por tanto, no creo que ninguno de mis libros se parezca a las obras de ellos.

EI: Como profesor fundador del programa de Maestría de Creación Literaria, has instituido competencias y has servido en jurados de premios. ¿No es esto ejercer la crítica literaria? O parcialmente: lees, juzgas, pero no explicas.

LLN: Sí, he servido como jurado en premios internacionales y nacionales. Pero para nada comparo participar en un jurado con hacer crítica literaria. Yo creo que la crítica literaria es un asunto serio, documentado, erudito, que muchas veces parte desde una perspectiva o teoría. Cuando un crítico emite un juicio serio, normalmente necesita documentarlo o justificarlo. Si dice que la poesía de sor Juana Inés de la Cruz tiene influencia del Arcipreste de Hita o del Marqués de Santillana, debe probarlo por medio de ejemplos y argumentos. En cambio, para pertenecer a un jurado sólo hacen faltan dos criterios: me gusta o no me gusta. Esto no tiene nada que ver con la crítica literaria. Cuando emito una opinión como miembro de un jurado, meramente soy un lector cuya opinión hará feliz al concursante ganador

e infelices a todos los demás. Es decir: ser jurado es una manera de ganar enemigos.

EI: ¿Cómo enseñas a otros a escribir si no tienes teorías o ideas preconcebidas de formación?

LLN: Para enseñar a escribir creo fundamental no partir de ideas ni teorías preconcebidas. No estoy enseñando a escribir de X manera. Meramente estoy enseñando a escribir. De la misma forma que se le puede enseñar a un pintor a mezclar colores, crear perspectiva, trazar líneas... de la misma manera en que puedes comunicarle a un estudiante de guitarra cómo apretar las cuerdas... en esta misma forma se le pueden comunicar a un escritor nociones sobre la mejor manera de comenzar un cuento, cómo caracterizar personajes, cómo crear un ambiente, etc. Y, en el caso de la literatura, se le puede enseñar, más que nada, qué cosas NO hacer. Se le puede explicar a un estudiante por qué no convienen los clichés, el melodrama, los personajes maniqueos, la imitación, los trucos efectistas, etc. Esto es realmente pura técnica y tiene poco que ver con ideas o teorías preconcebidas. Enseñar los elementos del cuento es un asunto bastante objetivo.

Ahora, si me pongo a decirles a los estudiantes sobre qué cosas deben escribir y cómo deben hacerlo, ya eso sería imponer una estética o teoría. Eso lo evitamos por completo en la Maestría en Creación Literaria. Somos muy cuidadosos al momento de estimular la creatividad propia de los estudiantes sin imponer la nuestra. De ser así, todos mis estudiantes escribirían literatura histórica, por ejemplo, que es lo que más he escrito. Y ese no es el caso. Soy muy consciente de que la mayoría de mis estudiantes son más jóvenes que yo, pertenecen a generaciones que no son la mía, por tanto sus amores y desamores, sus ídolos y villanos, no son los mismos.

EI: No podemos dejar de hablar de Lengua. Esta es una consideración fundamental para autores, críticos, y de modo muy especial, para las Academias de la Lengua Española. ¿Has escrito en inglés? ¿Te caracterizarías como conservador (e.g. evitar mezclar, favorecer lo tradicional) o vanguardista en la lengua (como el *spanglish*)?

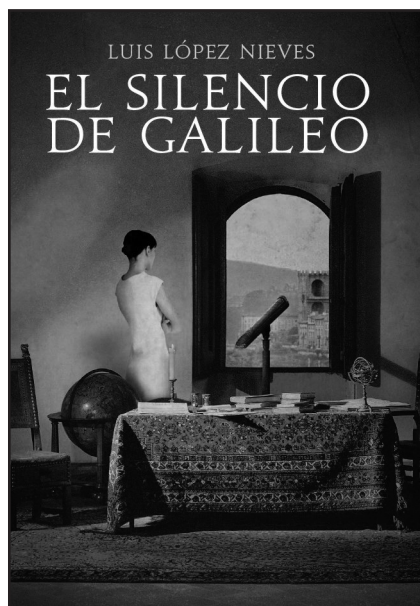
LLN: No escribo en inglés. No veo la necesidad. Para eso existen los traductores. Creo que está mal planteada la pregunta sobre si soy “conservador” o “vanguardista” con relación a la lengua. Estar a favor del *spanglish* no es vanguardista ni remotamente. Hablo y escribo español, una lengua de 500 millones de personas. Estar a favor de un *patois* como el *spanglish* no es vanguardista, sino todo lo

contrario. Ahí está el caso de Haití. Y están las colonias holandesas en el Caribe. En el caso de Haití, el francés se convirtió en un *patois* que sólo comprenden ellos. Nadie más. Están lingüísticamente aislados en el mundo. En Surinam hablan papiamentu, otro *patois* que sólo entienden ellos. ¿Qué lógica tendría para mí, como hispanohablante, desear escribir en un *patois* como el *spanglish*, que no es otra cosa que una mezcla caótica, variable y voluntariosa de palabras inglesas y españolas?

Las lenguas evolucionan, no son fósiles. Por supuesto que acepto la evolución del español. Pero hay que conocer la diferencia entre la evolución, que es inevitable y vanguardista, y el *spanglish*, que obviamente es una deformación.

EI: ¿Hay preguntas que prefieras no recibir en entrevistas?

LLN: No hay preguntas que prefiera o no prefiera en entrevistas. Me gustan las entrevistas porque cuando son inteligentes me obligan a pensar y a verbalizar conceptos que antes no había verbalizado o explicado, ni siquiera a mí mismo. Digamos que lo que prefiero en una entrevista es que me hagan preguntas nuevas que me obliguen a pensar. Así ha ocurrido en esta entrevista. Muchas gracias.



PARA ENTENDERNOS. CONVERSACIÓN CON GERARDO PIÑA ROSALES¹

WENCESLAO CARLOS LOZANO²

Gerardo Piña Rosales, escritor, crítico, profesor universitario y actual director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), nació en 1948 en La Línea de la Concepción —ciudad que lo nombró Hijo Predilecto en enero de 2004—, aunque pronto, en 1955, avatares familiares lo llevaron desde Málaga a Tánger, ciudad donde se hizo como adolescente y joven. La fascinación que siempre ha ejercido esa ciudad en GPR ha quedado estampada en su carácter, en su manera de percibir y expresar el asombro del mundo, un mundo geográfica y culturalmente abierto a los cuatro vientos. Ser joven en Tánger en los años sesenta supuso un privilegio existencial del que GPR no tenía por qué privarse, y una andadura iniciática en pos de la libertad y el autoconocimiento a cuyos riesgos tampoco iba a sustraerse, siendo por lo demás compañero de pupitre de Eduardo Haro Ibars, con quien compartía, amén de la amistad, la vocación poética y la tentación malditista; aunque por otros derroteros, pues si bien GPR nunca dejó de rendirse al embrujo tangerino, supo resistirse al turbador atractivo de la autoinmolación en la hoguera de los sentidos, vía de desarreglo sistemático de los mismos, como tantos compañeros de generación movidos por consignas existenciales —de viejo cuño y nueva ropa— que nunca acabaron

¹ Aunque iniciada bastante tiempo atrás, esta conversación ha cobrado su forma definitiva con motivo de la edición de un libro de próxima publicación.

² ANLE y Universidad de Granada. Es autor de artículos y trabajos dedicados a crítica literaria y la teoría o crítica de la traducción, juntamente con traducciones de importantes obras literarias

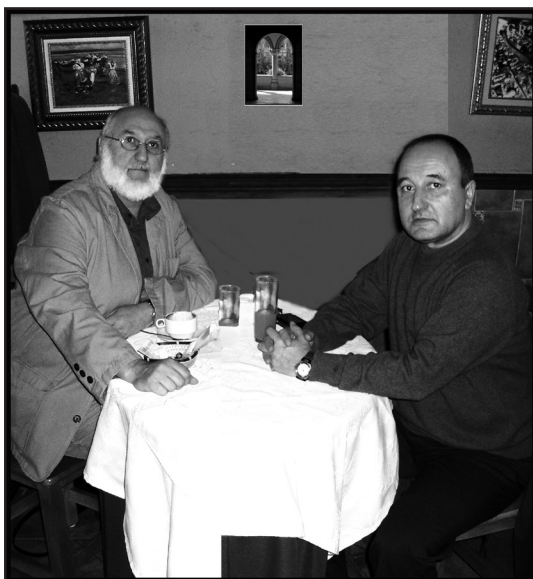
de sustanciarse en verdad de obra. Y es que, si algo caracteriza a la personalidad de GPR es haber, ante el dilema de ser o hacer, optado siempre por “ser haciendo”.

Cuando, en 1967, acabó el bachillerato y cruzó el Estrecho de Gibraltar hacia el mortecino solar patrio, llevaba consigo un sólido bagaje de lecturas, una decidida vocación intelectual y una guitarra clásica que tocaba con virtuosismo y sensibilidad, fruto de un sinnúmero de juveniles horas de conservatorio y de ensayos que lo llevaron a ser requerido como concertista en actos culturales en Marruecos y en el ámbito universitario salmantino y granadino en que se desenvolvió hasta 1973; y, a partir de entonces, en Nueva York, primero como profesor en una academia de música para costearse los estudios (academia que tuve el placer de visitar en 1975) y, ya acomodado en su Nuevo Mundo, ocasionalmente en amigables veladas: una elección y renuncia forzosa —tras arduo debate interno— que me recuerda la de ese otro talentoso poeta guitarrista que es Félix Grande, con quien por lo demás comparte el saber flamenco y una sentimentalidad tan acendrada como incapaz de hacer mella en su voluntad intelectual. De hecho, el obligado renuncio a la guitarra dio un renovado impulso a otra antigua pasión, la fotografía; una pasión activa y erudita como tendremos oportunidad de comprobar a lo largo de esta conversación. Fotos que acompañan muchos de sus textos, tanto de creación como de investigación, de manera destacada en las publicaciones relacionadas con la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos (ALDEEU), de la que ha sido presidente, y con la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), que preside desde el año 2008 por consenso unánime tras haber sido su secretario general durante tres lustros.

Y una fotografía que ha estudiado a fondo en su teoría, en sus intrínquilos técnicos y en sus más destacados creadores, que ha expuesto en distintas salas y de la que han salido ensayos tan interesantes como *El 98 y el descubrimiento del paisaje español* (1999), y el titulado *Pintura y fotografía en la generación del 98 (reflexiones sobre el principio ekfrástico)* (1999), que arranca con una insoslayable evocación granadina: «Año 1971. Hospital Real de Granada. El puntero se clavó en mi nariz y cien pares de ojos se posaron sobre mi apabullada figura: “¿A ver, a ver, usted, sí, el de las barbas valleinclanescas: ¿qué nos puede decir de esta maravilla?” La maravilla, en

forma de diapositiva proyectada en la pantalla, era nada menos que *Las Meninas*. Quien me había formulado la pregunta era don José Manuel Pita Andrade, el mismo que, andando el tiempo, habría de ser director del Museo del Prado. ¡Con maestros así, quién no se apasiona por el arte!» Lo mismo ocurre con su premiada novela *Desde esta cámara oscura*, que condensa sus pasiones en el personaje de Rafael Bejarano, un fotógrafo español que vive su exiliada vejez en neoyorquina soledad, ya desinteresado de todo, pero que decide escribir sus memorias para entregarlas junto con fotografías suyas a un estudioso de su vida, a quien no puede atender directamente por agotamiento, enfermedad y un dejo de misantropía.

Una conversación entre nosotros no puede ser inocente. Estamos hablando de una amistad de casi cuarenta años entretejida por un centenar largo de extensas cartas en ambas direcciones y no pocos encuentros. Y tres nombres de ciudades: Tánger, Granada y Nueva York, a las que GPR debe lo que tiene y lo que es, más allá de las que visita impartiendo conferencias, reuniéndose con sus congéneres y dando libre curso a su olfato de sabueso, cámara en ristre tras un fragmento de realidad que enfocar. Aunque lo conocía de antes, en Tánger, por haberlo escuchado tocar la guitarra y por amistades comunes vinculadas al mundo del teatro, trabamos amistad y convivimos durante el curso 1972-73 en Granada, siendo él un estudiante aventajado de 24 años, cultivador de poesía, enormemente curioso y atento a todo lo que sonara a belleza y a sabiduría, todavía guitarrista de ensayo diario; yo, un joven de veinte años recién desembarcado de Tánger con todo por aprender, ávido de un saber cuyo prolegómeno me vino de la mano de la apasionada amistad y admiración que me unió de inmediato a él, de acuerdo con un darwiniano reflejo de complementariedad. Una relación de maestro a discípulo en lo intelectual, y un hermanamiento en la cotidianidad que se consolidó al unirnos sentimentalmente a dos estudiantes y amigas neoyorquinas becadas y destinadas por un curso académico en la Facultad de Filosofía y Letras, unión que para mí duró lo que dicho curso y para él nunca se interrumpió, pues Laurie Norwin sigue siendo su amada esposa. Como la vida es a veces así de gratificante, en octubre de 2006, o sea treinta y tres años después de todo aquello, almorcé con ambas neoyorquinas en un restaurante indio de Greenwich Village para evocar viejas y nuevas locuras mientras Gerardo cumplía con sus sempiternas obligaciones académicas.



Gerardo Piña Rosales (izq.) y Wenceslao Carlos Lozano
(cortesía del autor).

GPR estudiaba por entonces filología inglesa en ese mismo Palacio de las Columnas de la calle Puentezuelas donde también estudié y llevo veintidós años enseñando, ahora Facultad de Traducción e Interpretación. Los maestros en literatura se llamaban Emilio Orozco Díaz, Andrés Soria Ortega, Antonio Gallego Morel, pero ya estaban allí algunos de los que tomarían el relevo y han garantizado la continuidad hasta la fecha, como Antonio Sánchez Trigueros y Juan Carlos Rodríguez Gómez. Así pues, GPR se traslada a Nueva York a finales de 1973, y allí se gradúa en 1977 por el Queens College de la CUNY y en 1985 se doctora en el Centro de Estudios Graduados de esa misma universidad con una tesis sobre la literatura del exilio español de 1939. Desde 1981, es profesor de Literatura y Lengua Españolas en la CUNY (Lehman College & Graduate Center), y ha enseñado también en St. John's University y en el Teachers College de la Columbia University.

No me consta que siga escribiendo poesía: el poeta GPR dejó la poesía, o ella lo dejó a él. Él mismo nos lo dirá —si quiere—, que

entre sus numerosos cargos ostenta el de presidente del Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York (CEPI). Y, entre sus estudios poéticos, títulos como *Esperpentismo en los Sueños de Quevedo y las Visiones de Torres Villarroel* (1978); *De los Nombres de Cristo, de Fray Luis de León: invitación al diálogo* (1985); *Sem Tob y la crisis espiritual del siglo XIV* (1986); *La poesía visceral de César Vallejo* (1986); *El humanismo redentorista y libertario de 'Diosdado de lo Alto', de Odón Betanzos Palacios* (1987); *España en el corazón, de Pablo Neruda: ideología y emotividad* (1990); *Odón Betanzos Palacios o la recuperación del humanismo perdido* (1992); *'Mejor la destrucción, el fuego': Manuel Ramos Otero, 1948-1990* (1992); *Rafael Bordao o la inocencia mancillada* (1994); *La poesía de Juan Avilés* (1996); *La poesía de Antonio Porpetta: entre la solidaridad y la nostalgia* (1996); *'Eскурriduras de la soledad' y 'El libro de las interferencias', de Rafael Bordao* (1998); *'Hombre', de Laura Olalla* (1999); *De los malos poetas, libranos, Señor* (1999); *La poesía existencial y visionaria de José Corrales* (2000); *Prólogo de 'En un país sin nombre (Retorno a la mitad del mundo)', de Petronio Rafael Cevallos* (2000), y *Los sonetos de la muerte (trascendida), de Odón Betanzos Palacios* (2002).

Cambiando de género, retengamos aquí otros títulos ilustrativos de la diversidad de sus intereses autorales: *El Conde Lucanor: cuentos del siglo XIV para lectores del XX* (1979); *La aventura de los galeotes en el Quijote* (1984); *Violencia y muerte en 'Si te dicen que caí', de Juan Marsé* (1984); *La Generación del 98. Crónica personal de un curso de verano en La Rábida* (1997); *El cine desmitificador y subversivo de Luis Buñuel* (1999); *Seis retratos de Ramón Gómez de la Serna* (2000); *Los espejos violados de Frida Kahlo* (2002). Y más artículos sobre Cervantes, Borges, Cortázar, Neruda, Unamuno, Bowles... De su interés por el teatro nació el libro *De 'La Celestina' a 'Paraphernalia...': Estudios sobre teatro español* (Peninsula Publishing, N.Y. 1984), y trabajos como *Teatro hispánico en Nueva York: el X Festival Latino* (1987); *'La venta del ahorcado', de Domingo Miras* (1989); *Teatro y cine hispánicos en Nueva York: el XIII Festival Latino* (1990); *'La monja alférez', de Domingo Miras* (1997); *La Compañía Teatro Círculo, de Nueva York: entrevista con Cheo Oliveras, su director* (1997).

Su querencia cultural lo llevó a especializarse en la narrativa del exilio español en EE.UU, gracias a lo cual disponemos hoy

de trabajos de la importancia de *Narrativa breve de Manuel Andújar* (Albatros Hispanófila, Valencia 1988) y *La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela. Crónica del desarraigo* (Mellen Press, Lewinston, N.Y. 1999). Así mismo, estudios como *Datos para el estudio del cuento español en el exilio* (1986); *El exilio español de 1939. Literatura del exilio en el contexto de la literatura española de posguerra* (1988); *Narradoras de la España peregrina* (1989); *La Viña de Nabot, de S. Serrano Poncela: novela de la Guerra Civil* (1990); *Plenitud del discurso ponceliano: El hombre de la cruz verde, de S. Serrano Poncela* (1998); *El exilio como condición humana: la obra narrativa de Roberto Ruiz* (2000), y *Últimas generaciones de escritores españoles en los Estados Unidos* (2002).

A ello se añaden, dentro de su actividad como profesor y académico, numerosos trabajos sobre el español en EE.UU. y sobre el *spanglish*, entre los que cabe destacar *El español y las organizaciones hispanófobas en los Estados Unidos* (1995); *Datos para una historia de la literatura española en los Estados Unidos* (1995); *No sólo de inglés vive el hombre* (1996); *Presencia española e hispanoamericana en los Estados Unidos* (1997); *Informe sobre la Academia* (1997); *Querida y vieja lengua mía* (1997); *Un lustro de actividades de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, 1994-1998* (1998); *Los herejes también entran en la iglesia* (2001). Y, en colaboración, una *Guía de estilo para periodistas* (Hispanic Cultural Foundation of the United States, Nueva York 1997). En otoño de 2008 se presentó en todos los países de habla hispana y en los Estados Unidos la *Enciclopedia de la lengua española en los EE.UU.*, de cuyos ochenta artículos siete están firmados por él.

Actualmente, lleva a cabo una frenética actividad de reorganización y promoción de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), entidad fundada en 1973 —año de su llegada a Nueva York—. Pero antes de abordar este importante capítulo, procede que nos adentremos en su obra narrativa.

WCL: En *Espejismos* (1981), un monje abandona su retiro monástico para conocer el mundanal ruido, y en su camino hacia la civilización debe, entre otros contratiempos, “disputar a las alimañas carroñeras, a fuerza de estentóreos y agotadores alaridos y aspavientos, su propia carne macerada”. Parece que la Ciudad de bermejós alminares hacia la que se dirige no puede ser otra que Granada, una libidinosa ciudad que resulta a la postre inalcanzable para el anaco-

reta, pues “conforme él se aproximaba, la Ciudad, que parecía estar a un tiro de ballesta, se alejaba más y más, como un cruel espejismo en el desierto”. Estos espejismos surreales remiten icónicamente a un cierto Dalí, como al de *La Tentación de San Antonio*, y a cierta iconoclastia y sorna anticlerical buñuelesca. Así mismo, en la muerte *non sancta* y la macabra relación del descuartizamiento de los “supurantes despojos” del monje, hay algo de aquella España tenebrosa tan genialmente acrisolada por Regoyos, Solana o Zuloaga. También en *Fotogrerías* (2007) el mundo es, en boca de su protagonista Gómez de la Serna, un espejismo. Me pregunto si ese recurrente encuadre del mundo como espejismo se debe a tu fascinación por el imaginario del desierto, o a que percibes la realidad como una forma más de alucinación, lo cual nos conduce al hipnotismo surrealista.

GPR: *Espejimos*, uno de mis primeros cuentos (titulado en una primera versión *El monje*) es, ante todo, un ejercicio de estilo. Andaba yo por entonces muy entusiasmado con la lectura de *Tiempo de silencio*, de Martín Santos, y eso se nota: abundan los neologismos, los cultismos, las estructuras sintácticas barroquizantes, los guiños alegóricos, la subversión de refranes y tópicos, etc. Desde un primer momento, intenté que mis obras de ficción (es un decir) se prestaran a lecturas en las que el lector avezado se viera impelido a rastrear una pluralidad de significaciones. En otras palabras, tanto en este como en otros escritos míos la lengua se erige en protagonista. Mencionas, con toda razón, a Solana, a Buñuel, que, así como Valle-Inclán, están en efecto muy presentes en este cuento. Pero también en otros, por la sencilla razón de que me identifico con esos autores. De Buñuel admiro esa explosiva aleación entre religión y eros; de Solana (tanto en su pintura como en su escritura), los trazos fuertes (de brocha gorda), vigorosos, desgarradores.

WCL: En tu artículo *El Quijote en la literatura norteamericana: Melville, Nabokov, Acker* (2004), estableces una serie de paralelismos entre personajes como Don Quijote y el capitán Ahab, cuya misión literaria es, en ambos casos, “contrarrestar las embestidas del mal” saliendo de su propio yo, y cuya historia es la de dos monomanías redentoras a la vez que responsables de su autodestrucción. Aquí, haces una observación que no quiero pasar por alto, pues me interesa que clarifiques y relaciones literariamente los conceptos de “espejismo” y de “ilusión”: “Aun cuando ni Don Quijote ni Ahab triunfen del Mal, sí lo consiguen Cervantes y Melville, pues solo la obra de arte,

aunque no sea más que una ilusión, nos ayuda a salir del caos que nos angustia”. También observamos en ambos personajes una pauta de locura controlada, pues esta los afecta en lo tocante a sus obsesiones o a sus fobias, pero no en otros aspectos de la vida. En definitiva, se trata de “dos antihéroes que encarnan el descabro y la gloria”. ¿Crees que la literatura sigue siendo —como lo pretendió Zola— el espacio idóneo para explicar las “fisuras mentales”?, y no me refiero tanto a trastornos conductuales debidos a taras hereditarias como a actitudes de rechazo de la normalidad; o sea, de anticonformismo.

GPR: Al hablar de ilusión aludo ante todo al poder de la imaginación. La literatura es la otra realidad, una realidad que, por mor de la palabra escrita, nos permite acceder a otros mundos. En este sentido, creo que estoy cerca de los surrealistas. Estamos ante la eterna cuestión de la naturaleza de lo real. Mi querido amigo Eugenio F. Granell (autor de la única novela surrealista sobre la Guerra Civil española, *La novela del Indio Tupinamba*) solía decir que tan real es beberse un vaso de agua como un soneto de Petrarca. Y tenía razón. La literatura es tan real como el agua que bebemos o el cuerpo que acariciamos. Pero hay una diferencia que para mí es fundamental: mientras que la prosaica —y tantas veces rastrera— realidad nos limita, nos encasilla y a la postre nos destruye, la realidad literaria nos libera, nos trasciende, nos redime. Es así en todas las tendencias y estilos literarios, tanto en obras donde la imaginación es dueña y señora del texto como en aquellas donde priva lo verosímil. Por ejemplo, a mí me parece que obras como *Madame Bovary* o *La Regenta* deben más a la desbordante imaginación de sus autores que a su prurito de plasmar la realidad. Zola no andaba errado cuando afirmaba que la literatura era el espacio idóneo para explicar las “fisuras mentales”. Pero creo que se quedaba corto, como ya observó Emilia Pardo Bazán en su ensayo *La cuestión palpitante*. En otras palabras, el escritor debe acercarse a la realidad sin prejuicios “naturalistas”. El análisis y descripción de la psicología de los personajes no debe limitarse a lo epidérmico o glandular, ni tampoco a sus orígenes de clase o estamento social. El alma humana (si es que existe) es mucho más compleja que eso. De todos modos, ya decía Baroja que la novela es un cajón de sastre. Esa afirmación ha adquirido hoy mayor trascendencia. Los géneros literarios son cada vez más porosos y el novelista recurre, cuando se tercia y sin ambages, a la poesía, al teatro, al ensayo, al reportaje e incluso a las artes visuales.

WCL: En dicho artículo hay una alusión a la dimensión mítica de aquel Tánger de la adolescencia: “Recuerdo con nostalgia aquellas tardes de verano de mi ya remota adolescencia tangerina en las que, retrepado en el cafetín Hafa, ante las aguas enfurruñadas del Estrecho de Gibraltar, surcado por delfines y algún que otro desnortado cachalote, leí por primera vez Moby Dick, de Herman Melville. Por mor de mi exaltada imaginación (y quizá también por los efluvios del kif), el Estrecho se metamorfoseaba en un proceloso Mar del Sur y los pánfilos delfines semejaban poderosos cetáceos geiservomitantes.” También regresas a Tánger en los textos que dedicas a Paul Bowles, así la entrevista que le hiciste en 1990: *Confesiones de un apátrida: con Paul Bowles en Tánger*, una amena y esclarecedora evocación de una fiesta en el palacio de Barbara Hutton, en pleno corazón de la medina, en 1967, junto con los escritores Ángel Vázquez (autor de la muy tangerina *Vida perra de Juanita Narboni*), Emilio Sanz de Soto, Mohamed M'rabet y Paul Bowles. Pero yo estimo que aún no has recreado el Tánger que llevas dentro; y que, por tanto, te queda por cumplir cierta peregrinación a las fuentes. Claro que hoy Tánger es otra cosa, aquellos tiempos empiezan a resultar muy lejanos y tú no estás para contener aguas pasadas, como hacen otros. Si es posible plantearlo así, ¿dónde reconoces en ti la impronta tangerina: en el carácter, en el sentimiento, en el imaginario, en la pulsión literaria?

GPR: Tánger, ciudad que tú y yo tanto amamos, ha tenido en mi vida un influjo —y aun embrujo— muy poderoso. Sí, la ciudad mítica del Estrecho es parte esencial de mi identidad. Me atrevo a afirmar que, de no haber vivido tantos años en la vieja *Tanyah*, no sería quien soy, para bien o para mal. Las ciudades, como los amores, te marcan. Y conviene —por lo menos así lo siento— recordarlas, evocarlas una y otra vez para que nunca se alejen de nosotros, pero evitando caer en esa nostalgia rancia y jeremíaca de algunos trasnochados tangerinos. Tal vez sea porque siento que el pasado nunca es pasado (ahí está la obra de Proust). ¿Acaso no es el presente que vivimos la suma de todos nuestros pasados? Y no es solo Tánger sino todo el país, Marruecos. Suelo decir que conozco mejor el reino alauita que España. Y no es porque haya recorrido a fondo la geografía marroquí, ni porque conozca cabalmente su historia, o su literatura, sino porque allí descubrí el verdadero alcance y significado de ese *dérangement*, de ese desarreglo de los sentidos del que hablaba Rimbaud. ¡Cómo olvidar aquellos gemidos del mar retorciéndose agonizante en las pozas

de las Grutas de Hércules! ¡Cómo olvidar la sonrisa del vendedor de dulces de coco en Arcila! ¡Cómo olvidar la voz de mi padre cuando, en el puerto de Larache —ciudad donde nació, hijo de ferroviario—, me contaba que allí mismo, en su juventud, se había ganado la vida como barquero! ¡Cómo olvidar, aquella tarde en el Jardín de los Oudayas en Rabat, el melancólico quejido del laúd árabe! ¡Cómo olvidar los mil y un colores y olores de Djma-el-Fna, en Marrakech! ¡Cómo olvidar la noche aquella en el laberinto de la medina de Fez, cuando, arrebatado por el *maaxún*, huí despavorido de una *Aixa Qandixa* endemoniada y cachonda! Pero tienes razón, Carlos, todavía no he recreado el Tánger que llevo dentro. Tal vez lo haga en *Voz que clama en el Estrecho*, novela en marcha que acabaré, si Dios me da salud, dentro de unos meses.

WCL: La ciudad de Nueva York está muy presente en tu novela *Desde esta cámara oscura*, en relatos como *Don Quijote en Manhattan*, y en algunos textos especialmente duros, como *Nueva York, parada y fonda* y *Fatal encuentro*, que por cierto relata la muerte, en un espectral entorno portuario, de un fotógrafo a manos de un yonqui, ambos hispanos. Se trata de una ciudad eminentemente literaria, en la que vives desde hace casi ocho lustros, y es inevitable que ubiques a muchos de tus personajes en ese entorno. Ya me dirás cuál es tu compromiso personal y responsable con Nueva York, y si podemos hablar de una corriente narrativa hispana neoyorquina, pues en España se habla poco de ello. No me cabe duda de que personajes tan arquetípicos como don Quijote y Rafael Bejarano tienen un denominador común, además de su hispanidad. ¿Qué es Nueva York para ellos, un punto de encuentro, de disolución o de ruptura?

GPR: Con Nueva York me ocurre como con Tánger: aunque la ciudad es parte inalienable de mi identidad, literariamente no he logrado (o no me he atrevido) a recrearla todavía. Recuerdo mi arribo a Nueva York como si fuera ayer. Llegué en un transatlántico, el *Michelangelo*, que venía de Génova y recalaba en la bahía de Algeciras, donde lo abordé. Tras seis días de travesía atlántica, se fue dibujando en el horizonte la silueta elegante del Puente Verrazano. Y, como tantos emigrantes, también yo me sentí emocionado al ver por primera vez la Estatua de la Libertad. ¡Qué poco me imaginaba yo que el resto de mi vida iba a transcurrir desde entonces en los predios del Tío Sam! Aquellos primeros años neoyorkinos fueron muy difíciles para mí. En la Universidad de Granada había estudiado filología in-

glesa (y hasta historia de la lengua inglesa), pero mis conocimientos eran puramente teóricos: no hablaba ni una palabra de inglés. Menos mal que Laurie (con quien me casaría pocos meses después) estaba siempre ahí para sacarme de apuros. Al principio, Nueva York me pareció una monstruosidad, un infierno. Eran los años setenta y la ciudad parecía un barco en llamas y a la deriva. Ten en cuenta que yo procedía de ciudades diametralmente opuestas a Nueva York: Tánger, Granada. Me costó mucho aceptar y apreciar aquel nuevo entorno. Los famosos rascacielos (o rascachoches, como los llamaba Miguel Hernández) me parecían colmenares humanos, fríos, distantes, inaccesibles. De no haber sido por el amor que sentía por Laurie, jamás me habría quedado en este país. Con el tiempo, y de la mano de Lorca y Martí, la ciudad me fue revelando algunos de sus secretos. Recorrí los siniestros muelles del bajo Manhattan tras la sombra de Herman Melville, remonté, junto a Walt Whitman, el maravilloso Hudson (que debería llamarse Río San Antonio, como lo bautizó Esteban Gómez, mucho antes de que surcara sus aguas el *Half Moon*). Conocí por aquel entonces a varios escritores hispanos que vivían en Nueva York. Eran muchos, y los había de toda condición y pelaje. Unos escribían en español, otros eran bífidos, otros se apañaban con el *spanglish* o *espanglés*. En mi novelita *Los amores y desamores de Mireya Candelaria* —de próxima aparición— se refleja todo aquel mundillo, que yo viví aunque un poco desde fuera, porque durante esos años mi vida consistía en clases y en lecturas. Muchas lecturas. Después de un par de años dedicados a la guitarra, decidí continuar mis estudios, pero ya en literatura española.

WCL: Un título tan fotográfico como *Instantáneas* (2003) no incorpora fotos pero sí acoge una treintena de breves impresiones textuales cuyos títulos evocan pies de fotos. Algunas de esas instantáneas parecen obedecer a una vieja querencia surrealista. Así la titulada *El comienzo del mundo*, que nos cuenta cómo “meteóricos espermatozoides solares bombardearon el útero estremecido de la Luna.” También tenemos una cuántica *Interrogación*: “Qué soy si no una interrogación compuesta de cien billones de células interconectadas.” Alguna instantánea semeja una entradilla de primera plana, como *Vendetta*: “Y después de ametrallarlo, los maffiosi le metieron en la boca un canario descabezado, como escarmiento y advertencia: así acaban los que cantan.” Alguna otra es de clara filiación literaria, como *De los malos poetas, líbranos, Señor*, y *El fingidor*: “El miste-

rio del mundo, el íntimo, horroroso, desolado, verdadero misterio de la existencia consiste en que no existe ese misterio —dijo Fernando Pessoa echándose al colete la novena copa de oporto de aquella tarde.” Otras instantáneas nos devuelven a la condición depredadora del ser humano, como las tituladas *Misión cumplida*; *Gracias por no matar*; *De hombres y tiburones*; *El castigo*; *Guerra al ganso*; *De un soldado serbio*, o bien *Homo homini lupus*. Siendo uno de tus textos más explícitamente fotográficos, casi parece un desplante no haberlos apoyado con fotografías, como si hubieses querido operar un desplazamiento semántico de la noción de instantaneidad y así devolver a la literatura algo que la fotografía se hubiera apropiado con demasiada exclusividad. Te lo digo porque este es el sorpresivo efecto que consigues, a riesgo de que me contestes que no incorporaste fotografías por un problema de edición.

GPR: Mis *Instantáneas* son microcuentos, y al principio no llevaban fotografías. Eso vino después. A veces, es la imagen la que me sugiere el texto; otras, el texto funciona como el disparador de la cámara. La escritura de algunas de estas *Instantáneas* se remonta a mis años universitarios en Granada, a finales de los sesenta. En general, tratan de captar, como las fotografías, la emoción de un momento, ese *punctum* del que hablaba Barthes. El maridaje, mejor o peor avenido, entre literatura y fotografía no es nuevo (algo de ello hay en la *Nadja* de Breton), aunque pienso que ahora, con las posibilidades del hipertexto intermédico, es que algunos escritores han comenzado a explorar este campo. En el ámbito de la literatura hispánica, apenas se ha cultivado el a veces fortuito encuentro entre fotografía y escritura desde una misma autoría. Ha habido intentos más o menos exitosos, por ejemplo el realizado por la escritora chicana Gloria Azaldúa, aunque en este caso las fotografías que inspiran sus textos no son de su autoría.

WCL: Pero si hay un texto-composición en el que alcanzas un sincretismo surreal entre escritura y fotografía, es sin duda el titulado *Fotogrerías* (2007), con textos para 58 fotografías: una exhibición de cachivaches tan heterogéneos como insólitos, fotos sintonizadas con secuencias textuales que tapizan virtualmente las paredes de la cripta del Panteón de Hombres Ilustres de la Sacramental de San Justo, en Madrid, donde reposan los restos de Ramón Gómez de la Serna junto con los de Larra y Espronceda. El autor-narrador cede casi de inmediato la palabra a Ramón, que inicia una tórrida conversación con

Lautréamont y, al amanecer, acaba saliendo de su tumba para invitar al lector a un paseo por su Madrid, así mismo evocado en las artísticas fotos. Se trata de un texto provocador y vibrante, repleto de aciertos estilísticos y de guiños culturales. Yo hablaría aquí de un surrealismo acrisolado, en el sentido de que redondea intelectual y estéticamente lo que en la teoría de André Breton no pasa de ser un espejismo; esto es, su pretensión de expresar el funcionamiento real del pensamiento eludiendo el control de la razón, o sea mediante un ejercicio psíquicamente puro de escritura automática que ni siquiera puede ser objeto de corrección. Nada más irrealista que esa pretensión de reflejar con pureza y precisión, en la escritura o cualquier otro soporte, los estados del inconsciente; es decir, de aprehender la realidad sin manipular los elementos que la conforman, sin tener en cuenta que para plasmar textualmente el inconsciente es imprescindible recurrir a un instrumental tan sofisticado y convencional como es el lenguaje; y, para el caso, un código alfabético cuyo uso requiere un conocimiento nada ingenuo de las estrategias del discurso. De ahí que poca natural espontaneidad “que no sea la generada desde la creación literaria” puede haber en todo proceso de escritura, que es un sistema expresivo sumamente artificioso. ¿Qué puedes decirme al respecto como cultivador del género?

GPR: Efectivamente, no se trata de escritura automática, que resultó ser un camino sin salida. El propio Breton se percató a tiempo. Yo siento una gran admiración por ese gigante (él solo constituye toda una literatura) que fue Ramón Gómez de la Serna, aunque creo que de su narrativa solo se salvan dos o tres novelas. Hay un exceso de pirotecnias verbales que desvían la atención del lector y acaban exasperándolo. Sus aportaciones más interesantes y fecundas siguen siendo las greguerías y sus inclasificables ensayos. Eso de que dos realidades distintas se ayunten para crear una nueva realidad, o surrealidad, me llevó a Lautréamont. Siempre me he preguntado el porqué de mi fascinación por autores “malditos”. Hay algo en mí, como una turbulenta corriente submarina, que se rebela, que rechaza toda autoridad, que me impele a cortar con todo y con todos. Para los demás, soy profesor universitario, director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, una persona sensata, juiciosa, ecuánime en sus gustos y relaciones. Se me aprecia, se me quiere, se me admira. Y no negaré que todo eso me complace, ¿a quién no? Pero, a veces, siento que mi yo más auténtico está más allá de las sonrisas y los abrazos, que

vive agazapado como una alimaña, y que llegará un momento en que no podrá controlar sus instintos destructores y se entregará, como un poseso, a la sinrazón... Vivir en la plenitud de los sentidos, el instante mismo de esa vida que se nos va con cada aliento. Ser ángel es hermoso, pero más hermoso es ser ángel caído. Por eso Abel siempre me ha parecido una figura abyecta, mientras que Caín, el verdadero héroe, ocupa un lugar muy elevado en mi imaginario. Tal vez la razón de ser de mis *Instantáneas* radique en un deseo profundo, soterrado, de asomarme al abismo del horror, al precipicio de la muerte. La cámara es simplemente un medio, pero pocos medios como el objetivo, capaz de captar esa realidad que se nos escapa. Y, claro, uno se hace la ilusión de que esas fotos, esos textos vivirán cuando uno esté criando malvas. En realidad, sé muy bien que todo intento de dejar una huella de mi paso por la tierra está abocado al fracaso. Pero mientras tanto, para no hundirme en un nihilismo castrador y deshumanizante, trato de vivir no una sino muchas vidas. Al fin y al cabo, nadie sabe de dónde venimos ni adónde vamos. Y aceptar que llegará el día en que seremos solo recuerdo, y ni siquiera eso, es terrible, enloquecedor.

WCL: Otro impecable acierto literario es el relato titulado *El secreto de Artemisia* (2004), en el que se desvela parte del misterio de las relaciones entre Orazio Gentileschi y su hija Artemisia, pintora al igual que su padre. Un relato histórico en clave surrealista, en el que el cardenal inquisidor Fernando Niño Guevara, desde su retrato pintado por el Greco, manda cartas explicativas sobre la verdad de lo ocurrido a una pareja de diletantes asistentes a una exposición de 85 cuadros —entre padre e hija— en el Museo Metropolitano de Nueva York (una exposición que tuvo realmente lugar en 2002), y cuyos puntos de vista divergen acerca de la personalidad de ambos personajes, así como la de otros implicados en sus vidas, como el pintor Agostino Tassi, presunto violador de Artemisia, y el propio Caravaggio. Tras ello, el Gran Inquisidor se sustrae de su cuadro expuesto en el MET para instalarse en el domicilio de uno de los diletantes, puede que GPR si nos atenemos al rostro que muestra el cardenal en el fotomontaje que cierra el texto (lo abre una reproducción del auténtico cuadro), y que incorpora otros famosos lienzos de la pintora, como *Judith decapitando a Holofernes* o *Susana y los viejos*. Aquí combinas realismo y fantasía, con personajes históricos que ambicionan una verdad cabal sin parecer darse cuenta de que el mundo no es cabal.

GPR: *El secreto de Artemisia* es, creo yo, uno de mis mejores cuentos. Lo escribí casi de un tirón. En este relato, la pintura sustituye a la fotografía, aunque las imágenes no tienen la importancia que en otras composiciones mías. La historia está contada por el cardenal Niño de Guevara, retratado magistralmente por el Greco, cuadro que efectivamente está en el Metropolitan. Tras mi visita a dicha exposición de los Gentileschi, me estuvieron rondando dos temas que me propuse abordar: el de la rivalidad artística entre padre e hija, y la violación de Artemisia. Era una forma de reivindicar a Artemisia, artista superior a su padre. Me intrigaba acercarme a unos hechos que, dijeran lo que dijeran los historiadores del Arte, podían interpretarse de muchas maneras. De nuevo, la literatura vence a la historia.

WCL: He leído atentamente tus trabajos sobre el principio ekfrástico, especialmente el titulado *Pintura y fotografía en la Generación del 98*. Si la ékfrasis consiste en reinventar un texto visual (pintura o escultura) dentro de un texto literario, ¿cuál es la función de una fotografía insertada materialmente en el texto, entre párrafo y párrafo, sobre todo en un discurso literario a menudo abiertamente surreal? El capítulo XVIII de tu novela, titulado *La cámara oscura*, está encabezado por una extraordinaria fotografía en cuyo centro un reloj circular visto de frente parece estar hundiéndose, atrapado en una espiral de geométrico y llamativo trazo. Se entiende que es la fotografía de un cuadro extraordinario, del que cuesta apartar los ojos por la fascinación que provoca y el tiempo que requiere interpretarlo. Ese cortísimo capítulo describe el cuarto oscuro del fotógrafo y hace una pormenorizada enumeración de los bártulos y artefactos propios de un laboratorio fotográfico, aludiéndose a dos relojes: “El reloj de manecillas luminosas se ha detenido. Pero en La Madriguera, un viejo reloj de péndulo, con isócrono e implacable tic-tac, continúa marcando el paso del tiempo.” Este último solo sigue funcionando para dar tiempo al fotógrafo a quemar todos sus negativos antes de desaparecer él mismo. El capítulo XIX y último consiste en un poema titulado “Los agentes de la muerte”, una tremebunda alucinación protagonizada por el bestiario que suele rondar los aledaños del averno. La foto que lo encabeza representa una escultura de ángel con las alas desplegadas. El ángel de la muerte. ¿Podemos considerar este procedimiento una especie de vuelta de tuerca al concepto de ékfrasis?

GPR: Así es. Intenté en la novela llevar un poco más lejos el recurso narrativo (de la vieja retórica) conocido como imperativo

ekfrástico. El mero hecho de elegir fotografías y no cuadros, como ha sido hasta ahora lo común, es ya una vuelta de tuerca al concepto de ékfrasis. El escritor puede utilizar el recurso ekfrástico en diferentes formas o niveles: desde el puramente decorativo hasta el hermenéutico. La escritura es a veces demasiado limitada, y entonces la fotografía viene un poco en su ayuda. Lo que ocurre es que son medios muy distintos, diacrónica una, sincrónica la otra, por lo que se establece una tensión nueva en el discurso narrativo. No creo, como Wright Morris, que el lector sea incapaz de apreciar simultáneamente ambos medios. Supongo que al principio hay que vencer cierta resistencia pero, a medida que se avanza en la lectura, esa dicotomía entre palabra e imagen deja de extrañar. En el fondo, es un intento más de derribar las fronteras que separan y limitan las artes.

WCL: Aquí, también nos hallamos ante un atípico recurso a la intertextualidad, en el sentido de que estableces una relación dialógica y sinestésica entre la palabra y la imagen, apelando al sentido de la vista allá donde la mente está acostumbrada a campar a sus anchas, sin otras representaciones que las que ella visualiza internamente. Tú mismo eres músico, escritor y fotógrafo, tres actividades artísticas en las que te has implicado a fondo desde muy joven, tanto emocional como técnicamente. Por tanto, estás entrenado en el control y rentabilización mental de los impulsos del corazón, una operación siempre arriesgada, sobre todo en manos incautas. Me pregunto una vez más si esta opción híbrida es fruto de una voluntad de aparejar y conciliar distintamente las palabras con el mundo. Rafael Bejarano dice en un momento dado que la neutralidad en la fotografía es una ilusión, y hace suya la paradójica afirmación de Cocteau de que no hay nada más subjetivo que el objetivo de una cámara. Digamos que, al igual que el fotógrafo con su lente, el escritor ha de ajustar el objetivo para moverse en el tiempo y el espacio literarios. ¿Confías en la capacidad del arte para expresar la realidad objetiva, o quizás no sea ésta algo relevante para él?

GPR: Desde luego, Cocteau tenía razón. Basta con que el fotógrafo dirija el objetivo de la cámara hacia cualquier parcela de la realidad objetiva, del mundo, para que esa realidad se convierta en la realidad del artista, en subjetividad. Por eso he creído siempre que es una lástima que a los niños no se les enseñe la práctica fotográfica, que es, al fin y al cabo, un medio sumamente eficaz de autoconocimiento.

WCL: En cualquier caso, no parece haber realidad aprehensible fuera del “yo”: otra noción no exenta de problemas. En su crítica contra el positivista Sainte-Beuve, que postulaba que para entender la obra de un autor había que saberlo absolutamente todo sobre su persona y su vida privada, Proust afirmó que un libro es el producto de otro “yo” que el que manifestamos en nuestras costumbres, en la vida social o en nuestros vicios; y que, para entender ese otro “yo”, es necesario recrearlo en nosotros mismos, entrañarlo en nuestro ser para vivificarlo desde él. Según esto, lo importante para llevar a cabo un análisis literario no es tanto la información detectivesca que consigamos acopiar como la pulsión interpretativa que nace en lo más hondo de nosotros. En tu opinión, ¿qué es necesario saber cabalmente de ti para valorar tu literatura? O, dicho de otro modo, ¿cómo definirías tu relación con tu obra de ficción: una prolongación de la realidad o una ruptura abierta con ella? Porque está claro que tu literatura se puede calificar de fantástica, pero no de evasión.

GPR: Mi literatura entronca con el género fantástico, *ma non troppo*. Mi novelita *Los amores y desamores de Mireya Candelaria* no es fantástica, no puede serlo porque se trata de un relato verosímil. La literatura de evasión, si es que se puede considerar literatura, tiene su razón de ser, pero a mí no me interesa. También se podría afirmar que toda literatura es de evasión, considerando que la lectura es de por sí un salto a otra realidad, la de la ficción. En nuestro tiempo, salvo algunas excepciones, da grima ver la cantidad de novelas *light* que se publican, en muchos casos éxitos de venta. Me refiero, claro está, a la pobreza del lenguaje, a lo anodino de los temas, a lo adocenado y pedestre de sus recursos narrativos.

WCL: En tu narrativa, recurre a veces al artificio consistente en exculpar al autor-narrador de una posible responsabilidad con la intromisión de un personaje o una carta que, en cierto modo, obligan al autor a cumplir con su cometido de narrador. Dicho elemento hace las veces de detonante de la acción y desaparece acto seguido de la escena. Así ocurre al menos con *Don Quijote*, con *El secreto de Artemisia* y con *Desde esta cámara oscura*. Ya sé que no tratas de escurrir el bulto; prueba de ello es este espléndido principio de *Fotografías*: “Siempre pensé que para hablar de Gómez de la Serna, forofó del circo, lo más apropiado sería que, engolfado en la fumadera de una de esas ebúrneas cachimbas a las que tan aficionado era Ramón, me disfrazase de prestidigitador o de marciano (ya que todavía no he

aprendido a montar en elefante) y me tiñera la barba de verde, o que les dirigiera la palabra desde las profundidades submarinas, o por lo menos desde un modesto acuario, mientras me ayuntaba con una tiburona de rompe y rasga (o de muerde y devora). Mas como suelo ser consciente de la respetabilidad de mis lectores, al final (y no sin cierto resentimiento) he optado por sacar estas fotogrerías del sombrero de copa que uso para tales ocasiones.” Aquí, el autor se identifica plenamente con el narrador, y no peca precisamente de comedimiento en su trato con el texto ni con el lector. Pero yo voy a otra cosa. Es evidente que tu dedicación a la fotografía no procede de un oscuro deseo de tener la realidad enmarcada, delimitada, controlada; un mundo donde solo se puede ver lo que tú quieres que se vea, y donde no existe lo que no enseñas. Así lo demuestra la más fotográfica de todas tus *Instantáneas*, la titulada *La fotografía*: “Había algo obscuro y siniestro en aquella fotografía, un deseo de aprisionar, de encarcelar, un deseo persecutorio de intensidad sexual.” O sea que, más que porque te guste imponer tu visión del mundo, eres fotógrafo para ejercitarte como mediador. En *Fotogrerías*, dialogas con las fotos con extraordinaria soltura, y sin duda te sales del marco, pero sin dejar de focalizar (no sé si esto tiene algún sentido en fotografía). Tampoco sé si te mueve una suerte de dualidad creadora, o un impulso de fusión, aunque los resultados artísticos hacen pensar más en un ejercicio de complementariedad que de antagonismo. La pregunta puede ser esta: ¿qué hace ese ojo tuyo yendo y viniendo del texto al objeto, imbricándolos en un mismo discurso?

GPR: Tanto en la escritura como en la fotografía intento vencer a la muerte. Soy siempre muy consciente de la fugacidad del tiempo (invención humana, sí, pero corrosiva a más no poder), de que la vida se nos va como el agua entre los dedos. A veces pienso que la religión es un consuelo, pero a mí no me convence. Creo que el cerebro humano está todavía en pañales, por decirlo de alguna manera. Por mucho que nos aseguren que un día la ciencia podrá revelarnos el misterio del Universo, siempre quedará la última pregunta: ¿por qué? Durante años he utilizado la escritura y la fotografía a modo de dietarios. Todo este material —unos cincuenta cuadernos repletos de notas, cuentos, recortes de periódicos y miles de fotografías— me será muy útil a la hora de escribir la novela que, por ahora, titulo *Voz que clama en el Estrecho*. Suelo componer mis obras como un rompecabezas. Me dejo guiar por el instinto, sin preocupaciones estilísticas,

sin prejuicios éticos ni estéticos. Claro está que no es lo mismo escribir un cuento, que es ante todo una situación, que una novela, cuya amplia andadura permite una serie de ramificaciones. Suelo comparar el género cuento con la fotografía. Es la captación de un instante. La novela se acerca más al cine.

WCL: En el relato titulado *Ninforepsia* (2005), la voz autoral nos remite una vez más a tus inquietantes fantasías fotográficas. Aquí, durante un paseo nocturno por la campiña neoyorquina, cerca de una decimonónica iglesia anglicana aislada en un bosque, descubre a unos siniestros personajes enterrando el “cuerpo desnudo de una adolescente de espectral belleza, amordazada y atada de pies y manos, que no debe estar muerta pues dirige al narrador una mirada empavorecida, suplicante, una mirada que no podré olvidar jamás.” El hecho es que el narrador regresa con intención de desenterrarla, es sorprendido y encerrado en el hospital psiquiátrico del Condado, donde no consigue convencer a sus cuidadores de que no está realmente loco, sino locamente enamorado de su ninfa llamada Virginia. Entendiendo que cierto autobiografismo permea toda ficción, aquí la pregunta de rigor es: ¿De dónde sale esa ninfa cataléptica, a qué espectro corresponde, si es que te lo has planteado alguna vez? En tu juventud te sentías atraído por las fuerzas mistericas que asaltan la imaginación, de acuerdo con ese *homo romanticus* que transmites en tu personalidad y en tu obra. En cierto modo, este relato patentiza que la Gran Manzana no ha arramblado con el sentimental que siempre has acunado. Por eso, sabiendo que has basado tu trayectoria existencial en un pragmatismo acorde con lo que siempre has esperado de ti mismo, me pregunto si un texto como este no es un dejo de nostalgia por aquellos tiempos en que, degustador de tenebrismo gótico y de historias extraordinarias, subías ocasionalmente al cementerio de San José de Granada para meditar ante la escultural belleza de Mirasol.

GPR: Lo que puedo decirte es que desde muy joven me sentí atraído por lo espectral, por lo morboso, por lo truculento. He sido un lector voraz de novela gótica anglosajona (Walpole, Radcliffe, Stoker). *Ninforepsia* es una leve parodia de la novela gótica. Nació, como muchos de mis cuentos, en uno de mis frecuentes recorridos por el Harriman State Park, que, como sabes, se encuentra a pocos kilómetros de mi casa. En esos bosques se hallan algunos de mis lugares preferidos. Uno de ellos es la iglesia anglicana St. John's in the Wilderness, con su pequeño cementerio de lápidas cuarteadas. Me atraen

esos parajes poco frecuentados, misteriosos, donde puede presentarse lo inesperado, lo insólito. En *Ninforepsia* se conjugan eros y tánatos, el amor y la muerte, y también la locura. La historia se asienta en un entorno totalmente real, pero los hechos son pura invención. De nuevo, el primer impulso para escribir este cuento me vino de una fotografía, pero en este caso no mía, sino de Clarence John Laughlin, que capta la atmósfera fantasmal de un cementerio de Nueva Orleans. Me han fascinado siempre los cementerios. De hecho, son parte de una serie fotográfica en marcha titulada *Descansen en paz*. La escultura funeraria, cuando es original, me apasiona. No, no soy necrófilo, aunque me han interesado siempre esas obsesiones, o, si se quiere, perversiones. También es verdad que acudo a los cementerios para recordarme a mí mismo que en cualquier momento puede sobrevenirme la muerte, y que por eso debo aprovechar al máximo cada minuto de mi vida.

WCL: *Don Quijote en Manhattan* (1998 y 2006) nos acerca a la figura de este mito desde, digamos, una situación paralela, transgresora del espacio y el tiempo puesto que la acción transcurre en el Manhattan de nuestros días. Así como don Quijote enloqueció leyendo libros de caballería, nuestro personaje, un viejo librero español exiliado, dueño de una librería dedicada en exclusiva a dicha obra en todos los idiomas y ediciones posibles, pierde el juicio por su obsesión con el héroe cervantino. Hasta que un día decide malvender su negocio y abandonar su hogar “en busca no tanto de gloria y fama como espoleado por un insobornable prurito de justicia social, con el Quijote como ejemplo, norte y guía.” Para ello, se coloca un casco de motero, se arma con un herrumbroso Colt 45 y monta un achacoso Volkswagen escarabajo, de nombre Bolidante. Tras deshacer un primer entuerto en un comercio atracado, recluta a su dueño como escudero, un Sancho puertorriqueño, retrato extemporáneo de su ilustre homónimo que solo habla el ahora llamado *espanglés*. Aquí, redimensionas el personaje de Sancho, exponente universal de panfilismo y necesidad, resaltando la natural y pacífica coexistencia entre simpleza y locura. Sin perder de vista la estructura de la obra original, y dentro de un registro lingüístico muy cervantino (salvo la jerga sanchopancesca), la acción transcurre en una decena de capítulos breves que relatan la alucinada y a menudo desternillante deriva de ese par de elementos por Manhattan a bordo de Bolidante o de una Harley Davidson, cuando

no a pie, en distintos espacios de la ciudad: un periplo que puede seguirse plano en mano.

La edición de 2006 de este *Don Quijote* (Editorial Dauro, Granada) se inicia con las siguientes palabras: “Hace unos meses recibí un mensaje electrónico de mi colega Beatrice Norwich, profesora de literaturas hispánicas en New York University.” Hasta ahí, nada que señalar, hasta que leemos la secuencia inicial de *El secreto de Artemisia*: “Hace unos meses recibí un mensaje electrónico de mi amiga y colega, Malva Vitrale...” Se trata en ambos casos de una compañera de trabajo, de una intelectual especializada que involucra al narrador, en este caso autor y actante (no protagonista, papel que corresponde a Don Quijote), pues la tal Beatrice Norwich entrega un manuscrito a dicho narrador, que está a punto de desplazarse a Guanajuato para intervenir en el X Coloquio Cervantino, por si procediera presentarlo allí. Y sé que escribiste, publicaste y leíste el relato *Don Quijote en Manhattan* por vez primera en dicho X Coloquio, celebrado en 1998. Pero observo que, en la edición de aquel año, la colega y profesora se llamaba Valerie Richards, todo lo cual nos remite al texto como palimpsesto. ¿Qué hay detrás de esos cambios de nombres?

GPR: Los cambios de nombre son producto del azar. Fueron varias las versiones que escribí de *Don Quijote en Manhattan*, y se me trastocaron los nombres. No pasa de ser un guiño cervantino, pues también a Cervantes se le fue el santo al cielo en varias ocasiones. En efecto, lo escribí para leerlo en uno de los coloquios cervantinos de Guanajuato, México. La verdad es que fue un verdadero desplante, y un tanto arriesgado, porque en esos coloquios se presentan trabajos muy sesudos de cervantistas ilustres. Recuerdo las conferencias magistrales de Juan Bautista Avallé-Arce, de Stanislav Zimic, de Francisco Rico. He leído el *Quijote* siete veces, pero no me considero cervantista, así que opté por la ficción. Puede parecer descabellado, pero en realidad no hay tantas diferencias entre la España de Cervantes y el Nueva York de hoy: las injusticias, los desmanes, están a la orden del día. *Don Quijote en Manhattan*, parodia de parodia, pretende divertir al lector, pero sin que pierda de vista el tema de la utopía en un mundo de hierro.

WCL: Otro caso de intertextualidad es el espléndido relato titulado *Franz Kafka viendo llover en Macondo* (2007), en el que operas un considerable acercamiento geográfico y psicológico de dos mitos literarios. Curiosamente, se trata de otro texto de circunstancia,

escrito para ser leído en la Biblioteca del Congreso de Washington durante la presentación de la edición conmemorativa del cincuentenario de *Cien años de soledad*. En cierto modo, ambas son obras de encargo, pensadas para ser declamadas, ¿no es así?

GPR: Sí y no. Supongo que, para aquella presentación de la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* en la Biblioteca del Congreso, se esperaba de mí una ponencia erudita, académica, etc. Pudo serlo, pero ya sabes que soy un tanto rebelde y que me encanta salirme por la tangente. Durante unas semanas releí la gran novela de Gabo y consulté algunos textos sobre su vida. Me intrigó saber que el novelista colombiano había iniciado su carrera literaria un poco de la mano de otro de mis autores preferidos, Franz Kafka. He ahí la magia de la literatura. Estoy seguro de que Kafka, que tanto admiraba el *Quijote*, también habría admirado *Cien años de soledad*. En el plano de la ficción todo es posible, y, además, me permite “resucitar” a escritores y artistas ha tiempo fallecidos. Kafka es uno de ellos. A pesar de que mi vida es muy diferente a la suya (¡menos mal que no seguí los estudios de Derecho!), cada vez que lo leo me siento identificado con muchas de sus fobias y filias. Pero Kafka fue un santo, y yo, un pobre pecador.

WCL: Tu premiada novela *Desde esta cámara oscura* (2006) constituye, de entrada, tu mayor homenaje a la fotografía, que aquí ejerce de actante junto con el narrador autobiógrafo, a su vez erigido en monumento humano a la España peregrina: uno de los temas nucleares de tu obra de investigación. Otra convergencia que obedece a un mismo ánimo de conciliación: una constante en tu personalidad privada y pública. Y una oportunidad para literaturizar una experiencia histórica y una aventura personal. Una novela con un solo personaje, Rafael Bejarano, lobo estepario agazapado en su madriguera, a solas con su pasado, sus recuerdos y su oficio de fotógrafo. Ni siquiera acepta encontrarse con su entrevistador, a quien prefiere escribir este relato de su vida cuyo título remite a esa oscuridad imprescindible para que se haga la luz en fotografía, a esa luz del día que vela el alma impresa en el negativo.

En esta novela, evidencias tus conocimientos del arte de la fotografía, en su historia, su teoría y su práctica. Como tú, Bejarano busca en la fotografía “el equilibrio entre forma y contenido, entre emoción y geometría, en búsqueda de esa difícil cualidad mágica de la intemporalidad.” Ambos buscáis fijar en el papel lo que el ojo no

suele ver. Dice Bejarano: “A lo largo de esos años llevé siempre dos diarios, uno escrito y otro visual; ambos, imbricados, me servían de cuadernillos de bitácora para mis proyectos.” Ya hemos comentado el carácter rupturista de tu híbrido genérico, siendo lo habitual que la fotografía artística vaya acompañada de un texto de apoyo, o que la fotografía apunte un reportaje. Tus foto-relatos no tienen por supuesto el menor parentesco con la fotonovela, más bien son al escritor GP lo que los reportajes gráficos son al fotógrafo Rafael Bejarano, ese *alter ego* tuyo con nombre de torero. Al igual que este, eres ecléctico, tocas tanto el paisaje como la naturaleza muerta, el retrato, el artificio y el objeto alegórico aislado y con fondo neutro. ¿Puedes hablarme de la gestación y evolución del desdoblamiento que parece practicar con ese personaje?

GPR: No sé si Bejarano será o no un *alter ego* mío, pero qué duda cabe que tiene mucho de mí. Después de escribir la novela pensé que, en cierto modo, había intentado exorcizar un futuro que me aterra: el de la soledad, la vejez, la muerte. Bejarano es un hombre de éxito en su vida profesional, pero no así en su vida personal. Desde luego, ese no es mi caso, pues me considero un hombre feliz, aunque no se me oculte que esa felicidad puede trocarse algún día en amargura. ¡Cómo no sentirme feliz cuando al despertar contemplo la sonrisa luminosa de mi mujer! ¡Cómo no sentirme feliz cuando recibo desde Madrid una llamada o un mensaje de texto de mi hija Mariel! ¡Cómo no sentirme feliz cuando descubro que tal o cual amigo me defendería hasta la muerte!

WCL: No hemos hablado de tu importante labor académica, de los permanentes viajes, reuniones de trabajo, comisiones internacionales y numerosos compromisos a que te obliga tu cargo de director de la ANLE, así tu inclusión en el jurado del Premio Cervantes 2011. ¿Puedes al menos comentarme qué nuevas estrategias has implementado como director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española?

GPR: Hemos revitalizado varias comisiones de trabajo y creado otras, como la del Estudio del español *hispanounidense* y la presencia hispánica en los Estados Unidos; la de Fonética y Fonología; la de Estudios literarios y publicaciones; la de ANLE y la US General Services Administration; la de Educación; la de Informática Literaria y Lingüística; la de Información; la de Relaciones Públicas; la de Finanzas; la del Cbersito. Además de las ya exis-

tentes categorías de Numerarios y Correspondientes, hemos creado la de Colaboradores. El *Boletín de la ANLE* ha vuelto a publicarse después de años de lamentable silencio. Hemos fundado un *Boletín Informativo Digital*, que se envía a miembros y colaboradores, y a amigos de la ANLE. Pronto saldrá el primer número de la RANLE, revista literaria. La ANLE ha suscrito varios convenios de colaboración con entidades como el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (Burgos), con la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, con la Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos (ALDEEU). Hemos comenzado a incursionar en Canadá, donde residen varios miembros y colaboradores de la ANLE. Acabamos de reestructurar nuestro sitio web, que ahora proyecta una imagen de la ANLE seria a la vez que dinámica. Entre nuestras últimas publicaciones están los libros *Escritores españoles en los EEUU*; *El cuerpo y la letra*; *Al pie de la Casa Blanca. Poetas hispanos en Washington DC*; *Hablando bien se entiende la gente* (Santillana USA); *El exilio de 1939: las escritoras*. Además, llevamos mucho tiempo retransmitiendo por Univisión un programa en el que damos consejos idiomáticos. En fin, los trabajos son muchos y queda mucho por hacer. Pero en la ANLE hay personas valiosísimas, llenas de entusiasmo, que están siempre dispuestas a romper no una sino mil lanzas en la defensa y difusión de nuestra lengua. Y todo lo hacen —lo hacemos— *ad honorem*.

INVENCIONES

*La palabra es el único pájaro
Que puede ser igual a su ausencia*
ROBERTO JUARROZ

PALABRA

LUIS ALBERTO AMBROGGIO¹

Sol de palabras

*Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino,
en cuanto nos da un vislumbre de él.*

JORGE LUIS BORGES

Vivo.
Soy en alguien.
Nací antes de nacer
en el cuerpo del deseo.
Existo enamorando
los alientos más allá de la muerte.
No quiero sentirme soledad.
Me eligieron las palabras.
Conozco la historia de los delirios.
Vivo en el sermón del viento,
nunca solo
siempre en alguien
que acoge el calor de mi día
y vive.

¹ Esta selección es un anticipo del poemario *Homenaje al camino* de próxima publicación por la editorial Alción. <http://www.luisalbertoambroggio.com/>

El secreto de la eternidad

La petulante superficie del presente
protagoniza el desafío
a la sabia fe de la memoria
que imagina
más allá del sello
de las cosas muertas
y las ataduras
de una verdad pequeña.
Memoria que crea
con la libertad feliz
del sol y de las aguas,
la luz desnuda
de los alientos,
esos sencillos temblores
que encienden
corolas y semillas
para ser luego árboles
recogiendo las noches,
las vicisitudes de los trinos,
el itinerario de los sueños,
las canciones de las estrellas,
el brillo apocalíptico del amor,
sus ojos que no se cierran.

Mi nombre tiene todas las voces;
mi número el edificio de los calendarios;
mi espíritu la última palabra.

La ruta

I listen to what the landscape says

CHARLES WRIGHT

No escuchaba el paisaje
porque tu mano me recorría
y viajaba por otra ruta

ardiendo en la imaginación
del cielo o la luna y otro mundo
al lado del Atlántico cuyo ojo nos seguía.

Mientras tus palabras acariciaban mis oídos
danzábamos los recuerdos, millas y anhelos,
en peregrinaje festivo, los dos solos,
caminando el énfasis de la llegada,
llegando en el éxtasis del camino.
Sintonía roja en el prado de las arenas
nos aferrábamos al breve tiempo del sendero
y al roce de la sangre que celebraba el espacio,
mariposas en el altar del movimiento.
La ruta de cuerpos, campos, ciudades y montañas,
nuestra ruta encarnada en el acto
de seguirla en su tejido de verdes,
azules, grises, negros y blancos abiertos,
señales que son puntos suspensivos,
exclamaciones, interrogantes,
hilos que se enamoran,
manos con bienvenidas o respuestas,
astillas de sol, de vida, de agua,
congregaciones de eros y muertes
con sus péndulos heridos,
historias y riquezas.

El poema es una ruta que escribimos
con los labios y el impulso de las sílabas
de domingo a sábado y más lejos:
reliquias, pasión, indulgencias
para nuestros cuerpos y el conjuro de sus signos.
Ya conforma el terreno de nuestras miradas,
del descanso y el sueño en nuestro arribo,
criaturas de voces que iluminan, enfrente,
los horizontes del lugar que nos seduce
con el susurro de *caminante no hay camino
se hace camino al andar*, convencidos de que
caminar no es lo que mata
sino el equivocarse de ruta
y perder los paisajes del alma.

Punto de partida

..tomorrow a new walk is a new walk

A.R. AMMONS

Uno camina sin mirar la inocencia del ocaso
o la réplica de un mal presentimiento.
Espera uno, a cada instante, una dosis de ilusión privada
que lo sumerja en el interrogante del hechicero,
para salir, regresar, partir, ser lo que le pertenece
sin reproches ni la negación desleal de lo perfecto.

Va uno recogiendo fragmentos que se unen en el naufragio.
Riegan su luz en el cansancio gris del agua
todas las presencias de amor erectas como faros.

Uno camina lo habitual bajo su máscara
con palpitaciones en diástole de sentido y sin sentido,
en medio del bullicio iluminado, rompecabezas,
mirando atrás y adelante, al centro y los costados.
Tararea, si las voces lo acompañan, la rutina.

Anda uno cada vez más consciente y dolorido
por las piedras, las rimas, las estrellas y sus contextos,
las casas e Iglesias con sus altibajos, sus fronteras,
viniendo y yendo sin alcanzar el privilegio
de llegar, de estar, de ser el éxtasis libre y su delicia.

Uno camina la ida y el regreso, a lo largo de cadenas
[de espejismos
con la fluidez de coincidencias, aproximaciones y otros pecados
que el alma sufre en la profundidad de su universo sin límites
[precisos,
sumando dunas, corrientes, muros, espumas, abismos, arrecifes,
juncos, papeles y cálculos derribados.

Tomorrow is another day.

MARÍA TERESA ANDRUETTO¹

PASADO PERFECTO

Es mejor quedarse mirando al cielo
que vivir allí arriba. Es un sitio tremendamente
vacío. No es más que el país por donde
corre el trueno y todo desaparece.

TRUMAN CAPOTE

a Carolina Rossi

Está detenida, quieta, dentro de la calza gris plata y la remera; si estuviera con los pies desnudos y el pelo suelto, sería más fácil, pero lleva sandalias, unas sandalias tan livianas que parecen de aire, y se ha quedado esperando el impulso de sus piernas, mirando al Titi, metida en esa calza que no se sabe si es gris o plata, pero aprieta. Lleva el pelo corto ahora, con unas mechitas desprolijas y la boca medio abierta en un presente perfecto, pero hubo una vez una foto muy noventera, un contraluz, en la que ella era otra y estaba con Pepi, las dos con pelo largo y anteojos negros, unos ray ban club master, fumando cigarrillos o porros, no recuerda. Ha vivido en presente, mudándose, pero va a buscar esa foto, jura que sí, ha de estar en la casa de algún amigo. Una semana atrás cumplió treinta y cuatro y ahora está en el campo, en lo de La Negra, festejándole a Maxi los cuarenta, con Emilio, Guille, Alejandra, Loli... Están todos, toditos, hacía mucho que no los veía, desde que dejó de acostarse con el Titi, pero hoy ha bordeado la sinuosa costa, el río turbio, hasta esta casa

¹ Escritora de amplia proyección es autora de una variada gama de obras que abarcan ficción, teatro, poesía, ensayo y literatura infantil, entre otros géneros. <http://www.teresaandruetto.com.ar>

donde se cumple cuarenta y apenas entró lo vio al Titi bajo el quinchó, frente a la pileta; bajo el quinchó o la luna llena, dándole parche al bongó. Eran uno Bibi y él con los tambores, el macho, el hembra y el montuno; el resto junto a la pileta, bajo la sola luz de la luna, que brilla en el cielo y en el agua. La Negra se acercó con una cerveza, *Maxi se cuarentó, y yo que soy treintañera estoy un poco impresionada*, dijo dando besitos, con el pelo todavía mojado y un solero sin breteles... *La semana que viene vamos a Río y de ahí a Campinas, yo me quedo, Maxi todavía no se ha decidido*, dijo volviéndose hacia el cumpleañero, *estamos dejando que fluya...*, hermosa La Negra, con todo el sol encima y el solero, como si no le hubiera pasado nada. *¿Pasa algo?*, preguntó cuando vio que Jenny no hacía más que mirarlo al Titi. *Nada, todo bien*, dice Jenny, después La Negra se explayó sobre los cultos de santería, *los sujetan con una mano y percuten con la otra*, va a estudiar eso a Campinas. *Benny Moré sí que la reventaba*, susurra Emilio que ha llegado hasta Jenny y le pasa la mano por la cintura, *increíble cómo suena en Manantiales y en Cienfuegos, ¿no te vendrías conmigo a Cienfuegos?*, pero Jenny nada, ni mu. A veces Emilio canta y cuando quiere, incluso canta bien, así que se puso a cantar bajito. Después, cuando La Negra volvió con cervezas, él retomó el asunto de los bongoes, preguntó si el doctorado era sobre montunos o sobre modos de percudir. *Montunos, modos de percudir*, repitió Jenny y amagó hacia la casa, pero una mano, la de Emilio seguro, la llevó otra vez a donde estaba. *Para el fracaso de estar vivo, no hay como navegar*, dijo el muchacho de las grandes ideas. *Navegar es bueno para irse a la mierda*, dijo Jenny y ya no supo cómo seguir, le pareció que venía de otro planeta, por primera vez una extranjera. La extranjera escuchó decir a Emilio *me aburre la tragedia, me gusta más el tipo que ve que todo se hunde y no se inmuta*. Después se sumó Maxi, *desde que supe que se venían los cuarenta, todo empezó a chuparme un huevo*, dijo, pero Jenny una vez le había pedido que le contara si el Titi curtía con Bibi, que le dijera la verdad, y Maxi había contestado que le chupaba un huevo lo que hiciera el Titi, entonces no era de ahora el asunto de los huevos. *Experiencia pura*, dice La Negra, *lo estuvimos viendo en Campinas el año pasado*; y Jenny sabe que habla para alguien que no está, que habla para nadie.

Antes no pero ahora sabe que ella no es de ahí, que viene de otro mundo, aunque haya sido alguna vez la niña de su madre, criada

entre algodones,... *eso sí que fue un viaje*, remató Maxi comentando Jenny no sabe qué, *un viaje de ida, ¿no Negra?*

¿Para qué viajes, si de lejos también se ve...?, pregunta Emilio tocándole el culo a Jenny. *Extraordinario, de lejos también se ve*, dijo Jenny, sacándose a Emilio de encima, porque estaba pensando otra vez en Pepi, que había sido pura química con Emilio, pensando en cómo le habían encontrado esa mancha y la habían vaciado. La Negra también tuvo un problemita, pero no le dijo nada a nadie, astuta La Negra; a Jenny se lo había contado Pepi, que la veía en la clínica. Entonces no era verdad que habían estado los dos en Río, la habían internado por lo del problemita y después se habían ido a Gessell y vuelto llenos de sol, como si hubieran estado en Menorca; *hasta los cuarenta todos son viajes de ida*, dijo Maxi, *ahora hay que empezar a volver, ¿no Negra? Nosotros ya estamos empezando el viaje de vuelta, ¿no?*, insistió Maxi, y Jenny pensó que a Maxi eso no le chupaba un huevo. *Este hombre no hace más que sentar cabeza. Se me aburguesó*, dijo La Negra riendo, pero la respuesta había demorado un poco en salir.

Ahora Jenny sabe que viene de otra parte, *yo acuerdo con La Negra...*, dijo Emilio. Cuarenta años. En cinco, seis años, Jenny también tendrá cuarenta, ella y todos los que están ahí; necesita otra cerveza. Cuando cumpla cuarenta, Frida tendrá doce y se estará probando sus bombachitas y sus jean. ¿Y ella qué?, ¿usará todavía estos jean? Ahora tiene treinta y cuatro, los cumplió hace unos días, pero le parece que su viaje de vuelta ya empezó; por algunos años retrasada, la conciencia de tener a Frida se le impone con la misma fuerza que el asunto de Pepi, ya no le gusta que viva en lo de su madre, crece demasiado cuando no la ve, tiene muchas ganas de estar con ella, más ganas ahora que el Titi se fue con Bibi, ahora que le pasó *eso* a Pepi. Se saca otra vez de encima a Emilio que insiste, el muy pesado, en ir a algún estúpido lugar del mundo a tomar sol, y se sienta en el borde de la pileta. Sabe que a La Negra han tenido que vaciarla, o sea que *eso* es algo que puede llegarle a cualquiera en cualquier momento, algo que podría llegarle a uno incluso antes de empezar el viaje de vuelta; habían tenido que vaciarla, como a Pepi, pero a diferencia de Pepi y de La Negra, Jenny tiene a Frida, la extraña, ahora mismo la extraña. La Negra también tuvo un problemita, lo mismo que le pasó a Pepi, pero distinto, porque La Negra está aquí descalza, con todo el sol encima y esa solera sin breteles, divina está y no habló de eso con nadie, aunque ella se haya enterado por Pepi.

Guille se acercó, la abrazó, *Estás triste, ¿pasa algo?* Guille también se separó, hace poco que se separó, él por un lado, Andrea por otro y la nena con la madre de Andrea, ahora él comparte una casa en Los Altos con su amigo y por suerte está todo bien con Andrea, con su amigo y con la nena. *Te invito a cenar un día que esté solo, dijo, I promesse, pero* Jenny sabe que la única promesa es estar al día, como quien mira un catálogo... *Navegar te da la posibilidad de hacer amigos...*, dice Emilio al borde de la pileta, al borde, pero instalado, como para no irse. *Es bueno eso*, dijo Jenny y se levantó rumbo a donde estaban las cervezas y el champán. *¿Qué mala onda! ¿Qué te pasa?, hacemos lo que podemos..., pero amigos, eh?*, insistió Emilio. Hasta ahora también ella había vivido así, en presente, pero esta noche recuerda que tuvo una vez una foto en la que estaba con Pepi, las dos con aquellos rayos oscuros, fumando. Va a buscar esa foto, no sabe si existe todavía, nunca encuentra nada por ninguna parte, pero va a buscarla, *I promesse, Pepi, I promesse*.

Maxi se cuarentó había dicho La Negra descalza y con el pelo sobre la cara, con mucho sol encima porque acababan de llegar de Río o de quién sabe dónde, o habían estado navegando en el velero de Emilio. La solera pegada al cuerpo y no más que un tatuaje nuevo en un hombro y el de siempre, delicado como una pulserita, en el tobillo izquierdo. *Los cuarenta nos tienen un poco impresionados, ¿no Maxi?*, dice riendo La Negra, con su solera como una piel y la botellita de Stella Artois en la mano, mientras da besos a los que llegan, y Maxi que no dice nada, que está con un grupo, cerca de los champancitos escuchando el relato de Rulo que acaba de volver de Estambul. No hay comida por ninguna parte, pero el parque es una delicia, césped cortado a navaja y la pileta que invita a tirarse; no falta mucho para que alguna de las chicas se mande al agua y después suba a bailar con su vestidito mojado.

Llegan Alejo, el Talero, Lili, Reyna y a todos La Negra les dice que está impresionada, así que todos hablan de los cuarenta, *qué mala onda, inevitable. ¿Brindamos?*, dijo Gaby. *Brindemos. Por el fin de los treinta*, dijo Gaby y le estampó un beso en la boca a Luisi. *No hables del fin de los treinta que me impresiona*, dice Luisi.

Varios han dormido en la casa, en hamacas colgadas en el patio, metidos en bolsas de dormir, en la cochera o desparramados en la sala. Trabajaron en la mañana, una excepción, porque aquí nadie se levanta antes de las doce, pero hoy es el cumpleaños de Maxi y con los ojos un poco irritados todavía, improvisan entre varios el alero

de cañas que da al parque y lo cubren con un plástico por si llueve. Después, ya casi sobre la puesta del sol, duermen de a dos y de a tres, afuera, o adentro, sobre las camas y sobre la alfombra de la sala, hasta la medianoche, rogando que no llueva.

La Negra fue la primera en despertar, *Son las once, hora de ducharse*, dijo, se sacó la bragueta y se largó desnuda a la pileta, el agua estaba divina, después se largó Maxi y se tocaron un poco, pero estaban despabilándose y no daba, habían tenido un miedo inmenso de que lloviera, pero no; la noche estaba espléndida, la luna amarilla colgada en un rincón del parque, clara, extraña, cálida. *¡Qué noche! ¡Un regalo!*, dijo Jenny y La Negra agregó: *Gracias a Maxi, que tiene un Santito muy poderoso, ¿te conté que nos vamos a Río?, sí, sí, te conté. Nos vamos por un tiempo*, de modo que la fiesta era por el cumpleaños de Maxi y también por el viaje a Río.

En el borde de la pileta ahora está Guille, solo, mirando a Jenny. *¿Todo bien?*, pregunta Jenny, *sí, todo bien*, dice Guille. Guille, Jenny, los únicos que han tenido hijos, *la vieras, está divina la nena*, dice Guille, y la palabra nena, queda resonando en el oído de Jenny. Por suerte, las cosas de a poco se encaminan, piensa Jenny, Guille con Bigote, Andrea con Paco, el Titi con Bibi, y ella..., ella está en eso. Así va avanzando la noche, hasta que una de las chicas se larga al agua y baila después sobre el césped, con la ropa mojada, pegada al cuerpo. En eso llega Bigote y le hace a Guille una escena de celos *la mirás embobado, ¿sos un boludo!*, pero Guille dice: *no seas tonto*, y lo abraza, y se van los dos abrazados hasta la casa. Todos hablan de libros, de las últimas pelis, de música, de viajes; algunos pintan, otros escriben, otros cantan o hacen música, Paco es DJ, Guille performer, Maxi a veces es artista visual o hace estéticas relacionales, no como Bigote que se interesa por el objetivismo, La Negra acaba de descubrir a un escritor senegalés, también por eso está impresionada, y todos toman cerveza o champán y hablan, hablan mucho y fuman un poco, maneras rápidas de saber que se está al tanto.

Está bueno lo de Nueva York, da para insertarse, dijo Guille. *Me gusta esto de pertenecer a varios mundos, pego mucha onda con eso*, dice Emilio. *Lo bueno es saber que somos un grupo, ¿no?*, agrega Maxi. *Yo no me siento parte de ningún grupo*, dice Jenny. *¿Y entonces qué somos?*, preguntó el Titi, abrazado a Bibi. Algo iba a contestar Jenny, eso es seguro, pero La Negra le ganó de mano: *Mi director de tesis dice que tenemos demasiada exposición. ¡Qué se le*

va a hacer, ahora la onda viene así!, dice Emilio. *Hay que dejar que fluya*, retruca la Negra y Emilio dice que no está con el asunto de las bandas, en eso acuerda con Jenny, *a veces me gusta salirme de todo, irme a navegar a la concha de la lora y tirarme un mes en alguna playa, andar a pulso, largar el gomón al agua y eso, nada*, dice.

Brindemos por la idea de no ir a ninguna parte, de ser pura energía, agrega La Negra, un poco cansada. Más cansada está Jenny. *Nos chupan un huevo ciertos discursos, no es la época de nuestros viejos...* dijo el Titi, y todos notaron que no hablaba al grupo, que hablaba todo todito para Jenny. *Pasa que a veces el Santo de uno es fuerte*, dice La Negra, *el Santito de Maxi por ejemplo, es re fuerte, lo veíamos hace poco con mi director, y ese Santito de cada uno está en todas partes, está en tu historia loco..., es lo subjetivo*.

Terrible nuestra subjetividad, dice Jenny. La Negra estuvo a punto de pronunciar algo, la *t* de terrible le parece a Jenny, o el comienzo de un insulto, tal vez, pero el sonido quedo ahí, sin avanzar, y poco después se convirtió en carcajada. Tenía miedo, lo que pasa es que tenía miedo a que te fueras, pensó Jenny. También ahora ella tiene miedo, pero no sabe a qué. Guille se va pronto a Nueva York, por lo de las estéticas relacionales, los cuarenta lo van a agarrar allá, sin nadie con quien festejar. Nadie ahí ha tenido hijos, sólo Guille hace poco y unos años atrás, cuando todavía era una nena, Jenny había tenido a Frida. Nadie más tuvo hijos aquí, sin embargo Bibi dijo *éste es el último porro, estoy embarazada*, lo dijo en mitad de la noche. *Yo ni loca tendría un hijo*, dice La Negra, *eso no está en mis planes*, no dice que es por lo del problemita, sólo dice que no está en sus planes, pero Jenny sabe que la han vaciado, lo sabe bien, se lo dijo Pepi antes de irse. *¡Bravo Maxi!*, gritó más tarde el Titi por el micrófono, *qué bueno esto de cumplir cuarenta, de darle para adelante*, lo dijo abrazado a la Bibi, que está embarazada. Cerca de la pileta, alguien que no es Emilio, ni Maxi, ni Rulo sino una chica, grita: *¡estas divina, Bibi!*

Maxi se cuarentó, había dicho la Negra en la tarde, justo cuando Jenny llegaba a la casa, *estoy impresionada*, repite ahora. *¿Otra vez?*, *¡pero qué dice esta boluda!* gritó alguien, *¿Guille?*, desde el fondo del parque. *¡Yo quería ser artista visual!*, gritó Uli, ya francamente borracha, *porque amo el arte... pero sólo puedo hablar de esto con ustedes, ¿no es cierto, Jenny?*, y La Negra largó otra carcajada. Mientras, Pepi los miraba desde algún cielo del mundo, pedía un poco de piedad para todos ellos.

GISELLE ARONSON¹

TIENE RAZÓN

No sé para qué quiere que lo abrace si duerme. Siempre lo mismo, me acuesto cuando ya está dormido y cumplo con lo que me pide cada noche: que lo abrace cuando me meta en la cama. Para qué, pregunto, si ni te das cuenta. No importa, vos me abrazás porque yo te lo digo. Y repito lo mismo, cada vez. Para qué.

Hago lo que pide, aunque él no pueda corroborarlo. Lo obedezco. ¿Por qué no lo haría? ¿Qué me cuesta? Él se queda contento y así evito que se enoje. Sobre todo eso, que no se ponga nervioso. No me gusta, no le hace bien. Por eso hago lo que me dice, porque sé que le hace bien que le haga caso.

Cuando lo conocí no era así, no se enojaba tanto. Pero claro, el trabajo lo deja agotado y cuando llega a casa no quiere que le hablen, ni yo ni los chicos. A veces, se encierra en la pieza o se sienta a la mesa sin hablar, esperando la comida. Y yo le preparo todo porque, aunque yo también esté cansada de todo el trabajo en casa, no vamos a comparar. Es él el que trae la plata y eso cansa más. Tiene razón cuando me grita que no hago nada en todo el día y que quiere la comida lista y todo limpio para cuando llega. Lo que me da un poquito de pena es que los chicos se le quieren acercar y no les habla. Y si ellos insisten, ahí se enoja, grita y todo lo demás.

Así que ya estamos todos acostumbrados a hacer lo que pide, para que no se enoje. Total, son unas horitas nomás. Después de ce-

¹ Narradora y poeta de fina sensibilidad acaba de publicar *Cuentos para no matar y otros más inofensivos* (Bs.As.: Macedonia Ediciones, 2011). <http://nocheluz.blogspot.com>, <http://nocheluz.blogspot.com/> <http://loslibrosblog.blogspot.com>.

nar, cada uno a su cama. Yo, por las dudas lo abrazo como me pide, aunque esté completamente dormido. Cumplo, un ratito. Después me doy vuelta y me duermo. Y a la mañana me quedo quieta y espero que se vaya.



© GPR.

JOAQUÍN BADAJOZ¹

He bebido mi martini 35

No confíes en nadie de más de 30 años

JACK WEINBERGER

Hay una cuerda breve, una tensión distante,
de la cuerda a mi cuerpo se sucede la muerte.
Sembraré girasoles, amapolas y herrumbre
en el sanctasanctórum de tus huesos.
No me mires a los ojos, no me bajes los brazos,
sifilíticas perras, dichosas mujeres.
Un hombre solo cae de tristeza.
Una fila de sombras me sostiene.
A esta hora en que te vas, seguidita de incienso,
me maduran los hornos, estoy ciego, me quedo;
soy una bruma solaz que se abalanza,
un hilillo correntoso de saliva.
Me he vaciado en tu cuerpo, soy tu ombligo.
La palabra y su reverso, la imagen,
nunca pude ganarla para ti.

¹ ANLE, miembro del consejo editorial de la revista hispanoamericana de cultura *OtroLunes* (Madrid/Berlín). Escribe sobre arte y literatura para *El Nuevo Herald*, EE.UU. Es editor de noticias de Yahoo! <http://www.anle.us/213/Joaquin-Badajoz.html>

Quiero escribir pero me sale espuma

César Vallejo

Si no alcanza el nirvana, un estado de gracia,
el poeta dice: contaminémonos.
Ruidos, quejidos, las maderas que crujen
bajo el peso, el sobresalto o el asombro;
todas las noches follan ratas en las paredes.
Anacoreta, eremita, hombre del silencio,
una andanada de voces el poeta escucha.
Y no hay corcho, no hay yeso, no hay tapones.
Hoy dentro de mí marchan los ejércitos.
¿Qué conjuras? ¿El llanto? ¿La arena que asfixia?
¿Las ardientes dunas que eclipsan la tarde
mientras avanza caótica la noche desde África?
¿Un tsunami de arena o una invasión de tábanos?
En este edificio los pisos son de tablas.
Enfermos moribundos, niños, algarabías
suspiros de las penetraciones.
Este edificio, la casa del poeta,
es un vertedero enorme.

Arnoldo matando al minotauro

Estás sumido en el espanto,
en la barriga de un caballo rígido que galopa,
[se encabrita
y tiene la dentadura fría como el mármol.

Hay un hotel en frente, una ilusión que existió
[de aquí a veinte años.
Las ventanas son ojos inquietos que te miran.
Si entras por esa boca que parece una puerta,
ve hasta la cocina y prepara una copa.
Estoy hambriento de comerme palabras.
Te tiraré a matar, te partiré las piernas;
tengo un coágulo de violencia que va rompiendo arterias.

No sé cómo atrapar las frases que no escribo.
Tanta ausencia me aturde.

Con tu cabeza de buey sublime has corneado mi vientre;
y ahora, sosteniendo las entrañas con una mano,
te clavo la viga de mi ojo en ese triángulo
reverberante donde el torero inserta el estoque.
El que mata conquista y al conquistar pierde terreno,
resbala con un pie dentro de un tobogán que se desliza;
un ojo negro, una puerta-boca, una garganta enfebrecida
[se lo traga.

No puedo, sin embargo, evitar que la humedad
de la espuma y la sangre
me recuerde la consistencia de una jarra de cerveza
[con jugo de tomate.

Lo abominable tiene ese gusto agridulce
de limones podridos que te quema los labios.
Arnoldo, no sé porqué he pensado
que podías haber matado al minotauro;
pero la noche estaba bella,
y un crepúsculo así sólo debe teñirse
de la sangre más noble.



© GPR.

EMILIO BERNAL LABRADA¹

VISITA (ASTRAL)

Parte de un ave prehistórica dibujada en el elevado desierto, aquella línea en la región ecuatorial se extendía hasta desaparecer en lontananza. Al sobrevolarla, había visto otros animales y criaturas de gigantescas dimensiones que, con pies en tierra, no eran discernibles.

Ahora, era cuestión de explorar, hallar, analizar esos curiosos, extraños geoglifos para conocerlos mejor e intentar descifrar su significado, su mensaje... si es que lo había. Pero, tenía que haberlo, pensó, puesto que de lo contrario, ¿para qué se había molestado algún ser en tan descomunal obra? ¿Cuánto tiempo se habría invertido en eso?

El que hizo este trabajo tenía que haberlo hecho a sabiendas de que apenas en esa región, en ese preciso lugar, perduraría por siglos enteros, si no infinitos milenios. No había allí viento ni lluvia, en fin, condiciones climáticas algunas, ni vida vegetal o animal capaces de erosionar, destruir o tragarse esas fantásticas figuras.

El blanco material que formaba aquellos curvos contornos y líneas rectas era una sustancia granular de aspecto cristalino, vidrioso. ¿Quién pudiera haberlo producido?, se preguntó, puesto que en la lejana época —unos dos mil años atrás— en que presuntamente se trazaron las figuras los habitantes de la región carecían de medios técnicos o mecánicos para fabricar semejante material, sobre todo en las cantidades necesarias para rellenar centenares, miles de kilómetros

¹ ANLE, ASALE. Traductor, intérprete e investigador multilingüe se ha especializado en el estudio y análisis de los anglicismos. <http://www.anle.us/227/Emilio-Bernal-Labrada.html>

de líneas. Y luego, ¿qué medios de transporte hubieran servido para trasladarlo y distribuirlo con tanta precisión?

Observó que algunos de los trabajos parecían pistas de aterrizaje cuyo largo medía varios kilómetros. Es más, estaban hechos sobre cumbres montañosas que habían sido cercenadas y perfectamente aplanadas, y que además comenzaban y terminaban abruptamente. Por ninguna parte había señal alguna del material cercenado, que simplemente había desaparecido.

Creyó entonces comprender por qué le habían dado cita en ese lugar. Vio a lo lejos, en lo alto del estrellado cielo, las cromáticas lucecillas del aparato que se aproximaba, desplazándose a pasmosa velocidad. Le sobraba pista. Tardó un instante en desacelerarse, posándose casi verticalmente y tocando tierra sin hacer ruido, apenas perturbando el polvo.

La nave redonda, de buen tamaño, estaba bordeada de ventanillas ovaladas que, si bien emitían luz, no permitían vislumbrar su interior. En pocos segundos, se abrió la compuerta delantera. ¿Bajaría por ella la figura de un ente que le invitaría a subir a bordo?

En la espera, percibió una muda instrucción que, precisamente, le indicaba lo que pensó le hubiera invitado a hacer la prevista figura. Tranquilo, la cumplió sin vacilar.

Según ascendía por la inclinada compuerta al interior de la nave, la blanquísima, intensa iluminación lo encegueció. Diose cuenta de que, además de perder la vista, iba perdiendo las demás sensaciones corpóreas. La compuerta se cerró tras él con un firme chasquido metálico. Ya no habría regreso.

Escapándose de su envoltura corpórea, ascendió y miró hacia abajo. Un grupo de técnicos trabajaba intensamente sobre su cuerpo, preparándole para la suspensión de sus procesos vitales. Por un instante sintió una punzada de inquietud.

Emitió entonces, no sin cierta ansiedad, la orden telepática de despegue. La tripulación se aprestó a darle cumplimiento.

Durante el viaje de regreso, le daría los últimos retoques al informe que sobre la marcha había preparado para el centro de mando en Alfa Centauri. Pero seguía siendo un misterio aquel fenómeno geométrico en el inhóspito e insignificante planeta que los naturales llamaban Tierra.

JORGE CHEN SHAM¹

Evocación del insomnio en Turrubares

I

La pared muestra la ruta
que encandila la suerte del zodiaco;
a poco tiempo se suelta el tiro
para recuperar los eventos incesantes,
ante los ojos un poco incrédulos.

Se inquietan en maridaje extremo,
se palpan al hidratarse tenazmente.
Encendidas se abrazan con denuedo,
las luciérnagas destilan en la noche.

Ellas asustan al desprevenido
que contempla dócil sus carnes,
al fulgurar los ruidos silentes del verano.
Triunfan y tiritan en opulencia,
desabrochan los cuerpos cansados,
sacuden sus alas trémulas
y pervierten el aire sereno.

.....

¹ ANLE y ASALE. Profesor universitario, escritor, investigador y autor de numerosos estudios de naturaleza crítica y filológica. Estos poemas forman parte del libro en preparación *De viaje por Costa Rica: sus trópicos*. <http://www.anle.us/499/>

Mientras sucede su danza insaciable,
más arriba se dibuja un proyectil;
desciende el avión con sonido incoloro
por el acantilado abierto del cielo...
La noche sedienta se alza embelesada
desde la inmensa llanura del Tárcoles,
hacia el valle esperado y sediento
en donde las ilusiones de los viajeros
bajarán confiadas y siempre renovadas.

II

El aire se condensa proclive al bramido,
se cuela por las rendijas de la madera de la casa.
Proporciona su serenata dadivosa
para que el sueño se indisponga y se aliviane.

Parece que ha roto la noche lanzando piruetas
y en los camastros se atesora su va-y-viene.
Intocable se muestra a la ingrátida mano,
da vueltas y vueltas con voces descarnadas.

Sus remolinos inquietan a quien mira el cielo raso,
sedosos hilos se descubren minuciosamente;
es el teatro estrellado y sedoso desde la cama,
a la luz de una candela que resguarda como testigo.

Uno, dos y tres zancudos pasan en su ambulancia,
socorren a no sé qué extraviado ensueño;
brillantes mensajes envían a quien no puede
ni dormir ni rezar ante el ejercicio de la naturaleza.

De pronto... se oyen voces de murciélagos,
ellos se despliegan en el exterior como vigías.
Sus gritos cariñosos invaden brillantes el aire
para entorpecer ahora cualquier conciliación.
¡Juegos de zancudos y de murciélagos en concierto
hacen su fiesta al calor de la brisa bullanguera!

Se vengan de la osadía humana
precipitándose al vacío de sus confianzas.

III

Vuelve el silencio a contactar su estrella,
ya la madrugada despunta incipiente en el horizonte,
mientras los murmullos van despertando ahora.

Bosteza el corazón bajo la mansedumbre,
implora el regreso de la luz que caliente un poco más,
desea el contacto que reventará prontamente.

Por la ventana la inmensidad atosiga el rostro;
ya no duele el alma del que duermevela,
porque desafía la calidez de su celebración.

Los sonidos de la noche pasan ya...
se cifran los proyectos en el café y las tortillas,
en la fruta que despertará el beso,
en las golosinas que brillarán el tacto.

La cama no es un deseo entonces,
la mañana llama con su estancia ensordecedora,
compulsiva y deslumbrante a quien se despereza.

¡Bendigo las apuestas del día vidrioso
que se abre en par en par bajo el tenue rocío!
¡Bendigo las cifras que zanzan trémulamente
los abrazos de los que se aman en la mañana!

¡Que entre la luz del cariño incipiente!
¡Que renueve a los que así se congregan
en la amable y compulsiva ventana de alegría!

JORGE I. COVARRUBIAS¹

OMEGA

En un perplejo atardecer con atisbos de ozono, la inminencia de lluvia prefigura un mensaje que nunca llega: ese espejismo que desencadena nostalgias a través de un olor inusitado me sumerge más que nunca en la incertidumbre. Es abril, es primavera, se ha terminado el invierno más áspero de mi memoria, y sin embargo el aroma de los primeros brotes no hace más que disuadirme de toda resignación.

Discurro que el tiempo mí —no los muchos que admite mi condición de físico teórico sino el unívoco de mis precariedades humanas— es una línea que se aleja inexorable del bien perdido, inmune a toda voluntad sobrehumana. Todas las teorías esgrimidas sobre las sesudas pizarras no bastan para negar mi realidad: el Pocho se ha muerto de una vez y para siempre, y con él, su secreto.

Sólo 30 kilómetros y la monotonía de Illinois separan Chicago de Batavia; el Pocho sabía aligerar los diez minutos de automóvil entre este pueblo y el laboratorio Fermi —el Fermilab— con la propicia combinación de su sonrisa fofa y su debilidad mental. Los menos piadosos ya se habían cansado de hacerle mofa y lo ignoraban; los más acostumbrados a su presencia inevitable lo tolerábamos como a un perro cariñoso. El Pocho, cuarentón con edad mental lindante en la imbecilidad, solía subirse a nuestros automóviles para acompañarnos en ese tramo final entre el pueblo y el laboratorio, y mientras nosotros, sus amigos los físicos, nos alejábamos para cumplir nuestra rutina,

¹ ANLE y ASALE. Es Secretario de la ANLE y presidente de la Comisión de Información, autor de tres libros y tres audiolibros, ha ganado premios de ensayo, cuento y poesía. <http://www.anle.us/234/Jorge-Ignacio-Covarrubias.html>

él se extasiaba al pie de la estatua asimétrica de la entrada en la calle Pine —tres barras curvas ascendentes de acero— como si fuera un niño, o en los extensos predios del complejo, que alojaban el acelerador de partículas y media docena de edificios.

Pasaban las horas y el Pocho se ensimismaba caminando a lo largo del promontorio circular, sin presentir— estábamos convencidos— de que metros bajo tierra, en una circunferencia cilíndrica de seis kilómetros y medio, nosotros desencadenábamos las mayores velocidades y violencias del mundo a escala infinitesimal para escudriñar los misterios del universo. Mientras el inocente caminaba trabajosamente la loma como si fuera una cuerda floja, bajo sus pies una catarata de las partículas más pequeñas de la creación —protones, antiprotones, neutrones, piones— fatigaba el cilindro hasta atisbar la velocidad de la luz para chocar entre sí y recrear las condiciones de la explosión primordial que engendró el cosmos.

A veces salíamos de algunos de los edificios para pasar de una obligación a otra y el Pocho estaba allí inmóvil, a cielo abierto, esperándonos, mientras escudriñaba desde los prados la angulosa regularidad del edificio que albergaba el Detector de Colisiones. Aquí estaba el centro nervioso del Fermilab: la cámara secreta que registraba los choques de las partículas más pequeñas de la materia, el término de la coreografía más vertiginosa del mundo. La crónica de ese puntillismo quedaba a cargo del Centro de Computación Richard Feynman, otro edificio que también despertaba desde lejos la curiosidad del Pocho. En cambio, el laboratorio central Wilson Hall, de 16 pisos, apenas concitaba su atención.

Creo que mi acercamiento inicial al Pocho fue una poco disimulada compasión. La proximidad de Batavia al Fermilab había constituido ese pueblo en el centro natural para abastecer nuestras necesidades. Allí comprábamos suministros para el laboratorio, allí nos juntábamos para cenar, allí parábamos para cargar gasolina, allí vivía el Pocho tolerado por la costumbre de pueblo chico. Acababa de terminar el duro invierno de 1993-94 que había abatido inmisericordemente el nordeste de Estados Unidos, y el imbécil, que era extremadamente delicado y sensible al frío, había sobrevivido contra todos los pronósticos. Su indefensión, su fidelidad perruna y la compañía que nos proponía casi a diario a los que hacíamos escala en Batavia me hizo tomarle algo parecido al afecto.

En nuestros diálogos, si podía considerarse diálogo la contribución balbuceante de mi amigo a la conversación, prevalecía la condescendencia de un sujeto pensante con un ser inferior. Eso no impedía que cambiáramos algunas risueñas palabras, necesariamente precarias de su parte.

En esos meses el Fermilab era un hervidero: dos equipos de unos 450 físicos, científicos, matemáticos, ingenieros y técnicos cada uno libraba una carrera contra el reloj. Estábamos al borde de confirmar uno de los elementos clave de la teoría en boga sobre las pequeñas partículas, y nuestro único afán era el de oficializar la existencia del superquark, el último de los seis diminutos quarks que esa teoría postulaba. Su demostración era imperativa: no hacerlo así equivalía a echar todos nuestros modelos teóricos por la borda y sobre todo declarar nuestra ignorancia. Por otra parte debíamos lograrlo antes que la competencia, encarnada por el Laboratorio para la Física de las Partículas (CERN) de Suiza, que mientras en algunos terrenos nos pisaba los talones, en otros empezaba a sacarnos ventaja.

Sabíamos que estábamos en buen camino, y uno de mis colegas, el físico Michael Peskin, de Stanford, interpretó más que el sentir la inquietud de todos los demás cuando comentó a algún periodista que “nos falta esta única pieza del rompecabezas: uno sabe qué forma tiene y dónde calza, pero nadie puede estar satisfecho (debió decir tranquilo) hasta colocarla en el lugar que corresponde”.

Cada vez con mayor frecuencia, yo hacía escala en Batavia en el viaje entre mi casa de Chicago y el Fermilab. Mi parada procuraba siempre el pretexto de la compra de cigarrillos, una cerveza o medio tanque de gasolina, pero no era ajena a buscar la compañía del Pocho. Si algún colega se me había adelantado y lo había llevado en su automóvil hasta el laboratorio, me encogía de hombros y seguía viaje. Pero íntimamente deseaba encontrarme con esa sonrisa imprecisa del tonto y “conversar” con él en los diez minutos del trayecto. Conversar es una manera de decir: era yo el que articulaba razonamientos y él quien me respondía con frases trabajosas. Pero había llegado a la conclusión de que esos minutos me deparaban la ventaja de formular mis pensamientos en voz alta sin someterlos al juicio crítico de un interlocutor. Ante el Pocho yo me podía dar el lujo de dar rienda suelta a mi fantasía y formular las teorías más descabelladas, cosa que no podía hacer ante mis colegas, frente a los cuales la feroz competencia interna privativa de nuestra actividad me obligaba a mostrarme inteligente.

Como dije, parecíamos bien encaminados en nuestra búsqueda del quark de todos los quarks, pero siempre se nos escapaba algún detalle, o faltaba una comprobación.

Como yo daba rienda suelta a mis preocupaciones cada vez que el Pocho se trepaba a mi automóvil para acompañarme hasta el trabajo, un día le espeté en términos científicos, sin omitir una sola pedantería del oficio, las asperezas de la investigación, que consistía en un incesante e implacable bombardeo de partículas con otras para crear el superquark en el laboratorio. El Pocho se esforzó por mitigar la sonrisa que le dibujaba la cara y me preguntó con qué les pegábamos a las bolitas que yo le había descrito. Me reí ruidosamente y le dije “¿Con qué les vamos a pegar? ¿Con un martillo?” El Pocho me celebró la broma sin impedir que un hilillo de baba se le empezara a insinuar en una comisura de la boca, y riéndose a borbollones, en su media lengua me respondió: “¡No! ¡Dale con un hacha!”

Al llegar al laboratorio lo dejé, como de costumbre, para que se quedara rumiando en el césped que rodea los edificios, y me fui corriendo al Wilson Hall.

Como todo oficio, el de los físicos de las pequeñas partículas tiene su jerga, y en la nuestra, un poco por comodidad y otro como juego, se nos había ocurrido distinguir el efecto del choque de algunas de las partículas subatómicas que utilizábamos en el Fermilab con el de las herramientas que cada uno de nosotros tenía en el garaje de su casa. No quiero incurrir en trivialidad caracterizando la cualidad que habíamos asignado a cada partícula — fueran sueltas o combinadas, protones o neutrones, bariones o mesones — baste decir que a una de ellas le decíamos “el martillo”, a otra “la maza”, a otra “el hacha”.

Por supuesto lo primero que se me ocurrió fue insinuarle al jefe de mi subgrupo que “le diera con el hacha”. Este transmitió la inquietud a su superior, quien se atrevió a llevarla al director de nuestro grupo mayor de 450 investigadores. Cuando constreñimos el bombardeo a dicha partícula el rompecabezas quedó definitivamente armado y el Detector confirmó la presencia del superquark, fugaz y rozagante, con la autoridad de las estadísticas: la posibilidad matemática de que fuera un error se redujo de 1 en 400 a 1 en 500.000, lo que no daba lugar a objeciones ni réplicas. El viernes 24 de febrero del 95, los dos equipos de investigadores enviamos simultáneamente nuestros informes a la prestigiosa *Physical Review Letters*, publicada por el Institu-

to Norteamericano de Física, y el jueves 2 de marzo lo anunciamos a los cuatro vientos.

Pasada la euforia inicial con la promesa de futuros premios Nobel para la plana mayor y el consiguiente prestigio para el resto, pensé en que el Pocho había sido, involuntariamente, uno de los anónimos contribuyentes al éxito. Entonces le llevé de regalo una hermosa edición de *Alicia en el País de las Maravillas* con las infaltables ilustraciones de John Tenniel, en previsión de que si su tara le impedía reconocer la letra escrita, al menos disfrutaría de los dibujos. A partir de ese día se aficionó al libro y no sólo se puso a hojearlo deletreando con esfuerzo cada frase, sino que también se entretenía garabateando sus márgenes a lápiz.

Le conté que la había acertado “con lo del hacha” y maliciosamente lo llamé “Samaniego”. Cuando se extrañó de que no lo llamara por su nombre, me ensañé en explicarle que el fabulista había inventado un burro que tocaba la flauta “por casualidad”. “Samaniego”, le dije riéndome a boca suelta mientras llegábamos a la estatua de hierro, “tocaste la flauta por casualidad”. El Pocho me celebró la broma y, por una de esas traslaciones típicas que permite la confianza, él también me empezó a llamar a mí Samaniego.

La euforia del Pocho no se agotó en el regalo. Tenía otro motivo para sentirse feliz: el invierno del 95 era inusualmente benigno. Si un año antes había estado al borde de la muerte por el frío que su cuerpo apenas resistía, esta vez casi no había nevadas que temer y podía acompañarnos con cierta frecuencia — más a mí que a los demás — en el trayecto de ida y vuelta entre su pueblo y el laboratorio.

En los meses siguientes, a los triunfadores del superquark en el Fermilab se nos empezó a helar la sonrisa en la cara. Después que el Congreso nos había negado en 1993 los fondos para construir un acelerador de partículas más poderoso, empezamos a perder terreno ante el laboratorio CERN, de Suiza. Y ya se sabe que no hay competencia más encarnizada que la que se disfraza de amor desinteresado por la ciencia pura. La lucha se convirtió en una guerra entre Estados Unidos y Europa, continente que no escatimó fondos no sólo para hacer lo que nuestros legisladores nos negaron, sino para enrostrarnos dicha omisión.

A fines del verano empezaron a circular versiones de que el CERN estaba en algo grande y mis colegas europeos no me supieron — o más bien no quisieron — decir por dónde iban las cosas. Cuando

una mañana le comenté mis inquietudes al Pocho, que siempre me prestaba sus dóciles oídos, me preguntó si ellos también estaban como nosotros bombardeando las bolitas. “Sí, Samaniego”, le dije. “Nosotros estamos de este lado del mar buscando una cosa y ellos del otro lado buscando otra, que a lo mejor es la misma y a lo mejor no”. “Ah”, respondió estremando sus comisuras, “como ella”, y me mostró la tercera y cuarta ilustraciones de *A través del espejo*, que muestran el anverso y reverso de Alicia espejo de por medio.

Esa noche, en casa, se me ocurrió rever las dos figuras en mi *The Annotated Alice*, que había comprado años atrás en la librería de Westminster. En el anverso de la página cuyo reverso muestra a una Alicia especular estaba la nota 5, que enrostraba asimetrías, estereoisómeros y una mención a las antipartículas. “¡Samaniego!”, me dije. Y caí en la cuenta que el CERN seguramente estaba fabricándose su propio, exclusivo y orgulloso átomo de antimateria. Todos nuestros laboratorios usaban desde hacía tiempo antipartículas para sus incessantes bombardeos, pero hasta entonces nadie había logrado cuajar un átomo completo, y después de nuestra victoria con el superquark, la competencia se había volcado a ese nuevo objetivo.

El jueves 4 de enero, el profesor Walter Oelert y su equipo de la Universidad alemana de Erlangen-Nuremberg se regocijaban anunciando su triunfo. Habían creado los primeros átomos de antimateria que veía nuestro universo probablemente desde la creación. Cada uno de ellos había titilado en una fracción igual a un segundo dividido en cuarenta mil millones de partes iguales antes de su aniquilación. “Este descubrimiento”, comentó a la prensa Neil Calder, un vocero del CERN, “abre las puertas a un antimundo completamente nuevo. Esta puede ser la puerta diminuta de Alicia en el País de las Maravillas, a través de la que podríamos acceder a una nueva comprensión sobre la realidad del universo”.

Y como si el clima se regocijara en nuestra derrota, se empezó a desatar la ola de frío más intensa y prolongada que azotaba el nordeste de Estados Unidos en un siglo.

El viernes 5 pasé a buscar al Pocho a Batavia y lo encontré aterido y encerrado en su cuartito —que no era sino un cubículo a un costado de la gasolinera— con una fatigada estufa de leña. Le comenté en términos inteligibles lo que había ocurrido en la competencia de los laboratorios: “ganamos una y perdimos una”. Pero para animarlo un poco de los estragos que le estaba causando el frío en su organismo

delicado, le dije que otra vez me había ayudado a entender lo que ocurría. “A lo mejor no es casualidad, Samaniego”, le dije prodigándole unas palmaditas. Y lo dejé arropado para apurar viaje hasta el Fermilab antes de que cayese la nieve.

En esos días se precipitaron los acontecimientos. Mientras el frío no daba tregua, el Fermilab, el CERN, Stanford y el puñado de laboratorios de fuste en todo el mundo intensificó sus bombardeos de partículas a diestra y siniestra, con combinaciones inéditas, para develar los misterios de lo pequeño y lo fugaz.

El Pocho ya no salía de su reducto. Acosado por el frío e inmovilizado por la nieve se quedaba encerrado garabateando los anchos márgenes de su libro de cabecera. Cada vez que podía, yo hacía escala en Batavia para acompañarlo unos minutos.

El 15 le llevé una bufanda de regalo, que me agradeció con su sonrisa incondicional. Lo encontré muy desmejorado. Al ver que tenía su Alicia abierto en las ilustraciones del espejo, a cuyos márgenes había anotado un galimatías de letras y números, y un poco intrigado por sus aciertos para encenderme la lamparita, le pregunté —ya sin sorna, encariñado con el pobrecito— si quería volver a tocar la flauta, para ver si era por casualidad. “Sí, sí”, me dijo trabajosamente con los labios apelmazados por el frío. Entonces le dije que me “escribiera” algo inteligente. El Pocho me miró como de soslayo y garabateó con trabajosos rasgos angulosos un uno, un tres y un siete.

De pronto me estremecí, y no de frío. Para comprobar lo que no estaba seguro de querer comprobar, le dije al Pocho que me escribiera otro número. “No, no”, respondió riéndose. “Este, este”, y con sus dedos torpes acarició la cifra.

Nuestro director en el Fermilab, el siempre jocosos Leon Lederman, Premio Nobel, había dicho alguna vez que si un matemático o un físico se perdiera en una ciudad desconocida, le bastaba escribir en trazos grandes un “137” en algún papel y exhibirlo en una esquina para que acudiese en su ayuda el primer colega que acertara a pasar por el lugar. Ese número se las trae. No hace falta que explique por qué, ya que sería difícil hacerme entender por los legos. Esa cifra es la inversa de algo que llamamos la constante de la estructura fina, y se relaciona con la probabilidad de que un electrón emita o absorba un fotón. Esa constante también se alcanza dividiendo la raíz de la carga del electrón por la velocidad de la luz multiplicada por otra constante, de Planck. Este fárrago significa que el 137 contiene el secreto del

electromagnetismo, la relatividad y la teoría de los cuanta, sin que nadie sepa por qué.

“Pocho, Pocho querido”, le dije por primera vez sin condescendencia alguna. “¿Por qué elegiste ese número? ¿Por qué?” Y solo me respondió su sonrisa más inescrutable que nunca.

Dos días después pasé a buscarlo y lo encontré postrado en la cama. Su lucha contra el frío ya parecía causa perdida. Apenas atinaba a tomar el lápiz para trazar un garabato más en los márgenes del libro, y lamenté que cada una de mis visitas insinuaba ser la última. Cuando me preguntó qué estábamos haciendo en su extrañado laboratorio, le comenté que seguíamos bombardeando las bolitas, “las más chiquitas”. Quiso saber cuáles. “Leptones y quarks”, le dije. Hizo un esfuerzo para despegar sus labios reseco y sentenció en su media lengua: “no son... las más... chiquitas”.

Durante casi tres semanas me tuve que quedar viviendo en el mismo laboratorio porque la nieve casi nos había aislado y porque nuestra investigación tomó un rumbo insospechado. Nuestro bombardeo de protones con antiprotones empezó a revelar una cifra muy superior a lo anticipado en el número de choques de quarks. Eso tenía muy pocas explicaciones posibles, y una de ellas insinuaba que los quarks tenían estructura interna, en otras palabras, ¡que no eran las partículas más diminutas! A fin de enero nos apresuramos a enviar nuestro informe preliminar a la *Physical Review*, y el 7 de febrero lo publicamos en *Science*, la revista de la Asociación Norteamericana para el Progreso de la Ciencia.

El jueves 8 me enfundé en todo abrigo disponible y me animé a desafiar la nieve para llegarme hasta Batavia. El inhóspito camino resbaladizo me obligaba a un manejo cuidadoso y lento, pero en un cuarto espartano me estaría aguardando mi amigo, en cuya basta comprensión parecía cifrarse el universo. Cuando llegué, me informaron que había muerto. El despachante de la gasolinera me explicó que murió de frío y me dio un pequeño paquete toscamente envuelto. “Le dejó esto”, me dijo. Supe antes de abrirlo que era el ejemplar de Alicia.

Chicago, 20 de febrero.

Posdata del 9 de abril: Parece que Samaniego sigue tocando la flauta, y me pregunto si será por casualidad. Entre la confusa maraña de anotaciones marginales del Pocho, entre muchas otras inscripcio-

nes que hizo en el libro, yo había encontrado una “W” seguida de un signo igual y un uno. El 1 estaba tachado y sustituido por un punto y un 3. Cuando abrí esta mañana el diario me dio un escalofrío, pese a que la primavera ya se hace sentir. Me enteró que mi colega Carlos Frenk, de la Universidad de Durham, en Inglaterra, acaba de postular una nueva fórmula para el equilibrio del universo, definido en lo que llamamos la cantidad crítica de masa: una cifra que contrapesa lo necesario para que el cosmos no se contraiga por su propio peso ni se siga expandiendo para siempre. Esa nueva fórmula dice que omega es igual a 0,30, en vez del 1 en el que creíamos a pies juntillas. Y encima de todo, la nueva cifra rehabilita la constante cosmológica de Einstein, una ecuación que el maestro postuló para arrepentirse inmediatamente, a tal punto que la rechazó como “el mayor error de mi vida”. No quiero pensar, ni puedo dejar de hacerlo, lo que esa comprobación póstuma implique para el Pocho, pero tampoco puedo negar que entre una “w” y una omega casi no hay diferencias.



© GPR.

M. ANA DIZ¹

Adorar

*Aprended de los lirios del campo,
cómo crecen; no se fatigan ni hilan.
Pues yo os digo que ni Salomón en toda su gloria
se vistió como uno de ellos.*

(MATEO 6: 28)

De oro pintan el hierro de verjas y balcones,
los pliegues y los cuerpos adorados
en las catedrales.

Guardan su tesoro los pobres
en casa del Señor,
pagan de buena voluntad
el órgano que les haga temblar
los corazones.

Van a dorar, a mantener el oro
para aquel que en la luz de la mañana
miraba crecer lirios en el campo,
temblorosos de brisas, y vestidos
como nunca pudo en toda su gloria Salomón.

¹ El resultado de sus estudios e investigaciones se ha reflejado en artículos y libros especializados en literatura peninsular y vinculada con su trayectoria de profesora universitaria. Actualmente está dedicada a su producción poética y temas afines.

Ancla

Un ancla en este mar no busca el marinero,
lleva en los ojos una noche sola,
viento, sal y resplandor temprano.

Mira las montañas pero no puede con la tierra,
lo marea. Sus fintas de firmeza dan ideas, invitan
a rodearla de trincheras y a firmar “esto es mío”.

Un mar azul abraza el marinero, y nubes
donde plomo sólo sea un humor del celeste
y la penumbra tenga el color de la paloma.

Mar explayado abraza el barco que el hierro no sujete,
y un viento que no cuente historias.

El mismo fingido y pobre hueso

Siguiendo a Rumi

Tantas vueltas da uno, tantas vueltas,
tantos años royendo el mismo hueso,
tratando de entender y desgastando
los relojes en cosas suficientes
para llenar tres líneas o una mano.

No entiende uno lo que no le gusta.
Con todos los sentidos más de cinco
muchas horas escruta e investiga
lo que perfectamente ve y entiende.

No sabe a veces bien cómo es que llega
el día en que comprueba que ha vivido
buscando lo que tiene, recordando
lo que nunca le ocurrió, confundiendo
sombrero por cabeza,
tercamente desamparado,
llamando a la puerta desde adentro.

Allí

Allí no hubo
imperio azteca o español
que dejara sus fábricas de piedra.
Desnuda hasta de árboles,
la tierra es un mar quieto, olvidada
de colinas y cerros,
es un cielo marrón
donde se pierden infaliblemente
los cuatro puntos cardinales.

Llanura sola
sin tesoro escondido
ni otra nobleza que su anchura,
irremediablemente al sur de todo.



© GPR.

LUISA ETXENIKE¹

DE VIVA VOZ

a Ainhoa Arteta y Sarah Croft

Tener que aguantar toda la cena y toda la noche con una única copa de vino, porque hasta aquí no hay quien venga si no es en coche y yo no me quedo a dormir ni loco. Con lo bueno que estaba ese vino que seguro que mi madre ha elegido con todo el cuidado del mundo, claro, lo mejor para el día del cumpleaños de aítá. Y encima tener que sufrir que haya nacido el ocho de marzo, él que de feminista tiene lo que yo te diga.

—¿Por qué no te quedas a dormir, Miguel?

Me pregunta mi madre cada año desde que viven al cabo de esta carretera que de noche parece un camino de cabras, con cien ojos tienes que conducir, como para beberte una segunda copa de ese vino delicioso que mi madre ha elegido para él.

—No, amá, prefiero dormir en Bilbao, mañana tengo que trabajar muy temprano.

Le contesto aunque nunca es cierto, nunca tengo que madrugar, pertenezco a ese grupo de privilegiados que trabajan en casa, en un piso minúsculo pero por lo menos céntrico, que no tiene nada que ver con la casa que ellos se han comprado en este pueblo alejado de todo, esta casona en la que mi padre, porque seguro que ha sido idea suya, ha decidido que se enclaustran los dos, y donde yo no pienso dormir ni loco. Quedarme a dormir sería una manera de aprobar el exilio forzoso de mi madre. Mira que nacer el ocho de marzo, él. Y

¹ Ver en este mismo número la entrevista a esta prolífica autora. <http://www.luisaetxenike.net/>

encima ninguno de mis hermanos ha venido, Aitor porque sigue en Alemania y Mercedes porque sigue encontrando las mejores excusas del mundo.

Con cien ojos hay que conducir por esta maldita carretera de noche, y tengo el sabor del vino aún en mi boca y la mirada de mi madre, como si pudiera tenerla en la boca también, la textura firme, consistente de su mirada:

—¿Por qué no te quedas a dormir, Miguel?

—No, amá, mañana madrugo.

—Pues vete con cuidado que ya sabes cómo es este camino.

—No te preocupes.

—Lláname cuando llegues.

—Mejor te mando un mensaje para no hacer tanto ruido.

—Bueno.

—No te quedas esperando.

—No.

Su mirada que nunca sé cómo interpretar. Serena y un poco distraída, como si realmente fuera feliz. Pero no puede ser feliz, y menos después del ataque de aitá, no puede ser feliz exiliada en el quinto pino, sola con él.

Y aunque voy despacio y atento, al salir de la curva estoy a punto de empotrarme contra ese coche parado casi en medio de la carretera porque aquí no hay arcén. Al lado del coche hay un hombre y en cuanto me ve se pone a hacerme señas. Freno del todo, se acerca, bajo la ventanilla.

—Dos italianos —dice— iban en moto delante de mí, bastante rápido. Y de repente, visto y no visto, se han salido de la carretera y se han caído por el terraplén.

Salgo del coche, pero enseguida vuelvo a entrar a coger la pe-lliza. Cae una lluvia fina y cortante, como un spray helado. El hombre habla atropelladamente. Hace tanto frío que el aire sale de su boca como espuma.

—Por lo menos uno de los dos está muerto, el otro no he mirado, he subido corriendo a llamar a la DYA, ya están de camino.

Los faros del coche dan suficiente luz. Veo la moto entre los arbustos y dos cuerpos en el suelo, a unos veinte metros el uno del otro. Ninguno de los dos se mueve.

—¿Cuál es el muerto?

—El que está más cerca de la moto.

Doy unos pasos en la otra dirección.

—¿Vas a bajar?

—Por si el otro está vivo.

—Ah. Bueno, yo me quedo esperando aquí. Me han dicho que la ambulancia viene de camino.

No es un hombre, es una chica. Le he levantado la visera del casco. Acerco mi cara. No está muerta.

—Carlo —dice muy bajito—, Carlo, sei tú?

Y separa un poco la mano del suelo y palpa el aire, buscándolo demasiado cerca. Se le ha caído el guante.

—Sei tú? Parlame, Carlo.

Cojo su mano helada entre las mías. Creo que esto no es peligroso, que se les puede hacer a los heridos.

—Parlame, Carlo.

Y yo no sé qué hacer, con su mano helada entre las mías, no sé qué hacer. Pero empiezo a hablar. Espuma también saliendo de mi boca, o niebla. Niebla como la que en las películas marca la frontera del tiempo.

Y le hablo en italiano a esta mujer malherida, le hablo casi al oído. Le digo palabras, frases enteras que no sabía que estaban en mí. Le hablo en italiano como si supiera esta lengua que no sé.

Y todo por ella. Nosotros la odiábamos.

Le hablo, como si fuera Carlo. Le hablo de memoria, como si se hubiera abierto dentro de mí una especie de trastero; estaban ahí todas estas palabras italianas, guardadas dentro de mí, y yo no lo sabía.

Y todo por ella; y por mi padre que nos la imponía a cualquier hora. Todos teníamos que escucharla, a cualquier hora, sólo porque a él le gustaba.

Palabras como niebla, la frontera del tiempo y el consuelo para esta mujer quizá moribunda. Como mi padre moribundo después del ataque. O tal vez no, tal vez no se muere.

Y sigo diciéndole casi al oído lo que no sabía que había guardado dentro de mí, palabras en la niebla, sigo diciéndole:

—Vorrei che fosse amore, amore quello vero, la cosa che io sento e che mi fa pensare a te...

Y ella ya no pregunta por Carlo, como si creyera de verdad que está a su lado, susurrándole palabras de amor. O a lo mejor lo que pasa es que ya no tiene fuerzas para hablar o buscarle, pero no está muerta. Y yo sigo:

—Se c'è una cosa al mondo che non ho avuto mai è tutto questo bene che mi dai...

Así frase tras frase, hasta que llegan los de la ambulancia.

—¿No la habrás movido?

—No, sólo le he cogido de la mano, porque estaba helada.

Y estoy a punto de decirles que también le he cantado, sin música, sólo las letras que sabía de memoria sin saberlo, que había conservado intactas en mi memoria porque mi padre nos obligaba a escucharla a cualquier hora y nosotros la odiábamos. Pero no se lo digo; sólo pregunto cuando ya estamos en la carretera, a punto de que cierren la puerta de la ambulancia y se la lleven al hospital:

—¿Cree que se salvará?

Pero tienen prisa y no contestan.

Ahora hay más coches y me cuesta hacer la maniobra y dar la vuelta.

Y me voy de allí, con la cabeza llena de canciones; con un trastero de memoria abierto en mi interior, como en una mudanza, y ya no me reconozco las cosas, los muebles, por dentro, no me los reconozco.

Y mi madre me abre la puerta vestida aún con la ropa de la cena, aún maquillada para la fiesta del ocho de marzo, que no es en su honor; y me mira con esos ojos que nunca sé cómo interpretar, que nunca quiero saber cómo interpretar pienso ahora, entre sorprendidos y todo lo contrario: convencidos de que tarde o temprano me quedaré a dormir en esta casa del quinto pino. Con esos ojos satisfechos, pero con generosidad, sin victoria, me dice:

—Has vuelto.

—Por Mina.

—¿Qué Mina?

—¿Qué Mina va a ser?, la cantante italiana.

Y le cuento a mi madre el accidente y que mientras llegaba la ambulancia, para que esa chica no supiera aún que Carlo estaba muerto, le he repetido las letras de todas las canciones de Mina que recordaba sin saberlo, y son un montón:

Por aítá, que nos obligaba a escucharla, ¿te acuerdas?, y nosotros la odiábamos.

—¿Quién es nosotros?

Pregunta mi madre sin sorpresa pero con curiosidad, mientras me empuja hacia el interior, hacia el calor de su casa.

— Todos, mis hermanos y yo. Y tú.

— Qué tontería; estás muy equivocado. A Mercedes le encantaba. Hace poco vino a vernos y se quiso llevar todos los discos, fíjate. Me los pidió porque le hacía ilusión tenerlos y oírlos así, en vinilo. Le dije que todavía no.

— ¿Y a ti te gustaba?

— Una barbaridad; yo aficioné a tu padre.

— Pues yo la odiaba.

— Qué tontería. Pobre mujer. Con lo bien que lo pasábamos.

Y aunque lleva aún el maquillaje de la fiesta, la veo ruborizarse.

Como una niebla que parte el tiempo, también otro rubor en su cara. Vuelvo a verla mucho más joven, en nuestro piso de la calle Marqués del Puerto; en el salón la veo desde el suelo donde estoy tumbado boca abajo, apoyado en los codos, tapándome los oídos para no oír a Mina; con los oídos tapados pero los ojos muy abiertos mirando a mi madre; y de reojo, de vez en cuando, a mi padre que también la mira; lo sé aunque no quiero saberlo, no quiero darme cuenta de que la mira, la mira como un hombre mira a una mujer, a la mujer guapa que es mi madre; y le miro de reojo y luego a ella, como un adolescente mira a su madre sin saber cómo mirarla ya, la mira sin infancia ya en él y sin esperanza. Y suena la voz de Mina y mis padres se miran y yo miro por ahí para ver por dónde andan y qué hacen mis hermanos, si también asisten a la escena, si les importa la escena de las miradas, pero no. Mercedes tararea la canción y mira y remira su pulsera nueva, dándole vueltas en su muñeca. Y Aitor está haciéndose el interesante, leyendo de pie una revista, apoyado contra las estanterías de la biblioteca. Y vuelvo a mirar a mi padre de reojo, y le veo tan atento y tan satisfecho mirándola a ella; le miro de reojo, de refilón, y luego vuelvo los ojos hacia mi madre y me doy cuenta de que está un poco ruborizada; sin esperanza y sin infancia ya, distingo su rubor.

La miro ahora en este salón tan distinto:

— Te has puesto un poco roja, amá.

— Será el frío que ha entrado de la calle.

Dice, como si fuera una respuesta definitiva, pero no lo es. Mi madre tiene con ella, siempre a mano, su condición dual; dual no, doble. Siempre con ella, a mano, la ganancia de su multiplicación.

— O será por los recuerdos de Mina.

— ¿Qué recuerdos te trae?

— Los mejores.

—Cuéntamelo.

—¿Contártelo?

Pregunta mi madre con su voz entre despierta y retraída; entre decidida y aún sin convencer.

—¿Contarte una cosa como ésa? ¿Gratis? ¿“De cara” como decís vosotros?

—“Por la cara”, amá; se dice por la cara.

—¿Así por la cara, quieres que te lo cuente?

Repite entre divertida y melancólica, entre el presente y el pasado; niebla de tiempo.

—Me ha impresionado mucho lo de esa mujer.

—Sí, pobrecita, ¿crees que se salvará?

—No me lo han dicho los de la ambulancia. Pero no había perdido el conocimiento y a lo mejor no es tan grave.

—A él sí lo ha perdido para siempre. Qué terrible perderlo.

Y no es en Carlo en quien está pensando mi madre, lo sé. Y yo pienso en mí, en que no tengo a nadie en quien pensar; ni nadie que me piense, ahuyentando la insoportable idea de perderme.

—Qué terrible.

—Sí.

—¿Tú sueles pensar en la muerte, Miguel?

—En la muerte entera, no. En las muertes parciales sí pienso, a menudo. Más que pensarlas las comprendo, las compruebo en mí. Se mueren partes de uno constantemente. Te mueres por etapas, por sentimientos y pensamientos que te caducan.

Y ella, sin caducar, me pregunta:

—¿Qué me das si te cuento lo de Mina?

—¿Qué quieres?

—Que te quedes a dormir esta noche y alguna que otra vez cuando vengas a vernos.

—Sí.

Y mi madre, como imaginando que yo también llevo en mí la riqueza de lo doble, la ganancia del vértigo y el equilibrio, igual que ella; como imaginándolo insiste:

—Dilo otra vez.

—Sí.

Y lo que me cuenta es que Mina era el deseo. Como un código secreto entre mi padre y ella para comunicarse el deseo de estar juntos, de acariciarse, de hacer el amor. Mina era como un lenguaje ci-

frado para transmitirse esas ganas, a través del territorio enemigo, en esa guerra contra el deseo que es el trajín de la vida corriente y de los hijos y de los trabajos y de las tres comidas diarias y las dos intermedias; y de los deberes y las compras y los teléfonos que suenan en los momentos más inoportunos; en esa guerra de la vida doméstica, sobre ese campo de batalla, ellos se mandaban mensajes cifrados de deseo a través del código secreto de las canciones de Mina. A cualquier hora, en cualquier circunstancia, con el salón lleno de niños o de visitas o de preocupaciones o de vajillas, él se levantaba y ponía un disco:

—Y yo sabía que me deseaba y que en cuanto pudiéramos estaríamos juntos. Y yo lo mismo. Nos lo decíamos con aquella voz de Mina que es como salir del agua y tumbarte en la arena, sin toalla ni nada, y que te dé el sol.

—Tú nunca ponías los discos, sólo aítá.

—¿Cómo que no? Qué tontería. ¿Quién te ha dicho a ti eso?

Y yo no le digo que nadie me lo ha dicho, que simplemente lo sé o lo sabía como tantas cosas...por tantos sentimientos o tantas emociones o tantas figuraciones mías que a lo mejor no se mueren por partes pero sí te hacen morir. No le digo que no sé en qué momento se me murió o me morí a la confianza en mi padre; en qué momento me convencí, sin posibilidad de escapar hacia otro lado de mí mismo como haría mi madre, me convencí de que mi padre era un hombre sin amor, sin talento para el amor. En qué momento decidí, sin alternativa ni recambio en mi interior, que él había hecho infeliz a mi madre; que ella le había regalado a ese hombre taciturno, severo, inatractivo, casi mudo, su belleza y el tesoro de su movilidad, a cambio de nada o de poco más que el confort material y la compañía. No sé en qué momento me quedé fijo en esa convicción. Pero aquella tarde, tumbado boca abajo sobre la alfombra del salón de Marqués del Puerto, ya estaba convencido, mientras Mina cantaba y yo asistía a la escena de las miradas, tapándome los oídos. Tratando de taparme por dentro las rendijas por donde se colaba ya mi infancia; y por donde, al mismo tiempo que se iba mi infancia, me subía un aire caliente, como desde un aparcamiento subterráneo, el aire caliente de la adolescencia inevitable, de la madurez inexorable, de la comprensión sin vuelta de hoja de que el amor no es un derecho sino un talento.

Y yo estoy solo. Y mi padre no está solo, él las tiene a las dos, a mi madre que ahora bosteza como si en lugar de dormirse fuera a despertarse, y a Mina. Lo sé, a pesar de todas mis figuraciones, ahora

lo sé; ahora lo veo porque me dejo verlo, porque llevo una mudanza en mí.

Y podría callarme simplemente, dirigirme sin más hasta la habitación que mi madre siempre tiene preparada en esta casa tan espaciosa que a lo mejor ha elegido ella; podríairme a acostar y no decir nada, pero le digo:

—Ese accidente me ha abierto algo por dentro. Como un trasero que había en mi interior. Y encuentro allí cosas que me están revolviendo entero; como en una mudanza. Y no me reconozco.

Y ella dice como sin intención o a propósito:

—Tu padre no está acostado aún.

Y entonces yo hago lo impensable; me dirijo a su cuarto, abro la puerta. La luz está encendida y él sigue en la silla de ruedas, vestido aún con la ropa de la fiesta del ocho de marzo, sólo a él se le ocurre nacer un día así; lo inconcebible hago: empujo un poco la silla, la arrimo a la cama, y me siento en el borde, frente a él.

Y me pongo a cantar bajito:

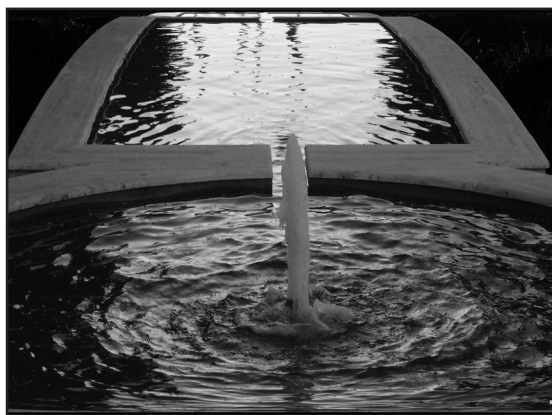
—Vorrei che fosse amore, amore quello vero, la cosa che io sento e che mi fa pensare a te, vorrei poterti dire che t'amo da morire...

Y mi padre también se pone a cantar bajito:

—Vorrei sentirti dire che m'ami da morire...

Se sabe esta canción y la siguiente y la siguiente, de memoria. Niebla de la memoria en la boca que confunde los tiempos.

Y seguimos cantando como en un viejo vinilo, con sobresaltos, seguimos cantando.



© GPR.

ROBERTO A. GALVÁN¹

Sin ti

Para Eva en El Día de San Corazones

Bajaste, celeste estrella
del inmenso firmamento
para dar verdad al sueño
que invocara mi tristeza
Y el plenilunio y tu estela
iluminaron de pronto
las tinieblas del recodo
donde a tientas te buscaba
Y al oír por vez primera
el acento cadencioso
de tu dejo campirano
pusiste en mi voz tu nombre
un suspiro entre mis labios
en mi cerebro tu imagen
el anticipo en mis noches
y en mi corazón la fe
Si algún día te perdiera
por los azares del tiempo
o la inclemencia del sino
cambiaría la superficie

¹ ANLE y ASALE. Preside en la ANLE las Comisiones de Lexicografía y Admisiones. Autor de obras vinculadas con la literatura chicana y de lexicografía. <http://www.anle.us/241/Roberto-Galván.html>

de nuestro mundo terrestre
porque sin ti formarían
un océano mi llanto
y la aridez de mi vida
la inmensidad de un desierto.



© GPR.

MARIANO E. GOWLAND¹

Perdóname, Señor

Señor, perdóname
si soy inocente,
tú no me diste

malicia, perdóname
quisiera que el mundo
fuera como tú lo quieres,

con amor,
con bondad ,
con cariño
y libertad

para los niños y los enfermos,
un mundo donde no exista
el término “raza”

ni blancos ni negros,
ni colores, un mundo
donde todos los hombres

¹ Profesor universitario, poeta, crítico literario e investigador, publicó numerosos estudios sobre literatura peninsular.

seamos padres de todos
los niños, y madres
de ellos sean todas

las mujeres del mundo, un mundo
donde mi hermano sean todos
mis hermanos, un mundo

en que tu palabra sea
palabra para todos
los mortales y que sea

palabra de vida
para esta vida y para la otra,
un mundo, Señor,

en que hasta los animales
sean tu gloria,
y las plantas y las piedras

y las nubes y las olas
y la luna y las estrellas
Y también la noche y el día

y el dormir y el soñar
y el vivir y el morir
y el saber y el aprender

un mundo, Señor,
perdóname mi inocencia,
un mundo donde todos

seamos cada uno cada uno
y todos con todos, un mundo
en que exista el perdón, un mundo

en el que hacer el bien sea el bien
y en el que hacer el mal
sea olvidarse de hacer el bien,

un mundo en el que una lágrima
sea el lenguaje de ser

y en el que una lágrima sea
la esperanza del bien.

Perdóname, Señor,
perdóname mi inocencia,
pero, yo quiero ese mundo.



© GPR.

CECILIA GLANZMANN¹

Sobre el hoy de la poesía

I

No te descuelgues del piso de tierra
ni del árbol enarbolado de nubes
ni de aquella estrella más amada
ni del oleaje manso que navega el mundo.

No es la ley de gravedad la que nos manda.
No es la densa materia que nos ata.

Me digo todo esto, hermano humano
en el umbral que nos abre la poesía
lúdico o mágico para algunos,
esencia de la vida para otros.

II

Se estiran las mañanas
hacia el retorno demorado de las tardes de estío

¹ Educadora, poeta, ensayista y promotora cultural. Ha ocupado posiciones relevantes en el ámbito cultural. Su amplia y destacada producción poética ha sido merecedora de numerosos premios nacionales e internacionales. <http://ceciliaglanzmann.blogspot.com/>

se cuelan las miradas antiguas
hacia el torbellino de un mundo enfermizo

se abren los espacios clausurados
por el miedo
sembrado entre nosotros

y una raza de mestizaje áureo
semilla la victoria en el centro vertical
de la emoción y el pensamiento.

La Poesía
preñada nuevamente
es verbo y canto al universo.

Resistencia

La paz con plumaje de paloma
se nos escurre en la utopía

las carcajadas del poder
la trasvasan

hay palomas ennegrecidas
comiendo las migajas de los sueños
a la gente y a la madre tierra pisoteada

y hasta la fiebre de holocausto
tras un vellocino de oro encenizado
oculta el arco iris aquí y allá.

La paz alada de utopía
persiste
en vencer al Minotauro
y a las alas de cera de Ícaro.

La paloma es una saeta
cruzando

ingrvida de escoriaciones
en la resistencia ineludible
del poeta.

Es que no alcanza

En tu mirada
niño de hogar en la calle
encuentro una tristeza antigua
de un nosotros

es que no alcanza!
con el pan y una sonrisa
ni con el hablar contigo sin premuras
ni con el darte una moneda...

En tu mirada
niño de hogar en la calle
se ha envejecido la injusticia
en el reloj que pulsamos los humanos
y te ha quitado ese brillo de la infancia

ese
que sólo el amar y amar
remediar.

Y como siempre, a vos

Este goce intenso por tu abrazo
tus caricias en mi cabello
en mi rostro, en mi cuerpo todo

hay goce en el abrazarte
en el bullente escarceo en las ras
de mi sangre
hay ofrenda entera a vos
y la hay a mí

con nuestras lunas que se espejan
se incendian en el amanecer
o en el crepúsculo
es el amor que nos reúne en un hoy
de tantos años ,
nos asombramos riendo en este goce.

Ah, compañero de estadía:
capaz de ser volcán
el tigre de bengala que me apasiona
y el cántaro colmado de ternura

todo simplemente es.



© GPR.

ESTER DE IZAGUIRRE¹

El después

El después es el cómplice del tiempo
el más adicto, el más fiel, el más despierto.
Siempre decimos:
después escribiré aquel cuento,
después iré a encontrarme con tu sombra,
después ordenaré los libros
de mi desordenada biblioteca.
Después seré más buena con todos los que amo.
Después te diré lo que el silencio amordazó
una tarde de invierno y de distancia.
Después visitaré a mi amiga,
aquella de la escuela carcelaria.
Después me miraré al espejo
luego de ventilar una vez más
fotografías pálidas en muebles inservibles.

Y el después en una tarde alucinada
se hallará con el “ahora”
y el “ya no más” del tiempo,
que arrojará en sus llamas obstinadas
a ese inútil después que fue la vida.

¹ Educadora universitaria ha cultivado un significativo escenario literario en materia de narrativa, ensayo, teatro y poesía. Los poemas aquí seleccionados corresponden a la obra *La Voz Inalcanzable* que será publicado en el segundo semestre del 2012. <http://www.esterdeizaguirre.com.ar>

Carta de agradecimiento

Gracias por la orfandad del ángel
por esta claridad que se adueña de mí
como la serpiente de un árbol poderoso.

Gracias por el papel
que me asignaron en la tragicomedia.
Gracias por el cifrado rito
que convierte evidencias en misterios.

Ya no quiero volver.
Me basta lo vivido,
resbalar por un átomo sediento
y quitarle la venda de tinieblas
a la avara limosna del instante.

Gracias

Gracias a la poesía
que me hizo recobrar con la palabra
todo lo que en mi infancia
la suerte arrebató.

Con lágrimas del alma
disipé las tinieblas,
vencí a los desatinos
que aguardan escondidos en la pena.

Vencí y estoy llegando
al país sin las leyes tiranas de la tierra.

Y porque fui palabra
acariciando un cielo de tormentas
la voz tuvo piedad
de ángeles y acólitos
en Misas de la vida.

Ya estoy llegando, Dios,
ya tengo prontas
las maletas vacías de las cosas
colmadas de promesa en vuelo.

Ya me voy de este suelo
de riscos y malezas.
Faltan algunas horas que el reloj no registra.

Después el gran poema
sin escribirlo nunca
para vivirlo entero.

Si fue apenas mañana

El recuerdo está vivo. Sus arterias palpitan
y la imagen camina por las noches sin luna.

Si fue apenas mañana cuando su enredadera
se trenzaba a mis árboles
que le inventaron alas a la primavera.

Yo sé que está en el reino de la vida
y sólo puedo verlo desde el cercano ajeno.

Aunque mi brazo mide las distancias
mi boca no comprende
la lejanía del beso.

Basta de noches huérfanas de estrellas
quiero verles la luz que taladran tinieblas
para hallar el lugar donde saberme cierta.

ELSA LÓPEZ¹

El día de los héroes

Corren hacia la meta.
Vuelan hacia el destino que les ha sido dado.
Sus cabezas al viento brillan bajo la luz.
La ciudad se ha parado a contemplar el paso
[de sus ligeros pies.
Son ellos. Los atletas.
El pueblo los aclama y persigue sus huellas.
Y ellos vuelan al aire y atraviesan las calles de la ciudad
[dormida
buscando una esperanza que proclame de nuevo el valor
[de su lucha.
Su piel es de alabastro bajo la sombra oscura de casas
[y ventanas
por donde los contemplan los ojos asombrados
de quienes nunca vieron correr así a los hombres.
Solamente a los héroes que decoran sus plazas y sus
[templos.
Pero son los atletas y el invierno se acerca.
Y ellos miran al cielo y recorren veloces las nubes, las
[estrellas,
las esquinas de esta ciudad antigua amada de los dioses.

¹ Poeta, prosista y novelista española es Doctora en Filosofía Pura, Antropóloga y Catedrática de Filosofía, ha ejercido la docencia desde 1965. http://es.wikipedia.org/wiki/Elsa_L%C3%B3pez, <http://elsalopez.wordpress.com/>

Su plenitud se extiende como un bálsamo por las
[piedras del suelo.
Sus cabezas de bronce de laurel coronadas resplandecen
[al sol.
Son ellos. Los atletas. Los héroes de la calle.
Los que llevan escrita la gloria en la mirada
y en sus pies llevan alas que Mercurio levanta y los
[hace veloces.
Son ellos. Los atletas.
Que orgullosos cabalgan a lomos de la vida por las calles
[del mundo.

Como un dolor cualquiera

Reventaron cubiertos y cristales
Yo lo vi.

Y se partió mi corazón ya para siempre
en todos los pedazos que permite el dolor.

Tan sólo fue un instante.
Lo que perdura el ritmo del deseo.
Pero fue suficiente para saber del miedo
y del viejo rugido de la carne.

Y de lo fácil que es morirse un día cualquiera.

Tu corazón pintado de azul

Sobre el mar tu corazón pintado de azul.
Sobre las olas tus sandalias de bronce.
Sobre el agua tus pies y el oro que los cubre.
Sobre la luz tu reino y la corona que te ciñe.
Historias y tesoros sobre tu secreto corazón
que navega conmigo hacia otra parte.
Los girasoles se inclinan a tu paso
por las doradas tierras que habitas para siempre.

Los muelles de Ámsterdam

Yo he caminado a oscuras
por los muelles de Ámsterdam.
Jacques Brel en los bolsillos
y el alma como un hilo
pendiente de la mar y su horizonte.

He sentido la lluvia
empapando la espalda
de esos viejos marinos
y he visto cómo el agua
se llevaba flotando
las alas de los muertos
que pueblan sus armarios.

Pero eso fue otro tiempo.

Entonces, para mí, Europa tenía nombres.
Eran nombres como Verlaine o Mozart
o Palas Atenea. Solo eso.
Y los viejos marinos de Jacques Brel
en el Puerto de Amsterdam.

Eran años de miedo y de silencios.
Entonces las palabras tenían música
como aquellos poemas tan tristes de Breton.
Luego vendría el derrumbamiento,
la estatura dudosa del Partenón,
el incendio de París en el 68
y Lohengrin en escenarios de cartón
perseguido por unos viejos cisnes
alimentados con piensos orientales.

Pero él estaba allí. Siempre allí
dentro de mi chaqueta de terciopelo malva.
Jacques Brel pidiéndome que no lo abandonara
y ofreciéndome perlas de lluvia

traídas de un país donde ya nunca llueve.
Rogándome que le dejara ser
la sombra de su sombra
la sombra de su perro.

Y yo, de nuevo arrepentida
—niña mala del sur
reconstruyendo el mapa universal de la derrota—
me dejaba abrazar por la ronca bravura de su voz.

Europa era su voz y mi esperanza.



© GPR.

E. A. "TONY" MARES¹

Cuando el hombre supo su nombre²

I

Mi nombre es la promesa del verano,
el desbordante cuerno de la abundancia
para alimento de la gente Pueblo.

Mi nombre es la cosecha de oro,
la recolección del maíz dador de vida,
los campos de calabazas, chiles y frijoles
bajo el sol, el viento y las estrellas.

De niño, yo corría por la ribera
del Río Grande. Mordisqueaba
el pasto tierno a la vera del río,
la dulce grama, la manzanilla y los girasoles.

Aprendí los cuentos de la gente Tewa.
Vinimos de las profundidades del Lago Arenoso.
Nuestra madre primordial es la Mujer Maíz Azul,

¹ Publicado originalmente en inglés en *Río del corazón*, Voices From The American Land, (II, 2, 2011), la traducción es de Graciela Tomassini y el autor, especialmente para *RANLE*:

² Dedicado a la memoria de Popé, adalid de la Revuelta de la gente Pueblo, en 1680, y a la memoria de Alfonso Ortiz, cuyas palabras inspiraron este poema, y quien pidió una copia para sus nietos.

la Madre del Estío. Nuestra madre primordial
es la Mujer Maíz Blanco, la Madre del Invierno.

Todo es sagrado en este mundo.
La Montaña Que Reluce al norte.
La Montaña de Obsidiana al oeste.
La Montaña de la Tortuga al sur.
La Montaña del Hombre de Piedra al este.

Nuestros cerros son sagrados.
Nuestros santuarios son sagrados.
Nuestras plazas son sagradas.
Nuestras danzas son sagradas.
De norte a sur,
de este a oeste, los cuatro rumbos
con sus colores son sagrados.

Todo es sagrado para O'ke Owinge,
nuestro pueblo, que los españoles llamaron
San Juan. Ellos decían

que nuestros espíritus eran malignos,
que su fe era la única verdadera.
En nombre de Dios
destruyeron nuestras kivas.
En nombre de Dios
incineraron a nuestras kachinas.

En nombre de Dios
prohibieron nuestras danzas.
En nombre de Dios
me flagelaron, y a los caciques conmigo.
Nos quitaron nuestros nombres Tewa
y nos llenaron las bocas
con las cenizas de lo que perdimos.

II

En mi juventud,
recibí los colores de la vida.
Seguí el azul hacia el norte
Y volvió a mí mi poder.

Seguí el rojo hacia el sur,
el amarillo al oeste,
el blanco al este.
Y volvió a mí el poder.

Visité los sagrados montes.
Conocí a la Gente del Verano.
Conocí a la Gente del Invierno.
Conocí mi propio nombre.
Y volvió a mí el poder.
En el pueblo de Taos, en la kiva,
Invoqué a P'ose Yemu,
El Que Disipa la Niebla a su Paso.
Y volvió a mí el poder.

III

Congregué a los señores de la guerra.
Con mi poder les hablé
de la necesidad de ser nosotros mismos.
Envié a los corredores
a que llevaran las cuerdas anudadas
a los veinticuatro Pueblos,
a las seis lenguas diferentes,
a todos los rumbos y colores
desde Taos a los Pueblos Hopi.

Desciframos el último nudo
bajo la ardiente luz del día.
Atacamos por todas partes al mismo tiempo.
Barrimos con fuego de sol a sol.

Perdonamos a los españoles
que habían convivido en paz con nuestra gente.
Los perdonamos. Arrojamus a los otros
más al sur de Santa Fe,
por los valles de los dulces ríos
hacia las montañas de México.

Años después volvieron los españoles.
Marcharon rumbo al norte, a Santa Fe.
Convoqué a P'ose Yemu,
Aquel Que Disipa la Niebla a su Paso.

El Río Grande se desató en la inundación.
Rompió las filas de sus ejércitos,
sembrando en ellos la confusión.
Se dispersaron en la niebla
a lo largo de las riberas.

Su arrogancia fue quebrada
Como brizna de paja seca.
Los expulsamos.
Los dejamos ir.

IV

No confiamos en los españoles
cuando una vez más empezaron a venir.
Los combatimos en nuestros Pueblos
hasta que asomó la paz como un brote tierno
abriéndose paso en la odiosa cáscara de la guerra.

Ahora laboramos los mismos campos,
comemos el mismo pan.
Compartimos fiestas y dolores.
Nos hemos hecho compadres y comadres.
Le hallamos solución a las cosas. Resistimos
como la tierra y las estrellas
en sus danzantes galaxias.
Mi poder fluye

por dentro y por sobre la tierra,
por dentro y por sobre las montañas.

Como el Río Grande fluye
por las tierras de la gente Pueblo.

Yo sé mi nombre.
Yo sé mi nombre.
Yo sé mi nombre.



Popé (o Po'pay), obra en mármol del artista Cliff Fragua donada por New Mexico en 2005 y exhibida en el Emancipation Hall, U.S. Capitol Visitor Center.

RODOLFO E. MODERN¹

TRES MICRORRELATOS

Mientras dormía plácidamente, sin darse cuenta casi, Eleuterio Pérez pasó a la eternidad, un estado sin tiempo, sin límites. No así en lo referente al espacio. Pues a lo que le pareció solo un rato, se encontró en un cubículo de paredes lisas y altísimas que atravesaba unas nubes, y que se estrechaba más y más en torno a su presencia. Hasta que lo aplastó del todo, sin el consuelo ni siquiera de un trilobite que le pudiera hacer compañía en el trance. Más tarde resucitó en condiciones que juzgó óptimas y se negó, de ahí en adelante, al disfrute de las siestas vespertinas.

Bildad, contemporáneo, confidente e inspirador de un Job cada vez más sumiso a la voluntad del Señor, se hizo famoso como inventor del peine fino. E hizo transcurrir sus años de madurez en un hotel de seis estrellas en Orlando, Florida, Estados Unidos. Pero aunque nada le faltaba en lo que puede obtenerse del mundo material, una sensación de culpabilidad, aunque leve, le remordía la conciencia. Hasta que una nueva inspiración llegó inesperadamente, como suele suceder. Al peine fino, patentado a tiempo, le agregó una especie de resonancia magnética, y de ese modo pudo satisfacer los urgentes requerimientos del universo de los calvos que pululan por los vastos ámbitos del cosmos.

¹ ANLE, ASALE, Miembro de la Academia Argentina de Letras. Escritor, narrador, poeta, dramaturgo y ensayista de proyección internacional.

Chou mien, Tofu y Chaupin, hermanos de sangre por así decirlo, decidieron juntar sus recursos e invertirlos en la producción y venta de nutrientes. El negocio adquirió en su momento dimensiones universales. Pero luego las disensiones entre los tres socios estallaron por deficiencias insalvables entre un tallarín de más y un camarón de menos. Trabados en una lucha tan personal como encarnizada, se acometieron a puro tarascón. Algo después los ex socios yacían en un rincón, sin vida y sin huellas del tallarín de más o del camarón de menos.



© RANLE, PRP.

DIEGO MUÑOZ VALENZUELA¹

EL HOMBRE INDISTINGUIBLE

El hombre no poseía ningún rasgo distintivo. Moreno, de mediana estatura, bien afeitado, ropa de tonos más bien oscuros; nada había en él que pudiese atraer la atención de los transeúntes. Era, pues, invisible para peatones, compradores de supermercado, pasajeros de microbús o del tren subterráneo. Si se calzaba unos bluejeans, chaleco artesanal y aferraba unos cuantos libros y cuadernos en su mano derecha, pasaba por estudiante en cualquier campus universitario. Si, en cambio, usaba bototos, unos blue-jeans más gastados y casaca, podía asistir a cualquier asamblea sindical. Con un terno de buena apariencia era capaz de introducirse a oficinas, colegios profesionales o institutos educacionales privados. Con un jockey, bufanda y un abrigo gastado asistía a recitales, peñas y obras de teatro. Y, bueno, con ropa vieja podía representar una variada gama de papeles: vendedor ambulante, cesante, obrero del programa de empleo mínimo. Era, en definitiva, un ser privilegiado, dotado de la extraordinaria capacidad de convertirse en cualquier persona, en el momento que lo quisiera. Hombre de las mil caras: el ideal soñado por un actor. Con la diferencia de que un comediante espera destacarse con esa habilidad y lo que él buscaba era precisamente lo opuesto: no ser visto ni oído por persona alguna. El Hombre Invisible de Wells, el maléfico Horla de Maupassant.

A este hombre lo llamaremos Miguel, aunque utilizaba numerosos apelativos bien acreditados mediante documentos legales. Lo

¹ Ha incursionado en diversos géneros, principalmente el microcuento y la ciencia-ficción. Ha publicado cinco volúmenes de microrrelatos, tres libros de cuentos y tres novelas. <http://diegomunozvalenzuela.blogspot.com/>

llamaremos así, a pesar de que desconozcamos su nombre auténtico, porque era el apelativo que más le agradaba. Consta, dato corroborado por diversas investigaciones, que empleó este seudónimo una veintena de veces a lo largo de su vida, lo cual, refleja un extraño apego que no tiene relación con su comportamiento y fisonomía cambiantes.

Desde pequeño nadie se fijó en Miguel. Nació en un hogar de clase media, igual a muchos otros miles de hogares de clase media de este país. Tuvo hermanos, fue al colegio como todos los niños, pero nadie se fijó en él, ni siquiera sus progenitores. Cuando era un bebé solía estar horas en silencio, no reclamaba a la hora de comida, ni siquiera cuando los pañales húmedos lo torturaban; así es que muchas veces estuvo sin alimentarse ni mudarse de ropa durante varios días. Fue un verdadero milagro su supervivencia. Más tarde, en el colegio, desarrolló la capacidad de pasar inadvertido para los maestros. Nunca fue interrogado oralmente. Nadie notaba su ausencia en clases, tampoco su presencia. Sus padres jamás fueron citados a reuniones de apoderados. Si contestaba o no las pruebas escritas, daba lo mismo: sus notas eran regulares. De este modo, Miguel terminó su enseñanza secundaria y se vio enfrentado al problema de tener que autoabastecerse a temprana edad, puesto que en su casa nadie lo alimentaba. Ni siquiera se tomaban tiempo para conversar con él.

Cierto día encontró su pieza convertida en escritorio y se marchó sin protestar. Y sin despedirse tampoco; para qué, nadie le habría contestado. Vagó durante mucho tiempo sin encontrar trabajo. Tal vez en este período, concluyen los especialistas clínicos, puede haber desarrollado el resentimiento que motivó sus actitudes posteriores. Otros, la mayoría, aunque legos en materias psiquiátricas, afirman que jamás sintió odio, que no gozaba con el daño que causaba: él pensaba que su oficio era una forma de ganarse la vida como cualquier otra. Es difícil inclinarse por una sola de estas alternativas; nos sentimos inclinados a creer que en su conciencia operaban ambas actitudes actuando dialéctica y simbióticamente.

Por fin, después de nutridas miserias, encontró amigos y junto con ellos, su vocación y su oficio. La verdad, no era capaz de hacer ninguna cosa; fracasó en todas las ocupaciones imaginables antes de encontrar su lugar. Tuvo largas etapas de entrenamiento, durante las cuales fue bien calificado y, en consecuencia, bien considerado y respetado por primera vez en su vida. Esto fue capaz de estimular su profesionalismo hasta niveles excepcionales; poco a poco fue desta-

cándose y ganando la confianza de sus superiores. La importancia de sus misiones iba en continuo crecimiento. Al comienzo le asignaron organismos de poca monta: una junta de vecinos en un barrio de medio pelo, que era presidida por un obtuso y arteriosclerótico militar retirado; un club deportivo juvenil en una población popular que fue una pérdida de tiempo y esfuerzo, ya que al final se comprobó que todos sus miembros pertenecían a diversos servicios de inteligencia. Habían estado vigilándose unos a los otros, hasta que en el allanamiento de la sede, realizado en forma simultánea por las distintas fuerzas policiales, se descubrió la verdad. Por lo menos no perdieron la movilización: “Ya que estamos aquí, no estaría de más un operativo”, dijo alguien, y pusieron manos a la obra.

Después asistió en la Universidad. Contribuyó a la expulsión de decenas de alumnos; intervino en los interrogatorios de los dirigentes estudiantiles más destacados y se distinguió por obtener con presteza declaraciones donde los perseguidos daban fe de trato justo y digno por parte de sus captores. Pero su especial talento para camuflarse no era inagotable, de modo que con el tiempo fue señalado por algunas víctimas. Temiendo por su vida, la jefatura le encargó nuevas tareas. Fue un pequeño Dios: estuvo en todas partes con diferentes rostros y apariencias. Cobró su sueldo y recibió cuantiosas regalías.

Hacia las postrimerías del régimen, se las arregló para ubicarse en un puesto inocuo, en los subterráneos de un ministerio, en una oscura oficina de escaso movimiento. Allí permaneció tranquilo por más de una década, recibiendo carpetas, timbrando recibos y archivando papeles en orden cronológico. Así, hasta que la semana pasada una anciana descendió a la inhóspita oficina de Miguel; al reconocerlo dio un respingo. Se acercó a la ventanilla y sin dirigirle la palabra, lo escupió en pleno rostro. Miguel se aterrorizó, pensó en escapar, pero no se atrevió a salir a la calle. Se quedó allí, esperando lo que el destino le deparara. En las horas sucesivas, nadie llevó o requirió carpetas, pero muchas personas bajaron la escalera para escupirlo en pleno rostro, en silencio, sin reprocharle nada. Allí se mantiene, cadavérico, exhausto, de pie junto a la ventanilla, ante una cola interminable que se renueva continuamente, arrastrándose por la cara un pañuelo mugriento cuando los salivazos amenazan con asfixiarlo. Es como si allí no hubiese un ser humano, como si nada más hubiera un espacio vacío frente a esa ventanilla hacia donde la gente expectora su dolor, su rabia, su repugnancia.

JOSÉ LUIS NAJENSON¹

EL TRIUNFO DE LOS NIÑOS

Romualdo Soriano, alias “el Gordo”, amaba el fútbol con pasión; más que las bolitas, estampas, bicicletas, o cualquier otra obsesión infantil. Como no podía jugar mucho, porque era un poco entrado en carnes —de allí su primer apodo— volcaba toda su devoción en el equipo de Atlanta, del barrio de Villa Crespo, en Buenos Aires. Si bien el Gordo provenía de otro arrabal porteño, San Telmo, se había encariñado, vaya uno a saber por qué, con ese cuadro de humilde stirpe, santo patrono dominical de aquel barrio habitado en gran medida por inmigrantes judíos de Rusia, Polonia y Lituania. Sus esforzados jugadores habían logrado, por primera vez, subir a la Primera División, y estaban haciendo un honroso papel en el Campeonato Nacional, ese año de mediados de los cincuenta del siglo pasado.

Por esa, más bien rara preferencia —ya que la mayoría de los niños era *hincha* de River Plate, Boca Juniors, San Lorenzo de Almagro, Racing o Independiente, los equipos más famosos, que casi siempre ocupaban los primeros puestos de la tabla— a Romualdo le decían también “el Rusito”, eufemismo por judío. A él no le hacía mella, tampoco, ese mote, porque tenía un temperamento bondadoso que no recelaba de nadie, así fuese o pareciese distinto; si bien muchas veces tuvo que batirse a trompadas con sus condiscípulos en la escuela, como lo hacían los judíos, cuando les decían “rusos de mierda”.

¹ ANLE. Autor y educador universitario radicado en Israel, ha desarrollado una larga trayectoria en materia literaria y cultural como evidencia su variada contribución en distintos géneros difundidos en varios idiomas. <http://www.redescriptoresespa.com/J/joseluisnajenson.htm>

Otro de los berretines del Gordo, ligado a su amor esencial, era la revista de historietas: “Gran Pensión El Campeonato”, de aparición semanal, que leían grandes y chicos. Diseñada por un dibujante genial de aquella época, se trataba de una casa de inquilinato para hombres solos, regentada por una viuda con numerosas hijas, todas casaderas y buenas mozas, cada una de las cuales era el premio para el pensionista partidario del cuadro que salía campeón ese año. El número de alojados en la casa debía ser igual, necesariamente, al de los equipos que competían, cuyos personajes eran tomados del estereotipo popular que cada cuadro tenía: River estaba caracterizado como un andaluz, aludiendo al origen de la mayoría de los socios de ese club; Boca, como un “tano” recién emigrado de Italia; Racing, la “Academia”, era un profesor con anteojos y libros; San Lorenzo lucía un aura de inocencia e Independiente, los “diablos rojos”, una mefistofélica sonrisa, y así sucesivamente. El guionista de la historieta poseía la habilidad, además, de inspirarse en los resultados de los partidos del Domingo anterior para escribir el argumento de cada semana, con lo cual aumentaba el interés por sus tiras cómicas.

Aquel año de mil novecientos cincuenta y tantos, Romualdo se esmeró en recolectar todos los números de la revista, porque su idolatrado Atlanta aparecía por primera vez en ella con su camiseta a rayas negras y amarillas, en la figura de un “bohémio”, a causa de la notoria presencia de artistas, escritores y poetas que también vivían en el barrio de Villa Crespo. Juntaba una a una las monedas para adquirirla, y a menudo hacía los “mandados” de las familias vecinas u otras “changas”, cuando la mesada que recibía de sus padres no le alcanzaba.

El Domingo pasado Atlanta había perdido uno a cero con Chararita, su rival más denotado, a causa de un infausto recurso usado por gente de afuera de ambos barrios. La tribuna de la *hinchada* de los “funerbreros” —llamados de este modo porque en su entorno, vecino al de Villa Crespo, había un célebre cementerio al que debía su nombre— fue invadida por ellos. Al final del partido, cuando todavía iban cero a cero, los foráneos comenzaron a cantar un estribillo ofensivo para intimidar a los partidarios de Atlanta y a su aguerrido equipo, que jugaba de local: “Hitler tenía razón, hay que hacerlos jabón”. Entristecidos y asombrados por la injuria, los *hinchas* bohemios se quedaron callados por unos minutos y sus jugadores perdieron el ritmo mante-

nido hasta entonces; lo cual llevó a los de Chacarita a consumir el gol de la victoria.

El “Rusito”, que no se perdía un partido de su adorado cuadro, no entendió, al principio, a qué se referían. Al preguntarle a su padre, quien siempre lo acompañaba a la cancha, éste le explicó el horrendo significado del estribillo con palabras que un niño de diez años podía comprender. Apesadumbrado y furioso como los demás, Romualdo se prometió a sí mismo no permitir que eso volviera a suceder jamás.

El próximo enfrentamiento entre ambos cuadros, una especie de “clásico” menor, tendría lugar cuatro meses más tarde, esta vez en la cancha de Chacarita Juniors; pero aún nadie sabía que ese partido iba a definir cuál de los dos llegaría a la final del campeonato, junto con el que iba primero en puntaje. Ambos equipos habían hecho un buen papel, y en las tiras cómicas de la revista el personaje del “Enterrador” se topaba a menudo con el “Bohemio”, para impedirle acercarse demasiado a la futura novia que, en esa ocasión, obedecía al rotundo nombre de Libertad y era la más bella de las hermanas, con su larga cabellera enrulada y ojos celestes. Haciendo un cierto paralelo con la realidad, el dibujante pintó al Enterrador como una figura agorera, que trataba de asustar al desprevenido Bohemio amenazándolo con la idea de una muerte inminente, y cuyo entierro sería pergeñado por él mismo. Lo amargaba preguntándole qué tipo de féretro quería, qué coronas, qué música fúnebre... El Bohemio, como buen poeta, recitaba versos para conjurar a la muerte expresando, a la vez, su esperanzado amor por la blonda Libertad.

El Gordo tenía un amigo, David Cohen, que había nacido y vivido en Villa Crespo, pero que concurría a su misma escuela en San Telmo porque sus padres se habían trasladado recientemente a ese otro, antiguo barrio de la Capital. Los dos habían peleado juntos contra aquellos niños que insultaban a todos los hijos de inmigrantes, forjando la férrea amistad que da el coraje y la lucha compartida. En uno de los fugaces recreos marcados por el tintineo de la campana escolar, comentaron lo que había sucedido en la cancha de Atlanta, el domingo anterior. David estaba tan furibundo y desconsolado como su camarada, y ambos se conjuraron para hacer algo que impidiera el uso de tan cruel estratagema. David sugirió que fuesen, cada uno, a su respectivo templo, a consultarlo con el responsable del mismo; él lo haría con el rabino y Romualdo con el cura. Después de oír sus

consejos, ellos decidirían... Cuando volvían al aula, David alcanzó a preguntarle:

—¿Por qué te hiciste *hincha* de Atlanta, no siendo de Villa Crespo?

—No lo sé. Quizá porque, hace unos años, iba a la cola de la lista de Segunda División y le tomé cariño por eso. Siempre simpaticé con los perdedores, con los más débiles...

El rabí les dio una idea y el párroco otra. Para llevarlas a cabo, movilizaron en esos cuatro meses a los niños de Villa Crespo, fuese cual fuese su religión; insistieron en que debían impedir la repetición de la ofensa y, a la vez, lograr el triunfo de su equipo. La mayoría de los niños accedió sin hesitar, y muchos que nunca habían asistido a un partido de fútbol se plegaron a la misión. Incluso los de las familias más ortodoxas de ambas religiones, obtuvieron permiso de sus padres para asistir a ese partido inolvidable. El estadio de Chacarita estaba repleto hasta el tope y las similares divisas, a rayas blancas y negras o amarillas y negras, flameaban en las respectivas bandas de la cancha. Una llovizna intermitente desdibujaba los colores, y los funebreros, siendo anfitriones, tenían puesta la consabida camiseta blanca para facilitar la tarea de los jueces. Cuando apenas habían transcurrido cinco minutos del partido, comenzó a oírse la nefasta cancioncilla en el sector de los forasteros y, para aumentar su eficacia, alguien arrojó desde el techo a la platea de los visitantes centenares de jabones pequeños, muchos de los cuales cayeron en el campo de juego. Entonces, todos los niños de Villa Crespo, podría decirse, se pusieron de pie a una señal dada por Romualdo, ostentando una estrella de David amarilla, como la que los nazis obligaron a usar a los judíos, que traían oculta entre sus ropas. Esta había sido la idea del rabino; e inmediatamente, aprovechando el momentáneo desconcierto de todos, y a un ademán de David previamente convenido, empezaron a entonar el Himno Nacional Argentino a toda voz, siguiendo la sugerencia del cura. De este modo, impulsaron al resto de su tribuna y a los espectadores neutrales a unirse al canto, desbaratando la infame maniobra. Los *hinchas* de Chacarita callaron de repente y comenzaron también a corear el Himno, que finalmente fue cantado por todo el público presente. La llovizna, ya convertida en chaparrón, diluyó los jabones, que formaron blancos y efímeros regachos hasta desaparecer con la lluvia misma.

Después de aquello, bajo un radiante sol de enseña patria, los espectadores alentaron a sus equipos, sin que nadie cayera en bajos

recursos. La lección había sido aprendida. El partido terminó en empate, lo que le bastó a Atlanta para jugar la final de ese año con River Plate. No obtuvo la copa, pero sí el honroso título de Subcampeón, gracias a Romualdo, David y los niños de Villa Crespo, quienes ganaron el campeonato moral, el triunfo del alma.

Y los dos amigos tuvieron la satisfacción de ver cumplido su juramento, amén de un pequeño regalo del cielo: Por primera vez en la trama de la historieta, se le concedió el anhelado premio anual al inquilino *hincha* del equipo subcampeón, el Bohemio, “por razones de ética deportiva”; así como lo aclaró el autor, ese pequeño dios que regía las ilusorias vidas en la “Gran Pensión El Campeonato”.



RANLE, DGP.

ALBA OMIL¹

EL AMIGO

céano verde, sin tiempo, la selva avanza en oleadas sobre el pequeño claro donde están las chozas.

Siempre resuena el río; a veces ruge, brama, salta y, arrasando todo a su paso. Todos buscan refugio. Aun así, algunos viajan para siempre, aguas abajo entre chozas, troncos, limo, piedras, restos humanos, tributo a la selva violada. No se conservarán sus nombres, borrados por el rigor y por el miedo.

Siempre bullen los pájaros y bochinchan los monos, día y noche con sus chillidos que pueden volverse insoportables ¿Es que nunca duermen?

A veces, algún tiro exhausto los calla momentáneamente, pero los tiros están prohibidos, salvo caso de peligro o de fuga.

Los prisioneros son pocos (el resto estaría en los otros claros y en las otras chozas, sembrados en la selva); espectros empeñados en sobrevivir, descalzos, algunos engrillados, casi no hablan entre ellos: el reglamento, el temor y la desconfianza mutua.

No los rodean cercas ni fosos, sólo dos metros de árboles a la redonda; después, la extensión del laberinto, tupido de árboles, arbustos, lianas, helechos, en constante multiplicación, muro insalvable que impediría cualquier fuga. Y allí ellos, hombres innominados, con sus metralletas.

También vigilan los monos ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Por instinto? Vaya Dios a saberlo. Es que ellos son los verdaderos dueños de la

¹ Autora de amplia trayectoria docente y adicionalmente a sus libros en varios diarios y otras publicaciones eventuales y periódicas. En este número se reseña su última obra. <http://albaomil.blogspot.com/2007/04/quin-es-alba-omil.html>

selva, del círculo aparentemente exclusividad de la guerrilla. Estuvieron antes. Estuvieron siempre, quién sabe desde cuándo.

En noches de tormenta, los relámpagos los denuncian: próximos, inmóviles, expectantes. Temen u odian a los híbridos, mitad hombre, mitad metralleta. Cuando juegan entre ellos, un mango verde y enorme puede impactar sobre algún casco o dislocar un hombro ¿Casualidad o puntería?

El prisionero X-750 piensa que los monos pueden recibir mensajes mentales, percibir el peligro y el odio. Pero los monos no pueden razonar, sólo juegan, comen, copulan, mueren.

X-750, como los otros prisioneros, puede caminar un poco por el claro y aún entre los dos metros de árboles (¿Cómo podrían huir descalzos y con los pies heridos?) y suele cruzarse con los monos o sentarse a observarlos, como quien se distrae o descansa sus plantas doloridas.

Años de mirada atenta le han permitido estudiar sus movimientos; ahora intenta descifrar su lenguaje.

Ya comprende en qué forma el macho convoca a la hembra, cómo desafía a otros machos, de qué modo delimita su territorio, cuándo está asustado o pide auxilio a los otros; la forma en que el jefe alerta y convoca a la tropa. Le resulta increíble el poder convocante del grito, la reacción instantánea de incontables simios que acuden, saliendo de cualquier parte. No sabe todavía cómo el amigo convoca al amigo o cómo denuncia su soledad. Pero esto es algo más bien metafísico, que va más allá de la materialidad del mundo de los monos ¿O no?

Llegó el momento en que pudo averiguarlo: un híbrido había atrapado a un mono que lo molestaba, y atándolo a un tronco, lo castigaba, mordiéndose amenazas —¡Calla, ¡Cállate!, ¿Por qué no te callas?— y lo hacía padecer hambre y sed.

Una tarde, desaparecidas las últimas luces del día, X-750 alcanzó a percibir entre la alharaca final de los pájaros, una suerte de quejido y luego otros iguales que le respondían. Vio un desplazamiento de sombras; luego su propia sombra llegó para acercarle la mitad de su cena: un plátano. Llovía a diario y el agua entre las piedras le aliviaba la sed.

Durante una semana se prolongaron los hechos. No era fácil distinguir en la oscuridad, salvo para un ojo atento, sombras que iban, venían, saltaban, desaparecían para luego retornar.

Al amanecer del séptimo día, la sogá estaba cortada y no había rastros de monos en los alrededores.

Como X-750 se sabía observado, miraba a un lado y a otro, como quien contempla el aire o el vuelo de los pájaros. De pronto pudo divisarlo, allá en la altura verde. Emitía un sonido raspante y áspero —¿alguna urraca, un grajo?—; quiso iniciar un diálogo, responderle de un modo semejante aunque sin comprender qué significaba ese ruido ronco, pero lo silenciaron voces y pasos entre las hojas.

Siguió como mirando la nada, al parecer, sumido en su unidad indiferente. Inmóvil bajo su inconfundible sombrero verde de bejucos, tejido por él mismo, parecía un tronco más entre los árboles.

En la hora en que los pájaros despiden ruidosamente el día, pudo emitir su llamado —¿un cloqueo? ¿Un susurro?— y de inmediato recibió igual respuesta. Le rodaron las lágrimas y el cloqueo siguió yendo y viniendo (abajo-arriba, arriba-abajo) hasta que se durmieron los pájaros.

En días posteriores hubo ofrendas mutuas sobre una raíz saliente, ara primaria que brindaba la naturaleza cómplice: un plátano, un montoncito de frijoles negros, una nuez silvestre; un cuero duro y viejo, inmediatamente escondido entre las piedras, restos de sogá. Todo iba a parar o al estómago del mono o a la cueva de tesoros del amigo, entre ramas y piedras, cerca del lugar adonde acudían diariamente a depositar las miserias de sus cuerpos.

Una noche, cuando la tormenta desdibujaba las cosas y, aprovechando el fragor del viento, la furia del río, los gritos desconocidos de la selva, el mono pudo aventurarse hasta la choza. Hombre y simio se acompañaron, sin palabras, hasta el primer canto de un pájaro.

Los rumores del ocaso les permitían contactarse y el prisionero vivía para esos momentos. Por otra parte, las noches se habían hecho menos penosas al convertirse en sesiones de mutuo aprendizaje: le mostró al mono, repetidamente, cómo el cuero que le regalara, podía cubrirle la planta del pie; cómo, atado a un resto de liana, se convertía en precaria ojota; cómo el otro pie quedaba descalzo y con la planta herida. Le enseñó, también, a llevar y traer cosas. Cada vez más lo asombraban su inteligencia y su receptividad.

Llegaron otros cueros, lianas con las que en las noches, con la misma técnica con que se había tejido el sombrero, fabricó un zurrón que, escondido entre los harapos, fue a parar a la cueva de los tesoros, cerca del excusado.

Al fin, se atrevió a confiarle al mono, por señas, en largos días de insistencia, aquello que planeaba y que no se había atrevido a decirselo a nadie. Ahora serían dos, cómplices de un secreto, tal vez de una estrategia, quizás de una empresa arriesgada. En realidad ¿sería partícipe el mono o sólo un repetidor de signos?

Fue larga la ejercitación. A diario los observaba: cómo subían y bajaban de los árboles, la forma como colocaban las patas o ajustaban la cabeza y el cuerpo para el salto, la sincronización de las manos, cómo las ramas más frágiles y las lianas les servían de columpio, evocando remotas imágenes de Tarzán.

En horas de furia —tormenta, creciente, aviones en la proximidad— tanto guardias como rehenes, cada uno ocupado en su propia salvación, trepaban a los árboles; sólo uno lo hacía con recursos de mono.

Esa noche en que el cielo parecía venirse abajo y el río arrastraba animales, troncos, cabañas y todo aquello que encontraba en su desborde, nadie los observó saltar de rama en rama, nadie los oyó alejarse, bajo los torrentes de agua, el furor del viento, el estruendo de los truenos.

La luz del día iluminó despojos. Los hombres comenzaban a descender de los árboles y a reunir a los supervivientes, a contarlos.

Los monos seguían sus juegos como si nada hubiese ocurrido.

Entre los rastros que dejara el río en las marismas, flotaba un sombrero verde de juncos. Más allá, una metralleta. Eran dos los ausentes, un guardián y un prisionero. No hacían falta averiguaciones: el río lo estaba diciendo.

Con los restos de cueros y de sogas, X750 se había improvisado las rústicas sandalias que mantuvo ocultas entre las piedras.

Caminaban de noche sorteando escollos, vadeando riachos y a un mismo tiempo, captando el espíritu profundo de la selva. Durante el día, las copas más espesas les servían de refugio, siempre atentos al menor ruido, que las orejas del mono detectaban. El fugitivo, pendiente de su guía, iba como mimetizándose: observaba cada uno de sus movimientos, motivados tal vez por su instinto de supervivencia ¿Por qué en los momentos en que el silencio indicaba la ausencia de peligro, el mono se abrazaba al tronco de los viejos árboles? ¿Por qué, sentado bajo un rayo de sol, parecía desprenderse de todo y dormir? Su amigo, sin entenderlo, hacía lo mismo.

Una tarde, las orejas del mono demostraron alerta; en seguida lanzó su grito de convocatoria. Incontables congéneres llenaron de inmediato los árboles y, arracimados, unos sobre otros, cubrieron todo, también al hombre. Tras un tiempo infinito de latidos y fluir de la sangre que se aceleraba, el fugitivo oyó pasar a un pequeño grupo armado —¿dos, tres?—. No pudo verlos.

Ya acalladas sus voces, un desbande de monos anunció el cese del peligro.

Las vertientes proveían el agua; las recorridas del mono, el sustento (frutas, semillas, raíces, pétalos, huevos que el hombre sorbía crudos, panales chorreantes). Tras interminables ocasos, la selva, virgen cruel, estaba develando sus secretos, convertida en aliada.

Ya lejos del círculo controlado por la guerrilla, la marcha continuaba día tras día, lenta, siempre río abajo, hacia el este.

En el amanecer de lo que sería la última jornada, el mono estuvo mustio y pegado al amigo, quien hasta ese momento, no le había conocido el miedo. Lo vio sentarse junto a un viejo tronco, inmóvil, el oído atento, los ojos entrecerrados. Se le cruzaron otros monos, pájaros, una serpiente, sin que los tuviera en cuenta. No comió ni se puso a retozar entre los árboles, según su costumbre.

Prosiguieron la marcha.

Al anochecer avistaron el humo de la primera aldea. El amigo, estremecido, al sentir cómo el mono abrazaba sus rodillas, lo abrazó a su vez, acariciándole la cabeza por un largo rato, en silencio y con el llanto apretado en la garganta. Luego lo vio partir, sin ruido, sin volverse ni una sola vez: un salto y otros más, hasta desaparecer en la oscuridad de la fronda.

El hasta ese momento X-750, vio la luna en lo alto y, abajo, el brillo casi fantasmal del caserío.

A lo lejos flotaban las notas de una guitarra y alguien cantaba “yo nací en esta ribera del Arauca vibrador”.

Él repitió, en voz baja, su nombre.

JULIA OTXOA¹

Dos mariposas blancas

Aquella noche la abuela trajo dos mariposas blancas
y las colocó sobre los ojos del durmiente,
más tarde, cuando tras la cabeza de la luna
asomó frío el aullido del lobo,
los sueños de aquel hombre
que dormía bajo las mariposas,
nos ayudaron a crecer en la serenidad.

La música de tus labios

La música de tus labios
besa siempre mi pecho al amanecer
de ese modo, todavía sumida en el sueño,
suavemente recuerdo el nombre de las cosas
[sin sobresalto.

¹ Colaboradora habitual en publicaciones literarias y medios de información general, ha cultivado distintas dimensiones experimentales para su voz poética, la literatura infantil y el ensayo. <http://www.juliaotxo.net/>

El secreto de la poesía

El secreto de la poesía pertenece
más al náufrago que al navegante.

Escojo ser

Escojo ser en el margen
como única posibilidad de existencia.

Existió en otro tiempo

Existió en otro tiempo un lugar donde cada pétalo caído
era enterrado en una pequeña tumba de cristal.

Hallan el cuerpo de un hombre

Hallan el cuerpo de un hombre
que desapareció hace dos años,
balanceándose sobre una rama
convertido en manzana.

Tú el enamorado

Tú el enamorado del mundo.
El gran cansado,
apoya tu vida sobre mis labios.

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ¹

1

Las palabras que masca la mujer
son lodo desplazándose en la boca
como un tsunami sucio y no lejano.
Entra y sale la furia sin esquinas
y los dientes se atorán, dificultan,
tropiezan con neumáticos y cuerpos,
con porciones minúsculas de fe.
El mar muerde su lengua hasta que sangra
y después del derrumbe, la imprudencia,
la cólera arrasada por la espuma,
se duerme serenísimo y feliz
como un niño agotado de correr
tras las gaviotas blancas y carnívoras.

Las palabras que masca la mujer
son lodo resbalando por su cuerpo
como un tsunami sucio y no lejano.
Cuando ella recompone el corazón,
su pelo desgajado que las algas
han cosido de verde y de violencia,

¹ Escritora y profesora en la Universidad de Salamanca, recientemente ha publicado *Catorce vidas* (Poesía 1995-2009) en el que se recogen todos sus libros hasta la fecha (Salamanca, Diputación, 2010). Ha sido jurado de varios premios literarios, entre otros, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2005 y 2009 y Premio Miguel de Cervantes en 2007.

las piernas como versos heptasílabos
de un haikú lacerado en su mitad
y mudo en la mudez de cinco tonos,
separa de su piel los peces muertos,
las escamas doradas de las carpas,
el amianto adherido a su dolor.

De su concha sin nácar ni coral
brotó entera y desnuda la mujer
como Venus ajada y resurgida.

2

*a José Luis Coomonte, Juan Armando Epple
y Javier Rodríguez Marcos*

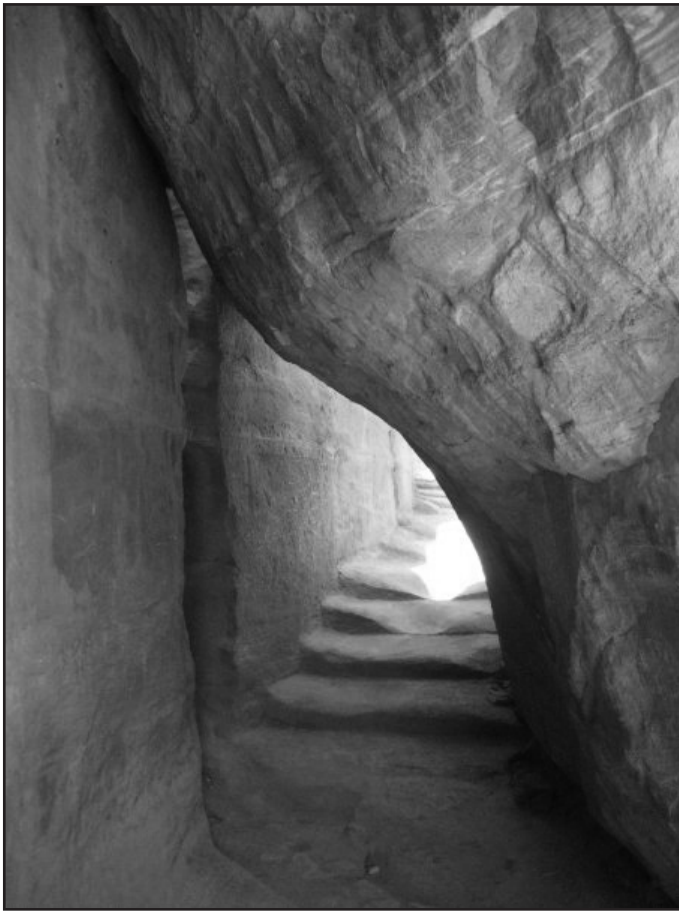
Con un rotulador de punta verde
que derrama su menta y su espesura
bajo la estricta ley de los fluidos
(la presión hidrostática, el coraje),
la mujer pinta un prado y saltamontes
sobre su calva blanca y aterida.
Escribe insectos grandes, cariñosos
y hormigas diminutas que se duermen
en hojas encendidas de verdor
como si fueran formas de metal
que brillan en silencio en la madera.
Sobre su cráneo blanco y aterido
escribe la canción de las termitas
cuando mascan el tiempo y los tablones,
una constelación de escarabajos
que inventaron el cuerpo mineral,
orugas luminosas y valientes
que rompen la crisálida y no lloran,
esta suerte de nuevo nacimiento
en las briznas minúsculas de hierba
que arrasaron la ceniza y su matriz.
En su cabeza blanca y aterida

que perdió los cabellos, los aplomos,
 las hojas más oscuras de los pastos,
 la mujer atenúa los venenos
 y pinta una pradera accidentada
 en la que hay hormigueros, piedrecitas
 y un cubo de cemento y de ladrillo
 que produce energía nuclear.
 Contra ella se han escrito los insectos.
 La tinta florecida en color verde
 empobrece el uranio y su dolor.

3

La mujer pinta de plomo sus pezones.
 Le pueden los corajes, las heridas,
 el dedo con que aprieta contra el aire
 un lamento de plomo, un grito largo
 que se quedó descalzo y sin pendientes.
 Al caminar furiosa contra el viento
 que ensucia sus caderas de hojas muertas
 y trozos de ramitas embarradas,
 sacude a manotazos la cal viva
 con que la dictadura había borrado
 sus pies y sus apremios, la belleza.
 Entonces aparecen los diez dedos,
 media suela aterida de un zapato
 que caminó ruidoso sobre el mundo,
 restos blandos de tela indescifrable
 y un grito que revienta en su metal
 porque hay pelo adherido a ese dolor
 y la mujer camina arrebatada
 con su roja clavícula en la mano
 para escribir su nombre en las paredes
 y en la calcinación de la caliza.
 Del reverbero le arden los pezones
 pero al llegar la tarde se consuela:
 la tibia, el peroné de su esqueleto
 apagan el rencor blanco de cal

y disuelven el óxido y el talco,
el miedo, las fracturas, los manteles,
el agua endurecida por el odio.
Y cuando duerme, olvida que en Oswiecim
guardan el pelo humano en una nave.
En el sueño, además, hay una niña
que duerme acomodada por completo
sobre un sol acabado y circular
como una mandarina luminosa.



© RANLE, PRP

NELA RÍO

Solo para amarte¹

Dedicado a mi esposo, Al, inspirador de estos poemas

*“porque, casta y desnuda,
me iría por los campos bajo la lluvia fina,
la cabellera alada como una golondrina.”*
ALFONSINA STORNI, ‘Tentación’ (*El dulce daño*)

I

Amante
vaga nube
sobre mi cuerpo
velo tenue
me envuelvo y me cubro
me descubres
me enlazo
me entrelazas
anudamos cinturas
compartimos el jadeo
y nos devanamos en flores fragantes.

¹ Esta selección de poemas forma parte del *Libro de Artista* (Libro hecho a mano) por la autora y recibió la Primera Mención del “Premio Juana de Ibarbouro”, en la cuarta convocatoria del Certamen Literario Internacional Club de Leones “Montevideo-Juana de Ibarbouro”, el 22 de marzo de 2006.

Para mis labios quiero
tu cuerpo sin peso
lleno de gemidos transparentes.

II

La tarde
vuelve y discurre
casi humo
sólo un presentimiento de la noche.

Te hundes en mí,
música entera.
Se convocan, estelares,
los gestos que lamen las alturas
abrasando los espacios.
Subes por la escala silenciosa
tocando las rizadas sombras
casi humo
sólo un presentimiento de la noche.

III

Materia
de la voz
son los ojos que llevas.

La mirada tiene pasos fugaces
transcurriendo
en mi cuerpo súbitamente habitado.
Tenemos un lenguaje de temblores
como pájaros nadando
en los filos marinos.

¡Tan elocuente en tus manos
el silencio de tu voz!

IV

A la orilla del sueño
atravesando ciudades abiertas
con pinceladas de mariposa
atisbando el secreto de los astros
tal vez percibiera tu voz y te escuchara
sin entenderte.

Cómo correría hasta encontrar tu cuerpo
y despertarme en tus palabras.
Cómo volvería al presente sin horas
borrando las orillas de los sueños.

Me quedaría quietamente hilvanando
tu voz a los sonidos
gozando cada perla del silencio.

V

Otra vez
desde el fondo del mar
los peces saltan peinando las olas.
Hay un color violeta en el horizonte
como el recuerdo de un pájaro herido.

La noche oscura está en el agua
cimbreadose
rompiendo los espejos
levantando espumas.

Y yo te sueño
sintiéndome isla
alisando la arena invitándote a llegar.

VI

Sólo tú
abres la noche
como un ojo radiante que estremece.

Me besaste como si borraras huellas
de un tiempo encerrado en otro pecho
como si lamieras cicatrices
escribiendo tu nombre
con repetidos besos largos.

Las alas se abrían y cerraban,
incorporándose ágiles
pulsando
vehementemente.

No sé dónde estuvimos aquella noche
amado
fluyendo hacia el vientre del sol.

VII

Reías,
caminemos,
¿cómo dejarte?
Si te tenía en mis manos,
si las sombrillas transparentes
flotaban en la tarde del mar
¿cómo dejarte?
Si reías al límite del aire
disolviendo la mitad de la noche
con una precipitación hacia la vida
¿cómo dejarte?

Caminemos, dijimos,
y penetramos en el larguísimo paisaje.

VIII

Desciende
todo entero
ave leve aspirándome
presagio sin tiempo
trémulos labios.

Convoco las briznas silvestres
para hacer tu nido
sin rozar la brisa, ni acallar el agua.

IX

Piel al fin
que viene como un poniente
acalorado
deseando la humedad de la noche.

Distraída de su desnudez
pasa rozando sosegada
la intimidad del crepúsculo
tan inmensamente callada
hasta el resplandor erguido.

X

Me seduce el riesgo
que habita cavernas
y me iría como llegó la primavera.

Si el tiempo abriera el espacio sin minutos
correría las noches sin destino.

Me seduce el beso con raíz de alas
que no se vuelve a encontrar

y la caricia sin causa
como dejada al umbral.

Tan sólo la sombra del agua
el temblor demorándose en la audacia
el vértigo de respirarte
y simplemente amarte.



© GPR.

ORLANDO ROSSARDI¹

*Me acerco, como puedo, a ese Dios de siempre y nuevo
que retoña solo, a ese Dios de las totalidades silentes.*

ODÓN BETANZOS PALACIOS

Poesía

Para Rolando Morelli

Poesía es poco. Como yo, y soy yo con ella misma.
El mundo la conforma y la despierta como a mí
al alma de ese otro de por dentro.

La cabalgo y ella se agiganta en el galope.

Ella es nada y quiere serlo todo.
Yo no la comprendo como a mí tampoco.
Solo ella a mí me entiende.
Me envía señas que no logro descifrar y quedan presas,
luego, lejos, ausentes, tan cercanas a otras cosas
que me rondan y dan rienda.

Ella —como yo— no me sirve a mí de nada.
Yo le sirvo a ella de muy poco.
Somos, a la vez, dos a la sombra.

¹ ANLE, ASALE. Ha sido profesor en universidades en New Hampshire, California, Texas, Wisconsin y Florida. Es autor de una amplia y difundida obra literaria en materia de ensayo, teatro, cuento y poesía. Su última publicación es Fundación del centro (Valencia, 2011). <http://www.anle.us/239/Orlando-Rossardi.html>, <http://www.rossardi.com/>. Estos poemas forman parte de la obra *Totalidad* de próxima publicación.

Le grito al pasar: —¡Inútil!, y a mí ella:

—Lo eres tú, poeta sin destino.

La hurgo por arriba y por abajo. Le miro el muslo suelto,
le palpo el sexo grande y fuerte como un roble,
le toco con mis manos y acaricio el torso.

Luego ella, como errante, se estira en el papel
y salta afuera como un orgasmo: Poesía como yo,
sin puente, sin camino, sin rumbo cierto,
flotadora en la marea del alma de las cosas.

Permanencia

Para Pilar, en su recuerdo de ella

Salta el claror de la casa por las esquinas.
La tarde empieza su eterna fundación de siempre,
a lo ancho y largo del pasillo, entre las mesas

[y las sillas,

larga, suelta, recorrida por el patio,
alada por la extensa plenitud del centro,
también por el papel donde trazo mi poema.

Y vuela —breve como un suspiro—
tu nombre entre las cosas.

Nombrarte es verte allí de nuevo.
Saberte cierta, nuevamente, entre mis dedos,
coger tu luz, fugarte, arderme,
echarte a retozar por el camino,
y hacer de ti la eternidad entera.
Nombro el nombre de ese todo que ya eres,
el nombre que me abriga.
Digo tú, y se desploma como Dios el desconsuelo.

Me hundo en esa luz que te descorre,
que se cuela azul y grana en los cristales,

se diluye entre caricias en la tarde
 que ya formas y encandilas,
 que me abraza y resucita por puertas y ventanas,
 que te escala en las paredes
 y salta al ciego perfil de tu retrato,
 que entre albricias me fulmina
 y queda luego,
 con tu risa y con la mía, dócilmente,
 dando voces y carreras por mi estrofa.

El poema

Lo lleva todo en su regazo, se cuela sin pedir permiso,
 se yergue, temple y se acomoda en vuelcos y en revuelcos,
 en su marcha de a uno en fondo, en el canto de los grillos:
 el grito, el llanto, el cielo, el monte, el mar por
 [sus estelas,
 en las huellas que dejan las cosas camino a la memoria.

Por él tú eres el tú que hoy eres y el que serás mañana,
 el que brilla igual que tú cuando vuelves al espejo tu
 [sonrisa,
 al que llaman de una forma que eres tú multiplicado.
 En él —en el poema— no viven más las vidas que las
 [muertes,
 o cuenta más la sombra que la luz del día o de la estrella.

Es él, como yo mismo, mi sombra acorralada que me
 [sigue
 a todas partes, mi cuerpo erguido o de costado, de frente
 y de perfil, el pie derecho y el pie izquierdo, mi frente
 [ajada,
 mis manos alargadas por sus dedos apretando de A a la Z,
 con lápices y teclas el nombre que hoy te suelta al mundo.

Beso soñado

Y que al mundo, como presa, sueltes llena tu carrera,
que me surjas por la frente como espacio penetrante
y que a puerto llegues con tu labio y con el mío amante;
tú conmigo, luego el trecho que culmina en ansia entera.

Tus ojos en los míos, espacio en lumbre que nos cunde
y queda para arder profundo, entero, bien adentro;
como eterno, lo alto fulminando a renacer del centro
de ese todo aquel aquello que es ya fuego que nos funde.

Mi amor fiero con tu amor amante, la ola con la roca
que al chocar en alma se convierte, pone, y se resuelve
en el don total, sonante y reluciente de tu boca.

El mejor aquí con su comienzo para un ser sin dueño,
el más acuciante abrazo que en la sombra nos abraza;
beso que al fin, en su horizonte, nos tramita el sueño.



© GPR.

MARY SALINAS GAMARRA¹

Atentado

Río que desenfrenado vas
Alguien te ha cortado las venas

Cabalgas por la ciudad
Chocando
Con tus cascos de piedra

Revuelto
Revuelcas
Hundes
Saltas
Corres

Lejos

Frente a mis ojos, majestuosas siguen ustedes
Interminables cadenas blancas
Níveos rosarios que el alma lleva a través del tiempo

Pisadas invisibles, temerosas
Huellas de recuerdos que tocan la sima del tiempo

¹ ANLE. Licenciada en Estudios Latinoamericanos y en Antropología con un M.A. en español. Es Profesora titular del Instituto Cervantes (Albuquerque, New Mexico)

Lazos perdidos
Eternos lazos entrelazados de presentes permanentes
[que no se olvidan]

Agitamos el miedo y dominamos los espacios
El ser de ahora que no ve todo.

Cerros intocables, desconocidos
¿Quién iba pensar que aun existan ahora?

Casa abandonada,
Tiempo fundido.
Piedras desplazadas sosteniendo otros muros
Cadenas perpetuas de silencio y miedo

Frente a nuestros ojos seguimos siendo
Espacio indefinido entre ustedes y yo
Semilla y raíz que mutuamente se envuelve
[y se retroalimenta.]

Amar

Momentos sensibles de pasión suave
Siempre ardientes
Estrella, oscuridad, primavera
Veranos de piedra y agua
Pétalos de rosa
Ríos de sueños
Nacimos allá en un grito
Verde jardín sobre nosotros
Felicidad de vientre y cuerpo
Contigo el corazón hecho paloma
Bajo el sol
Debajo
El fuego

La existencia

Eres como el tiempo
Y tu esencia es
Ir siempre más allá.

Tu continuo movimiento
Es la afirmación y la negación de ti mismo
Una sucesión vacía.

Estar fuera de ti
Es tu modus vivendi

Tanto ir “hacia”
Dispara tu contenido
Pierdes el momento
Pierdes el ahora.

El ritmo es el germen
De tu victoria humana,
Alrededor tuyo y sobre tu misma cosa
Está tu visión.

Eres una sucesión perpetua de la búsqueda.



© GPR.

ANA MARÍA SHUA¹

DIMINUTOS

Alizaques

Si llegas, tras fatigoso viaje, frente a un alcázar todo él labrado de sabarchardas y circundado de un alto alizaque, no te sientas perdido ni vuelques la almuzara de tu ira sobre tu gentil guía, cuando es evidente que toda la culpa la tiene el traductor.

Objetos mágicos

Desdichado quien posea el largavistas que todo lo ve, la alfombra voladora, la manzana de la vida. Porque es mejor no verlo todo, y es bueno que haya lugares inaccesibles y es temible la infinita vejez. Dámelos ahora mismo, por tu propio bien.

Sordo rencor

Alimentaba un sordo rencor que crecía y crecía devorándolo todo en su interior. Lo alimentaba bien, lo cuidaba, lo vestía, lo llevaba al médico, y sin embargo nunca logró que recuperara la audición.

¹ ANLE. Reconocida escritora de amplia y variada producción literaria que ha merecido numerosas distinciones nacionales e internacionales al igual que traducciones en varios idiomas. Su último libro se reseña en este número de la revista. <http://www.anamariashua.com.ar/index.html>

Zapatos bajo la cama

Bajo la cama, favorecidos por la humedad y la sombra, tus zapatos podrían haber crecido, pero el caso no es frecuente. Habrá que buscar otra explicación. Aunque el tamaño de tus pies no te asombre, es preferible que no intentes medir la distancia que los separa de la nariz. Todo se ve más pequeño desde lejos.

Cuerpos nada más

Peter Pan intenta vanamente pegarse su sombra con jabón. Wendy la cose a sus pies. En infinidad de fábulas menores, los personajes pierden su sombra o luchan contra ella. Con la tranquila certeza de que los cuerpos no son más que un efecto del interjuego entre la oscuridad y una fuente lumínica, hasta las sombras chicas se mofan de tan ridículas historias.



© GPR.

FERNANDO SORRENTINO¹

GATTI, CORLETTI Y NEGROTTI

-1-

La calle que hoy — año 2011 — se llama Scalabrini Ortiz, y que en otras épocas se llamó Canning, se ubica en ambos extremos de mi vida.

En la primavera de 1951 arribé a este mundo a través del reducido fragmento de él que constituye la cuadra de Canning limitada por las de Padilla y Camargo. Mi niñez transcurrió en una casa de habitaciones sucesivas, comunicadas entre sí y sin ventanas, y cuyas puertas enfrentaban una estrecha lonja de tierra donde crecían calas y helechos: esta casa era enorme, de diseño insensato, álgida en invierno, tórrida en verano y terriblemente incómoda.

Por una suerte de fatalidad histórico-geográfica, fui experimentando, según corrían los años hacia el día de hoy, diversos grados de decreciente interés por las campañas futbolísticas del Club Atlético Atlanta: en nuestro barrio este humilde conjunto contaba con tantos o más prosélitos que los poderosos River y Boca.

De mi padre era bastante amigo don Santiago Fischbein — fallecido hará hoy unos cuarenta y cinco años —. Dejaron de frecuentarse cuando don Santiago — hombre aficionado a lecturas intrincadas —

¹ ANLE. Adicionalmente a su trayectoria como educador, su obra literaria es amplia y variada. En ella se destacan sus ensayos sobre temas literarios y filológicos, y, especialmente, sus originales obras narrativas, que lo hacen ocupar un lugar destacado en las letras hispanoamericanas. <http://www.fernandosorrentino.com.ar/index.html>

se estableció con una librería en la calle Talcahuano; fue también amigo de Jorge Luis Borges, hasta el punto de confiarle un delicado episodio personal que el admirable escritor convirtió, mucho más tarde, en el cuento “El indigno”. A mí me gustaban las visitas de don Santiago, enriquecidas invariablemente con el regalo de algún libro de aventuras, y solo guardo de él buenos recuerdos.

Solo pésimos recuerdos guardo, en cambio, del abominable Urbano Negrotti. A causa de la amistad que “cultivaban” mi madre y la de Negrotti, me vi obligado a compartir con éste muchas horas de mi vida. Han pasado años y años y, si bien ya no podría reconstruir con detalles tales episodios, conservo de ellos la invasora sensación —¿cómo diré?—, la invasora sensación de ominosa viscosidad que me producía Negrotti; alguna vez pensé que algún demiurgo menor lo habría creado con el solo objeto de que estropeara mis juegos, mis estudios, mis afectos: *toda mi vida*.

Urbano Negrotti poseía una perversidad multiforme e hiperimaginativa. Entre tantas modalidades posibles, prefería manifestar su estupidez a través del teléfono: gastaba bromas crueles e inadmisibles, y urdía barrocas tramas de intrigas cizañeras en que lograba convertir en encarnizados enemigos a personas hasta entonces mutuamente armónicas o directamente desconocidas. Más o menos a esta índole perteneció la estratagema con la que obtuvo que Elisa Della Torre me repudiara para siempre.

Otra de sus gracias consistió —estando yo en la facultad— en telefonar a mi madre “desde la oficina de hallazgos de la morgue judicial”, solicitando pasaran a reconocer el cadáver de un joven, atropellado por el colectivo 111 en Paraguay y Azcuénaga, joven de tales rasgos físicos, de tal edad, y en cuyas ropas se había encontrado la cédula de identidad número tal y tal, a nombre de tal ciudadano, etcétera, etcétera: estas señas se correspondían puntillosamente con las de mi persona.

Prefiero, por penosas, no describir las consecuencias de esta felonía ni el sinfín de graves trastornos que se desencadenaron luego en mi familia, entre ellos la prematura muerte de mi madre por paro cardíaco. Y, aunque él jamás reconoció haber tenido la menor intervención, esta tragicomedia —como tantas otras— llevaba la impronta inconfundible de Urbano Negrotti.

Yo creo que Urbano Negrotti no solo se hallaba gobernado por la maldad sino que además formaba parte de la categoría en la que la

buena gente del pueblo incluye a los hombres completamente locos. Al respecto, yo —por mi formación profesional— tengo el deber de ser menos contundente y más sutil; pero, en términos amplios de psicopatología, no es errada aquella opinión.

Ciertos morbos mentales no permiten a quienes los padecen insertarse razonablemente en el trabajo y en la generalidad de las actividades vitales. Incapaz de haber estudiado o de haberse establecido con comercio propio, Urbano Negrotti vegetó grisáceamente en subterráneas oficinas de un mínimo banco provincial. En algún momento absurdo, lo ascendieron a gerente de no sé qué; en algún momento lógico, lo despidieron. Ahora vive en un pequeño departamento; carece —aparentemente— de teléfono.

Como secuela del párrafo anterior, debo admitir que, a la distancia, nunca he dejado de ocuparme de Negrotti; de uno u otro modo, siempre me ingenié para conocer todas las peripecias de su vida. Algunas veces —en rigor, muchas veces— le he telefonado a las tres o cuatro de la mañana para, con voz fingida, declarar, en algunas ocasiones, que llamaba con el exclusivo propósito de *no* hablar con el señor Urbano Negrotti; en otras, recriminarle su falta de solidaridad: que se hallara durmiendo plácidamente, mientras yo, “Gonzalo Álvaro Pérez Rodríguez de Ramírez Suárez”, sufría de insomnio; en otras, en fin, simulaba padecer una ligera confusión e insistía en hablar con el señor Suburbano Negronetti.

Al cabo de tantos años de vidas paralelas, creo, con razonable vanidad, que yo me he constituido en un ser muy importante en la vida de Negrotti. De lo contrario, resulta inexplicable que este sujeto se haya ocupado tan minuciosamente de mí, sin que yo tuviera el menor interés en él.

Con un llamado telefónico, Negrotti mató a mi madre; con otros, entorpeció de mil maneras mis estudios de medicina; con una serie encadenada, me malquistó para siempre con Elisa Della Torre.

Pero Negrotti representa el fracaso, y yo, el éxito.

Así es. Finalmente, yo alcancé el triunfo: si bien con alguna demora, me recibí de médico y, como psicoanalista, multipliqué traumas ajenos y billetes propios; aunque no con la bella Elisa Della Torre, me casé con una mujer hermosa —espiritualmente considerada— y tan psicoterapeuta como el que más: la renombrada Diana López Espinosa. Ahora me considero razonablemente autorrealizado y, por ende, relativamente feliz.

En cambio, Urbano Negrotti fracasó en todo. Su vida es una sucesión de imposibilidades: la de concluir alguna carrera universitaria, la de hacer fortuna, la de casarse, la de conservar un empleo, la de poseer teléfono.

(Urbano Negrotti no me interesa. No hablaré más de Urbano Negrotti.)

-2-

Lo cierto es que ahora, con notables diferencias, continúo viviendo en la calle Canning: en un quinto piso, amplio y bien amueblado, al que mis amigos califican de confortable, y mis enemigos, de ostentoso. En una esquina tengo a Beruti; en la otra, a Juncal.

Cerca de Juncal, en otro edificio ligeramente más modesto, despliego, desde 1984, mi consultorio. Allí los damnificados me pagan copiosamente a cambio del placer de hablar todo el tiempo de sí mismos.

Mi secretaria actual es la misma de hace un cuarto de siglo. Quiere la tradición que los profesionales y sus secretarias sean amantes. No es este el caso nuestro. Diversos atributos remiten a Josefina Cambasada a las comarcas del mundo marino: es rechoncha e hirsuta como una foca y dueña del magnetismo sexual propio de una merluza embalsamada. Se hace llamar Fina y, entonces, se acentúa la divergencia entre el delgado apelativo y el físico rotundo.

Ya dije que estamos en 2011. El episodio ocurrió una tarde muy fría de 1991 y supongo, con razones, que en julio o agosto.

Fina entreabrió la puerta que comunica mi consultorio con la salita donde ella atiende el teléfono y lee la revista *Para Ti*.

—Doctor, un señor desea hablar con usted.

Antes de que yo tuviera tiempo de contestarle, oí “Permiso, buenas tardes”, y estuvo ante mí un hombre desconocido.

Quizá debido a mi formación, al instante supe que ese hombre estaba allí para contaminar mi vida con algún trastorno mental, e hice un esfuerzo para no sentirme nervioso.

De por sí, era anormal que el desconocido se hubiese introducido en el consultorio casi por la fuerza. Lo más eficaz de mi parte sería ignorar esa anomalía y proceder como si todo transcurriera como de costumbre.

—Muy bien —dije—. Siéntese, por favor.

Con cierto dejo de humor, yo había aplicado denominaciones futbolísticas a ambos lados de mi escritorio. Al anverso —imaginariamente azul y amarillo—, frente al cual me sentaba yo para leer o escribir, y desde donde miraba la puerta de entrada, lo llamaba, ya *local*, ya *Atlanta*. El reverso —odiadas franjas negras, rojas, blancas— era conocido como *visitante* o *Chacarita Juniors*.

El hombre, pues, se sentó en la silla del abominable Chacarita, y en seguida esbozó el consabido gesto de dolor provocado por el choque de sus rodillas contra la tabla del escritorio; en efecto, este mueble no ha sido diseñado para recibir “visitantes”. Más de una vez pensé, apiadado, en la conveniencia de reemplazar dicho escritorio por otro cuya estructura permitiese la perpendicularidad del intruso. Sin embargo, siempre terminé por abstenerme de tal cambio, considerando la ventaja que la diferencia me confería sobre el enemigo.

Este, engendrando ya una contractura cervical, se ubicó, incomodísimo, con las piernas semiparalelas al escritorio, y pronunció estas palabras:

—Dígame, doctor, ¿usted está casado con mi hija?

Aunque semántica y sintácticamente sencillísima, esta frase resultaba tan increíble, que no pude entenderla. O, mejor dicho, la entendí, pero no pude creerla.

No en vano poseo experiencia en rarezas. En lugar de hacerme repetir estérilmente la pregunta, le dije con paternal profesionalidad:

—A ver... Cuénteme despacito y con calma. No hay ningún apuro. ¿Cuál es su problema?

El hombre permaneció unos segundos muy serio, con la vista perdida en algún punto del espacio. Tenía un típico rostro del sur de Italia, de ojos oscuros y cejas renegridas y pobladas. El cabello era escaso y canoso; las manos, afiladas y pulcras, podían pertenecer a un dactilógrafo o a un pianista. Andaría por los sesenta y cinco años. Su general dignidad se veía alterada por un estado de pena o preocupación.

—Disculpeme —dijo, al cabo de unos instantes, como tomando conciencia de un error—. Creo que me equivoqué de persona. No. No es usted.

—¿A quién busca?

—A un tal León Gatti, que hace años se casó con mi hija.

—Evidentemente —ahora yo me sentía del todo tranquilo— hay una confusión. Es verdad que yo me llamo León Gatti, pero si de algo estoy seguro es que usted no es mi suegro, quien, por otra parte, falleció el año pasado: se llamaba José López Espinosa.

—Y yo soy, o era, Máximo Corletti.

Me pareció que, llegados a este punto de coincidencia, la entrevista debía darse por terminada. Pero Máximo Corletti estaba haciendo correr las páginas de una agenda de cuerina azul. Extrajo un recorte de diario.

Se trataba de un fragmento de la sección de avisos fúnebres de *La Nación*. Uno de los avisos estaba recuadrado con trazos rojos. Leí:

†

Corletti, Máximo, q.e.p.d., falleció el 17 de julio de 1991. c.a.s.r. y b.p. Su hija Mónica C. de Gatti, su hijo pol. León Gatti y sus nietos Daniel y Déborah participan con pesar su fallecimiento e invitan a acompañar sus restos al cementerio de la Chacarita, hoy a las 14 hs.

—No entiendo —dije, y era verdad—. Según este aviso, usted ha fallecido hace poco. Y veo ahí un homónimo mío, casado con Mónica C.

—Mónica Corletti, mi hija. Se casó con un León Gatti, a quien ni siquiera puedo recordar, y emigraron a Australia. Al principio Mónica mandaba una que otra carta, más tarde alguna postal de fin de año, y al final ni eso. Por terceras personas supe que desde 1989 están de nuevo radicados en algún lugar de Buenos Aires, aunque no sé exactamente dónde. Pero advierta, doctor, si será inmenso el desamor de mi hija, que ni siquiera se dignó concurrir a mi sepelio.

La historia relatada por Corletti era, por decirlo de modo medurado, absurda; su abatimiento y su dolor, reales.

—En vano —continuó— la esperé en el cementerio. No concurrí ella, no concurrí Gatti, no concurrí nadie. A nadie en el mundo le importó mi muerte. De regreso en casa, realicé acciones triviales, dormí casi cinco horas y, al despertarme, creí oír una vez más una frase que solía repetir mi padre: “Hemos venido a este mundo para sufrir”. Entonces busqué el revólver, ¿ve? —Corletti abrió el saco y dejó ver, en el lado izquierdo, la culata del arma insertada en una sobaquera de cuero negro—. Pensaba matarme *realmente*. Pero, por

suerte, me di cuenta de que ya había experimentado el fracaso de mi muerte, y se me ocurrió algo mejor.

Asocié los oscuros ojos de Corletti que se clavaban en mí con la sobaquera negra, y sentí cierta inquietud.

— Ya que mi muerte no había logrado despertar el menor interés en Mónica, yo sabía ahora cómo llamar terriblemente su atención. Mataría a León Gatti, y este acto sería a la vez magnífica venganza y coronación de mi vida.

Nunca se sabe qué podemos esperar de un demente. Por las dudas, le recordé:

— Pero ya vimos que no soy yo el León Gatti que usted busca. Ni usted es mi suegro, ni mi mujer se llama Mónica...

Corletti se puso de pie. Parecía haber crecido en fuerza y personalidad:

— En la guía de teléfonos hay siete personas llamadas León Gatti. Usted ha sido el tercer entrevistado. Ahora — consultó la agenda — debo ir a investigar al León Gatti de la calle Tres Arroyos...

Entonces mi cerebro se iluminó con una idea maravillosa.

— Siéntese — le dije a Corletti —. No pierda su tiempo buscando otros Gattis. Mientras usted hablaba, yo estuve atando cabos, y pude recordar y reconstruir un montón de detalles. Y más aún: *yo sé quién es el hombre que usted busca.*

Miré a Corletti a los ojos: estaba muy atento a mis palabras.

— Yo conozco a ese hombre, porque es mi primo, y es un célebre inescrupuloso. Y la conozco a Mónica, es una mujer morocha, de ojos oscuros...

Vi que Corletti asentía con la cabeza.

— Tienen dos hijos cuyos nombres empiezan con D: Daniel y Déborah. Yo sé más que usted sobre ese asunto. León Gatti y Mónica Corletti no solo estuvieron en Australia sino también en Nueva Zelandia. Allí mi primo Gatti, la vergüenza de la familia, cometió una famosa estafa contra el New Bank of Wellington. Buscados por la policía, se escabulleron hace dos años para Buenos Aires, y, para mayor seguridad, viven separados el uno de la otra. Gatti pudo comprar documentos falsos para toda su familia: ahora Mónica Corlettise llama Carolina Marcela Alejandra Basualdo; Daniel y Déborah Gatti pasan a ser Carlos José Jáuregui y Silvina Balassanián. En cuanto a León Gatti, se escuda bajo el nombre de Urbano Negrotti.

—¿Urbano Negrotti? —la ansiedad estaba en el rostro y en la voz de Corletti.

—Urbano Negrotti —ratifiqué—. Ese es su hombre —empecé a hablar como personaje de serie policial norteamericana.

Le acerqué a Corletti papel y birome (no fuera cosa que, una vez ejecutado Negrotti, hallasen en las ropas del asesino los datos del asesinato anotados con mi letra).

—Escriba, amigo —yo seguía en la piel de mi personaje de novela negra—. Urbano Negrotti, caie Cangaio 2658, 8º D. Ese es su hombre, es decir, León Gatti. ¡Vaia, pues, y mátelo ia!

Corletti escribió con soltura, como persona acostumbrada a los papeles. Solo que dotó al aborrecible con la grafía Negrotti: lo mismo daba.

Pasó por su cara la sombra de una sonrisa. Me estrechó la mano y se retiró.

-3-

Por una suerte de intuición inexplicable, apenas cerró la puerta, tuve la absoluta seguridad de que Corletti acababa de burlarse de mí. Supe que había jugado a aceptar que Gatti y Negrotti eran la misma persona, y que se iba contento por haberme hecho creer que partía a matar a Negrotti. No bien pusiera un pie en la calle —qué digo en la calle: en el ascensor—, Corletti rompería en mil pedazos el papelito y olvidaría para siempre a Negrotti.

Yo no tenía argumentos racionales para asentar estas afirmaciones, pero las sentía como una verdad revelada.

Esto, como ya dije, ocurrió en el invierno de 1991.

Avanzada ya la primavera, tuve motivos para creer que Corletti no había destruido el papel con las señas de Negrotti. Más aún, estoy seguro de que Corletti y Negrotti se han conocido y han conversado con calma, con tiempo, con imaginación.

En efecto, desde septiembre de 1991 hasta la fecha, a razón de uno por día, he recibido no menos de siete mil trescientos llamados telefónicos anónimos.

El texto es siempre el mismo:

—León Gatti, o Leo Felis, o Felis Felis, te habla Urbano Negrotti —me dice una voz de marioneta o cacatúa—. ¿Alguna vez

imaginaste que yo, el pacífico Urbano Negrotti, terminaría por matar al desdichado Máximo Corletti? Corletti fue el primero; vos serás el segundo.

Estas amenazas —prolongadas a lo largo de veinte años— han perdido todo poder amedrentador: ahora son una suerte de payasada ineficaz. Pero, de cualquier manera, los llamados me perturban, y preferiría que no ocurriesen. Por momentos, me parece una voz del todo desconocida; por momentos, me parece la de Negrotti; por momentos, la de Corletti. Y, a veces, hasta me parece oír mi propia voz.



© GPR.

RIMA DE VALLBONA¹

Lluvia de domingo

Gotear de la lluvia,
monótono
en la tristeza
del domingo...
Un domingo cualquiera,
mío,
se despereza en la lejanía,
ahí donde se apagan
todas las cosas
amortajadas por los dedos fríos
del invierno.
Domingo que se disipará, como yo,
anónimo, rutinario,
amarrado a mis horas,
las que en lento trazo circular
de relojes,
precipitadas huyen hacia el norte inexorable
de la nada.
Cuando yo no esté más
en este aquí, ni en este ahora,
¿quién contemplará

¹ ANLE y ASALE. Profesora emérita de *University of St. Thomas*, adicionalmente a una amplia producción como investigadora y crítica literaria, cuenta con una relevante obra en los géneros de poesía, novelas, cuentos, ensayos y teatro. Estos poemas integran el volumen de *Obra Poética* que la autora tiene en preparación.

la monotonía de la lluvia
deslizarse por el cristal de mi ventana?
¿Quién?
¿Quién recogerá el susurro pausado
—profunda caracola terrestre— del agua,
que se multiplica en miríadas
de gotas-espejos de sí misma?
¿Quién,
en el después,
—irremisible devenir—
que vendrá,
y se afincará
en el ahora fugaz del efímero minuto?
Dime, ¿quién recogerá
en la palma de su retina
las redondeces de cristal líquido
que son pedazo de mundo
y encierran a la vez el mundo entero
en milagro portentoso?
¿Quién?
¿Quién, cuando ya no queden rastros de mis huellas
multiplicará en ecos pausados de la memoria
el monótono murmullo de la lluvia
de este domingo de diluvios
sin promesas de fin,
de este domingo con esquilones de viento
que repican a soledad infinita
y a muerte irremediable?
¿Habrà quién?

Silencio y vacío

Dicen
que Tu Nombre
no se escribe nunca;
que nadie sabe
las letras de tu Nombre.
¡Cómo quisiera yo escribirlo aquí!,

pero no lo sé...
ni tengo el papel sagrado
donde puede copiarse;
ni la pluma,
ni la tinta
que han de trazar los caracteres
de Tu Nombre.

¿Cómo escribirlo si ignoro tu Nombre?
Lo ignoro, pero temo
que es como tantas otras cosas
en este absurdo vivir:
sólo silencio y vacío.
¿Amor y caridad
como por ahí andan diciendo?
¡Demuéstralo!.

Un momento

Me basta
el sol,
el trinar de los pájaros
enredados en las frondas,
el ronchar
de los follajes
mecidos por el viento.

Me basta
Tu recuerdo,
ubicua presencia
en lo recóndito
de mi ser.

Este momento,
el sol,
los pájaros,
Tú...,
signos eviternos
del poema.

ROMÁN A. VALLEJO¹

Profecía

A Rodolfo Modern, poeta

Flamea el viento y se lleva las olas,
las del manto de lino y las del lino del agua
y en el alma del mar va creciendo mi barco
buscando el griterío circular de las aves.

En el oscuro brilla el mundo extraño
que voy buscando. Es imperioso salir, viajar,
romper las manos amorosas que atrás quedan,
y los besos, y el pan y la casa...
que el tumulto va desplegando velas,
entre gaviotas,
como páginas del Libro, de ese Libro donde brota
la cementera del retumbar guerrero,
miríadas, langostas, elefantes, caballos,
lanzas, carruajes, esclavos, brillantes,
perfume de sangre...
pero al final se mece entre lunas de miga
el Profeta y su libro, venciendo...

¹ Educador, narrador y poeta, sus temas son el terruño correntino, los valores humanos, y las dimensiones fractales del ser humano. Entre otros títulos publicados se destacan *Carapecito*, *Cancionero del Río Miriñay*, *Mamboretá*, *Salmos Yopará*, *La garza mora*, *Treinta y seis sonetos para viajeros*, *Paráfrasis del Mío Cid*, *Salmos castellanos*, *Fabulario Guaraní* y *Zorzal adentro*.

¡Vamos, vamos!
El mar es mi alma donde lanzo cordeles y maderaje
[henchido.

El sol sale. El sol se pone.
El cetáceo muy lejos marca derroteros
y desdoblado campos se empecina perdiéndose.
Batir. Batir.

¡Barco, surca la imagen del cielo y fecunda sus legiones,
arrastra las algas y rompe las estrellas;
las cuatro estaciones están juntas, esperando
allá en la costa de la noche brillante,
y nos aguarda la virgen de frente misteriosa
que ha de crear los hijos y acunarlos al viento!
¡Vamos, barco!
(Europa duerme)

Sur

Verde río de escondido curso,
montaña violeta,
colihues y arrayanes,
cipreses y lengas;
cuando era mar la piedra
azotada por el viento joven, hijo de los dioses,
se enardeció
y se fue creciendo en borrasca y oleaje
elevándose, elevándose,
hasta aquietarse, dura, permanente, enhiesta.

Y los mismos espíritus quisieron
verde, verde,
verde luz y verde sombra
y pensaron en los valles
y los valles fueron,
y en el lago, patena del sol, furioso trigo.

El hombre, hormiguita llena de memoria,
vino a contemplar estos misterios

una tarde en que los cisnes encelados
hacían curvas y círculos,
y se fue enamorando con su corazón pequeño.

Dónde se irá esta luz maga,
esta alegría de árbol jugueteando,
retomarán los espíritus antiguos
su pensamiento
y seremos solamente,
música oscura,
olor agreste,
encanto pasajero,
burla del amor,
signo de pregunta,
y las frutillas seguirán, culebrillas luminosas,
reptando, reptando,
y el liquen apegándose,
con su porte de antiguo jeroglífico.

Dicen que yo estoy sobre el altar
para adorar las cosas y ofrecerme
y no hacer vanas interrogaciones.
Pero no sé, pero no sé...
El corazón se agranda y despliega el velamen de sus ‘
[barcos
y los vientos soplan cosas horribles;
y centuplican los ciervos rojos
el ramaje de sus cornamentas,
y en las laderas de los montes, también los árboles,
parecen la crecida del río sangriento de los guerreros
que se aprestan a tomar la fortaleza,
todos inclinados,
uno a uno,
como empujados por la misma furia...
Y los potros sagrados que escaparon de los montes azules,
blancos los cuellos de los potros blancos,
vienen a matar las cosas,
pisando las flores de amancayes,
los cardos morados,

las virreinas,
porque tienen los ojos puestos
en los extraños ritos del volcán nevado
donde el misterio se congrega
a bendecir la furia y el silencio...

Donde, la tarde

A Julio Balderrama

Dónde estará la tarde llena de seibos,
Qué será de esta tarde tranquila
donde suena
la pasión lejana de mis padres,
junto al río que doblega
la cadera rojiza de las islas
y lentamente los sauces y los seibos.

Ha de ser una ceniza mas, eternamente,
como el amor en vano dando vueltas
junto a la suave corola y a los pétalos.

Inmenso corazón que volteando
en espiral de vientos se disuelve
mientras abajo se desangra el río
de las estrellas.

Miré la tarde.
Tristeza de pueblo de provincia
que está llamando la guitarra un río
junto al amor del alto campanario,
mientras el aire va preñando seibos.
Ojos que vuelven por el agua, lentos,
y alas de ausencia que se alejan.

Viene el caballo por la piedra oscura
para encender el cielo de poleos.
Pobre caballo de jinete muerto

que en balde vienes junto al río.
Deja no, vuelvas. Duerme el pueblo,
el ladrillo triste, junto a la enorme distancia.
Espinillares coronando la sangre,
la interminable sangre junto al miedo,
a la alegría y al dolor que vuelve.
Viento enamorado, no detengas tu paso
junto al agua de los eternos caballos.
¡Huye! ¡Huye! ¡Que fabrican espuelas
en la alta cumbre de setiembre,
los cuchillos junto a la sangre
y ésta se vuelca por el río!

A pesar de todo, río de mis padres,
A pesar de todo ¡pueblo mío!
La luna pasa, vuelve, pasa, vuelve...
Ya levantan las sombras la fragancia
Del niño-rupá y el árbol caminero.



© RANLE.

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA¹

Visión del paraíso

(Cuadros de Tilsa Tsuchiya)

El pez dorado mira la nube atravesada por una rana.
Yo quiero ser el tronco que se desplome en el vacío de
la niebla, me dice la rana.

Yo siempre salto hacia delante, voy de prisa pero
con calma.

El sauce llora de verde la caída de las sombras.

Hay un río que no fulgura por la cercanía del
aguacero.

En el corral están el bien y el mal como una fortaleza
de hielo.

Una mujer callada bajo la sombra de la luna mira
mi desierto.

Salpica el cortejo de la luna, su paraíso te enceguece
como un cuervo partido por el sol.

¹ Poeta y ensayista peruano, es una de las voces destacadas de su generación en América Latina. Ha publicado en poesía: *Fragmentos de una manzana y otros poemas* (2011), *Ensayo sobre la rosa. Poesía selecta 1983-2008* (2010), y *Los canales de piedra. Antología mínima* (2008). En la actualidad se desempeña en la Universidad de Hofstra en Nueva York.

Variaciones de goldberg

Oído mío: así como el poema la piedra suena en su silencio, el piano y su inquietud de cambio, el corazón sin tiempo ni lágrima avanza.

Oído mío, mutable cuando caen las aves en el agua profunda, invariable cuando se levanta un fraseo que llega como un coro y se seca.

Sale la música de adentro: vuela, flota, rebota, y se mete bajo tu piel que camina con esa tonada consternada.

Las velas

Una vela blanca se retuerce en la trompa del oro y el filigrana.

La palabra es más fina que las partículas del oro y la piedra.

Una vela es una sílaba que humea en mis papeles amarillos. Su flama cambia la ruta de mi pensamiento.

Las velas son grutas de cera que traen toda la fe y la duda consigo.

Su flama es la señal del viento controlado, la serenidad de una mesa, la situación incómoda de una vieja silla de madera iluminada levemente.

Una vela blanca para encender la noche de los ciegos.

Cada noche hay una vela blanca que me reclama, una palabra que se derrite como la cera y me derrama.

IMAGEN

*A la tarde [de la vida]
te examinarán en el amor*
SAN JUAN DE LA CRUZ

EL BUON FRESCO DE FEDERICO VIGIL¹

THOMAS E. CHÁVEZ²

La sede del *National Hispanic Cultural Center* (NHCC) es un conjunto arquitectónico distribuido en un campus de unas 150 hectáreas vecino al Río Grande, en el sur de Albuquerque, en el estado de Nuevo México. Desde su inauguración en el año 2000, el flamante Centro se ha convertido en el primero de su tipo en los Estados Unidos, y todavía está en construcción. El complejo comprende el edificio de una antigua escuela elemental, devuelta al antiguo esplendor de su estilo novomexicano gracias a la restauración de sus muros de adobe, y ampliada mediante la incorporación de un salón de baile. A ello se suma un edificio principal, nuevo, cuyo aspecto exterior evoca las antiguas pirámides y templos precolombinos de México y América Central. El interior de los enormes techos abovedados de su vestíbulo recuerda los del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, en las afueras de Madrid, España. El Escorial fue construido y luego habitado en el siglo XVI por Felipe II, el monarca que en 1598 otorgó el permiso para la colonización de Nuevo México. Los temas de la pirámide y el vestíbulo se prolongan hacia el contiguo Centro para las Artes Escénicas “Roy E. Disney”, que a su vez se orienta ha-

¹ Este artículo es versión de un extracto del libro escrito por el autor sobre el fresco de Federico Vigil actualmente en trámite de publicación. La traducción para RANLE es de Graciela Tomassini.

² Historiador, investigador, escritor y profesor universitario. Ha sido Director Ejecutivo del Centro Nacional de Cultura Hispánica en Albuquerque (NHCC) y anteriormente director del *Palacio de los Gobernadores* en Santa Fe, New Mexico por más de veinte años. Ha publicado ampliamente libros, artículos, reseñas en su especialidad al igual que columnista en distintos diarios y revistas especializadas. <http://www.anle.us/485/Thomas-E-Ch%C3%A1vez.html>

cia la estructura más reciente, un edificio que alberga el Departamento de Educación del NHCC, junto con el Instituto Cervantes y el Centro de Hispánico de Documentación. Todos estos edificios enmarcan una Plaza Mayor, otra característica dominante de la arquitectura urbana de raíz hispánica.

La construcción inicial comprende, también, un edificio cónico ubicado en la entrada principal del campus. Se trata del Torreón, denominación que evoca las antiguas torres de defensa de las fortalezas erigidas en la Península Ibérica, construidas bajo la administración imperial romana y más tarde por los visigodos y musulmanes. Los torreones cundieron por todo el orbe hispánico, incluido Nuevo México.

Pensado inicialmente como un recinto para la recepción y bienvenida de los visitantes, el Torreón iba a experimentar una transformación notable desde aquel momento en que Edward Luján y Frederico Vigil ingresaron por primera vez en el edificio. Nueve años más tarde, sus muros albergarían el *buon fresco* de más de 1.200 metros cuadrados que despliega el acervo hispánico de Nuevo México y sus raíces europeas y americanas precolombinas. El visitante que hoy transpone la doble puerta de entrada del edificio experimenta una impresión inicial de asombro ante la magnitud del fresco, pero esta primera reacción cede inmediatamente a un sobrecogedor shock ambiental. Entrar en el Torreón es ingresar en un mundo que podría describirse con las palabras que suelen aplicarse al *Guernica* de Pablo Picasso, “un mundo donde la emoción misma es vasta”. Los colores maravillan y las figuras sobrecogen. Además, están las palabras multilingües. Las palabras son arte, y comunican; más aun, suscitan la creación de mundos. El conjunto genera en el contemplador la ilusión de estar inmerso en la obra de arte. Aquí el arte despliega la historia, y viceversa, la historia se hace arte. Las imágenes se proyectan desde el pasado y el caleidoscopio de colores sumerge al contemplador en la riqueza de la tradición.

El fresco de Frederico Vigil permea los espíritus de quienes lo contemplan, induciendo en cada uno una respuesta personal. La obra envuelve al visitante en la historia y su belleza, y tiene la singularidad de ser a la vez histórico en su género y creador de historia.

No se propone saturar al espectador, sino suscitar su curiosidad, estimularlo para que pregunte, establezca conexiones, y obtenga

sus propias conclusiones. En otras palabras, el fresco apela a la inteligencia y a la imaginación de los visitantes, permitiéndole a cada uno construir su propia interpretación mientras se arroja a la aventura del descubrimiento.

Invariablemente, cada contemplador se concentrará en un aspecto distinto del fresco. Reconocerá en su trama un tema que se impone a su mirada, desenvolviéndose como una línea melódica en la música. Eventualmente, sin embargo, otras líneas emergerán, armonizándose en una totalidad sinfónica cuando la profunda inmensidad del conjunto comience a revelarse. Y tal vez, sólo tal vez, el contemplador comprenderá que esta obra genial, el fresco de Frederico, está allí para transmitir a las futuras generaciones los valores profesados por los contemporáneos del autor que encargaron semejante obra.

Frederico Vigil es un retoño del Nuevo México de tradición hispánica. Nacido en 1946 en la ciudad de Santa Fe, al norte del estado, creció en el seno una familia numerosa, con cinco hijos varones y dos mujeres. Esta familia, ya para entonces auténticamente santafeña, había migrado a Nuevo México siglos atrás. Sus abuelos y sus padres sentían gran orgullo por la larga historia familiar. Habían vivido en un pueblo llamado Los Hueros, ubicado en el extremo septentrional del estado, en un valle de montaña al norte de Mora, que a su vez está al norte de Las Vegas y al oeste de Ocaté. El bisabuelo de Frederico, su abuelo, su tío, y finalmente su hermano, fueron *Mayordomos*, es decir, líderes de la hermandad local de los *Penitentes*. Era gente de profunda fe, profesada no solo de palabra sino de hecho. También practicaban —y continúan practicando— la virtud de la humildad, no en el sentido de la mera cortesía dispensada a los otros, sino más bien como una forma natural de empatía y humanidad. Siempre trataban a los demás con respeto.

Frederico atribuye su temprana vocación por la pintura a la creatividad de sus padres. “Nuestra casa estaba llena de objetos que mis padres fabricaban con sus manos: muebles, chimeneas, artefactos para mejorar la casa. Mi madre hacía colchas³ y amaba la costura.”

Los padres de Frederico observaban intrigados al niño que se entretenía estudiando a las hormigas. Solía pasar horas observando las reacciones de los insectos cuando él los disponía en distintas formaciones. También dibujaba; al principio, figuras infantiles. Nada de

³ En español en el original.

nuevo hay en esto, pues a todos los niños les fascina crear figuras y pintarlas con colores. Pero sí había una diferencia en la actitud de Frederico. Llevaba sus pizarras consigo a todos lados y siempre parecía dispuesto a dibujar y colorear. Copiaba las imágenes de sus hormigas y otros insectos en sus pizarras.

Cuando Frederico estaba en sexto grado, la maestra visitó a sus padres. Había reconocido un talento especial en el niño, que mostraba potencial para convertirse en un artista, y por ello la señora Baca quería alentarle e instar a los padres a que fomentaran ese talento. Ellos accedieron, pero se preguntaban para qué. El niño necesitaba desarrollar habilidades prácticas, y ya comenzaba a construir objetos con su papá, lo cual de por sí ya constituía una manera de estimular su destreza artística. Frederico veía la construcción como un proceso creativo, igual que el arte. Trabajar junto a su padre estimulaba al joven. Y muy probablemente, cuando el padre le comunicó en español, lengua que generalmente se hablaba en el hogar, que “cada piedra tiene su cara”⁴, y que por ello había que poner el mejor lado de la piedra “mirando hacia afuera”, Frederico tomó esas instrucciones más literalmente de lo que el padre podía imaginar. La mirada del artista ve lo que otros no ven. Como habría de demostrarlo a lo largo de su vida, él veía caras en todas las cosas, desde una forma o una idea a una puesta de sol, desde una danza a un árbol; y en efecto, hasta los muros tenían caras propias, caras que clamaban por ser reveladas y puestas “mirando hacia afuera”.

Por ello fue fortuito, si no inusual, que muchos años más tarde, siendo ya un artista consumado en la técnica del *buon fresco*, Frederico acudiera al *National Hispanic Cultural Center*, recientemente construido e inaugurado, y propusiera a sus directores que consideraran la posibilidad de destinar una de las paredes del Centro a la creación de un fresco. El campus que el artista vio en esa oportunidad estaba incompleto. El Centro para las Artes Escénicas estaba todavía en proyecto y el Centro Educativo habría de construirse ocho años más tarde. El proyecto básico preveía el emplazamiento de *plazuelas*, con la idea de crear diversos ambientes mediante una original combinación de elementos como vegetación, fuentes, iluminación y obras de arte, a fin de proponer el campus como un lugar con funcionalidades múltiples, más allá de los programas ofrecidos por el Centro.

⁴En español en el original.

Frederico conoció a Edward Luján, uno de los fundadores del NHCC, por entonces Presidente de su Consejo Directivo. Ambos hombres acordaron inmediatamente en que el arte de Frederico pertenecía al NHCC. Los dos visionarios recorrieron juntos el campus, en busca de un muro apropiado. Detectaron muchos posibles, pero cuando Ed Luján condujo a Frederico al Torreón no quedó duda, al menos, en opinión de Ed.

—¡Aquí está tu muro! —exclamó.

Frederico miró hacia arriba y alrededor con cierta incredulidad. Había dado con una persona tan visionaria como él mismo. Seguramente, pensó, el señor Luján —como lo llamaba entonces— estaba gastándole una broma. Un fresco que cubriera esas paredes debía tener proporciones monumentales, que excedían las de cualquier otro proyecto que él hubiera llevado a cabo.

Tragó saliva y, después de cerciorarse de que Ed Luján hablaba en serio, dijo: “Sí, puede hacerse.”

Frederico había aceptado tomar a su cargo una obra titánica. Estaba a punto de embarcarse en un proyecto mucho más complicado y difícil de lo que había imaginado. Sin preverlo, se había comprometido con una tarea que le llevaría nada menos que nueve años. Consumado el trato, los términos de su aceptación podrían haber incluido palabras como “sorprendentemente”, o “increíblemente”. Pero nadie lo pensó entonces de esa manera. Predominó en el ánimo del artista la perspectiva de crear una obra capaz de representar la historia hispánica de Nuevo México, y valía la pena dedicar a ese trabajo toda una vida. Ed Luján, a su vez, quería una obra que pudiera utilizarse con fines pedagógicos.

Más allá de que ambos promotores lo tuvieran en cuenta, el concepto de utilizar el arte para la enseñanza es tan antiguo como la historia de la humanidad. Frederico conocía la historia de Nuevo México lo suficientemente bien como para comprender la magnitud intelectual de este desafío. Por otra parte, los diversos estilos arquitectónicos del campus del NHCC contradecían la idea. Además, el amplio panorama histórico a representar rebasaba los límites geográficos del estado. La historia hispánica de la región hundía sus raíces en Europa y había llegado a Nuevo México a través de México. A lo largo de ese camino, las influencias pre-colombinas, tanto procedentes de Europa como de las diversas culturas de América, acrecentaron la riqueza de este acervo. Según lo han reconocido muchos historiadores, una de

las plurales bellezas de la cultura hispánica ha sido su capacidad para asimilar otras culturas. Mucho antes de que Colón se hiciera a la mar, el pueblo de España comprendía un vasto conjunto de pueblos. Frederico se enfrentaba a la tarea de ilustrar una cultura dinámica cuya evolución jamás había conocido pausa. Más intimidante aún resultaba pensar el producto final como un mensaje para las futuras generaciones sobre la visión histórica que la generación actual deseaba dejarles como legado. Cómo encararlo era, todavía, otro problema, pues el fresco debía cubrir unos 150 metros cuadrados, entre el techo y la pared interna de un edificio con forma cónica.

Frederico debía empeñarse en pergeñar una visión global mediante imágenes que atravesaran todas las etapas y dimensiones de la historia. ¿Qué figuras o mensajes era necesario enfatizar? ¿Ilustraría los acontecimientos o las personalidades de manera literal o simbólica? ¿En qué lugar de la pared ubicaría cada imagen, y en relación con cuales otras? Debía representar una cultura y su historia mediante una forma artística capaz de perdurar durante siglos. Y, antes de tocar siquiera la pared, debía recibir la aprobación del Consejo Directivo en una asamblea pública. Es sabido que el requerimiento de una aprobación pública previa a la ejecución de una obra mayor es motivo para que la mayoría de los artistas decline el ofrecimiento.

En efecto, y con buenas razones, la mayoría de los artistas no habría intentado siquiera acometer una empresa semejante. Bien sabía Frederico que el arte del *buon fresco* no significa simplemente aplicar pintura a un lienzo, sino encarar un trabajo sumamente arduo. Necesitaría contratar un equipo de colaboradores. El primer paso sería cubrir todo el muro con metal desplegado. Después, habría que estucar las paredes con cinco capas de enlucido para obtener una superficie porosa capaz de absorber la pintura. La cal debe diluirse, mezclándola con agua para provocar la reacción química que transforma el óxido de calcio en hidróxido cálcico. La arena robustece el enlucido previniendo la contracción en el secado. Se emplea arena gruesa, media y fina en las sucesivas capas. Las primeras tres capas deben colocarse un mínimo de diez días antes de las últimas. La pintura se aplica sobre la quinta y última capa, que se denomina superficie de *intonaco*. El soporte debe ser perfecto. El artista debe prestar especial atención al alisado de la superficie y al enmascaramiento de las juntas.

Frederico también tuvo que resolver el problema del techo y su gran lámpara central. Esto último se resolvió fácilmente, pues al

quitar la lámpara cobró presencia una luz natural que el artista incorporó a su concepción global de la obra; la luz natural se convirtió en el “sol”. El problema del techo, en cambio, pareció en principio fácil de resolver. Pensando que el techo no iba a resistir el peso adicional del estucado, se decidió enlucirlo con yeso y aplicar encima pintura acrílica, pero a Frederico no lo convencía esta solución. Un mural acrílico no es un *buon fresco*. Por lo tanto, cada vez que se describiera la obra terminada como un fresco, sería necesario recurrir a una explicación incómoda para dar cuenta del techo. Como último recurso, se decidió convocar a un ingeniero para que realizara una inspección. Para grata sorpresa de todos, el ingeniero dictaminó que el techo resistiría el peso. Aun cuando la aplicación del fresco al techo constituiría, por lejos, la etapa con mayor demanda de esfuerzo físico de toda la obra, Frederico se alegró con la noticia. La totalidad del producto sería un *buon fresco*, sin reservas ni explicaciones adicionales.

El primer acto genial de Frederico fue su decisión de organizar el fresco de manera que comenzara al pie del muro, elevándose en espiral como si ascendiera en el tiempo hacia el techo, donde, finalmente, como una afirmación de la permanencia de la cultura hispánica, habría figuras de infantes en proyección hacia el futuro.

A medida que el concepto iba tomando forma en su mente, Frederico dibujaba, no en la pared, sino en un pliego cuadriculado a escala reducida. Este boceto estaba calzado en un contenedor que servía como modelo a escala del edificio, montado sobre dos mesas a fin de que el artista pudiera pararse adentro para hacerse una idea de cómo se vería el fresco en la pared real. Aplicadas al muro, las cuadrículas ampliadas a medida determinarían la perspectiva. El muro mide unos catorce metros de alto, y el espectador vería el fresco completo mirando hacia arriba desde el suelo. Dadas estas condiciones, por ejemplo, ¿cómo se vería una cabeza de caballo de un metro setenta en la mitad superior de la pared? Frederico usó su cuadrícula a escala y su boceto para determinar que el tamaño y la perspectiva de sus figuras debían ser más grandes en la parte superior de la pared que en la base. Tenía que proyectar la perspectiva desde el suelo.

Desde el comienzo, Frederico demostró la audacia, la imaginación y la sagacidad previsor de un maestro. No sin razón quien suscribe este artículo lo llama “El Maestro”. La planificación y el trabajo descriptos hasta aquí tomaron dos años y siete meses. Continuamente revisaba y reorganizaba sus ideas. Escuchaba a sus consultores y efec-

tuaba ajustes. A conciencia ubicó la figura de Santiago Matamoros en su caballo blanco frente a la entrada, y las cuatro advocaciones de la Virgen María históricamente más importantes de Nuevo México en la parte superior del fresco, para transmitir la extraordinaria relevancia de la religión en el acervo tradicional de Nuevo México. Si el espectador se interesaba en la evolución del conocimiento a través de los siglos, él o ella lo verían en el fresco. Todas estas ideas pugnaban por organizarse durante aquellos primeros meses de arduo trabajo. Fiel a su propio genio artístico, Frederico estaba creando una obra muy especial. Quienes lo rodeaban en esos momentos, e iban comprendiendo la magnitud de su proyecto, habrían coincidido con el crítico y académico español que observó: “Escribir sobre la obra de Frederico Vigil es hacerlo sobre una multitud de vidas, influencias y sensaciones que, como mínimo, resultan exóticas para nosotros, europeos occidentales.”

No bien el Consejo del NHCC aprobó su proyecto, Frederico dibujó cartones de sus figuras y los adhirió a los lugares asignados en la pared. Hecho esto, perforó con un alfiler los contornos de las imágenes y después los espolvoreó con carboncillo para dejar sobre el muro una leve pista de diseño de cada figura. Esta etapa también requirió paciencia y estudio, pues ahora, por primera vez, podía ver cómo quedaban las imágenes sobre la pared real. Muchas veces la perspectiva era errónea o alguna línea no resultaba correcta. Había que sacar el cartón, rehacerlo, volver a colocarlo y perforarlo de nuevo. Cuenta haber cambiado cuatro veces la vestidura de una de las vírgenes.

Frederico decidió trabajar de arriba hacia abajo, y según lo prescribe la técnica, pintando una imagen por vez. Tenía que aplicar la última capa de enlucido y luego apurarse a pintar con el revoque todavía húmedo. De hecho, no se trataba de pintar, tanto como de teñir la pared. Si por ansiedad o exceso de confianza revocaba un área demasiado grande y el enlucido se secaba antes de que la pintura fuera aplicada, debía detenerse y raspar las capas de revoque sin usar, a fin de preparar la base para la próxima jornada.

También la pintura requería preparación, pues debía moler y mezclar los colores a partir de materiales “inorgánicos”, naturales. La pintura debía ser inorgánica, porque de lo contrario la cal quemaría los colores. Al margen de su talento, imaginación y genio, Frederico dedicaba hasta cinco o seis horas a estos preparativos antes de empezar a crear una imagen en la pared.

Para evitar interrupciones, Frederico trabajaba desde la media tarde hasta la noche; a veces, hasta las dos o las tres de la madrugada. Se tomaba descansos para comer, elongar sus músculos y hacer ejercicio. “Me hago masajes... Subo y bajo las escaleras aquí en la plaza mayor. Trato de repetirlo varias veces en la tarde.”

De acuerdo con el grado de detalle, completaba áreas de unos dos a cuatro metros cuadrados por jornada de trabajo, cuidando siempre de no “adelantarse a sí mismo”. Al cabo de cada sección necesitaba un par de días de descanso para reponer fuerzas y prepararse para la próxima sección. “Cada sección es un cuadro en sí misma, cada pieza es un cuadro, un fresco individual, aun siendo parte de un todo.” En ocasiones, sentía que no avanzaba, que nunca terminaría.

Trabajó de esta manera durante los siguientes seis años y medio. A través de todo el proceso conservó un incisivo juicio crítico, trabajando muchas veces en una soledad autoinfligida e ignorando los permanentes llamados a las puertas del Torreón. Era un genio en acción, que progresaba paso a paso. Y concluida la tarea, la llamó su pared milagrosa. Nuevamente, las palabras no alcanzan para describir la obra, pues el fresco revela un cuerpo de conocimientos que se pliega, se vuelve sobre sí mismo y se despliega una y otra vez ante los ojos del contemplador.

La descripción del fresco podría seguir el camino del artista de arriba hacia abajo, o bien la historia narrada de abajo arriba. Además, es necesario tener en cuenta los conceptos generales y los múltiples temas que aparecen. Frederico organizó su fresco en cuatro partes, “como un pastel”, distribuido en los cuatro puntos cardinales, tal como el arquitecto había diseñado el Torreón. Las partes están señaladas por cuatro columnas o pilares sobre las cuales se ubican las cuatro advocaciones de la Virgen María. Ellas son: Nuestra Señora del Rosario La Conquistadora, Nuestra Señora de Guadalupe de Extremadura, la Virgen de los Remedios y Nuestra Señora de Guadalupe de México. Las cuatro vírgenes son importantes en la historia de Nuevo México. La última de las mencionadas remite, obviamente, a la larga historia de Nuevo México como parte de la Nueva España, y más tarde, de México. Guadalupe de Extremadura tiene conexiones históricas con Guadalupe de México. Nuestra Señora de los Remedios era la virgen más venerada por las primeras generaciones de colonos españoles en Nuevo México. En 1598, los primeros colonizadores de la región tra-

jeron un estandarte con su imagen, la que aparece repetidamente en los blasones, así como también en la iconografía de la época.

La Conquistadora es una pequeña imagen traída a Nuevo México en 1625 por un fraile franciscano. Cinco años después ya se había organizado una cofradía en su honor. Esta cofradía es, sin duda, la más antigua entre las confraternidades religiosas de su misma índole en los Estados Unidos, pues todavía existe. Originalmente dedicada a la advocación de Nuestra Señora de la Asunción, esta estatua fue reformada y convertida en Nuestra Señora del Rosario. Los habitantes de la región bien pronto comenzaron a llamarla familiarmente con el cariñoso apelativo de “La Conquistadora”, o “La Conquista”, referido a la conquista amorosa. Hoy día se la venera en una capilla construida para ella en 1714. Esta capilla ocupa ahora el crucero norte de la Catedral Basílica de Santa Fe. Es la santa patrona de Nuevo México, y se la considera el ícono religioso católico más antiguo de los Estados Unidos.

Los cuatro pilares antes mencionados delinean las cuatro secciones del fresco. Cada sección tiene como eje una vertiente distinta de la herencia cultural de Nuevo México, y cada una de estas heredades se superpone visualmente con las aledañas. Los ejes son las historias de Nuevo México, España, México y América Latina, cada uno de los cuales contribuye a completar el patrimonio tradicional de Nuevo México. A medida que la narrativa del fresco progresa en el tiempo, la historia de los Estados Unidos evoluciona en modo paralelo. Esta historia también forma parte de la heredad hispánica de Nuevo México.

La narrativa histórica comienza antes de los viajes de Colón y continúa hasta el presente. Mientras los temas del techo proyectan al espectador hacia el futuro, el muro puede “leerse” de varias maneras. Dos de las aproximaciones más obvias son estudiar cada una de las cuatro secciones de abajo hacia arriba en forma sucesiva, o considerar un mismo período en todas las secciones simultáneamente. El segundo enfoque es más complejo y difícil, pero también más completo y preciso.

En algún momento, Frederico expresó que la interpretación del fresco debía comenzar abajo y hacia la izquierda de la entrada principal, siguiendo la trayectoria del visitante que ingresa. En ese lugar está la pintura de un bisonte de Altamira reclinado en posición fetal. “Este es el lugar más antiguo y quizás el mejor para empezar el

recorrido”, dijo. Sin embargo, es aquí donde el contemplador debe manejarse con mayor cautela, porque es fuerte la tentación de devorar con los ojos los cientos de detalles, saltando de uno a otro. Es conveniente, en cambio, que el contemplador amplíe su foco buscando la narrativa global. El mundo del artista es inclusivo, y el orbe cultural plasmado en la obra contiene en sí muchas historias y heredades. Así como el techo comunica esta complejidad de manera conceptual, apelando a distintas disciplinas y, de manera no tan sutil, a diferentes colores de superficie, la narrativa del fresco que se despliega desde la base del muro apunta a la misma idea en su manifestación histórica.

No importa de qué manera se visualice el fresco, el mensaje manifiesto es que el Nuevo México hispánico es la culminación de miríadas de influencias a través de muchos años, o más bien siglos. Desde la primitiva historia de la Península Ibérica a la creación de España, y más tarde, a su expansión en América, un aspecto significativo de la Hispanidad ha sido su capacidad de adaptación a pueblos, costumbres y culturas diferentes. Los conquistadores españoles y los primeros colonizadores eran celtíberos, romanos, visigodos, bereberes, árabes, vándalos, judíos, francos, griegos, vascos, etcétera. Este proceso de aculturación continuó en las Américas con las plurales culturas que los europeos encontraron a su llegada.

España usó el término *mestizaje*⁵ para este sincretismo o mezcla de pueblos y culturas. En el caso de las Américas, el foco se puso en la mezcla entre europeos, nativos americanos y africanos. Hoy en día el término se ha politizado y puede entenderse alternativamente en un sentido aviesamente propagandístico, en sentido crítico, o como la simple descripción de un hecho.

En la atinada versión de Frederico, el concepto de “lo hispánico” cubre una amplia red inclusiva. El país que unos siglos atrás sometía a prueba de “limpieza de sangre”⁶ a todo aspirante a un puesto de importancia, era en sí mismo, sin embargo, un “crisol de etnias”. Es por ello que Frederico, estudioso de ese patrimonio cultural, puede postular válidamente, y en consecuencia pintar, una imagen sincrética del mundo que constituye, en verdad, la rica herencia de Nuevo México. Tampoco deja de lado el artista la influencia de la expansión estadounidense sobre la cultura hispánica de Nuevo México, pues fue

⁵ En español en el original.

⁶ *Ibíd.*

(y sigue siendo) precisamente en Nuevo México donde la sociedad angloparlante y de confesión predominantemente protestante de los Estados Unidos, se encontró, en su proceso de expansión, con la sociedad hispanohablante, mayoritariamente católica, de México: una con raíces en Inglaterra; la otra, en España.

Frederico ha calificado su fresco como una mirada al mundo del *mestizaje*. Con ello significa un mundo caracterizado por la hibridez, tanto cultural como étnica. Para él, esta realidad no se limita a Nuevo México, pues el mundo entero participa de ella. La historia hispánica de Nuevo México es un ejemplo universalmente válido. Uno de los últimos toques que Frederico incluyó en su *opus* es un símbolo de la muestra más antigua de ADN, descubierta en África.

En general, el fresco conlleva un mensaje positivo. Este carácter se manifiesta con particular evidencia en el techo, donde dos figuras adultas masculinas y dos femeninas entregan sus hijos al mundo futuro. Además, estas cuatro figuras humanas reparten, y también definen artísticamente, siete disciplinas que a su vez se subdividen internamente bajo el dominio de cuatro temas. Tanto las disciplinas como los temas están designados en español. Los temas son: “Fe, Paz, Esperanza y Amor”, representados por mujeres que evocan, al mismo tiempo, imágenes precristianas como la Dama de Elche, y las numerosas Vírgenes de la tradición católica. Las disciplinas van desde la Justicia a la Arquitectura, pasando por la Milicia, la Ciencia, la Música, la Medicina y la Educación. Frederico quiebra este patrón, colocando una advertencia en el lugar donde debería estar la octava disciplina. Allí insertó a la “Sagrada Tierra”, representada como una mujer desnuda, yacente sobre su costado casi en posición fetal, tendiendo sus brazos, casi como en un ruego, hacia el contemplador. Es la Madre Tierra, la dadora de vida, pero está en estado de necesidad. Al lado de esta figura, en actitud de estirar su mano para tocarla, está “Amor”, que con la otra mano señala a la desesperada mujer.

De las cuatro figuras femeninas emblemáticas, Amor es la única en actitud de tocar a otra figura próxima. A diferencia de las demás, Amor forma parte de una escena mayor. Sobre su cabeza está la media luna, asociada con Isis, la Reina del Cielo, en fase menguante. Se tornará oscura antes de recobrar la luz. Esta escena conlleva un mensaje que no debe ser pasado por alto.

Los conceptos representados en el techo: las mujeres, las otras figuras humanas y la luna en sus distintas fases, interactúan para trans-

mitir varios mensajes visualmente superpuestos y conectados acerca de la condición humana. Pero hay algo más que se impone a la mirada, pues está en todas partes, y resuena en la conciencia, dejando una impresión duradera. Se trata del color azul. Algunos lo considerarán como un color de fondo, otros como el cielo, o el agua. Todas las fotografías de gran angular del fresco muestran el predominio del azul, que otorga a la totalidad de la obra una connotación decididamente optimista.

El azul es un color significativo para Nuevo México, y aquí constituye una afirmación implícita de la tradición en la que se inscribe el artista. Azul es el color de María, la madre de Dios. También simboliza el agua, dadora de vida. Azul solía ser, además, el color de los Franciscanos de Nuevo México durante las tres primeras centurias de historia hispánica en la región. Los hombres de esta orden fueron quienes propusieron justificaciones y argumentos para la colonización española en Nuevo México.

La leyenda más milagrosa de Nuevo México es la de María de Ágreda. Se cuenta que esta monja concepcionista franciscana de hábito azul, en virtud del don de bilocación, era capaz de estar en su convento en el norte de España y, al mismo tiempo, en Nuevo México, convenciendo a las tribus nómades de la región de seguir a los frailes franciscanos. Uno de estos frailes, el Padre Alonso de Benavídes, quien había sido el encargado de transportar a La Conquistadora de España a Nuevo México, escribió sobre Sor María un memorial dirigido al Rey Felipe IV, el mismo que luego, en una versión revisada, fue presentado ante el Papa Urbano VIII. La Dama de Azul, como se la conoce en todo el Sudoeste de los Estados Unidos, era una milagrosa confirmación del esfuerzo misionero en Nuevo México.

Muchas casas de familia, especialmente en los villorrios y pueblos más pequeños, tienen los marcos de puertas y ventanas pintados de azul. Esto no es casual, pues ese color es considerado de buena suerte, y capaz de mantener el mal lejos del hogar.

El azul no es el único color predominante en el fresco. Después de todo, ¿cómo podría reflejarse Nuevo México en una obra sin las múltiples tonalidades y matices terrosos del marrón? Irónicamente, hasta los franciscanos tuvieron que cambiar el color de sus hábitos a marrón en 1898. En efecto, Frederico ha recreado en el interior de un recinto el entorno de tierras áridas y cielos azules característico de Nuevo México. El cordón pardo hecho en relieve que bordea la

base del fresco evoca el cingulo franciscano, esa cuerda anudada con la que los frailes se ciñen la cintura, enmarcando además, de arriba abajo, el tema religioso del fresco.

Desde las campanas de Santiago de Compostela, llevadas a Córdoba en 997 por Al-Mansar y devueltas más de dos siglos después, a la firma de Cristóbal Colón que se descifra parcialmente; desde un códice maya sobre la Creación a Sor Juana Inés de la Cruz; desde la Revuelta de los indios Pueblo en 1680 en Nuevo México a la ayuda de España en la Guerra de la Independencia de los Estados Unidos... O también: de los marineros fenicios a los danzantes Matachina de los Pueblo y los Penitentes de Nuevo México; con los líderes y los pensadores romanos, musulmanes y posteriores, con todos los nacidos en la Península Ibérica, Frederico ha creado un panorama donde convergen la historia, las exploraciones, el conocimiento, los conflictos culturales y la reconciliación de los pueblos.

Una vez, hablando sobre la creación de un *buon fresco*, Frederico dijo:

“Siempre he amado lo táctil. Mezclar, componer cosas, trabajar con estuco. No se trata solo de pintar sobre un lienzo. Uno tiene que colocar el enlucido, preparar la pared, pulverizar sus propios colores. Es una forma de arte muy diferente, pero me he llevado bien con ella.”

El fresco de Frederico en el Torreón hace que esas palabras suenen a reticencia, ya que solo se refieren al aspecto material de la labor realizada. Su arte es cerebral. Con el legado del entrenamiento paterno en la construcción y el estucado, con su educación formal en biología, y con su profunda apreciación de una disciplina artística varias veces centenaria, Frederico superó el desafío de ese enorme muro cóncavo. Estudió y preparó su intelecto para crear un documento del patrimonio heredado y del presente. Creó, en suma, una obra maestra.

Y al terminarla, dijo: “Ahora solo resta ir a España y disfrutar una buena botella de vino, tranquilamente sentado en una bonita plaza.”

SONIDO

*Una notas trenzadas por una docena de músicos
en los que se alcanza la perfección y captamos
un atisbo de lo que Aristóteles —falta de palabras—
llamó la “conciencia celestial del ser”.*

DONNA LEÓN

LA CANCIÓN POPULAR COMO TEXTO CULTURAL: “PLÁSTICO” DE RUBÉN BLADES¹

MARIO A. ORTIZ²

Enseñar canciones populares hispanas no es una práctica pedagógica nueva. Su espacio, no obstante, ha sido relativamente limitado a la enseñanza del lenguaje español debido a su potencial como herramienta didáctica para introducir o reforzar la gramática, el vocabulario, la pronunciación, la comprensión auditiva, etc. Basta hacer una búsqueda en la red usando, por ejemplo, “enseñar canciones en español”, para apreciar la abundancia de recursos disponibles con fines lingüísticos. El empleo de estas canciones en otros contextos educativos, sin embargo, no es una práctica tan extendida. Por un lado, muchas veces los educadores que no dominan el español no se sienten capacitados para enseñar estas canciones. Tener que enseñar una canción en traducción, como he escuchado reiteradamente de algunos educadores, significa tener que enseñar solamente la mitad de la canción. Este error, en mi opinión, se debe a la lamentable noción de que las canciones consisten exclusivamente de música y letra. Por otro lado, los educadores frecuentemente usan canciones

¹ Este trabajo es el resultado de una presentación que fui invitado a dar en uno de los institutos de verano del National Endowment for the Humanities, *The Humanities in Latin American and Caribbean Studies: A Key to the Past, Present, and Future*, realizado en University of South Florida, Tampa, Florida, en el 2006. Le agradezco a la Dra. Bárbara Cruz, directora de dicho instituto, por su invitación, así como por animarme a escribir el presente ensayo y por sus valiosas sugerencias para mejorarlo.

² Catedrático universitario en literaturas hispánicas con estudios avanzados en musicología, cuenta con estudios, investigaciones y publicaciones en esos ámbitos académicos. <http://www.anle.us/479/Mario-A-Ortiz.html>

populares solamente como un texto secundario, de apoyo, sin llevar a cabo el necesario análisis crítico, o simplemente para “embellecer” la lección, como he escuchado en más de una ocasión. Yo tiendo a ver esta segunda postura como el resultado de un prejuicio hacia la cultura popular, la cual a menudo hace que menospreciemos ciertos textos culturales, entre ellos la canción popular, negándoles así su extraordinario potencial pedagógico³.

En este ensayo intento primero ofrecer un modelo práctico para incorporar las canciones populares como textos primarios en el estudio de la cultura hispana. Presentaré además un análisis detallado de una canción, “Plástico” de Rubén Blades, con dos objetivos específicos: primero, proponer una manera más amplia de definir el *texto* de la canción popular, la cual va más allá del tradicional binomio “música y letra”; y segundo, ilustrar cómo este modelo puede ser aplicado a una canción en particular como un punto de partida para cubrir una unidad curricular más amplia.

I. Para una definición del texto de la canción popular

Una canción popular es mucho más que la combinación de música y letra. Al pensar en una canción como texto cultural, no podemos ignorar todas las asociaciones que inmediatamente hacemos con ella, ya sea musicales (su compositor, autor de la letra, intérpretes, el espacio de su interpretación, algún baile asociado con la canción, estilo musical o género) o extra-musicales (su relación con otras formas artísticas y una amplia gama de asociaciones socio-culturales e históricas). Todos estos elementos que integran el significante forman ese todo que encierra el significado de la canción; es decir, aquello que la canción

³ Algunas excelentes contribuciones académicas que fomentan el empleo de canciones y música popular en el salón de clase son: Lee Cooper, “Teaching with Popular Music Resources: A Bibliography of Interdisciplinary Instructional Approaches” (*Popular Music and Society* 22.2 [Verano 1998]: 85-116); Howard Elterman, “Using Popular Songs to Teach Sociology” (*Teaching Sociology* 10.4 [Julio 1983]: 529-38), el cual provee valiosas observaciones sobre el uso de canciones populares como textos sociales; y John Lello, “Using Popular Songs of the Two World Wars in High School” (*The History Teacher* 14.1 [Noviembre 1980]: 37-41), el cual ofrece ejemplos concretos para introducir canciones dentro de unidades curriculares específicas.

significa para todos nosotros como colectividad, o para cada uno de manera individual. Para definir el texto de una canción, propongo aquí considerar seis categorías cercanamente relacionadas entre sí⁴.

1. Elementos de la composición: música y letra

La música y la letra son los componentes más obvios de cualquier canción. Muchos educadores desarrollan una fuerte resistencia a usar canciones en el salón de clase debido a la falta de entrenamiento musical, lo cual les crea un sentido de ineptitud para acercarse al aspecto musical, según he escuchado repetidamente. Sin embargo, estos mismos educadores invariablemente se muestran muy apasionados y elocuentes cuando la conversación se dirige a una de sus canciones favoritas. No es necesario, insisto, aproximarse al elemento musical de manera estrictamente técnica o teórica. En mi propia experiencia, los estudiantes son bastante capaces de reconocer y hablar inteligentemente acerca de las características musicales más básicas, tales como el ritmo, la melodía, la instrumentación y el carácter general de una canción. Después de todo, nuestra meta como maestros no es tanto lo que nosotros mismos podamos decir o enseñar sobre el texto bajo estudio, sino lo que los estudiantes puedan generar por sí mismos. Por lo tanto, el objetivo central al hablar del elemento musical debería ser el estimular a los alumnos a expresarse libremente sobre lo que ellos perciben en la experiencia auditiva. Creo que como educadores, todos estamos de acuerdo en reconocer el gran valor que tiene una respuesta afectiva en el proceso cognitivo, así como en el hecho de que la música es una herramienta idónea para alcanzar esta meta.

Una canción, en términos de composición, es un poema puesto en música. Si este poema está sujeto o no a estructuras poéticas convencionales, o si la poesía es “buena” o “mala”, son cuestiones que podemos dejar que los estudiantes exploren por sí mismos. Yo,

⁴ El interés por la canción popular como objeto de investigación académica ha aumentado en años recientes. Un excelente punto de partida que se ocupa de la teoría y la práctica del análisis de la música popular en general es el estudio de Philip Tagg, “Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice”, en Richard Middleton, ed., *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music* (Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. 71-103).

personalmente, prefiero usar el término “poesía” en el salón de clase, en vez de “letra”. En una época en la que lamentamos que la lectura y apreciación de la poesía no sea una de las prioridades de la juventud, la riqueza poética que encontramos en muchas canciones nos ofrece una excelente oportunidad para hablar de poesía. Nuestros estudiantes pueden no leer mucha “poesía”, pero no hay duda de que continuamente escuchan, y hasta memorizan, una amplia variedad de “letras”. Esta distinción no es insignificante. Para los antiguos griegos, la poesía (*poiesis*, cuyo significado es “crear”) era sinónimo de la música; en otras palabras, poesía para ser cantada. En mi experiencia como docente, el empleo de “poesía” en vez de “letra” ha tenido consistentemente el favorable efecto de elevar el tono de la discusión. Como uno de los puntos de partida básicos del análisis de una canción, podemos comenzar por considerar si la letra tiene elementos narrativos (nos cuenta una historia) o líricos (reflexiona sobre algún objeto). Podemos también comentar el estilo del lenguaje: ¿Es éste predominantemente literal o figurado? Un análisis de la letra puede también incluir sus características formales, tales como la voz poética, el lenguaje, la rima, los tipos de estrofa, el uso de estribillo y la organización general.

Otro aspecto relevante para considerar es la manera en que la música y la letra se complementan o compiten entre sí. ¿Está uno de estos elementos en función del otro? ¿Parece ser que uno de estos elementos es más importante que el otro? Al presentar estas preguntas, estamos estimulando a nuestros estudiantes a reflexionar sobre la intrínseca relación jerárquica entre la música y la letra. Esta interrogante, vale recordar, ha sido la base de un serio debate estético a través de la historia de la música occidental. En ciertos estilos musicales, como bien sabemos, uno de estos elementos (música o letra) tiene una posición jerárquica superior. Les pregunto a mis estudiantes, por ejemplo: ¿Cuál es el elemento dominante del rap?

2. Los factores humanos: Compositor, autor de la letra, intérprete y audiencia

Detrás de cada canción hay un grupo de personas involucradas en su creación, interpretación y recepción. Estos tres factores humanos son en muchos casos inseparables y, por lo tanto, siempre esenciales en

nuestra definición de la canción como texto cultural. El compositor y el autor de la letra, que en algunos casos son la misma persona, le imprimen una marca indeleble a la obra. Al analizar una canción, nuestra atención se puede dirigir directamente a estos individuos responsables del proceso creador. Podemos así descubrir que una canción nos puede decir tanto sobre el contenido explícito de la letra, como de sus creadores.

En muchos casos, sin embargo, encontramos que los creadores de la canción son realmente figuras secundarias a las que incluso no les prestamos ninguna atención, mientras que los intérpretes ocupan un primer plano. ¿Quién recuerda —les pregunto a mis estudiantes— quién compuso/escribió “I Will Survive” de Gloria Gaynor —enfatiizando intencionalmente las últimas palabras? Muy pocos recuerdan, o saben, que sus autores son Freddie Perren y Dino Fekaris (música y letra, respectivamente), los cuales, a pesar de haber tenido carreras sobresalientes, son poco conocidos ya que fueron los intérpretes quienes capturaron la atención de sus obras. Perren, por ejemplo, recibió el premio Grammy del mejor álbum en 1979 por la producción de la cinta sonora del filme *Saturday Night Fever*, y otro por mejor grabación de música disco el siguiente año, precisamente por “I Will Survive”. Esta canción, dentro de nuestra imaginación colectiva —la cual una vez establecida difícilmente cambia— es de Gloria Gaynor. Similarmente, podemos preguntarnos: ¿Cuántos de nosotros podríamos identificar los nombres de los creadores de los numerosos éxitos de Celia Cruz? Una artista de su estatura ha llegado a asociarse intrínseca e inevitablemente con la totalidad del texto de sus canciones.

Cada canción tiene su propia audiencia, así como cada audiencia ejerce su propia lectura de esa canción. El conocer la audiencia —ya sea ésta una cierta generación, una comunidad étnica, o cualquier segmento de una dada cultura— nos ayuda a reconstruir la tradición de dicha canción. Aún más, el poder identificar a una audiencia específica como parte del texto total de la canción, nos permite reconocer su realidad cultural e histórica. Por ejemplo, la canción emblemática “Woodstock” de Joni Mitchell nos lleva directamente a la audiencia del célebre festival homónimo de 1969, así como a todo el ambiente de protesta estadounidense de finales de la década de los sesenta, a pesar del hecho de que Mitchell no estuvo presente en Woodstock y que el álbum donde primero apareció la canción, *Shadows and Light*, no salió a la venta sino hasta un año después.

3. El componente interpretativo: Espacio y ejecución

El conocer el contexto de interpretación de una canción enriquece nuestro entendimiento del texto en general. Podemos considerar, por ejemplo, el tipo de espacio o lugar con el cual identificamos determinada canción. Volviendo al Festival Woodstock, este espacio llega a ser parte de nuestra comprensión de “See Me, Feel Me” del grupo musical *The Who* y la interpretación de “The Star Spangled Banner” de Jimi Hendrix, dos de las interpretaciones más memorables del festival.

Este último ejemplo, la interpretación de “The Star Spangled Banner”, nos recuerda a su vez que las canciones no son textos inmutables. En cambio, éstas están siempre sujetas a cambios y adaptaciones. Si quisiéramos analizar una canción estadounidense muy popular, como “Blowin’ in the Wind”, por ejemplo, ¿cuál versión seleccionaríamos? Las canciones, en cuanto a sus elementos de composición (música y letra), son típicamente un mapa que los intérpretes siguen de manera general, permitiéndose un considerable grado de libertad para producir su propia interpretación. Quizá nada pueda ejemplificar esta flexibilidad mejor que ciertos estilos musicales — pensemos en el jazz, entre otros — en los cuales la improvisación es una condición *sine qua non* de su interpretación. En muy pocos casos, no obstante, existe una grabación de una canción que se convierte en *la* versión de la misma. Aunque varios artistas han grabado “I Will Survive”, por ejemplo, una mayoría de personas coincidirían en que la versión de Gaynor continúa siendo *la oficial u original*.

4. Contexto musical: Género, movimiento musical y baile

Como cualquier otra expresión artística, las canciones forman parte de un amplio contexto creativo. Pertenecen a un género y a un movimiento musical específicos. De tal manera, podemos fácilmente identificar un éxito popular como “Y.M.C.A.” del famoso grupo *The Village People* con el género de la música disco y con toda una tradición musical estadounidense que alcanzó su clímax de popularidad durante la segunda mitad de la década de los setenta. Del mismo modo, podemos desarrollar toda una red de asociaciones culturales

que se extiende a los clubes conocidos como *discothèques*, el inolvidable *disco ball*, a una moda particular (tanto en la ropa como en el peinado), a filmes como *Saturday Night Fever* (1977) y, por extensión, a ciertos actores famosos, particularmente John Travolta, el bailarín de disco por antonomasia.

El baile y la canción están a menudo enlazados. ¿Quién puede pensar en una canción de música disco sin pensar en el baile asociado con ella? El baile es indudablemente un importante signo cultural que juega un rol significativo en la definición de nuestra identidad social —ya sea como parte de una mayoría o como miembros de una minoría o subcultura—. Algunas veces, aparte de un estilo de baile particular asociado con una canción, ésta puede tener su propio baile. Tomemos una vez más el ejemplo de “Y.M.C.A.” Su claramente definida coreografía ha invadido un amplio ámbito de la cultura popular estadounidense: desde hogares hasta fiestas escolares, campamentos de verano, y hasta grandes eventos deportivos de nivel nacional. Aunque los niños de edad escolar sean muy jóvenes para comprender el significado cultural de la época en la que esta canción surgió, ellos aprenden desde muy temprana edad a ejecutar su coreografía basada en la representación de las cuatro letras. Otro ejemplo famoso de una canción-baile es “Macarena”, la cual logró un enorme éxito comercial debido a que su mercadeo enfatizó el carácter y origen “latino” de la misma. A mediados de la década de los noventa, millones de estadounidenses aprendieron la famosa coreografía de “Macarena”, aunque pocos sabían que la canción no era la creación de un compositor latinoamericano (como muchos asumían), sino del dúo español *Los del Río*.⁵

5. Contexto extra-musical: Social, histórico, político, cultural, etc.

Las canciones populares no sólo pertenecen a una tradición musical particular, sino también a una época histórica concreta, con

⁵ Un estudio crítico que provee un profundo análisis sobre el impacto cultural de “Macarena” es Melinda Russell, “‘Give Your Body Joy, Macarena’: Aspects of U.S. Participation in the ‘Latin’ Dance Craze of the 1990s”, en Walter Aaron Clark, ed., *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music* (New York; London: Routledge. 172-91).

todas sus implicaciones culturales y socio-políticas. El solo acto de nombrar el título de una canción tiene el poder de evocar en nosotros todo un conjunto de memorias individuales y —lo que es aún más importante— colectivas. Un ejercicio que llevo a cabo en el salón de clase, antes de introducir una canción hispana, es el de pedirles a los estudiantes que escriban todo lo que pueden asociar (musical y extra-musical) cuando vean el título de una conocida canción como “Blowin’ in the Wind”. Basándonos en sus respuestas, procedemos entonces a crear un modelo de análisis semejante al que presento en este ensayo.

Algunas de las asociaciones inmediatas que frecuentemente los estudiantes hacen con “Blowin’ in the Wind”, por ejemplo, son: la figura legendaria de Bob Dylan (quien la compuso en 1962), el clima de tensión social y política en los Estados Unidos durante los años sesenta (el movimiento de derechos civiles, las protestas contra la guerra de Vietnam, la contracultura, entre otros); el amplio repertorio de canciones comprometidas (o de protesta, como comúnmente las llamamos) con la guitarra como el instrumento musical icónico de este movimiento (recuérdese la inscripción en la guitarra del célebre Woody Guthrie que leía: “This Machine Kills Fascists”); la tradición musical folklórica, la angustia filosófica de la época, el numeroso elenco de artistas notables que contribuyeron con la popularización de esta canción (Joan Baez, Judy Collins, Sam Cooke, Elvis Presley y, por supuesto, el famoso trío *Peter, Paul and Mary*); los filmes que han empleado esta canción (*Forrest Gump*, por ejemplo, donde el personaje Jenny la canta, aunque es realmente Joan Baez quien la interpreta), y hasta su empleo en servicios religiosos, entre muchas otras. “Blowin’ in the Wind” se ha convertido en un importante signo de la cultura popular estadounidense, el cual podemos reconocer fácilmente a través de todo este mosaico de significados musicales y extra-musicales.

6. Significado: El mensaje de la letra y la historia detrás de la canción

Después de considerar las categorías anteriormente comentadas, llegamos finalmente a la pregunta crucial que siempre formulamos sobre una canción: su significado. Nuestra primera inclinación es comenzar a buscar el significado en el mensaje (o

mensajes) que la letra de la canción trata de transmitir. Si bien es cierto que una lectura cercana del contenido narrativo o lírico del texto poético nos ayuda a descubrir sus temas explícitos y/o implícitos, es necesario ir más allá de estas palabras para comprender la totalidad del *significado* de la canción. A medida que consideramos el conjunto total de los componentes de una canción —las categorías hasta aquí expuestas— comenzamos a descubrir un sentido más amplio de significado, el cual prefiero llamar “la historia detrás de la canción”.

Otra vez, “Y.M.C.A.” nos ayuda a ilustrar cómo, al enfocarnos en la letra de esta canción, podemos leer tanto el sentido literal como el figurado de la misma: desde un simple texto sobre la organización Y.M.C.A. (*Young Men’s Christian Association*), hasta un complejo texto cargado de significados sexuales sobre la cultura gay estadounidense durante los años setenta. No obstante, al proceder a identificar el texto en su totalidad, podemos llegar a formar una imagen completa de la historia o vida detrás de la canción y su posición en la historia cultural estadounidense.

Así como la audiencia de una canción puede cambiar, su significado también lo puede hacer. Por esta razón, es conveniente que nos formulemos estas preguntas: ¿Cuál fue el significado de la canción cuando fue compuesta? ¿Qué otro(s) significado(s) ha tomado con el paso de los años? ¿Cuál es su significado (o significados) hoy día? La experiencia de escuchar “Blowin’ in the Wind” como parte de una celebración litúrgica católica, por ejemplo, desplaza considerablemente a la canción de su contexto original y, como consecuencia, le otorga un nuevo significado. Del igual modo, “Y.M.C.A.” tuvo un claro significado para la década de los setenta, pero cuando la canción se canta y baila en una escuela primaria, la audiencia escolar le está dando otro significado muy alejado de su sentido original. Quién iba a imaginar en esa misma década que “I Will Survive” iría a convertirse a finales del siglo veinte y en las primeras décadas del veintiuno en un himno de la lucha contra el SIDA, por ejemplo. Es sólo entonces, cuando consideramos todas estas categorías aquí señaladas (las que sintetizaremos en un cuadro al final de este ensayo) que podemos comenzar a comprender la totalidad del *texto* de la canción popular.

II. La música latina en los Estados Unidos: *El álbum Siembra de Rubén Blades y su canción “Plástico”*

El título de esta sección del ensayo sugiere una idea para un plan de lección. Partiendo de lo general, “La música latina en los Estados Unidos” podría bien ser el tema de toda una unidad curricular, o hasta parte de una unidad más amplia que cubra la cultura latina en este país. La segunda parte del título, “El álbum *Siembra* de Rubén Blades”, nos permite enfocar nuestro estudio en una de las figuras más sobresalientes de la música latina y en uno de sus álbumes más populares, el cual tuvo un rol muy importante en la historia de la música salsa, género con el que Blades adquirió fama mundial. Finalmente, la canción “Plástico”, uno de los éxitos más recordados del mismo álbum, y el enfoque central de mi análisis en este trabajo, nos invita a concentrar nuestra atención en una sola canción como el texto central de esta lección. Como espero ilustrar, el estudio de una sola canción tiene el potencial de abrir numerosas puertas a otras áreas de estudio.

En la primera parte de este ensayo, así como lo suelo hacer en el salón de clase, he evitado intencionalmente apoyarme en ejemplos de música hispana ya que mi meta es estimular la imaginación de mis estudiantes estadounidenses con ejemplos tomados de sus propias tradiciones musicales, y por lo tanto más conocidos por ellos. Aún más, al seleccionar ejemplos de la música comprometida de los sesenta y de la música disco de la década siguiente, tengo dos propósitos en mente: primero, ofrecerles a los estudiantes ejemplos que tengan una cierta distancia (en este caso, una distancia generacional, ya que la gran mayoría de ellos ha nacido al menos una década después del florecimiento del disco); y segundo, establecer ciertos puntos de contacto con el análisis que aquí propongo de la canción “Plástico”.

Rubén Blades es indudablemente uno de los músicos latinos más importantes y uno de los artistas más versátiles de todos los tiempos. Después de mudarse a los Estados Unidos de su país natal, Panamá, ha sobresalido como compositor, autor de letras, cantante, escritor y actor. La enumeración de sus múltiples logros y extensa producción artística excede las limitaciones del presente ensayo. Además de su destacada carrera artística, Blades ha recibido títulos académicos en derecho de la Universidad de Panamá y en Harvard University. En 1994 fue candidato presidencial en Panamá, representando al partido que el mismo fundó, el *Movimiento Papa Egoró*. Del 2004 al 2009

asumió el puesto de Ministro de Turismo en Panamá. Su carrera ha sido un ejemplo de la perfecta unión entre una carrera artística y el servicio público⁶.

Siembra es solamente uno de una extensa lista de exitosos álbumes de Blades. Sin embargo, tiene el mérito de ser considerado el álbum de salsa de mayor venta en la historia (Cruz 48). *Siembra* fue el fruto de la colaboración entre Blades y Willie Colón, otra figura destacada de la música salsa. Fue también el producto *Fania Records*, un sello disquero que desde su fundación en 1964 es sinónimo de la salsa. El año que salió a la venta, 1978, es también significativo ya que esa fue la época del florecimiento de este género musical. Por estas razones, este álbum es verdaderamente un hito en la historia de la salsa. Uno podría incluso dedicar un estudio completo a *Siembra* como una unidad artística y como una obra esencial que documenta un momento fundamental en la historia de la música latina en los Estados Unidos.

Principalmente basada en la música afro-cubana, la salsa fue desarrollada en gran parte por músicos puertorriqueños residentes en Nueva York durante las décadas de los sesenta y setenta. No obstante, tanto cubanos como puertorriqueños continuaban disputando su primacía con respecto al origen de la salsa. Asimismo, los críticos musicales debaten si la salsa se debe considerar un género musical como tal⁷. Con respecto a su origen, yo propongo más bien que como fenómeno músico-cultural, la salsa debería ser entendida como un producto hispano-estadounidense; es decir, como el resultado de las interacciones musicales y culturales de diversos grupos de hispanos en los Estados Unidos. No podemos ignorar que la importancia de la salsa trasciende el ámbito musical. La salsa, tanto la música como el baile asociado con ella, se ha convertido en un importante signo cultural que forma parte de la identidad cultural de los latinos en este país. En los años de su gestación, la salsa le ofreció a las generaciones jóvenes

⁶ Una valiosa biografía de Rubén Blades dirigida a una audiencia joven es: Bárbara Cruz. *Rubén Blades: Salsa Singer and Social Activist* (Springfield, NJ: Enslow Publishers, 1997), la cual incluye numerosas ilustraciones, una cronología, una muy útil lista de recursos para educadores y recomendaciones de lecturas adicionales.

⁷ Véase, por ejemplo, Marisol Berríos-Miranda, "Is Salsa a Musical Genre?", en Lisa Waxer, ed., *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music* (New York: Routledge, 2002. 23-50).

algo que ellos podían llamar como suyo; algo que, aunque basado en raíces latinas, había tomado una nueva forma, un nuevo sonido, y una nueva identidad. Este último punto, de hecho, está relacionado con el tema principal del filme del mismo Blades, *Crossover Dreams* (1985), el cual nos relata la historia de un joven músico latino en Nueva York que trata infructuosamente de cruzar al mundo de la música estadounidense, sólo para darse cuenta al final de su incapacidad de abandonar sus propias raíces culturales.

El estilo musical de “Plástico” refleja lo que se ha llegado a denominar como salsa clásica, con su complejo lenguaje rítmico y armónico, su brillante instrumentación reforzada por los metales y la percusión, y por su rica línea melódica. El inicio de “Plástico”, sin embargo, es bastante sorprendente. Durante los primeros 35 segundos de la canción, lo que escuchamos es una parodia de la música disco (un patrón rítmico regular de cuatro pulsos, uso de sintetizador y un reverberante coro vocal), después de la cual, y de manera abrupta, la música disco es interrumpida y silenciada inequívocamente por la salsa. Son dos los aspectos de importancia que debemos observar durante este momento paródico. Primero, nos recuerda que tanto la salsa como el disco representan movimientos culturales contrastantes en los Estados Unidos durante los años setenta (tanto “Plástico” como “I Will Survive” y “Y.M.C.A.” pertenecen al mismo año, 1978). Segundo, Blades no solamente pone en relieve la rivalidad entre ambos géneros musicales, sino también la tensión entre los dos segmentos culturales de la población estadounidense, anglo e hispano, que estos géneros representan.

La letra de la canción es muy elocuente. Podemos dividirla en dos secciones, lo cual es una división convencional en la salsa. La primera parte típicamente nos relata una historia o describe una situación específica, siguiendo una estructura estrófica tanto para la música como para la poesía. La segunda parte, en contraste, provee un comentario del material presentado en la primera sección. En esta segunda parte se abandona esta estructura estrófica para dar lugar a una serie de alternaciones entre el/la solista (quien se apoya considerablemente en la improvisación) y el coro. En otras palabras, primero nos encontramos con un problema y luego con un comentario sobre el mismo. Este comentario es el que comúnmente resume el mensaje de la canción, como es explícitamente ilustrado en “Pedro Navaja”, otro de los grandes éxitos de *Siembra*. En esta canción, el solista anuncia

al final de la primera parte que el borracho, uno de los protagonistas de la historia, “se fue cantando desafina’o / el coro que aquí les traje y da el mensaje de mi canción”.

Las primeras cuatro estrofas que componen la primera sección de “Plástico”, nos describen paso a paso la creación de un mundo plástico: una chica plástica, un chico plástico, una familia plástica, y finalmente, una sociedad plástica. El término “plástico” estuvo mucho de moda en los setenta y los ochenta como metáfora del materialismo, la superficialidad humana, todo aquello que fuera falso, lo que careciera de conciencia social, y en general, del mundo de las apariencias. El lenguaje poético de la canción es muy simple, accesible a una amplia audiencia, y con una buena dosis de humor. Los personajes, los cuales no tienen nombres para así enfatizar la universalidad del fenómeno del mundo plástico, son caracterizados —o hasta podríamos decir, caricaturizados— como individuos que: (1) se interesan obsesivamente en su apariencia física, hasta el punto que en vez de sudar un sudor humano normal, sudan “Chanel No. 3” (como en el caso de la chica); (2) hablan principalmente de qué tipo de coche conducen, y de que prefieren no comer para poder mantener sus apariencias (el chico); (3) viven en una ilusión, le prohíben a su niño de cinco años jugar con otros de “color extraño”, y que viven “ahogados en deudas” (lo que nos hace pensar en el plástico de las tarjetas de crédito) para poder mantener su “estatus social” (la familia); y finalmente (4), viven en una ciudad de “de edificios cancerosos”, “donde en vez de un sol amanece un dólar”, cuyos habitantes tienen “rostros de poliéster” (indudablemente una referencia a la vestimenta asociada con la música disco), y cuya gente “perdió por comodidad / su razón de ser y su libertad” (la sociedad).

La segunda parte de la canción procede a comentar la situación de este mundo plástico y a ofrecer una solución. En esta sección, la voz poética se dirige directamente a la comunidad latina por medio de un llamado ternario: “Oye latino, oye hermano, oye amigo”. Después de haber establecido claramente quién es la audiencia de la canción, el yo lírico lanza un fuerte llamado social a decirle “no” al mundo material, y un “sí” a la sinceridad a través de la razón y la educación. Mientras esta intensa llamada de atención toma lugar, el coro repite continuamente los versos que constituyen “el coro” de la canción, “Se ven las caras, se ven las caras, / vaya, pero nunca el corazón”, los cua-

les destacan la lucha entre lo externo/superficial e interno/profundo que la comunidad latina enfrenta.

Aproximadamente a la mitad de esta segunda sección de la canción, el solista deja momentáneamente de cantar y recurre a la voz hablada, dejando también de lado el uso del verso, para decirnos: “Pero señoras y señores, en medio del plástico, también se ven las caras de esperanza, se ven las caras orgullosas que trabajan por una Latinoamérica unida, por un mañana de esperanza y de libertad”.

Este momento de la canción representa un giro significativo. Aquí apreciamos la transición de Blades el artista a Blades el activista social, del músico al orador, los cuales son, como ya hemos visto, una sola persona. El canto regresa nuevamente, esta vez exclamando la fe y la esperanza en el futuro de la gente latina, la cual es “orgullosa de su herencia y de ser latino”, y representa “una raza unida, la que Bolívar soñó”. Al introducir el ya mítico sueño bolivariano de la unidad latinoamericana, Blades dirige nuestra atención a su propia agenda como unificador, como un artista que habla no sólo por su país natal o por los latinos en los Estados Unidos, sino por todo un continente. Después de este clímax en la canción, el solista comienza a pasar lista de los países latinoamericanos, a lo que el coro responde con un fuerte “Presente”. La música comienza a desaparecer paulatinamente. Es casi al final de este listado, ya cuando el volumen es muy bajo, que escuchamos un llamado político a “Nicaragua sin Somoza”, vaticinando así la caída del dictador nicaragüense solamente un año después de la grabación de “Plástico”. Esta referencia específica a la situación en Nicaragua, a su vez, puede ser interpretada también como un llamado general a la conciencia sobre las crisis políticas, violentas dictaduras y sangrientas guerras civiles que muchos países en el hemisferio sufrían en esos mismos años.

El vigoroso contenido socio-político de esta canción puede sorprender a muchos estudiantes estadounidenses. Muchos de mis estudiantes expresan a menudo que no esperaban tal mensaje en una canción de salsa, género que ellos típicamente identifican, por asociación con el lenguaje musical, con una temática alegre. De hecho, aún en las canciones de temas más dramáticos, o hasta trágicos, el estilo musical “lleno de vida” de la salsa no representa necesariamente una contradicción de estéticas. El contenido de la letra, no importa cuán intenso éste sea, nunca opaca su vivaz espírituailable; y viceversa. Recordemos, por ejemplo, como uno de los casos más elocuentes de esta dicotomía de expresión afectiva, la canción “El Padre Antonio

y su monaguillo Andrés” (del álbum *Buscando América*, 1984), del mismo Blades, que narra la historia del asesinato de un sacerdote y su monaguillo, y fue compuesta como homenaje al asesinado arzobispo salvadoreño, Monseñor Arnulfo Romero. “Y esta canción. . ¿se bailaba?”, me preguntan incrédulos mis estudiantes.

La fuerte carga política y social de la salsa es particularmente evidente en la denominada salsa *conciente* (Cruz 49-50). En este sentido, una comparación con la música de protesta estadounidense de los sesenta es relevante y de gran utilidad para nuestros estudiantes. Mientras que la salsa de Blades de los setenta y principios de los ochenta tiene un paralelo con el éxito comercial de la música disco, en términos de su mensaje socio-político, su obra se acerca más a la de Bob Dylan y el movimiento de protesta de los sesenta. Aún más, no debemos olvidar la robusta tradición de la canción protesta (la denominada *Nueva Canción*) en Latinoamérica a partir de esa misma década de los sesenta, con figuras sobresalientes como Violeta Parra y Víctor Jara en Chile, y Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba, entre muchos otros más. La salsa conciente representa de este modo la integración de lo mejor de las tradiciones musicales afro-cubanas con lo mejor de la conciencia social de la Nueva Canción.

La salsa como fenómeno cultural es por lo tanto mucho más que sólo música como entretenimiento. Ya sea salsa conciente o salsa romántica (otra variedad que floreció en los años ochenta), salsa es sobre todo un importante signo de identidad cultural. Así como la música disco representó a toda una generación cultural en los Estados Unidos, de igual modo la salsa en los años setenta y ochenta le otorgó a la comunidad latina un sólido sentido de identidad. Sin embargo, el disco no llegó a disfrutar la duradera popularidad que la salsa disfruta incluso hasta hoy día. En este sentido, Blades fue asombrosamente profético cuando en “Plástico” nos advertía que el plástico (léase aquí el término como metáfora de la música disco, como ingeniosamente la parodia al inicio de la canción sugiere) “se derrite / si le da de lleno el sol”.

“Plástico” nos ofrece un persuasivo mensaje sobre los peligros de perder nuestra identidad latina y nos invita a resistir la tentación de un falso *crossover* cultural (para recordar una vez su filme *Crossover Dreams*)⁸. David García, en sus notas a la versión en disco compac-

⁸ Un provocativo estudio que examina la obra de Blades en el contexto del *crossover* es Don Michael Randel, “Crossing Over with Rubén Blades” (*Journal of the American Musicological Society* 44.2 [1991]. 301-23).

to de *Siembra* (Emusa Records, 2006), nos dice pertinentemente que “Plástico” es “el manifiesto de Blades a los latinos, donde les advierte de la ‘flexibilidad’ del gasto materialista americano, del escalamiento social y el ‘progreso’ urbano”.

Como ya he señalado antes, hay una historia (en su más amplio sentido) detrás de cada canción. “Plástico” ilustra claramente este punto. Al reconstruir su historia a través del análisis del conjunto de elementos musicales y extra-musicales, nos encontramos con un texto sumamente rico y complejo. Nos habla de un importante momento en la historia musical y cultural hispano-estadounidense, de otras vertientes musicales contemporáneas, de la doliente crisis política latinoamericana, y de la necesidad de defender y reafirmar la identidad hispana en los Estados Unidos, a través de la música y del lenguaje.

PARA UNA DEFINICIÓN DEL *TEXTO* DE LA CANCIÓN POPULAR

1. Elementos de la composición: Música y letra

1. ¿Cuáles son las características musicales distintivas de la canción?
2. ¿Cuál es la respuesta afectiva en general que la canción nos produce?
3. ¿Es la letra (o poesía) narrativa (nos cuenta una historia) o lírica (es una reflexión)?
4. ¿Es el estilo del lenguaje de la letra predominantemente literal o figurado?
5. ¿Cómo es la relación entre la música y la letra (predomina una sobre la otra)?

2. Factores humanos: Compositor, autor de la letra, intérprete y audiencia

1. ¿Quiénes son las principales figuras que asociamos con la canción?
¿Compositor/es, autor/es de la letra, o intérpretes?
2. ¿Cuál es la importancia musical y cultural de dichos individuos?
3. ¿A qué tipo de audiencia se dirige la canción?

3. El componente interpretativo de interpretación: Espacio y ejecución

1. ¿Cuál es el espacio o lugar (si hay uno determinado) de la interpretación de la canción?

2. ¿Existe una versión “oficial” u “original” de la canción?
3. ¿Cómo pueden diversas versiones afectar nuestra recepción de la canción?

4. Contexto musical: Género, movimiento musical y baile

1. ¿A qué género musical pertenece la canción?
2. ¿A cuál movimiento o tradición musical pertenece?
3. ¿Está la canción asociada a cierto baile? ¿Tiene su propia coreografía?

5. Contexto extra-musical: Social, histórico, político, cultural, etc.

1. ¿Cómo se relaciona la canción con un contexto cultural más amplio?
2. Prepare una lista del uso de la canción con otras formas artísticas (filmes, televisión, etc.)

6. Significado: El mensaje de la letra y la historia detrás de la canción

1. ¿Cuáles son los mensajes explícitos y/o implícitos que la letra transmite?
2. ¿Qué elementos extra-musicales afectan nuestra comprensión del significado de la canción?
3. ¿Ha cambiado el significado de la canción a través de los años? Explícala.

Recursos bibliográficos

I. Recursos para educadores

- Clark, Walter Aaron. *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. New York; London: Routledge, 2002.
- Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Waxer, Lisa, ed. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge, 2002.

II. Recursos para estudiantes

- Blades, Rubén, y Willie Colón. *Siembra* (CD). Fania Records, 1978. Emusica Records, 2006.

Cruz, Bárbara. *Rubén Blades: Salsa Singer and Social Activist*. Springfield, NJ: Enslow Publishers, 1997.

Ichaso, León, dir. *Crossover Dreams* (filme). Congress Entertainment, 1989.



Portada del álbum *Siembra* de Willie Colón y Rubén Blades, en su edición del 30º aniversario y que originalmente fuera lanzado en 1978.

PERCEPCIONES

*La escritura es un archipiélago
en medio de los inmensos océanos de la oralidad humana.*

GEORGE STEINER

RESEÑAS

Luis Alberto Ambroggio. *La arqueología del viento. The Wind's Archeology*. Barcelona: Vaso Roto ediciones, 2011. 151 pp.

Los poetas murmuran incontables nombres antes de titular definitivamente una obra. Rezan, quizá, hasta hallar la clave o la cifra del conjunto. Una vez descubierta, si es que se recuerdan algunos de los eslabones del rosario recorrido, los nombres sucedidos quedan en el anecdotario de la hechura. En el caso del último poemario bilingüe que integra la prolífica obra de Luis Alberto Ambroggio, uno de los nombres previos cohabita con el definitivo: la traductora advierte en su nota preliminar el reemplazo del título porque el juego con las palabras del nombre inicial *Aza(ha)res de la memoria* “no se captaba en el idioma sajón” (16). Desde *Aza(ha)res de la memoria*, denominación con la que circularon incluso algunos poemas del libro antes de su edición, a la *Arqueología del viento* hay algo más allá del cambio que propicia una mejor traducción. Ambos nombres reparan paradójicamente en el péndulo y oscilación de un hablante mecido por el tiempo o sacudido por el viento.

El juego entre la libertad y la reminiscencia de la flor o entre el disparo volador del hablante —“como ave vuelo cada día la alegría del aire” (26)— y el tránsito por la tierra —“esta trampa de sueño en el desierto me lavó las piernas del viaje” (110)— recorren el poemario. El hablante poético de *Arqueología* se construye como caminante azaroso por diversos espacios —Montreal (Canadá), Granada (Nicaragua), Córdoba (Argentina)— y por diferentes textualidades o sonidos —el tango, el blues y la extensa biblioteca en la que preexisten Plotino, Jorge Luis Borges y César Vallejo, entre otros—. La memoria en el primer nombre del poemario se des / ancla en lo fortuito y en la flor blanca; deviene embarcación divagadora, símil de una arqueología que, en palabras de Michel Foucault, opera como una lectura distraída y alejada de la genealogía (Foucault 177-183). Si bien el

viento remite al aire y podría pensarse en la imagen ascensional de un hablante aéreo amarrado en / a la libertad, la fuerza del viento como movimiento —se sabe, sobre todo en Patagonia— se siente, también, al ras del suelo.

Arqueología del viento se divide en cinco secciones: la primera lleva el nombre del poemario y le siguen “Alientos”, “Tango”, “Blues” y “El universo perdido”. En total contiene cuarenta y cuatro poemas con sus respectivas traducciones realizadas por Naomi Ayala quien fue acompañada en esta tarea por el mismo Ambroggio; excepto “*Plague*” que aparece sólo en inglés. El primer apartado contiene nueve poemas encabezados por el que le da título al poemario: “La arqueología del viento”. Si bien en “Palabra previa”, prólogo de la obra firmado J.L.C., se hace hincapié en la imagen alquímica del primer verso —“Busco la piedra de los poemas” (22)— el sistema anafórico sobre el que se organiza el poema ofrece otros amarres.

La búsqueda —“busco algo que no altere (...) / busco la cifra callada (...) / busco algo que sea (...)” (22)— define la escritura como una austera dignidad de presencia. La potencia de esta imagen muestra, por un lado, la pretendida figura exigua del sujeto en el poema y, por otro, en una cercanía al contrasentido —¿se puede estar no estando?— indaga más que en la alquimia o la materia, en el poeta mismo. La piedra de los poemas no indica tanto un origen sino la instancia misma del sujeto creador cuando la obra le es ajena en el mismo momento de realizarla / se. Quizá, eche luz al poema la imagen de la sombra y la dedicatoria a Macedonio Fernández, en consonancia con el epígrafe del poemario que Ambroggio selecciona de “El poema de los dones”: “Algo que simplemente no se nombra con la palabra azar rige estas cosas” (Borges 187). La presencia como una sombra quizá soñada, quizá otra, deambulando por una biblioteca babélica en la que todo ha sido creado. En Ambroggio, los azares vueltos azahares articulan / nombran, en el auxiliar del verbo haber, un tiempo pretérito en que algo se consumó: el verso mientras se busca el verso.

El resto de los poemas de la primera sección pueden leerse en el eje de la reflexión sobre la escritura. En “Resabio”, la imagen del beso del idioma (la lengua materna) y la del alfabeto como la dicha desnuda de un juego completan la condensación del título del poema. Aquello saboreado y sabido proviene de la lectura: del “ojo / que no envejece” (24) y devora “las historias, / la compasión inútil, /

la corrupta ocupación de las monedas” (24). En “El rey de la selva”, la selva regida por las monedas, el sujeto “acaso monólogo” (26) se dice ave que sobrevuela el crepúsculo y en “Deseo” ondula entre “Ser un pájaro, / o mejor no un pájaro, / sino un árbol (...) y estar los dos / en un lugar / volándonos quietos” (30). Hacia el final del sección, lo erótico formula en “Código” un hallazgo, pues la cifra y la decodificación no son para el ser sino para el amor de los cuerpos: “nos guardamos / la clave que abre y cierra / con óleo y ambrosía / la grieta de nuestros interrogantes” (36).

“Alientos”, la segunda división, se inicia con textos breves de entre dos y ocho versos. Cercano al aforismo, este grupo crea un tempo captado por el ojo que se posa en la simplicidad y lo finito, como por ejemplo, en el poema “Arte”: “Tu cabello / que esculpe / el aire” (60). La mirada que no se cierra en “Re-presión” —“Lo retengo fugazmente / con el poder de la pupila” (64)— enlaza la duración en “Re-presión II” donde el tiempo no entierra la vida de los nombres pues “el aliento inocente / enciende todas las sangres” (66). Por otro lado, la lectura que se hace de la distancia o la lejanía, no en términos de exilio, está relacionada con la casa y una personificación ‘colectiva’: “quién es la casa sino tú, toda tú y el nosotros de sus rejas” (84). El hablante que roza lo aéreo en la primera sección siente gradualmente y padece *in crescendo* las diversas cárceles o rejas, aún dulcemente. En “*Homo sapiens*” el cuerpo se vuelve contra el cuerpo y, en una especie de tratado de anatomía, emerge la historia clínica del hombre y la mujer. Este sector se cierra con “*Writer’s Block*”, un arte poética que podría unirse por su tono declarativo con “Alerta bilingüe”: “porque al paso que vamos / la República / estará totalmente poblada / de poetas” (78).

Los apartados que siguen, “Tango” y “Blues”, contienen un poema cada uno. La intertextualidad planteada desde los títulos suma, a la preeminencia de lo visual de los textos precedentes, el aire transmutado en música. Si en el primero aparece un recorrido o viaje por los letristas, cantores tangueros y la imagen de bailarines, en “Blues del milenio” el baile da paso al recorrido y a la inspección de los cuerpos. El registro de las viseras remite a “*Homo sapiens*” y el aeropuerto como no-lugar (Augé 83) de la no-intimidad se vuelve contrapartida del lugar público, la esquina y el farol, en el que los cuerpos seductores entrelazados bailan.

“El universo perdido”, última división conformada por once poemas, crea un contrapunto con la sección anterior. Si en “Blues del milenio” el poeta dice “cuando llegas a mi tierra, / madre otrora de esperanza” (100), en este segmento el poema “Patria” comienza “Viajé pegado al suelo / para leer mi tierra, / saborear los colores dorados / de sus pajonales, el testimonio/ del churqui y de las pencas” (130). En un extremo, la esperanza lejana en el antaño y en el otro, el sabor espino del arbusto que “Buenos Aires, como tantas otras capitales, / no entiende (...) y se adueña, a veces profanándolo” (132). El poema culmina con los versos “Todos somos la Patria. / Llegué a Córdoba / para besarla” (134). En este sentido, la patria se iguala con la casa pues el título del poema “¿Quién es la casa?” referido anteriormente podría remplazarse por ¿Quién es la Patria? y ambas respuestas podrían ser “nosotros”. Esta contestación desplaza lo locativo para posar el lugar enraizado en el cuerpo que se desliza: una operación anticipada en la flotación o fluctuación entre la imagen del pájaro y el árbol.

En “*El universo perdido*”, poema que le da nombre a la sección, el hablante camina por Las Vegas leyendo la superposición de los tiempos y las fachadas. El poeta como caminante entre réplicas acumula frontis al mismo tiempo que da paso a las voces. Se mezclan los dichos y las explicaciones mientras “recorro buscando el significado / entre el matorral de los plásticos” (106). La voz poética no se propone problematizar ni ejercer una poética migrante o ambivalente entre dos lugares, sin embargo, teje y aúna circunstancias con la pupila que fugazmente no se cierra (64).

La constelación del arte poética suspendida en el poemario reaparece en “Poeta Menor” donde se trama desde la ironía una imagen de poema urgente —“como poeta menor sus obligaciones aumentaban / en proporción inversa al reconocimiento” (112-114)— presu- puesta en poemas como “El aroma de lo podrido”. En este último, la escritura revisa, desde el oxímoron, el titular de diario “*The law is something else again*” para reescribir la Guerra de Irak y acaso el bombardeo: “Estamos ahorcados patas para arriba / con nuestro harén de murciélagos / y un dolor de cuello que se irradia / hasta el Bagdad de las víctimas” (116). Reescritura abordada en otras zonas del libro como el poema “*Plague*”: “And I cannot get my mind off / The torture at the Iraqi prisons / That made us fall / Into a thousand years of darkness. / The humming of pestilence / Killing the country’s soul

/ And on and on from this tenth day of May / Of two thousand and four” (118).

Retorno a la idea del hablante poético como caminante azaroso por diversos espacios y por diferentes textualidades o sonidos. Las imágenes del ave y de las piernas lavadas del viaje remiten a dos figuras de poeta que, por un lado, se suspenden o alejan y, por el otro, transitan escenarios que luego son referidos como rémora. No hay solamente testimonio o circunstancia, al igual que “ha” obstruye, pausa y apela la palabra azahares en el título desechado para desplazarla incluso a ‘*zahr*’ (dados), el poema o la voz del hablante cuaja y rompe la circunstancia. El verso, un aliento / *breath* o aire interior respirado datado a menudo en el lugar ventoso de la escritura.

SILVIA RENEE MELLADO

Universidad Nacional del Comahue, Patagonia argentina,
CONICET

Lilia Lardone y María Teresa Andruetto. *Ribak/ Reedson/ Rivera. Conversaciones con Andrés Rivera*. Buenos Aires: De la Flor, 2011. 120 pp.

Austero, lacónico, refractario a la exposición mediática, Andrés Rivera concedió a Lilia Lardone y María Teresa Andruetto varias entrevistas, que se realizaron entre octubre de 2005 y febrero de 2006 y continuaron en tres sesiones adicionales en noviembre de 2008. Esos diálogos se distribuyen en los cinco capítulos de este libro, que recorren una y otra vez los múltiples cruces entre la ficción y un espacio biográfico donde lo personal resulta indiscernible de la experiencia generacional y de la memoria de un linaje.

El escenario es la casa que Andrés Rivera comparte con Susana Fiorito, su compañera en la vida y en la acción cultural desarrollada por ambos en la dirección de la Biblioteca Popular de la Fundación Pedro Milesi, un proyecto social solidario que desde 1990 promueve el desarrollo comunitario de una amplia zona obrera de la ciudad de Córdoba, en el corazón geográfico de Argentina. Reconocido como una de las voces más contundentes de la narrativa contemporánea en lengua española, cuyos libros son publicados por grandes sellos editoriales como Alfaguara y Seix Barral, Rivera dedica parte de su vida

a organizar talleres de lectura y ciclos de cine-debate en un barrio proletario de Córdoba capital. Para él, esta labor constituye, como la escritura, un acto de militancia, presidido por el imperativo de coherencia ideológica que articula autobiografía y ficción a lo largo de su narrativa. La detenida lectura de la obra, así como también el cabal conocimiento de los contextos en los que ha transcurrido la vida del autor, han permitido a las entrevistadoras indagar con solvencia el vínculo casi siempre inescindible entre invención y testimonio que caracteriza las novelas y cuentos de Rivera y configura el vector temático sobresaliente de este libro.

El título propone un juego de homofonía entre tres nombres, que de alguna manera cifran los diferentes linajes convergentes en la escritura del autor de *El farmer*. Andrés Rivera es el nombre en las letras del ciudadano Marcos Ribak, nacido en Buenos Aires en 1928, en el seno de una familia de inmigrantes judíos del este de Europa, que vinieron a estas tierras huyendo de los pogroms y las persecuciones ideológicas. Ese hogar proletario es el núcleo autobiográfico desde donde se expande, en tiempos y geografías que suelen imbricarse en la construcción de un “horizonte de inteligibilidad”, la saga de la familia que en la ficción adopta el patronímico simbólico de Reedson (¿hijo de rojo? ¿homenaje a John Reed, único testigo y cronista norteamericano de la Revolución de 1917?).

El primer tramo, o capítulo, de estas entrevistas ahonda en esta historia familiar que la invención ficcional transforma en algunos admirables cuentos de *Una lectura de la historia* (1982), *Mitteleuropa* (1993) y *La lenta velocidad del coraje* (1998), en novelas como *Nada que perder* (1982), *El verdugo en el umbral* (1994) y en una larga serie de *nouvelles*, que culmina en *Kaddish* (2011) quizás la más autobiográfica de las ficciones del autor, que por su fecha de composición excede el marco temporal de estas conversaciones.

Un interés omnívoro por la lectura marca los primeros años del futuro escritor, alentado por un ambiente familiar donde la lectura era una práctica constante, vinculada con la intensa militancia de un padre dirigente sindical y miembro del Partido Comunista. Rivera comenzó tempranamente su vida laboral como obrero textil, y según cuenta a sus interlocutoras, prefería el turno de la noche “porque no estaba el capataz, y yo quería leer” (27). Después del 55 entra en la redacción de *La Hora*, periódico fundado por el PC, donde escriben Juan Gelman y Estela Canto, con quienes mantuvo una estrecha amis-

tad. Por esa época termina de escribir *El precio* (1957), su primera novela, todavía demasiado cercana al canon del realismo socialista. Pero ya entonces lo trabajaba intensamente la literatura norteamericana, a la que Rivera rinde homenaje en varios momentos de la conversación. Habla de su admiración por Dos Passos y Faulkner (“hay una parte de *El precio* que es Faulkner puro, sólo desde el punto de vista de la puntuación —no del talento— porque escribo sin un punto ni coma”, 35); por Hemingway, por los escritores del policial negro: Raymond Chandler y Dashiell Hammet. Entre los autores argentinos, destaca la influencia de Roberto Arlt, que su tío Felipe —tipógrafo, gran iniciador en materia de lecturas; el Físhale de algunas de sus ficciones autobiográficas— le puso “debajo de la nariz” (18). Sólo más tarde lee a Borges, como quien comete una traición: “Borges estaba prohibido en el PC, era como leer a Trotsky. Yo lo leía clandestinamente y sigue quedándose esa cosa...” Sin embargo, reconoce que “Borges me enseñó el manejo del adjetivo. Cuando alguien escribe ‘la unánime noche’, vos tenés que decirte: o aprendo de este tipo, o no aprendo de nadie” (32).

A lo largo de las entrevistas, la historia de vida y la génesis de la escritura se imbrican como dos hilos que emergen alternativamente y a veces se confunden en el tejido de una sola trama. Heterodoxo, Rivera renuncia a un PC viciado de dogmatismo, pero no a la militancia, de la que el trabajo literario forma parte esencial. No es casual que los diez años de silencio del escritor coincidan con el período de la última dictadura militar. Con el advenimiento de la democracia, comienza un ritmo de escritura y publicación que se ha acelerado con el correr de los años y el afianzamiento del oficio. En 1985 obtiene el Segundo Premio Municipal de Novela por *En esta dulce tierra*, y en 1992 el Premio Nacional de Literatura por *La revolución es un sueño eterno*, novela publicada por el Centro Editor de América Latina en 1987. Este reconocimiento le abrió las puertas de las grandes editoriales: “pasé de pequeños sellos a sellos importantes, y de recibir una atención menor de la prensa, a una atención realmente marcada” (57).

Las autoras señalan en el prólogo que se enhebran en sus libros “dos grandes líneas: lo autobiográfico y lo histórico, aunque ambas líneas coincidan en relatar un tema constante/único, la epopeya de la derrota, el conmovedor relato de una sucesión de perdedores que es revisada y se expande de un libro a otro” (13). La convergencia de estas dos líneas temáticas se pone de manifiesto a través de una estra-

tegia que el lector apreciará como uno de los aciertos de este libro: la inclusión de largas citas de las obras del autor, que entran en diálogo contrapuntístico con el registro de la voz.

De otra parte, la observación de las autoras sobre la insuficiente consideración crítica prestada a la narrativa de Rivera en los circuitos académicos nacionales, y sobre el pretendido encasillamiento de sus novelas “dentro del género histórico, relegándolas a los cotos de lo político y lo social” (11) no parece justa, si examinamos la bibliografía que se consigna al final del libro (que, por cierto, acusa algunas omisiones¹). Refiriéndose al tratamiento de las figuras y materiales históricos por parte del autor, tanto Martín Kohan como Sergio Olguín y Claudio Zeiger en la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik enfatizan el detenimiento de la escritura en el orden del discurso antes que en el orden de los hechos, más aludidos que narrados. Por su parte, Edgardo Berg, en su libro *Poéticas en suspenso* (Buenos Aires, Biblos, 2002: 97-136) dedica un minucioso análisis a la mirada de Rivera sobre la genealogía del poder y el fracaso de las revoluciones, que destaca la progresiva apuesta del autor por una narración fragmentaria, a contrapelo del relato lineal e integrativo de la historia oficial. Su lectura conjetural de la historia pone en juego distintos enunciadores y géneros para hablar del presente interrogando el pasado mediante la técnica borgesiana del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.

“Trabajo con recuerdos fragmentarios” (76), con “anotaciones en la memoria” (82), dice Rivera. Incluso cuando hace hablar a esas figuras de la historia (como Castelli, Cufre, Rosas o el manco Paz), que más que personajes en el sentido tradicional son “lugares de anclaje donde se dirimen las relaciones simbólicas [...] las morales o lecturas de la historia” (Berg 176), el escritor prefiere la pequeña escena, la micronarración capaz de desconstruir el estereotipo. La repetición, una de las marcas estilísticas más notables de su escritura, pone a prueba lo que Rivera llama la traición de la palabra (“la pala-

¹ Registramos dos: Kohan, Martín. “Historia y literatura: la verdad de la narración”, en Noé Jitrik, dir. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol 11, Buenos Aires, Emecé: 245-59, y Tomassini, Graciela. “Reescrituras en el margen: a propósito de tres relatos de Andrés Rivera”. Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. *Reconfiguraciones. Estudios críticos sobre narrativa breve hispanoamericana de fin de siglo*. Rosario, Fundación Ross, 2006: 134-150.

bra traiciona”, dice en *Hay que matar*, y lo reafirma en la entrevista): lo que vuelve es susceptible de ser pensado una y otra vez por la escritura. Así también, el blanco de página, recurso complementario de la narración fragmentaria, “abre interrogantes para el lector y para mí” (62). En suma, Rivera visita la historia no para reconstruirla, sino para auscultar, bajo la ceniza del pasado, la brasa del futuro que allí arde, como sostiene Walter Benjamin en sus “Tesis de filosofía de la historia”.

Este libro, que disfrutará intensamente el lector iniciado, será una estimulante puerta de acceso para quien todavía no haya transitado los caminos de una de las narrativas más originales y fascinantes de la literatura hispanoamericana actual.

GRACIELA TOMASSINI
ANLE y Consejo de Investigaciones,
Universidad Nacional de Rosario

Alba Omil. *Hechicerías en las culturas prehispánicas*. Tucumán (Argentina): Lucio Piérola Ediciones, 2011, 148 pp.

La historia es conocida. Cuando los españoles llegaron a un mundo para nada nuevo, pero ignoto para ellos, a fuerza de espada, cruz y fuego se dedicaron (entre otros muchos menesteres) a la sistemática tarea de extirpar culturas. Pretendían lograr así una *tabula rasa* donde comenzar a inscribir su historia, pero a pesar del celo desmedido con el que encararon la tarea, algo no salió del todo bien. Alonso Manso y Pedro Córdoba iniciaron la caza de brujas, pero ni ellos ni los inquisidores sucesivos pudieron cazarlas a todas. Diego de Landa mandó a quemar los códices en Mesoamérica, pero no logró quemarlos a todos. José de Arriaga pretendió extirpar las idolatrías, pero no pudo extirparlas a todas... y para qué seguir, si sabemos que el conquistador, más que una tablilla inmaculada, lo que obtuvo fue un sustrato borroneado, casi un palimpsesto, donde subyacía (subyace) la larga historia del hombre en América.

Sobre esta base, Alba Omil, no sé si con tintura de Giobert, nuez de agalla o luz ultravioleta, pero seguramente a fuerza de erudición, trata de desentrañar la historia oculta de las *Hechicerías en las culturas prehispánicas* en un volumen engañosamente breve. El ámbito

espacial es extenso: desde Mesoamérica hasta el Noroeste Argentino, a lo largo del espinazo andino. El temporal, mucho más. Desde no sabemos cuándo hasta las crónicas de españoles y mestizos.

El eje temático de la obra está claramente enunciado en el título: la hechicería en este lado del mundo, antes de Colón, pero no como *el arte supersticioso de hechizar* que manda la Real Academia (definición que acerca el concepto peligrosamente a la brujería), sino con el más respetuoso sentido de ritualidad religiosa, de nexo con el más allá. Es que al hombre, desde que comenzó a serlo, le frustró el saberse pasajero fugaz sobre la Tierra y se dedicó a construir su eternidad en lo impalpable, y por esos vericuetos nos conduce el libro.

En realidad, Alba Omil toma aquí dos roles. Uno, el de paleógrafo y documentalista que desentraña la larga historia de las creencias de los americanos, zurciendo los fragmentos que dejara el frenesí pirómano del conquistador. El otro es el que Dante asignara a Virgilio en la *Commedia*, para guiarnos por esa alfombra variopinta, no sin agujeros.

Así recorreremos el camino desde la magia hacia la religión, los cultos vivos y aquellos a los muertos, asombrándonos ante el fausto y la sofisticación de los “*salvajes*” (y también escalofriándonos al imaginar el choque con los rústicos europeos)... Nos asomamos a la metafísica de los oráculos y a la física de la herbolaria y la medicina, y la lista podría seguir.

Líneas arriba mencionaba que este es un libro engañosamente breve, y justifico este aserto. Lo dicho está escrito en 148 páginas (incluyendo la bibliografía citada y el índice), pero estas admiten varias lecturas. Una, la de seguir una prosa precisa que sintetiza unos cuantos miles de años de cultura; otra, la de indagar, de manera rizomatosa, e ir siguiendo las fuentes citadas para retrotraernos a los orígenes. Y otra más, que me parece la más enriquecedora, es la de leer lo que no se dice. Es que la autora, generosa, constantemente plantea preguntas que abren nuevos campos, que señalan potenciales vías de indagación y que dan herramientas para rellenar los claros aludidos.

ESTEBAN LAVILLA
Universidad Nacional de Tucumán- CONICET

Ana María Shua. *Fenómenos de circo*. Buenos Aires: Emecé, 2011, 208 pp.

A finales de 2011, apareció la más reciente serie de cuentos brevísimos que lleva como hilo conductor el espectáculo circense, *Fenómenos de circo* de la escritora argentina Ana María Shua. En Buenos Aires, se publicó bajo el sello de Emecé y en Madrid, la distribuye Páginas de Espuma.

El texto está conformado por 141 minificciones, dividido en los capítulos: “Todo es circo”; “Los oficios”; “Los Freaks”; “Los animales”; “Historia del circo” y, por último, una sección que lleva por nombre: “Datos fehacientes y comprobables acerca de algunas personas reales y/o famosas mencionadas en este libro” la cual da cuenta de individuos que existieron y sirvieron como fuentes documentales y de inspiración a la escritora argentina.

La propuesta consiste en asistir a un espectáculo de circo poco común y desconocido; las historias se refieren a seres imposibles como hermanos siameses, unidos por la espalda, pero separados por sus habilidades, un payaso que se envenena con su propio maquillaje, trapecistas que caen porque alguien ha limado los trapecios, cuerdas de seguridad invisibles, animales que fustigan y doman a sus dueños, funciones que terminan apenas han comenzado, empresarios imposibles de complacer por los empleados que, a su vez, solicitan pertenecer a un espectáculo montado por un fantasma, malabaristas sin manos, trapecistas que pueden convertirse en aros de fuego o freaks a los que no les basta con serlo, pues la gente que acude al circo en cada función, suceda lo que suceda, se cansa de mirar o irremediablemente se aburre.

En *Fenómenos de circo*, asistimos como lecto-espectadores a actos y representaciones que dan cuenta de un mundo totalmente absurdo, poblado de desatinos a ejecutar en cada presentación. Personajes sorprendentes, acciones y actitudes inesperadas, mismas que provocan el azoro, la risa y una serie de preguntas constantes ¿qué es este circo?, ¿es un timo?, ¿es real o me lo he imaginado? En cada texto, la duda nos asalta e impide estar cómodos. No obstante, las minificciones están caracterizadas por una gran solidez estructural. Son tres los temas que recorren todo el libro y que dejan (como cualquier brevedad bien hecha) pensativo al lector: La primera reflexión establece una analogía entre los sucesos del mundo/realidad y el acto circense en donde nada es lo que parece:

Los autómatas

Son hombres, mujeres y niños excelsos en el arte de fingir la vida. Imitan con tanta perfección los movimientos humanos que sólo su constante repetición los denuncia como muñecos de madera. Su dueño y creador descolla en la perfección de los detalles, como el brillo de la piel, el volumen de la carne... Pero si son casi perfectos en su imitación de la vida, hay que ver la perfección absoluta con la que mueren... (60)

A través de sus páginas nos asomamos no sólo a la presentación de un mundo trastocado, divertido, lleno de humor negro y desesperanzado que es a la vez, una especie de simulacro del nuestro, sino también estamos ante una galería de extraordinarias brevedades que constituyen lo mejor de la obra de Ana María Shua.

La segunda reflexión significativa gira en torno a la metaficción, es decir, a la conciencia que implica el acto de escribir, en esta misma línea, alude a la recepción que hace el lector del texto, apelando a la relación público-lector o lector-espectador, este es uno de los temas principales que recorren la mayoría de sus minificciones desde su primera serie de brevedades temáticas en *La sueñera* en 1984. A continuación, un ejemplo de *Fenómenos de circo*:

Introducción al circo

Arrojo al aire un sustantivo redondo. Antes de que caiga, con un disparo único, certero, logro que un adjetivo lo perfore en el centro mismo. Hago malabarismos con los verbos, camino por la cuerda floja de una sintaxis riesgosa. En medio de contorsiones extremas, azoto con mi látigo las palabras hasta obligarlas a saltar por los aros de fuego de un sentido inesperado. Entonces, en toda su variedad y esplendor, con lujosa minuciosa de oropeles, surge el circo. El público es usted, el espectáculo es unipersonal, por favor, elogie las fieras y no les cuente nada a los que están esperando afuera. (22)

Hay una deliberada conciencia juguetona, un narrador que provoca constantemente al lector y que no desea que se ponga a gusto en su asiento o que lo asemeja al público de las historias, dicho público está harto, aplaude con desgana, se fastidia y sobre todo, y ésta es la tercera característica, nada lo sorprende, ni el espectáculo más terrible de un desmembramiento humano, todo lo deja impasible, estático frente a la contemplación del acto:

¿Cómo sorprender a los malditos, a los cínicos espectadores que ya lo han visto todo? En un intento de brindar el espectáculo supremo, nos dejamos morir entre aplausos sobre la arena y no es suficiente, no es suficiente. Eso lo hace cualquiera. (35)

Los avatares, personajes y actuaciones del circo sirven como motivo de inspiración para mostrar al lector, cuán ardua, difícil e ingrata puede ser la profesión circense, qué despiadados, inhumanos y ridículos son todos aquellos que se encargan de montar, contratar y “clasificar” a los seres que darán el espectáculo. En el libro, actores, directores, público en general, son piezas fundamentales para que el número que se plasma en cada minificción pueda llevarse a cabo. Es precisamente en este entre juego que se logra la destreza de “participar” como lector, es en esta triada, donde el papel del lector juega y desempeña un papel fundamental. Al finalizar el libro, quedamos con la sensación no sólo se haber asistido a un acto fallido, a un simulacro, de haber participado en una especie de broma pesada, en nuestra conciencia lectora queda un sabor de amargo, culpable por contemplar algo más, impreciso, indescifrable e inclasificable y por lo mismo, que alude poderosamente a nuestra condición como seres en el mundo, que nos mueve a reflexionar, a reír, a lamentar o a sentirnos hondamente desesperanzados.

A lo largo de 25 años de carrera fértil, autora de más de un centenar de libros que abarcan géneros como la novela, la poesía, el ensayo, la crítica literaria, pero sobre todo, la minificción, Ana María Shua se consolida en *Fenómenos de circo* como una de las escritoras más audaces y relevantes de la literatura de habla hispana.

LUCILA HERRERA SÁNCHEZ
ANLE y Universidad Nacional Autónoma de México

Violeta Rojo (Ed.). *Mínima expresión, una muestra de la minificción venezolana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009, 466 p.

Violeta Rojo es quien ha iniciado y mantenido a lo largo de los años, en Venezuela, una labor continuada de exploración, reflexión teórica e investigación en torno a la minificción que ha dado ya su *Breve manual para reconocer minicuentos*, 1997, precedido del im-

prescindible artículo aparecido en la *Revista Interamericana de Bibliografía*: “El minicuento. Ese des-generado” (1996) y la antología de la serie La Avellana: *La minificción en Venezuela* (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2004). En esta oportunidad, nos presenta *Mínima Expresión. Una muestra de la minificción venezolana*, con selección, fichas y prólogo de de su autoría, (Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009).

Como todo aquel que se ve en la empresa de realizar una selección, Rojo traza una serie de coordenadas en su ejercicio, pero en este caso la guía un amplio criterio que está regido por la libertad. Si antologar, etimológicamente, es escoger flores, exhibir las evidencias de belleza que habitan la naturaleza, por un lado; por el otro, todo acto de antologación se vuelve sobre la subjetividad de quien escoge: queda, de este modo en primer plano la voluntad del que juzga. Pues bien, en este volumen se ha privilegiado el acto de mostrar lo que hay, lo que está a la vista aun cuando en numerosas ocasiones no lo advirtamos. De este modo, se documenta un proceso que se inicia con la obra de autores nacidos entre el fin del XIX y principio del XX y que culmina con textos de Miguel Hidalgo Prince (nacido en 1984).

El amplio arco temporal que traza la diacronía textual a lo largo de 100 años organiza una vitrina que acoge piezas recogidas en bibliotecas, librerías, en la red, en recitales; concebidas como poemas, fragmentos de novela, testimonios y también como minificciones. La tarea de la exploradora nos permite recorrer la obra de cerca de 100 autores —en textos publicados previamente o inéditos, entre los que los autores están representados por una cantidad de piezas que van de una, el que menos, a seis, el que más— en la que se incluyen voces reconocidas y otras nuevas; las voces femeninas acuden, aunque en menor proporción, dentro de este centenar que ha recogido Rojo.

José Antonio Ramos Sucre abre el vector temporal en quien Rojo marca el inicio de la minificción en Venezuela, aunque reconoce que hay que esperar a fines de los 60 y los 70 a la aparición de los textos de Ednodio Quintero, Gabriel Jiménez Emán, Luis Britto García, Armando José Sequera, José Gregorio Bello Porras para advertir una producción desde la conciencia de la forma.

En la actualidad se advierte ya el auge continental del género que en Venezuela se registra en las plumas de Luis Barrera Linares, Eloi Yagüe, Karl Krispin o Rigoberto Rodríguez.

Esta muestra no intenta conscribir prosélitos para la causa de la minificción, sino que expone a los ojos del lector textos que pueden ser leídos como minificciones: la categoría literaria de género ha sido desplazada de la hegemonía del creador al ámbito de la lectura.

La red de fina trama de esta sutil pescadora se orienta por una brújula cuyo norte es “la minificción (como) un texto literario muy corto, que utiliza como formas narrativas la anécdota comprimida, la intertextualidad y la hibridación o el proteísmo genérico”.

El juego pernicioso entre lo anónimo y la literatura de autor, lo real y lo ficticio, lo canónico y lo apócrifo nutre estas elecciones en un desborde proteico en los que leer y escribir se vuelven prácticas intercambiables. De este modo, reunir microrrelatos se vuelve un ejercicio irreverente en el que, por la naturaleza proteica del objeto acuñado —des-generado lo denomina Violeta Rojo—, el compilador crea sentidos a partir de la palabra de otro: *dispositio* y *elocutio* forman parte, en este caso, de la *inventio*.

La creación de una antología, en cierto modo, organiza un canon: a través de ella se exhiben preferencias, se marcan y difunden pautas, se exponen y organizan autoridades. Esta vez, y en antologías como ésta, nada se da por sentado, sino que lo que rige el campo de las selecciones está signado por la irreverencia, en tanto ejercicio de una política cultural militante, en la que confluyen prácticas desestabilizadores de cánones y preceptivas. Lo literario se despliega, entonces, a todos los ámbitos de la vida cotidiana: en definitiva, se estarían empujando los límites de la literatura más allá del lugar que le dieron los románticos alemanes en una concepción vital que la renueva, la reorganiza y la presenta ante nosotros en la convicción de que “las normas elusivas, complejas, firmes, inaprehensibles, etéreas y rigurosas que rigen a la minificción, (...) son tan contradictorias como las que determinan lo que es cualquier forma artística a partir del siglo XX. Y eso sí que tiene la minificción, es muy nueva y es nuestra”, como concluye en su prólogo Violeta Rojo. Los volúmenes, que estaban capturados bajo llave, han salido a la luz para que los ojos de los lectores liberen el caudal de significados que se encuentran encerrados —nunca mejor aplicado el término— en la cápsula explosiva de la minificción.

LAURA POLLASTRI
ANLE y Universidad Nacional del Comahue

Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. *La minificción en español y en inglés*. Rosario: UNR-UCEL, 2011, 376 p.

En oportunidad de referirse a *Confabulario Total* de Juan José Arreola, a principios de la década de los 70, Luis Leal llamó la atención sobre piezas narrativas que apuntaban hacia un nuevo género, que aludió como “mini cuento”, y que cada vez reclutaba más seguidores entre los cuentistas jóvenes. Esa observación, casi al pasar, no hizo más que anticipar un movimiento en las prácticas escriturarias que cada vez iría encontrando más adeptos. Naturalmente no se trataba de algo nuevo pues estos microtextos han sido empleados en distintas épocas por autores de latitudes diversas que los interpolan en cosmogonías, ensayos, novelas y todo tipo de obras narrativas como por ejemplo en el caso de Hesíodo, Platón, Rabelais, Boccacio, Cervantes, Tolstoi, Franz Kafka, William Faulkner, Ernest Hemingway, Juio Torri, Italo Calvino, Jorge Luis Borges y Jorge Amado, además de la enorme colección de cuentos y relatos anónimos que han llegado hasta nosotros.

Sin embargo bajo otros apelativos que se le han dado posteriormente como cuento brevísimo, cuento corto, microrrelato o minificción, es a partir de los 70 que cada vez más creadores recurren a esta forma narrativa para resaltar en sus temas anécdotas, sátiras, fantasías, estados oníricos, junto con una fuerte corriente de recreación de motivos históricos, fabulosos, literarios o mitológicos. Para eso logran en estas composiciones mínimas verdaderas formas acabadas de imaginación y talento que algunos críticos han destacado que exigen el manejo de una avanzada competencia narrativa al igual que pericia lingüística para poder lograr la mayor concentración y economía verbal.

Como resultado de lo anterior, en las últimas décadas se ha dado un movimiento vertiginoso en el universo de esos microrrelatos que ha confluído en una gama de actividades crítico-reflexivas que se traduce en enriquecedores estudios e investigaciones que exploran este universo literario. Prueba de ello fue la organización de las *III Jornadas Nacionales de Minificción*, celebradas en Rosario, Argentina, en octubre de 2009 y cuyo resultado está reunido en el volumen que comentamos. El mismo se organiza en tres secciones claramente definidas y perfiladas en un prólogo minucioso de las compiladoras del volumen, *Un puente intercultural*, que recorre las múltiples di-

mensiones fractales de este orbe literario. De manera especial hay que destacar que las Jornadas de Rosario fueron las primeras bilingües en su género, y por eso el libro recoge estudios en español y en inglés lo que contribuye a su universalización superando límites idiomáticos.

La primera sección, *Reflexiones teórico-críticas*, presenta un abanico de 23 trabajos de apreciación, evaluación y análisis de naturaleza reflexiva y propositiva. La segunda sección, *La minificción en sus textos*, reúne una meditada selección de 38 trabajos de innovación creadora en esta práctica escritural que ilustra el estado avanzado alcanzado en Argentina. La tercera y última parte, *Los juegos peligrosos*, es un diálogo con la escritora Luisa Valenzuela en torno a la microficción, el lenguaje y el acto de creación literaria. El volumen está dedicado a la memoria de David Lagmanovich cuyos trabajos fundacionales para el estudio del microrrelato son de lectura obligada para los interesados en el tema.

Entre los distintos aciertos de los trabajos compilados queremos destacar algunos a fines ilustrativos. La conferencia inaugural de Laura Pollastri, *Palabras entre el principio y el confín: el microrrelato entre la Patagonia y el Caribe Anglófono*, comparte las líneas conceptuales de una investigación que, desde la Universidad Nacional del Comahue, está centrada en la consideración comparativa de las configuraciones del género en el Caribe anglófono y en la Patagonia, en donde, en ambos umbrales de nuestro continente el microrrelato es un instrumento polifónico por el que transitan identidades que demandan lecturas múltiples. Sin duda es un acierto feliz la presencia de trabajos sobre el Caribe angloparlante que permite establecer un puente comunicacional superando universos lingüísticos. A partir de la perceptiva concepción de Edward Said sobre el Orientalismo, el trabajo de María Alejandra Olivares, *Microfiction as Cognitive Mapping: A Reading of the Caribbean*, reflexiona sobre el nuevo cauce del microrrelato para razonar sobre la experiencia colonial, su legado y las formas de dependencia que atenazan la compleja realidad actual de la región a partir de los de varios de sus autores. El espinoso y sensible tema de los alcances y limitaciones de la traducción de textos brevísimos por su intertextualidad al igual que el empleo de microficciones en situaciones de enseñanza y aprendizaje de lenguas extranjeras plantean enfoques sugerentes a la vez que propositivos en varios trabajos. De particular interés son las conferencias de clausura de Graciela Tomassini y de Stella Maris Colombo en las que sondean

en distintos horizontes las huellas de una posible genealogía de la minificción a la vez que muestran territorios ignotos por navegar. De esta manera se completa un círculo en el que los trabajos del volumen que han recorrido escenarios geográficos, culturales y lingüístico-literarios a la vez que cierra las Jornadas abren las puertas para futuras exploraciones en nuevos territorios.

Tanto por sus aspectos generales como particulares, la obra que comentamos es una valiosa contribución para el estudio y la investigación sobre las estructuras narrativas breves tanto por la cuidadosa selección de estudios como por sugerentes textos creativos antologados y ambos presentados en una cuidadosa e impecable edición.

ISABEL R. VERGARA
ANLE y The George Washington University

Julio Torri. *Obra completa* (edición de Serge I. Zaitzeff), México: FCE, 2011, 713 pp.

Sin duda, sólo por el gran número de páginas —¿713 páginas de Torri? ¿Pero es posible? ¿No era el rey de la brevedad, del rigor, o al menos de la procrastinación?— ya podría pensarse que esta edición nos deberá durar veinte, treinta años. Si entonces se siguen imprimiendo libros, o si aún se lee en algunas escuelas, habrán cambiado tanto las cosas que ahora mismo no podemos imaginarnos cómo será esa siguiente edición, esa siguiente forma de concebir, organizar, filtrar, presentar la obra de Torri. Es más: ¿declinará la estrella torriana? ¿La tendencia pasará por rechazar la *majestad de lo mínimo*, el *fetichismo de lo ínfimo*, las *exactitudes aterradoras*, y este descomunal Torri se cuarteará en una red nacional de bibliotecas reconvertida en salones de usos múltiples equipados con el *powerpoint* del momento? ¿Será en él demasiado el peso de lo canónico, le estorbará el consenso, lo hará torpe su asociación con palabras como Ateneo, vasconcelismo, filología, patria, donjuanismo, Menéndez Pelayo, terminará por hartar su carácter de *raro* casi oficial?

Puede también oponérsele algún reparo a esta edición. Para empezar, el tamaño: si ésta va a sustituir la clásica edición blanca de *Tres libros* o los aún más manejables *De fusilamientos* de Lecturas Mexicanas y *El ladrón de ataúdes* de los Cuadernos de la Gaceta, se

corre el riesgo de que Torri devenga puro objeto de estudio, de que ya no sea leído en pasillos, escaleras, horas muertas de oficinas, de que no se lo comparta siempre como un hallazgo, como el primer o último cómplice que se ríe de ese estudio o esa oficina antes de desvanecerse. Puede también preguntarse, ya en plan de engordar al más flaco de los ateneístas, por qué no incluir todo su epistolario —o al menos las partes más sustanciosas, como las cartas con Henríquez Ureña o el fantástico intercambio con Rafael Cabrera— en vez de únicamente el mantenido con Reyes. Y podría no faltar quien cuestione, con algo de razón y con mucho de rutina, la decisión de incluir textos torrianos inacabados, embrionarios o bien secamente protocolarios, cumplidores, en especial no tratándose de una edición para especialistas.

Sin embargo, los reparos se debilitan si se piensa esta *Obra completa* no sólo como una nueva puesta en circulación de Torri sino como un homenaje a su inventor. A principios de los setenta, si no antes, Serge Ivan Zaïtzeff comenzó a flirtear con las primeras décadas del siglo xx mexicano: en 1972 dio a conocer un estudio sobre Rafael López, y al año siguiente *La Venus de la Alameda*, una antología de crónicas del mismo López —nada desdeñables por cierto, más legibles según yo que sus poemas: merecerían reeditarse—, ofreciendo así la primera pieza de un rompecabezas que quizá el mismo Zaïtzeff aún no sabía que llegaría a existir, o en todo caso aún desconociendo que al final el rompecabezas enseñaría la cabeza afeitada, con ojos a media asta, de Julio Torri Máinez.

Aquí convienen dos aclaraciones: Zaïtzeff ha editado y comentado textos de otros autores, como Tablada, Pellicer o, sobre todo, Reyes. De Reyes ha entregado la mayor parte del epistolario hasta ahora conocido, complementando así la excepcional e inacabada labor de José Luis Martínez con la correspondencia específica entre Reyes y Henríquez Ureña. En lo editado por Zaïtzeff hay de todo, cartas protocolarias, meramente informativas y cartas muy sustanciosas (por ejemplo, la correspondencia con Genaro Estrada). Sin embargo, es claro que a Reyes no se necesitaba inventarlo, y a Torri sí. Y por cierto que, en las últimas décadas, pocas cosas han contribuido más a reinventar a Reyes que la categórica invención de Torri, su famoso *hermano diablo*.

Segunda aclaración: Zaïtzeff no descubrió a Torri. Y no me refiero a Villaurrutia o Cuesta, quienes lo leyeron prolongadamen-

te; tampoco a Arreola, el discípulo implícito que partió de la miniatura torriana “La feria” para confeccionar la propia y que, me gusta esta hipótesis, conoció en la biblioteca de Torri el realmente existente *El himen en México*, de Francisco Flores; ni mucho menos al primer y gran descubridor de Torri, el propio Reyes. Me refiero a quienes, en calidad de críticos, habían insistido ya en el valor de su obra minúscula, sobre todo Carballo y Monsiváis, descubridores de Torri para quienes ya no lo habían leído en sus escasas colaboraciones periodísticas o ya no habían sido sus alumnos en Filosofía y Letras.

Zaitzeff entre ellos. Comenzó su trabajo de invención con un artículo en 1978, “Julio Torri: originalidad y modernidad”, y siguió una labor enfebrecida, acaso inconsciente, insisto, del monstruo genial que estaba creando. Por una parte, con el rescate de inéditos o cuasi inéditos torrianos, cuartillas más numerosas que las que hasta entonces constituían la obra completa: *Diálogo de los libros*, *El ladrón de ataúdes*, los *Epistolarios* —que contienen, para mi gusto, las otras mejores páginas de Torri además de *Ensayos y poemas* y *De fusilamientos*— e incluso *Anywhere in the South*, las cartas de Esther R. Brown, la novia tejana que Torri conoció en la Escuela de Verano del vasconcelismo. Por otra parte, con la entrega de un estudio crítico propio —*El arte de Julio Torri*, que ahora se incluye como introducción a la *Obra completa*— y con la organización de la crítica más importante —*Julio Torri y la crítica* y *Julio Torri y la crítica en los años ochenta*—.

Y sin embargo ahí no concluyó la tarea creativa de Zaitzeff, que entonces habría resultado insuficiente. A la par, fue rescatando textos, notas perdidas, cartas, de otros escritores, como el fundamental Díaz Dufoo, el ancilar Gómez Robelo, el contrastante Silva y Aceves, o ese volumen clave para los fans de esta secta, los *Epistolarios* de Xavier Icaza, con lo cual, en suma, no sólo entregó lo que había que leer de Torri sino la forma de leerlo: le inventó, pues, un contexto de lectura, un escenario y una estantería donde los textos de Torri cobraban propiamente forma. El rompecabezas de Zaitzeff está completo.

GABRIEL WOLFSON
Universidad de las Américas, Puebla (UDLAP)

Rima de Vallbona. *De presagios y señales. Relatos del pasado azteca*. San José: Editorial Costa Rica, 2011, 119 pp.

A primera vista las palabras iniciales del título y la bella portada de este libro con diseños indígenas históricos sugieren la presencia de un estudio etnológico. Sin embargo, la obra se trata de una curiosa colección de nueve narrativas cortas ilustradas con miniaturas de documentos indígenas e inspiradas en sucesos de la civilización nahua y los primeros años de la conquista. El espíritu de los cuentos, como lo sugiere la gran mayoría de los epígrafes, ha surgido de un nutrido grupo de crónicas de la conquista de México.

La introducción que encabeza los cuentos sí constituye un verdadero estudio etnológico que demuestra una minuciosa investigación de las obras de numerosos historiadores y recopiladores de hechos históricos. Asimismo Vallbona echó mano a escritos llevados a cabo por descendientes de indígenas, testigos y participantes en las luchas de la conquista.

Cada uno de los imaginarios es un verdadero ejemplo de lo real maravillosa del mundo indígena ya que el receptor se encuentra con acontecimientos asombrosos. Aunque estos eventos aparecen cuidadosamente tamizados por la imaginación de Vallbona, se sabe por las explicaciones de la introducción que han surgido de crónicas históricas.

Algunos aspectos del relato titulado “Papantzin, hermana de Moctezuma II. Fatales augurios para los aztecas”, lo hacen uno de los cuentos más admirables surgido del *Códice Florentino*, de la *Historia Antigua de México* de Francisco Javier Clavijero y de otras fuentes (21). La narrativa se centra en la exposición de eventos de la vida de la princesa azteca Papantzin y otros acontecimientos. Según aclara Vallbona en la introducción, esta princesa “fue la primera que el año de 1524 recibió el santo bautismo en Tlatelolco” (22).

Papantzin misma sirve de narradora homodiegética y dirige gran parte de su relato a dos narratarios, su hermano Moctezuma II Xocoyotzin y su pariente Nezahualpilli, rey de Texcoco. A través de las palabras iniciales de Papantzin el receptor se entera de los numerosos malos augurios que atormentan a Moctezuma. Entre ellos cuenta la extraña historia de una piedra enorme que rehúsa moverse cuando los hombres de Moctezuma tratan de transportarla a México-Tenochtitlán, como lo ha ordenado Moctezuma. No sólo la piedra ha

echado raíces profundas sino que le envía un funesto mensaje a Moctezuma, indicándole que “ya se le acababa su mundo y su oficio” (84). Otra señal se trata de la aparición nocturna de una mujer que llora lastimosamente mientras exclama “¡Mis muy queridos hijos, ya llega vuestra partida! Mis muy queridos hijos, ¿adónde os llevaré?” (84). Esta señal llama la atención de inmediato porque retrotrae la leyenda de la arquetípica Llorona, prototipo de la mujer enloquecida por la pérdida de sus hijos. La historia de la Llorona, difundida por vastos territorios del Suroeste de los Estados Unidos y la América Latina, tiene múltiples versiones. Cabe preguntarse si el origen de esta historia yace en algún acontecimiento del pasado nahua como éste de la madre que gime por sus hijos, que Vallbona incluye en este relato.

El presagio más misterioso de todos es el que la princesa relata específicamente a los dos narratarios anteriormente mencionados. Este presagio se relaciona con la experiencia de la muerte de la princesa la cual, después de enterrada, se despierta totalmente sana en la cueva donde la han sepultado. Ella cuenta minuciosamente lo que presencia durante la muerte. Un joven que despliega “un par de alas de ricas plumas vistosas, y una marca en la frente” (89) le anuncia la llegada de los españoles que “van a apoderarse de este imperio” (91) y continua diciendo que “ellos traerán consigo la noticia y el conocimiento del verdadero Dios, creador del cielo y de la tierra” (91). Como puede verse, la princesa revela un punto de vista totalmente cristiano y urge a Moctezuma y a Nezahualpilli a salir de su fanatismo idólatrico.

Papantzin se horroriza ante su idolatría del pasado y las terribles prácticas de antropofagia. Pensando entre sí relaciona el canibalismo de entonces con el acto de la comunión cristiana. Confiesa que ella y los suyos “[comían] esa carne con la misma devoción con la que hoy, ya cristianizados, [reciben] la santa hostia transubstanciación del cuerpo de Cristo” (87).

Ante el relato y las prédicas de su hermana Moctezuma II se enfada, pero Nezahualpilli la escucha en silencio conmovido. Es que este monarca de Texcoco que es muy versado en las “maravillas celestiales y el prodigio de la naturaleza” (90), ya ha llegado por intuición a la idea de que sólo un dios todopoderoso ha sido capaz de crear tanta grandeza. Sus observaciones, explica la princesa (90), ya lo están inclinando hacia el monoteísmo, pero por temor a la opinión de su familia y sus súbditos sólo le confía estos pensamientos a Papantzin.

Este relato está repleto de religiosidad cristiana. Se sabe, por ejemplo, que Nezahualpilli se ha encerrado a hacer penitencia y ha ayunado durante cuarenta días tratando de expiar un terrible pecado, la condena a muerte de su propio hijo. Ayuna precisamente cuarenta días, hecho que remite a la retirada de Jesús al desierto donde permanece cuarenta días ayunando como se lee en los evangelios (Lucas 4, 1-2; Marcos 1, 12-15; Mateo 4, 1-2). Consecuentemente también remite a la práctica cristiana del ayuno durante la cuaresma. Además, es muy significativo el uso de la cifra cuarenta que tiene tanta prevalencia bíblica. Moisés, por ejemplo permanece en el monte Sinaí exactamente cuarenta días y cuarenta noches en espera de recibir las tablas de la ley (Éxodo 24, 18). Luego, como destruye las tablas, vuelve al monte para quedarse allí otros cuarenta días y cuarenta noches ayunando en compañía del Señor (Éxodo 34, 28). Asimismo Moisés, no pudiendo entrar a la tierra prometida, envía a un grupo de los suyos a investigar el lugar; sus hombres permanecen allí cuarenta días y cuarenta noches. Después de dicho lapso vuelven a Moisés llevando uvas, granadas e higos (Éxodo 13, 17-25).

Debido a todas estas relaciones bíblicas y a los insólitos eventos que relata la historia de Papantzin, hermana de Moctezuma II es indudablemente una narrativa de gran interés.

Otro relato digno de mencionarse es “Malintzin, lengua y voz de Hernando Cortés” que se centra en la figura de Malintzin-Tenepal o Doña Marina, a quien se ve como “el máspreciado instrumento en la realización de [la] conquista y en la difusión de la fe cristiana (101). El narrador es Bernal Díaz del Castillo en cuya *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* se encuentra una semblanza favorable y muy bien lograda de este personaje.

Como en el caso de Papantzin, Bernal Díaz actúa como un narrador homodiegético ya que aparece como participante activo de los hechos que narra y constituye una parte integral del universo diegético. Sin embargo, en ocasiones, cuando su discurso se adentra en la figura de Malintzin, el narrador se apasiona de tal manera que parece desvanecerse para dejar paso a la imagen de su personaje. Otro aspecto interesante de este relato es su estructura epistolar. Aparece bajo la forma de una carta de Bernal Díaz a don Antonio Herrera y Tordesillas quien, aunque nunca estuvo en la Nueva España, escribió una crónica sobre ella, basándose en lo dicho por otros cronistas (23).

En cuanto a Malintzin, el narrador la introduce contando su llegada a los españoles entre veinte esclavas que los nativos de Tabasco le otorgan a Cortés para señalar su rendición. Según parece, desde el primer momento se nota el porte noble, la inteligencia y el manejo excepcional de las lenguas de esta “singular mujer” (96), que va a permanecer siempre al lado de Cortés (97). Gran parte del discurso del relato puede verse como una extensa alabanza de este personaje, sus cualidades, su incansable labor catequizadora y su lealtad a los españoles. Cuando se refiere a ella el registro del léxico confiere un tono afectivo y de profunda admiración. En algunos de estos segmentos Vallbona logra construir un imaginario inolvidable que recrea la niñez feliz de Malintzin. Sentada en el regazo de su padre para quien ella es “[su] hija muy amada, [su] plumita de quetzal” (100), la niña mira “los bellos libros nahuas” (101) mientras escucha consejos que la incitan a no olvidar nunca su procedencia noble. Desgraciadamente, esta infancia de bondad y placidez termina con la muerte de su padre y los malos sentimientos de la madre, quien para darle los derechos del cacicazgo al hermanastro de Malintzin, la condena a una vida de esclavitud.

Empero, a pesar de las desgracias sufridas, la joven Malintzin posee muy “buen entendimiento” (97), “temple heroico, [...] estoicismo” (97) y una “rara fortaleza viril” (97). Además de que es bella e intrépida (97), es también bondadosa y sabe perdonar. Esta última cualidad aparece ampliamente ilustrada cuando el narrador cuenta la visita de los españoles a la villa de Coatzacoalco, “de donde doña Marina era originaria” (98). Cortés hace reunir a todos los principales de esa región entre los cuales aparecen la desnaturalizada madre de Malintzin y su hermanastro Lázaro, los cuales al ver a Malintzin se espantan y se ponen a llorar temiendo ser castigados. Sin embargo, Malintzin se acerca a ellos, los perdona y los colma de regalos. Curiosamente el narrador relaciona esta escena con la historia bíblica de José y sus hermanos desalmados que lo venden en el desierto. El narrador rememora cómo José “los perdonó cuando acudieron al faraón a comprar trigo durante la sequía que arrasó todas las cosechas” (100).

Varios segmentos del relato de Malintzin se dedican a destacar su valentía y entereza; se la describe sobrellevando “privaciones y peligros en los campos de batalla” (97) y sin protestar, ni quejarse, ella les da ánimo a los españoles cuando los observa desfallecidos. Así dice la voz de Bernal Díaz: “Jamás vimos flaqueza en ella; más bien

con profunda devoción, rezaba a nuestro señor Jesucristo y a su santa madre para que saliéramos con vida.” (97)

La lealtad de Malintzin salva más de una vez de la muerte a Cortés y a los suyos. En una ocasión ella advierte a Cortés que unos embajadores que envían los tlaxcaltecas en son de paz son verdaderamente espías que buscan la manera de terminar con ellos. Asimismo logra evitar una catástrofe para los españoles cuando estando en Cholula, Moctezuma instiga una conspiración de los habitantes contra ellos; sin embargo, gracias a Malintzin, los españoles pueden salvarse de la emboscada “que [les] tenían preparada los cholultecas” (105).

Malintzin-Tenepal recibe el nombre de doña Marina al bautizarse y desde entonces su nombre ha pasado a ocupar un lugar de prominencia en la historia de la conquista de México. Si la figura histórica de esta mujer se ha vilipendiado, acusándola de traidora y aplicándole términos soeces, la narrativa “Malintzin, lengua y voz de Hernando Cortés” bien sirve para reivindicar su imagen y ponerla junto a otras mujeres intrépidas que participaron en la conquista del Nuevo Mundo (109).

Antes de terminar este breve comentario sobre la obra más reciente de Rima de Vallbona, se hace necesario traer a colación la historia de Cristobalito, hijo del tlaxcalteca don Cristóbal Acxoténcatl, por la luz que arroja sobre la suerte que corrieron algunos niños indios cristianizados y educados por los frailes. La narrativa “Réquiem por Cristobalito, el primer niño cristiano, mártir de la idolatría en Tlaxcala” se inspira en un relato incluido en la *Historia de los indios de Nueva España* de fray Toribio de Benavente también llamado Motolinía (23).

La voz que narra es la de fray Toribio que evidentemente está en el proceso de celebrar una misa de réquiem en memoria del niño Cristobalito y dedica la sección de la homilía a rememorar los eventos que culminan en su muerte. El niño, debido a su conversión y convicción cristianas pierde su pequeña vida. Su triste suerte, así como la suerte de otros niños indios cristianizados y educados en monasterios y conventos (23-24), es el resultado de una recomendación hecha a Cortés con respecto al proceso de cristianización de los nativos. El narrador explica que “para conseguir la salud del ánima de estas gentes, convenía que los hijos de los señores y personas principales se recogiesen en los monasterios para que aprendiesen la doctrina cristiana y la inculcaran a sus padres (112). Esto realiza con mucho éxito el pro-

ceso de aprendizaje de los niños, pero en ocasiones al regresar éstos a sus hogares pagan con su vida las consecuencias de su conversión.

El relato explica que los padres de estos niños se muestran reacios a dejar a sus hijos en manos de los frailes. Sin embargo la orden viene de Cortés y los indígenas no tienen otra alternativa que obedecer; a veces ellos envían a los hijos de sus vasallos en lugar de los suyos propios. Debido a esta situación Cristobalito mismo permanece oculto por orden de su padre y no es sino hasta que sus hermanastros, que ya están con los frailes, revelan este hecho, que el niño comienza a cristianizarse a la edad de trece años.

El padre, aunque ya ha sido bautizado, mantiene un harén con sesenta mujeres y continúa con sus prácticas idolátricas. Es así como se enfurece ante la devoción cristiana del niño, que lo instiga a dejar la adoración de ídolos y la vida licenciosa. Cristobalito perece en las manos asesinas de su padre, don Cristóbal Acxoténcatl y pasa a ser el primer mártir cristiano de Tlaxcala en la Nueva España.

De presagios y señales - Relatos del pasado azteca es un cuentario de gran interés por lo sorprendentes que resultan algunos de los acontecimientos que saca a luz. Rima de Vallbona se propuso producir esta obra con un propósito didáctico (24), deseando cultivar el placer de descubrir en el pasado azteca los múltiples aspectos que lo matizan de misterio, admiración y tragedia. Tanto jóvenes como adultos se ilustrarán mientras disfrutan de una admirable manipulación escritural de las “diversas anécdotas históricas” (13) en que se basan los relatos. Este nuevo libro constituye un galardón más para Vallbona así como para la literatura hispanoamericana contemporánea.

CIDA S. CHASE
Oklahoma State University

TINTA FRESCA

LA TRASHUMANCIA DE UN ESCRITOR ARGENTINO-ESTADOUNIDENSE¹

ROSA TEZANOS-PINTO²

El presente volumen recopila valiosos trabajos dirigidos a glorificar la obra de Luis Alberto Ambroggio, autor argentino-estadounidense, quien es en la actualidad una de las figuras más sobresalientes de la literatura hispana escrita en los Estados Unidos. A pesar de las distintas interpretaciones expuestas por los colaboradores, todas coinciden en indicar que la poética y ensayística ambroggiana esquematiza una seductora mezcla de fuerza, conocimiento, emoción y honda reflexión, particularmente, en los temas de exilio, proceso creativo y cuestionamiento filosófico. Su palabra no solo identifica con intuición los ejes que congregan o destierran, apaciguan o insubordinan el camino vital —muchas veces trágico— del individuo sino que interpela con excelencia los códigos de la trashumancia en la continua búsqueda de lo permanente y eterno.

El método de la escritura de Ambroggio es ambicioso. Escribe varios poemas y géneros a la vez: poesía, ensayos, cuentos que va guardando en cuadernos. En algunos de sus poemarios se reflejan distintas etapas de su vida: período agnóstico, comprometido, social, amoroso, período del exilio. En *Por si amanece. Cantos de guerra* describe el tema de la violencia en las guerras pero subrayando la cul-

¹ El presente trabajo es un extracto de algunos de los aspectos que trata la autora en la “Introducción” del libro del cual es Editora: *El exilio y la palabra: La trashumancia de un escritor argentino-estadounidense* (Buenos Aires: Vinciguerra, 2012, 269 p.)

² ANLE e Indiana University-Purdue University Indianapolis. Investigadora, docente y crítica literaria, autora de numerosos trabajos en su especialidad. <http://www.anle.us/498/Rosa-Tezanos-Pinto.html>

tura de la paz; en *Poemas de amor y vida* incorpora lo que él mismo llama “un amor polifacético” de hijo, padre, esposo. Aviador aficionado, en *Hombre del aire* medita desde un aeroplano sobre la transitoriedad y las contradicciones de la existencia pero la axiomática teoría del exilio de *Poemas desterrados* —de reconectar al individuo consigo mismo y/o con su paraíso— subsiste en todos poemarios. Por ello podría decirse que la palabra ambroggiana casi siempre se descarría de los temas centrales y engendra inesperadas aventuras. Gerardo Piña-Rosales, Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, encuentra que en “la obra poética de Luis Alberto Ambroggio oímos a veces la voz doliente de César Vallejo, la voz sibilina de Jorge Luis Borges, la voz atormentada de Luis Cernuda, la voz amante de Pedro Salinas, la voz viril de José Hierro, la voz asordinada de Rilke, la voz ventrílocua de Fernando Pessoa”. Según Oscar Hijuelos, Ambroggio posee una expresión inimitable: “uno se deleita con la sombra de sus palabras”. Para Moraima Semprúm de Donahue, es un artífice de la palabra, defensor de los oprimidos de la política del Primer Mundo y poeta de los cielos: “el de la bóveda celeste y sus derivados ... cielo, azul, aire, vuelo, espacio, nubes, universo, celeste, astros, Osa, las pléyades, Escorpión y Sagitario con sus múltiples metáforas que representan paralelamente: naves estelares, pájaros Sputnik, estaciones del espacio, y formas de símbolos mitológicos e históricos ... se llama a sí mismo ‘piloto del viento, piloto de lo inmenso y microscópico,’ ‘piloto de huesos castigados’” (*El testigo se desnuda*). Adriana Corda sostiene que “Luis Alberto Ambroggio elige un poder invisible, sin territorio ni identidad, como símbolo de un profundo malestar cultural a nivel colectivo y como responsable de refractar las moradas dantescas a nivel individual, lo parodia, lo ironiza, lo acusa, lo limita”.

Todos los elementos de la poesía de Ambroggio son vitales. Los epígrafes y los títulos de los libros de Ambroggio son en sí mismos motivo de estudio como lo son los subtítulos. Llevan a un universo onírico que cautiva, que impele a que la imaginación quede presa en ellos, como se ve en ‘El farol seco’ o ‘La muerte del tiempo’ de su poemario, *El testigo se desnuda*, en ‘Ritos evaporados’ de *Los habitantes del poeta* o ‘Jugando con Humo’ de *Laberintos de Humo*. Ambroggio tiene igualmente una innata curiosidad intelectual que queda tamizada en el verso como un consistente deseo de entender la vida y de resguardar su temporalidad. Su inquebrantable y brillante

confrontación con lo existencial clasifica sus poemas como tratados metafísicos en miniatura.

Desde sus primeros escritos, Ambroggio pudo imaginar el destino de la cultura hispana avanzando convincentemente hacia sus metas. Más tarde pondría el mismo ímpetu en temáticas de su especialidad como: identidad y bilingüismo, poesía de los Estados Unidos escrita en español, la divulgación de Thomas Jefferson, padre de la patria estadounidense, como defensor y propulsor del español, y el análisis de reconocidos poetas como Borges, Vallejo, Mistral y Darío. Se reúnen aquí tres ensayos que muestran lo que significan para él el desarraigo, la inmigración, el ostracismo y el propio aislamiento.

El presente volumen —dividido en cinco partes— tiene como objetivo examinar la escritura de Luis Alberto Ambroggio usando como fondo deductivo tanto el razonamiento y estructura de su palabra como sus consideraciones sobre el exilio en un paradigma múltiple: personal, nacional y filosófico. Desde esta contingencia se revela que su labor literaria une lo estético e ideológico en una demanda inmanente de respuestas y permanencia. Aunque una ironía muy propia prevalece en mucha de su escritura, es la trashumancia que también se detecta la que identifica a Ambroggio como una de las voces más audaces de las letras hispanas escritas en los Estados Unidos. Para incidir en estas conjeturas, sigue a esta introducción un capítulo que incluye referencias de escritores de distintas nacionalidades —Ario Ernesto Salazar (El Salvador), Edna Pozzi (Argentina), Daniel R. Fernández (Estados Unidos), Manuel Marín Oconitrillo (Costa Rica) y Juan Liscano (Venezuela)— quienes opinan de manera entrañable sobre el quehacer poético del amigo y colega. La significación de estos ensayos se encuentra en la intimidad de las percepciones y en la admiración por una obra que califican de trascendental. Salazar en “La revolución del arte y sus revolucionarios” denomina a Ambroggio revolucionario del español como lo fueron antes Darío, Paz, Pizarnik: “una conciencia... yo poético... que toma de la mano al lector y lo lleva a un tiempo donde el panorama o la escena elegida estaba al borde del vacío... que con diligencia y tesón y sensibilidad construye la memoria de la dicha y la desdicha en medio de la alacridad misma... un hombre que revoluciona los decires, la palabra, los acercamientos vuestros y míos a la hora de trabar diálogos con los grandes espectáculos del mundo”. En “Bilingüe un verdadero desafío”, Pozzi reconoce el “altísimo nivel poético” de Ambroggio, la técnica para estar y

entender lo intraducible: “un estar y no estar en el mundo, una palabra que es presencia y a la vez rotunda pérdida”. Sin embargo, Pozzi acierta en no equiparar esta posición tan específica de Ambroggio con derrota o pesimismo agobiante. Por el contrario, como, dice la autora argentina: “Ambroggio está en un camino de profunda riqueza... y por eso su poesía se lee con tal increíble serenidad. Y en ningún momento, ni acaso en los más exasperados, deja de ser bella”.

Por su parte, Fernández, en “Luis Alberto Ambroggio o la consagración del instante” apunta que ser poeta es: “desgajar instantes, atraparlos y hacerlos suyos para consagrarlos a fin de que se vuelvan ritos y puedan ser repetidos, vividos por otros invitados a la ceremonia de la poesía... Se evidencia que [esta] consagración es, en el caso de Ambroggio, un acto de transgresión en sí, ya que el poeta se arroga cierto derecho divino que no le corresponde como ser mortal y temporal que trágicamente es”. Manuel Marín Oconitrillo se refiere al poema ambroggiano como un prodigio anisosilábico que: “a cada paso sorprende, precisamente cuando se creía haber, por adelantado, aprendido la totalidad del poema”. En su ensayo, “La secreta música de la poesía”, propone que la musicalidad además de ser un elemento inherente en la poética de Ambroggio impulsa otras resonancias: “libera la música evocada, y aún, más, la música imaginada, esa para la cual no tenemos recuerdos y que nace de la catarsis pura”. Culmina esta sección una afectuosa acotación del famoso poeta venezolano Juan Liscano, “Humanismo y tecnología: en busca de una nueva esencia”, donde se ilustra el valor del humanismo y cómo este irrumpe en la poética ambroggiana: “ese humanismo ahuyentado por la tecnología ... Lo hemos hablado varias veces como si nos dejara descansar y como si esta postura nos definiera”.

Si el segundo capítulo ratifica la versatilidad de la palabra de Ambroggio y su transcendencia en las letras hispanas, el tercero se enfoca en una de las consideraciones discursivas más prominentes de su obra: el exilio. Miriam Pino con Debra Herrick inician la exploración del tema y luego Ambroggio mismo amplía el análisis con tres de sus ensayos sobre el exilio. Pino, para quien es atrayente la dialogía de los escritores hispanos que viven en los Estados Unidos, confronta dos de estas escrituras —la de Eduardo Espina y la de Luis Alberto Ambroggio— las cuales, como bien observa, reproducen “un espacio propio, el de la escritura móvil, reflexiva, plurivocal...”. En su artículo “Dos poemas migrantes: ‘Lengua materna (Está escrito y entonces

se escucha)’ de Eduardo Espina y Otredad’ de Luis Alberto Ambroggio”, Pino expresa que el exilio y la permanencia de ambos autores en los Estados Unidos los ha transformado en una “identidad cultural inagotable... una categoría única que las respectivas escrituras tejen y des/tejen la relación yo/otro como fundamento de aquella”. Un aspecto interesante de la propuesta de Pino es cómo Ambroggio no resiste ni elimina lo desconocido o lo que no comprende —incluyendo su propia otredad— sino que la persigue. Pino además especifica que la trashumancia del poeta no es precisamente un rencuentro con la patria de la infancia o el propio yo sino la “búsqueda por la patria vital del quehacer poético”.

Por otro lado, Herrick en “*El cuerpo y la letra*”, detalla que la palabra ambroggiana retiene “el lugar esencial e íntegro del español en los Estados Unidos”. Llama la atención, por igual, a las palabras escogidas por Ambroggio en su exégesis de lo que es ser inmigrante en los Estados Unidos y anota que las fotos que acompañan el poemario *El cuerpo y la letra* son cruciales para acoplar las contradicciones que presenta la vida para los hispanos en Estados Unidos. Herrick interconecta la palabra “Welcome” usada por Ambroggio en “Sueño del inmigrante USA” con la foto de un anuncio que decreta: “Do not enter”. Esta antítesis transcribe verbal y visualmente las discordancias en las relaciones multiculturales en el país del norte.

El enfoque de Pino y Herrick se plantea desde diferentes niveles en los tres ensayos de Luis Alberto Ambroggio. En el primero, “El exilio como condición poética”, Ambroggio, como Freud y Kristeva, refuerza el discurso del desarraigo existencial: “...somos intrínsecamente errantes. Elegimos, sufrimos exilios forzados, nos exiliamos a nosotros mismos escapándonos sin irnos de una cultura a otra cultura, de un dominio a otro”. Para Alicia Kozameh, poeta argentina también residente en Estados Unidos, el exilio queda ubicado: “en la posición intermedia entre prisión y libertad” (38) y cuando se regresa de tal experiencia no existe un rencuentro gratificante: “Qué me pasa con mi país. Dónde están los símbolos... Busco la gran metáfora, la gigantesca palabra que me tradujo el mensaje de la vida ... No sé dónde estoy... Acá no estoy (4). Ambroggio va inclusive más allá del exilio nacional y subraya que en su cometido poético debe constantemente estar auto exiliándose. Este apartamiento adicional que debe de sobrellevar lo autoriza a: “despegarse de la realidad, desterrarse, para entrar en el corazón de las cosas, recrearlas y solo así expresarlas con de-

voción... El destierro que el individuo ensimismada y solitariamente vive, el poeta lo vive por escrito”.

El segundo ensayo de Ambroggio, “La poesía de los exilios hispanoamericanos en EEUU”, es un esfuerzo del autor por compendiar la singularidad de los varios grupos hispanos dedicados a la poesía en los Estados Unidos. Como bien indica Herrera-Sobek: “The Third World, as many Americans call the lands beyond the Rio Grande River, does not begin at the border because at least in its cultural manifestations, it is already within the United States... an often oppressed minority, who in spite of all pressures to assimilate have maintained their language and are creating a new and exciting literature...” (18). Aunque Ambroggio arguye que las razones para el exilio de estos integrantes son muy diversas, su escritura posee: “temáticas semejantes, para no desaparecer, para aferrarse a un amor, a un recuerdo, a sus raíces, a su pueblo, a sus ancestros... en algunos casos, para denunciar y proclamar cambio”. El estudio de Ambroggio empieza con poetas hispano-estadounidenses de 1848-1912 y enumera un detallado número de vates pertenecientes al exilio mexicano, puertorriqueño, cubano, centroamericano, caribeño, suramericano y español. Ambroggio da crédito además a estudiosos como Nicolás Kanellos, quien fue pionero en la reconstrucción del paso literario hispano por los Estados Unidos, y a revistas literarias y universidades que han apoyado la recuperación y registro de la voz poética hispana. No prescinde tampoco de los cambios que el lenguaje poético ha experimentado en contacto con el inglés. Su especulación abarca siempre el multiculturalismo: “[s]e expresa en diferentes códigos (español, inglés, bilingüe, spanglish) que en ocasiones aparecen mezclados con naturalidad, como transgrediendo fronteras, discurso subversivo, que da una dimensión peculiar e idiosincrática al lenguaje y a las figuras y expresiones formales del mismo”.

El último ensayo de la trilogía ambroggiana es “El exilio y la palabra: Identidad y bilingüismo” donde el autor ahonda en el tema de la identidad del emigrante y en el alcance del español para reafirmar esa identidad: “instrumento de apropiación de una experiencia individual y colectiva heredada y, al mismo tiempo, una forma de descubrimiento...”. No obstante, muy directamente puntualiza que aunque la lengua transpone tantas fronteras que la llevan a ser “un sistema e institución social”, genera por ello el rechazo de grupos disconformes: “hablo del español, lenguaje que ha despertado la mayor hostilidad

en los EEUU tanto por parte de los que no lo hablan como por la de los que lo hablan, no solo por su competitividad con el inglés sino también como vehículo de una identidad cultural antagonizada...”. Comparte, del mismo modo, sus propias experiencias como emigrante y denuncia abiertamente la xenofobia y el atropello a los derechos humanos. Parece decir con Eddy que no hay que idealizar ni poetizar la justicia. Cuando de derechos humanos se habla, esta discusión tiene prioridad (463, 481).

En cuanto al bilingüismo —como resultado natural de la convivencia de los grupos hispanos en los Estados Unidos— Ambroggio discrepa de las tendencias que dan preferencia al inglés. Para Stavans escribir en inglés: “es una opción que tiene que ver con las ventajas del mercado y la publicidad y con el anhelo por parte del escritor de ganar público y ser reconocido al lado de sus coetáneos anglo-norteamericanos” (389). Según Ambroggio escribir en español forja la verdadera ganancia. Reitera las muchas posibilidades que suscita en un mundo global sin dejar de acentuar que la identidad hispana no debe de aceptar la diferencia en la que se le quiere clasificar sino afianzarse en su larga historia en el territorio norteamericano, que data de 1513. En el cuarto capítulo se examinan criterios heterogéneos sobre lo que constituye la palabra ambroggiana. Según Adriana Corda hay cicatrices en la palabra de Ambroggio que se pueden analizar en la estructura segmentada del signo poético. En su ensayo, “Disociación del signo poético en *Laberintos de humo* de Luis Alberto Ambroggio, explica que leer al poeta equivale a reconocer una escritura en donde coexisten múltiples culturas que provocan una lectura intertextual: “desde el genotexto cuando comienza a vertebrarse en el sistema de significaciones [y que] puede adquirir una inagotable posibilidad de lectura pues es sumamente activo el papel del receptor en el discurso lírico”. Conny Palacios, por su lado, se concentra en el impacto que Ambroggio y otros poetas hispanos que residen en EEUU tienen en la transformación cultural del país: “El poeta está otorgándole voz a una comunidad que está cambiando el rostro y el alma de una nación”. Es una nueva raza cósmica dice Palacios: “no aquella que hablaba Vasconcelos— sino una que se enseñoorea a través de la palabra derribando las mentiras del utilitarismo, la incomunicación e izando a través de la poesía las banderas del amor y la solidaridad entre los pueblos”.

El trabajo de Vanessa Lago Barros, “*El cuerpo y la letra de Luis Alberto Ambroggio, o el asombro de un poeta ante el mundo*”,

determina a Ambroggio como: “gran poeta humanista” que con suma vitalidad es “actor y, a la vez ... testigo, del fenómeno humano”. Para Lago Barros los distintos cantos: existenciales (misterio de la vida), sensuales (prodigalidad del amor apasionado), comprometidos, están signados por la atracción del poeta con la palabra y su embelesamiento por todo lo que lo rodea. Encanto formulado en “lento asombro”, como dice Lago Barros parafraseando los versos de Ambroggio y que devela que el interés del escritor, o su deslumbramiento por la vida, ha mantenido una sabia frescura.

Corda en un segundo artículo, “El discurso de la identidad en *Los habitantes del poeta* de Luis Alberto Ambroggio”, particulariza a Ambroggio como “hacedor de mundos posibles”, que crea universos simbólicos que alteran las limitaciones y carencias para englobar “las variaciones semánticas que ofrece la comunicación”. Esto se distingue en el título del poemario y en el asunto escogido por el autor para poetizar. Un importante punto que establece Corda, siguiendo a García Canclini, es el estado obligado del hombre moderno a la soledad y cómo Ambroggio manobra el concepto para estar continuamente sondeando un pesar común forzoso.

El último ensayo incluido en esta sección es el de Moraima Semprúm de Donahue, quien efectúa una minuciosa y personal observación de las obras de Ambroggio que preceden al poemario *Por si amanece ... (Cantos de Guerra)*, para luego dar su propia exégesis de este último. Su artículo, “La obra ambroggiana y *Por si amanece ... (Cantos de guerra)*, un dualismo existencial” habilita a obtener un mayor conocimiento de los variados y a la vez preferidos temas del autor, además de razonarlos desde los varios niveles del dualismo: el dualismo del proyecto Kantiano de realidad versus libertad que se exhibe ya en el primer poemario de Ambroggio *Poemas de Amor y vida* (1987) y en *Oda ensimismada* (1994); el dualismo de Platón con su mundo de ideas y de materia o el *res cogitans* y el *res extensa* de Descartes que se exteriorizan en *Hombre del aire* (1992), *Poemas desterrados* (1995) y *Los habitantes del poeta* (1997); y el dualismo de Anaxágoras con su conjetura sobre desconcierto versus paz de *Por si amanece (Cantos de guerra)* de 1997. Dice Semprúm de Donahue que los poemas que conforman este libro son “como un océano tumultuoso, aguas acarreadas a través de corrientes feroces que terminan apaciguándose en el “Canto último”. Advierte la misma similitud en *Hombre del aire*: “la vida es muerte lenta... Nacer significa nuestra

primera condena, sin embargo el poeta elige batallar con esta ‘muerte maldita’”. Para el lector neófito en la escritura ambroggiana, el trabajo de Semprúm de Donahue lo alecciona a adentrarse en el universo de belleza lírica y tenaz cuestionamiento interior de Ambroggio —espacio que, da una cuidadosa atención a lo limitado e ilimitado como en el dualismo de Pitágoras y a las convenciones del bien y el mal del dualismo aristotélico.

Para ejemplificar los atributos de la palabra ambroggiana cierra esta edición una antología poética que azuza a insertarse en el ámbito prodigioso del poeta. Se ha dividido esta quinta parte en una sección representativa de los poemas del exilio, una segunda a la significación de la palabra poética y se concluye con poemas representativos de la trashumancia. En los poemas del exilio, se verá cómo Ambroggio expande al máximo la importancia del tema y expresa en ellos los cinco niveles de la retórica del destierro: sorpresa y negación; exasperación y culpa; negociación con quien tiene el poder; abatimiento; y aceptación (Almeida 66-85). Ambroggio, sin embargo, sobrepasa esta orientación y propone la integración del exiliado hispano a través de la ponderación de su valor intrínseco y su historia antigua en la región norteamericana. Sigue —de cierta forma— el pensamiento posterior de Adorno en cuanto a que la historia de las diferencias solo se modifica cuando se eliminan las causas de su ocurrencia. De no hacerlo, el hechizo del pasado perseverará sin romperse.

En la selección sobre la palabra ambroggiana, se han escogido poemas que disciernen sobre el valor esencial del lenguaje, la creación de una propia poética y el despliegue de la versión del autor sobre su praxis. La insistencia en esta temática ha originado un grupo fundamental de versos de sumo control y belleza expresiva. Como resultado del encuentro entre intelecto, sentimiento y manejo pródigo de la palabra poética se afirman además los poemas sobre la trashumancia, última y principal sección del libro. Aquí la voz de Ambroggio demuestra una vez más su particularidad al tantear con éxito el lugar que Kristeva denomina la zona de la rebeldía. Un intersticio: “entre el individuo y el mundo —un sitio privilegiado donde metáfora, metonimia y otras figuras retóricas se juntan...”

Confiamos que este libro, homenaje a Luis Alberto Ambroggio, promueva nuevos estudios sobre sus contribuciones a la poesía hispana escrita en los Estados Unidos, su enfoque sobre el exilio, y en especial, su enunciación de la trashumancia, del rastreo del pa-

raíso perdido. Freud llamó a este espacio: clausurado y generador de una pena inconsolable (192). En todos sus libros, sin embargo, Ambroggio rompe tal conjuro. Se aproxima al recinto de lo subrepticio, dialoga con él y regresa —desde ese inquietante punto de la conciencia humana— con esplendorosos bríos a reconstruir otras inquisiciones.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *Can one live after Auschwitz? A Philosophical Reader*. Stanford: Stanford University Press, 2003. 45-79.
- . "The Meaning of Working Through the Past". *Critical Models Interventions and Catchwords*. New York: Columbia University Press, 2005. 89-103.
- Almeida, Rochelle. "The Stages of Grieving". *The Politics of Mourning: Grief Management in Cross-Cultural Fiction*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- Ambroggio, Luis Alberto. "The Latin American Man and his Revolution". *Conscientization for Liberation*. Louis M. Colonnese, ed. Washington: Division for Latin America-U.S.C.C., 1971.
- . *Poemas de amor y vida*. Los Angeles: Puertas Press, 1987.
- . *Hombre del aire*. Sevilla: Gallo de vidrio, 1992.
- . *Oda ensimismada*. Buenos Aires: Alicia Gallegos, 1994.
- . *Poemas desterrados*. Buenos Aires: Academia Iberoamericana de Poesía, 1995.
- . *Por si amanece: cantos de Guerra*. Washington D.C: Horizonte 21 Editores, 1997.
- . *Los habitantes del poeta*. Washington DC: Horizonte 21 Editores, 1997.
- . *El testigo se desnuda*. Madrid: Asociación Prometeo de Poesía, 2002.
- . *Los tres esposos de la noche*. San José, Costa Rica: Casa de Poesía, 2005.
- . *Laberintos de Humo*. Buenos Aires: Ed. Tierra Firme, 2005.
- . *La desnudez del asombro*. Madrid: Lord Byron Ediciones, 2009.
- . *El Arte de Escribir Poemas. Apuntes para no llevar necesariamente el apunte*. Nueva York: Urpi Editores, 2009.
- . *Al pie de la Casa Blanca. Poetas Hispanos de Washington, DC*. Luis Alberto Ambroggio y Carlos Parada Ayala, eds. New York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2010.
- . *La arqueología del viento/The Wind's Archeology*. Madrid-México: Vaso Roto Ediciones, 2011.

- . *De Azul a Rojo. Voces de Poetas Nicaragüenses del siglo XXI*, ed. Managua: Embajada de los Estados Unidos de América y Centro Nicaragüense de Escritores, 2011.
- Corda, Adriana. “La escritura poética de Luis Alberto Ambroggio como resistencia al discurso del poder.” XIII Congreso Nacional de Literatura Argentina Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Tucumán, Agosto 2005. dracorda1.luisalbertoambroggio.com/index.html
- Eddy, Katherine. “Against Ideal Rights”. *Social Theory and Practice* 34.3 (2008): 463-81.
- Fey, Ingrid E. y Karen Racine. eds. “Introduction: National Identity Formation in an International Context”. *Strange Pilgrimages. Exile, Travel, and National Identity in Latin America, 1800-1990's*. Wilmington: Scholarly Resources, Inc., 2000. xi-xix.
- Freud, Sigmund. *The Future of an Illusion*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- Gallo, Rubén. “Can there be Revolt without Representation”. *Revolt, She Said*. Los Angeles: Semiotext(e) 33.7 (2002): 117-33.
- Hijuelos, Oscar. Foreword. *Difficult Beauty. Selected poems 1987-2006*. Yvette Neisser-Moreno, ed. New York: Cross-Cultural Communications, 2009.
- Kozameh, Alicia. “259 saltos, uno inmortal”. *Aves de paso”autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid: Iberoamericana, 2005. 37-45.
- López Rueda, José. “Poeta Aviador.” *Diario Las Américas*. Domingo 29 de diciembre de 2000. “El poeta aviador vuela de nuevo.” *La Pájara Pinta*, septiembre de 2005.
- Neisser-Moreno, Ivette, ed. *Difficult Beauty. Selected poems 1987-2006*. New York: Cross-Cultural Communications, 2009.
- Piña-Rosales, Gerardo. “La poesía de Luis Alberto Ambroggio.” *El cuerpo y la Letra. La poética de Luis Alberto Ambroggio*. Mayra Zeleny, ed. New York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2008.
- Stavans, Ilan. “Lust in Translation. Notas sobre el ‘boom narrativo hispánico norteamericano’”. *Revista Hispánica Moderna* 46.2 (1933): 384-93.
- Villar Raso, Manuel y María Herrera- Sobek. “A Spanish Novelist’s Perspective on Chicano/a Literature. *Journal of Modern Literature* 25.1 (2001): 17-34.
- Zeleny, Mayra, ed. *El Cuerpo y la Letra. La poética de Luis Alberto Ambroggio*. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española: 2008.

DESTACADOS

*Seré siempre el que esperó
a que le abrieran la puerta, junto a un muro sin puerta*
PESSOA

CRÓNICA DE LA FIL 2011

LAURO ZAVALA

La FIL es la Feria Internacional de Libro de Guadalajara, que se realiza en México desde 1986, tuvo lugar del 26 de noviembre al 4 de diciembre. Y fue algo espectacular.

En primer lugar, los editores extranjeros por fin se decidieron a poner a la venta sus materiales al público asistente, en lugar de reservarlo para mostrarlo a los distribuidores, y regresar a sus países con los libros que habían llevado a la feria sólo para ser exhibidos. Y además, varios de ellos los ofrecieron con un 30 a 50% de descuento los últimos tres días. Ésta fue una oportunidad única para adquirir materiales recientes de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Gran Bretaña y otros 34 países.

Para muchos lectores, esta experiencia bibliográfica fue aún mejor que si se hubiera viajado a cada uno de esos lugares, pues todo estaba en un mismo lugar, y había casi exclusivamente títulos publicados a lo largo de 2011. El hecho de tener acceso a los libros causó un efecto formidable en los lectores, y generó un clima de fiesta difícil de describir. Por primera ocasión, esta feria se convirtió, precisamente, en un espacio para celebrar el acto de leer.

Hay que recordar que a esta feria acuden la mayor parte de los investigadores y escritores del país. Es decir, los lectores y autores más importantes, para quienes la FIL se ha convertido ahora en una referencia importante para su trabajo.

Este año la FIL cumplió 25 años con una oferta de 1,935 editoriales de 43 países, 53 foros literarios, 22 actividades académicas y la participación de 1,201 niños. Durante los días de la Feria, su página en la red recibió más de tres millones y medio de visitas.

Para muchos mexicanos (y sin duda, para la prensa internacional) fue notable el discurso del escritor colombiano Fernando Vallejo, que hizo declaraciones muy agudas sobre los errores del actual gobierno. Y también fue notable la conversación entre dos premios Nobel: Herta Müller y Mario Vargas Llosa, quienes hablaron sobre los beneficios que la literatura tiene para la sociedad y para los individuos.

Este año la FIL tuvo como país invitado a Alemania, lo cual significó que todos los días había participación de autores alemanes que daban conferencias con traducción simultánea antes de firmar sus libros. En la ciudad había varios ciclos de cine alemán con la participación de algunos directores en persona, que así pudieron responder preguntas del público.

Lo único malo durante la FIL eran las hordas de adolescentes que tiraban en los pasillos los catálogos que les regalaban en los stands, y que todos los días corrían de un lado a otro, gritando y asustando a los visitantes. Eran los únicos acarreados.

Ahora voy a referirme a mi experiencia personal, pues ello puede contribuir a dar una mejor idea de la experiencia FIL. Yo tenía dos años de no asistir, pues antes de la crisis la Universidad Nacional tenía la costumbre de llevar a algunos de sus autores para presentar sus libros. Pero, por suerte, este año mi universidad (UAM Xochimilco) cubrió mi pasaje para asistir a un congreso literario organizado por la Universidad de Guadalajara. Expo es el edificio que aloja a la FIL, y yo me hospedé en el Hotel Expo. Pero no en el oficial de la Expo (éste cuesta 400 dólares la noche), sino otro muy cómodo que cuesta 30 dólares.

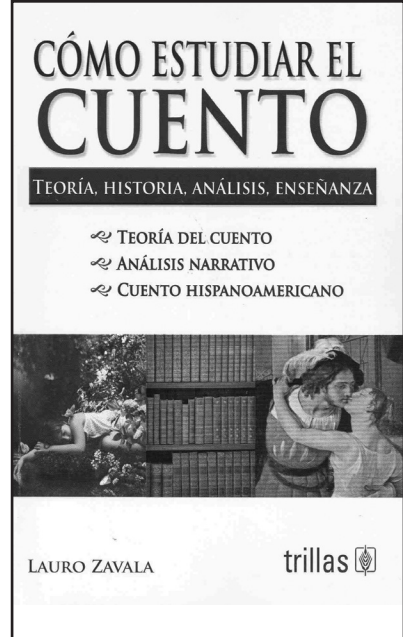
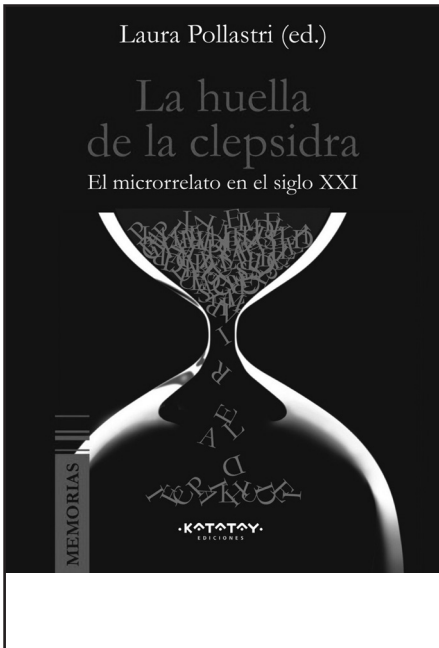
El jueves a las 9 de la noche casi todos los exhibidores liberaron los precios de los libros. Yo ya sabía lo que quería, así que iba de un stand al otro antes de que alguien se llevara mis libros. Y así fue como conseguí 16 títulos sobre teoría y análisis del cine (que me servirán para escribir el libro que estoy preparando), además de otros sobre literatura, novela gráfica, filosofía de la ciencia, teoría cultural y libros para niños

La editorial Posdata aprovechó mi estancia en Guadalajara para invitarme a presentar sus nuevos libros: *Casa de geishas*, de la escritora argentina Ana María Shua, y *El viajero del tiempo*, del mexicano Alberto Chimal. Ambos son de literatura fantástica y experimen-

tal en formato de minificción, y forman parte de la serie La Hormiga Iracunda.

El balance global de esta Feria del Libro, la más importante del mundo en lengua española, es espectacular. Bien organizada, cómoda, animada y con algo para todos los gustos y necesidades bibliográficas.

Así, ¡que vengan otros 25 años!



DE EKUÓREO A e-KUOREO

GUILLERMO BUSTAMANTE ZAMUDIO¹

En los años 80 (Cali, Colombia), Harold Kremer y Guillermo Bustamante Zamudio, estudiantes de licenciatura en literatura e idiomas, hicimos una revista... esto nada tendría de particular (¿quién no ha intentado hacer una revista?... por favor no responda) si no fuera porque la tal revista constaba de dos páginas. Y no decíamos “revista” abusivamente: nos autorizamos en la definición de diccionario, cuyas habituales ambigüedades e imprecisiones fueron favorables en este caso. Otro rasgo particular era su contenido: minicuentos (en ese entonces, no había revistas de minicuentos, ni minicuentistas proclamados como tales, ni congresos). Y lo más raro fue que llegamos ahí habiendo emprendido la labor de responder a algo con cierto parecido que circulaba en la universidad: breves manifiestos en pequeñas hojas, de contenido político. La desgarradora manera de preguntar que tiene la literatura poco visitaba esos lugares; la causa justa aplastaba la estética. Queríamos hacer algo así, pero bien diagramado y con un poco de humor, incluso negro. Ahora bien, a la hora de sentarnos a la mesa de redacción, los creadores, corresponsales, diagramadores, editores y distribuidores (nosotros dos) sólo llevaron minicuentos. Fuimos por lana y salimos esquilados.

La revista impresa tuvo dos épocas: una, mientras nuestro estado civil era el de estudiantes, y otra, cuando ya éramos profesionales. De la primera época alcanzaron a salir 30 entregas; las últimas tuvieron tirajes de dos mil ejemplares. Como no se sabía

¹ Profesor universitario, escritor, investigador, cofundador y codirector de la revista *Ekuóreo* de minicuentos. Autor de obras académicas y de creación literaria ha recibido distinciones diversas por su labor.

que íbamos a ser precoces, no nos ocupamos de hacerla existir en términos bibliotecológicos. Claro que eso no fue obstáculo para que se convirtiera en un mito, según consta en la bibliografía creciente que se dedica al tema (hoy, que hay especialistas). Como nos divertíamos, los criterios de selección eran los del gusto y poco a poco fuimos haciéndonos a una más o menos compartida *ars poetica* del relato corto. En esa época hicimos un archivo que luego Borges llamó *Biblioteca de Babel*. De ahí proviene la *Antología del cuento corto colombiano*, que ha visto cuatro ediciones desde 1994; si los datos disponibles no fallan, se trató de la segunda antología de minicuentos de un país (primero la de Epple). A partir de ese archivo también elaboramos *Los minicuentos de Ekuóreo*, una antología de nuestros cien relatos favoritos, con motivo de la celebración casi secreta de un nuevo aniversario de la revista. También teníamos archivo de ilustraciones que, en la época, sólo se podían obtener de fuentes impresas. Montábamos textos mecanografiados e imágenes fotocopiadas. Con estos “machotes” (es la jerga del oficio, no se trata de un giro políticamente incorrecto) se sacaban las planchas de offset, las cuales, antes de ser “quemadas” (de nuevo, es la jerga del oficio, no éramos sádicos), podían todavía “retocarse” (es lenguaje común, deberíamos quitarle las comillas).

Y nos hicimos profesionales y nos tocó tomar caminos con un pequeño ángulo de divergencia. Harold se hacía a todos los concursos de cuento en los que participaba y Guillermo se fue de profesor universitario a otra ciudad y a otro tema. Harold también se dedicó a los talleres de literatura y, en esas, ajustó una propuesta con la Universidad del Valle para hacer la segunda época impresa de *Ekuóreo*. Ya había computadores, de manera que la manufactura había quedado reducida a “digitación”. Ahora hay imágenes en la red o en archivos digitales especializados; mover un texto es cuestión de un click. Mientras antes teníamos que volver a mecanografiar (o pegar tiras de papel) para hacer correcciones, ahora se trataba simplemente de <ctrl> + otra tecla. La diversión quedaba reducida a los textos: incluso ahora la distribución no era la de dos muchachos en los salones de clase universitarios, en las presentaciones de cine-arte o en los eventos culturales, sino la que garantizaba la institución. Se hicieron 7 entregas, antes de extrañar en las entrañas el valor agregado que tenía hacer la revista. Pedimos a la universidad que nos permitiera ser más clandestinos. De esta segunda época, alcanzaron a salir 19 entregas,

antes de que la institución tuviera limitaciones económicas. Era la década del 90.

Hasta ahí llegó la revista impresa. Luego hicimos la *Segunda antología del cuento corto colombiano* y narramos la primera época de la revista: *Ekuóreo: un capítulo de la historia del minicuento en Colombia*, libro lanzado con ocasión del V Congreso Internacional de Minificción en Neuquén (Argentina, 2008).

Y en esas estábamos, cuando un viejo amigo, Henry Ficher, pasó por Colombia. Había compartido con nosotros un tiempo de inquietudes literarias; formó parte del comité editorial cuando hicimos el Primer concurso de minicuento en Colombia (a la altura de *Ekuóreo* 17, primera época). Pero luego se fue a otros continentes (su ángulo fue más divergente). En esas andanzas, nunca dejó de ser amante y practicante del minicuento. Además, quedó más tocado por los computadores y la Internet que los otros dos. Detectado que ninguno había dejado de tener relación con el tema, pero que la época nos había desbordado, Henry propuso hacer una edición digital. Ya teníamos la e- que nombra muchos de los productos en esos ámbitos: e-Kuóreo. Y así fue: volvimos a nuestras andanzas de pescadores de cuentos. Hicimos un blog (<http://e-kuoreo.blogspot.com>). Empezamos en enero 23 de 2011 y no hemos parado. Al principio, sacábamos una entrega semanal (fiebre de nuevos-principiantes), pero pronto nos dimos cuenta de que una entrega quincenal estaba bien. Al día de hoy tenemos 52 entregas, 18 mil visitas y 336 minicuentos publicados. La página tiene la simplicidad de nuestra revista original: entre seis y ocho relatos breves y un par de imágenes.

Ahora hay montones de páginas con minificciones y microrrelatos. Pero lo nuestro no es el reciclaje ni la página ‘personal’. Apostamos por lo que Italo Calvino consideraba el género del siglo XXI. Por eso auscultamos historia, filosofía, testimonio, entrevistas, novelas, cuentos, poemas, relatos orales, declaraciones diversas... Y a veces recortamos, sin irrespetar textos ni escritores: suministramos información sobre las fuentes y apostamos por lo que ya está explícito o escondido en anudamientos de mayor aliento (con otros derroteros), sin que el autor necesariamente lo sepa.

LO QUE VENDRÁ

*Este camino
nadie ya lo recorre
salvo el crepúsculo*
BASHOO [O. PAZ]

DIÁLOGOS CONMIGO Y MIS OTROS

ISAAC GOLDEMBERG²

*Salir de mí
buscarme entre los otros.
Los otros que no son si yo no existo
los otros que me dan plena existencia.*

OCTAVIO PAZ

INTROITO

Considerado acertadamente como uno de los escritores peruanos más destacados de las últimas décadas, la poesía de Isaac Goldemberg ofrece la particularidad de referirse a los grandes temas universales con un lenguaje fluidísimo y fácilmente reconocible por su sello personal, donde campean por sus fueros el humor y la ironía más refinada, aunque —cabe destacarlo— estos siempre son empleados por Goldemberg como los recursos mejores para inducir a la reflexión sobre la condición humana, que es uno de los núcleos de sentido de su obra poética. En este libro —no casualmente titulado “Diálogos conmigo y mis otros”— el lenguaje de Goldemberg se expande desde su interioridad hasta abarcar la situación pasada y presente del ser judío, proyectándose el discurso sobre su historia de persecuciones, gloria y penurias, pero haciéndonos disfrutar, sutilmente, del humor, la conciencia y la valentía con que este sufrido pueblo ha sabido afrontar cada instancia. Uno de los poetas

² ANLE y ASALE. Es autor de una amplia y variada obra narrativa, teatral y poética, traducida a varios idiomas y con reconocidos galardones. Dirige la revista internacional de cultura *Hostos Review*. <http://www.anle.us/342/Isaac-Goldemberg.html>

más originales de nuestro tiempo, dotado de un extraordinario manejo de las palabras, puesto al servicio de un humanismo que resiste toda prueba.

LUIS BENÍTEZ

PREFACIO

*Quien no tiene patria
encuentra en la escritura un lugar para vivir.*

THEODOR ADORNO

Estos poemas son el diálogo
que ellos sostienen con los epígrafes
y estos epígrafes son el diálogo
que ellos sostienen con los poemas.
Pero sin saberlo.

ESCRIBIR UN POEMA DESPUÉS DE AUSCHWITZ

*Escribir un poema después de Auschwitz es un acto
de barbarie.
Después de Auschwitz toda cultura es inmundicia.*

THEODOR ADORNO

*Nadie podía imaginar Auschwitz,
antes de Auschwitz.*

ELI WIESEL

Este no es un poema.
Ironías de la vida:
al carpintero Jesús
lo clavarón en la cruz.
La vida juega con nosotros.
Juega y juega
y al final a todos
nos sale la misma ficha.
Los dados eternos.
Con este título

escribió César Vallejo un poema
antes de Auschwitz.

DEUDA SALDADA

*Este es mi pacto, que guardaréis entre mí y vosotros
y entre la descendencia después de ti. Circuncidad todo varón,
circuncidad la carne de vuestro prepucio, y esa será la señal
de mi pacto entre mí y vosotros.*

Dios

Señor:
La curiosidad de una hermosa
y cristiana dama
por mi púber pene circunciso
me hizo conocer
por la primera vez
las delicias de Tu Paraíso

SABERES

*Sólo los judíos saben lo que son.
Mas nadie sabe lo que es un judío.*

MAX AUB

Saber: ser muy sagaz y astuto.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

El que sabe, sabe
Ser astuto no es un don divino
Nadie sabe lo de nadie
La astucia es hija de los destierros
uno tras otro tras otro.
El judío y el zorro son astutos
Más sabe el diablo por viejo
¿A qué saben los destierros?
¿Y el judío?
Vaya uno a saber por dónde anda.

FOOL THEM TWICE, SHAME ON THEM

*Rabí Levi Itzjak / envuelto en el talit y con las filacterias/
no se mueve de su lugar. / Delante del tabernáculo / el
libro de las plegarias está abierto, / pero él no pronuncia
ni una palabra. / Ve en su imaginación / los cuadros del
gueto, / la agonía, el dolor y la humillación. / Calla empe-
cinadamente, / el anciano está enojado / con su viejo D's.*

ITZIK MANGER

A Dios hay que modernizarlo.
Grande ha sido el salto
de la hoguera española
a la cámara de gas.
Una locura pensar
en el próximo Holocausto
con el mismo viejo Dios.

*(Fool them twice, shame on them: Literalmente, Engáñalos
dos veces, la culpa es de ellos mismos)*

BOTELLAS

*Voy por el camino con mi botella y mi sombra.
Afortunadamente mi sombra no bebe.*

OMAR KHAYYAM

*Un poema, como es una manifestación del lenguaje y éste
es en su esencia dialógico, puede ser un mensaje en una
botella lanzado en la creencia —no siempre esperanza-
da— de que alguna vez y en algún lugar arribe a
alguna tierra, a la tierra del corazón, quizás.*

PAUL CELAN

Muchos de los grandes poemas de muchas lenguas
fueron escritos por poetas alcohólicos.
Sus nombres son hartamente conocidos.
Todas las botellas que bebieron
fueron mensajes en un poema
lanzados en la creencia —no siempre esperanzada—

de que alguna vez y en algún lugar arribe a alguna tierra,
a la tierra de la razón, quizás.

SENTIMIENTOS

*Quienquiera que se sienta inocente está listo para luchar
contra su adversario. Quienquiera que se sienta culpable
cruza espadas con sus demonios.*

ALAIN FINKIELKRAUT

Es imposible entender
el deseo de exterminar
a todo un pueblo
que ha dado tanto
—en todo sentido—
a la humanidad.
¿Es posible entender
el deseo de exterminar
a todo un pueblo
que no ha dado nada o tanto
—en todo sentido—
a la humanidad?
Deseos que harían reír
si no por la gravedad de los mismos.

ECOS

Una novela, al contrario que un ensayo, no llega a conclusiones, aspira, en todo caso, a reunir contradicciones (...). Estoy interesado en contar cómo a través de la acumulación de estos estereotipos [antijudíos] se construyeron los Protocolos.

UMBERTO ECO

No son los judíos la espina clavada
en el corazón de los antisemitas,
sino su pensar.
Borrarlos de la vida:
el judío que no existe no puede pensar.

Los judíos que pensaron
serán llevados al crematorio
y no quedará de ellos ni sobre ellos
una sola imagen, un único número,
una sola nota, una única letra.
Borrarlos de la memoria:
sacarse la espina.

PÉRDIDAS

Pero cuando llegó a los límites de lo comprensible sin resignarse a no comprender, dijo lo incomprensible y perdió tres cosas: el yo, el lenguaje y el mundo.

JEAN AMÉRY

Un hombre gritaba en plena calle
que no comprendía a la gente
que no entendía a Dios.
Cruzaba el cielo una paloma blanca
y cayeron sobre el cráneo del hombre
dos proyectiles de mierda.
La buena suerte animó al hombre
a seguir gritando lo mismo.

SERES

Seré que Seré.

Dios

Si Serás que Serás,
¿Qué Fuiste ayer?
¿Lo Mismo que no Eres hoy?
¿Lo Otro que Serás mañana?
¿Lo que nunca Serás hoy?

HISTORIAS

*El rechazo del cristianismo por los judíos
sólo puede ser calificado como brillante.*

E.M. CIORAN

Avancen hacia atrás.

LETRERO EN LOS AUTOBUSES DE VARSOVIA

Si el romano Constantino
no hubiese declarado el cristianismo
la religión oficial del Imperio
y, en vez, hubiese elegido el judaísmo,
hoy Roma sería judía y el Vaticano,
con su correspondiente
Tercer Templo de Salomón,
reposaría en una colina jerosolimitana.
Otra sería la historia.
Entre 1140 y 1145 el rabí Ezra el Sabio
vivió en Roma y allí redactó
los comentarios al libro del Eclesiastés
y al de Job.

CASTICISMOS

Pero quisiera ser ecuánime en este juicio que usted me pide. También del lado de las víctimas de esas injurias [los judíos] hubo un punto de responsabilidad...Es el error que amenaza a toda minoría selecta y cerrada que, con su inteligencia, laboriosidad y perspicacia, practique una endogamia exclusivista. Esta fue la situación que la barbarie nazi utilizó arteramente para lanzarse en sus prácticas genocidas contra los judíos europeos.

JOSÉ PUENTE EGIDO

Lo castizo —no importa cuál sea la casta
ni el país donde se encuentre—
no permite lo judío.
Los castizos siempre verán lo judío
solo como lo judío,

jamás como lo castizo.
Cuidémonos los judíos
de nuestros compatriotas castizos
y de nuestros castizos judíos.

RUIDOS

Durante la guerra no hablaban las palabras sino los rostros y las manos.

AHARON APPELFELD

Los niños jugaban pelota
No dijo ay el cristal roto
No aulló la ambulancia
No gruñó la orden de fuego
Tampoco silbaron las bombas
Los rostros y las manos
¿qué dijeron?

JUDÍOS

*Pero el hombre judío está dos veces ausente de sí mismo,
y en esto podría decirse que es el hombre por excelencia.
Que es dos veces hombre. Dos veces más humano que
otro hombre por aquel poder de estar ausente de sí mismo
y de ser otro que sí.*

VLADIMIR JANKÉLEVITCH

Ser el otro de uno mismo.
Ser dos: el ser completo.
Serlo al mismo tiempo.
En un mismo cerebro.
Desde el centro de uno mismo
ser el otro en espíritu.
Por ser el otro
cuántos perdieron el ser físico.

ESTILOS

*Si yo soy yo porque yo soy yo y tú eres tú porque tú eres tú,
yo soy yo y tú eres tú. Pero si yo soy yo solamente porque
tú eres tú, y tú eres tú porque yo soy yo, ni yo soy yo ni tú
eres tú.*

RABÍ MENÁJEM MENDEL DE KOTZK

*Hablo como en mí se habla.
No mi voz obstinada en parecer una voz humana
sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en
el bosque.*

ALEJANDRA PIZARNIK

Mi estilo podría llamarse bipolar.
Por no buscar mi propia voz
—temor a no tener qué decir—
he escrito a través de otras voces,
como con mordaza.
Voces de personajes que no saben escribir.
Personajes que escriben con la voz del escritor.
Nunca con la voz del yo.
Es mortal
el temor de no tener qué decir desde el yo.

SOBRE MÉXICO ES COSA MÍA¹

Serge I. Zaitzeff²

En este volumen se recogen tres epistolarios del poeta colombiano Germán Pardo García (1902-1991) con Alfonso Reyes, Gabriela Mistral y Germán Arciniegas. Pardo García fue un poeta prolífico con más de treinta libros, casi todos escritos y publicados en México, su país de adopción. De factura posmodernista, su poesía se distingue por su rigor formal y por la trascendencia de los temas que la inspiran. Preocupado por cuestiones universales como la muerte, la angustia, la soledad y los problemas sociales, Pardo García cultiva una expresión personal, auténtica y límpida. Si su obra es poco conocida es en parte porque la dio a conocer en ediciones de escasa divulgación (a veces de lujo) que luego reunió en volúmenes que, por su excesiva extensión, dificultan la lectura. Lo que se requiere es una selección de sus mejores versos que sea de fácil acceso al público. Por todo lo anterior la poesía de Pardo García ha sido poco estudiada a pesar de su perfección formal (en especial la de sus sonetos) y de su riqueza metafísica y humana.

La poesía fue la pasión que rigió la vida de Pardo García pero también le atrajo la belleza del libro y por eso se destacó como linoti-

¹ El presente trabajo forma parte del Prólogo del Epistolario de Germán Pardo García (Reyes, Mistral, Arciniegas) que en edición de Serge I. Zaitzeff será publicado próximamente por El Colegio Nacional (México, D.F.).

² ANLE, ASALE y Universidad de Calgary (Canadá). Investigador, escritor y educador universitario. Ha dedicado toda su carrera académica al estudio de la literatura mexicana contribuyendo al rescate y valoración de la historia y las letras hispanoamericanas. Su último libro se reseña en el presente número de la revista. <http://www.anle.us/484/Serge-I-Zaitzeff.html>

pista y editor de calidad. Él mismo cuidó todos sus libros de poemas para que resultaran perfectos.

I

La amistad entre Alfonso Reyes (1889-1959) y Germán Pardo García arranca a partir del envío del primer poemario de éste en 1930. Reyes terminaba su primera Embajada en Buenos Aires mientras que Pardo García se encontraba todavía en Bogotá. Las palabras elogiosas del escritor mexicano resultaron para el joven poeta como una especie de consagración y un innegable estímulo. Estos sabios comentarios lo animaron a dedicarse con pasión al quehacer poético. El hecho de que una personalidad literaria de la talla de Reyes se dignara interesarse por el libro inicial de un desconocido colombiano fue determinante para el autor de *Voluntad*. Como ya lo había hecho en la Argentina, Reyes lee a los nuevos y los guía con sus valiosos consejos.

Si bien es cierto que el trato con Carlos Pellicer en Bogotá (1919) despertó el interés de Pardo García por México, el contacto epistolar con Reyes seguramente lo estimuló también a conocer el país azteca. Desde su traslado a México en 1931 —salvo unos viajes sobre todo a Colombia— Pardo García pasará toda su vida en ese país que llegó a amar entrañablemente. En el fondo, su viaje a México responde a una búsqueda espiritual y no quedará decepcionado. No obstante, poco se siente atraído por el mundo literario mexicano con el cual no se puede identificar, pero la tierra, la luz, la belleza del Valle de México lo impregnan profundamente. Cuando regresa a Colombia en varias ocasiones, no tarda en sentir una extrema nostalgia por su “México amado”. En su país de adopción encuentra la quietud que requiere para ir realizando su obra poética. No se considera literato sino poeta y su único deseo es escribir versos. Se encierra en la soledad y repudia categóricamente la estética del momento, especialmente la de los Contemporáneos cuya inteligencia —según él— los aleja de la verdadera poesía. En cambio, encuentra estímulo en Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. En México, siempre muy autocrítico, persigue la “divina poesía” con el constante fin de superarse.

En Alfonso Reyes el joven colombiano halla a un maestro que lo anima y lo orienta. Tanto desde Buenos Aires como desde Río de Janeiro el diplomático mexicano le manda cartas que lo deleitan.

Por desgracia Pardo García nunca guardó la correspondencia de sus amigos. De Reyes sólo se conservan en la Capilla Alfonsina (México, D. F.) copias de sus cartas mecanografiadas. Las misivas escritas de su puño y letra se han perdido para siempre. Pero lo que ha quedado del diálogo entre Reyes y Pardo García permite ver que sí los unía una amistad llena de afecto y respeto. En el caso de Reyes están siempre presentes su bondad y su cortesía y Pardo García se muestra igualmente cortés y formal consciente de su propia posición de escritor novato. Aun así, se revelan claramente sus idiosincrasias o sea su carácter huraño, su condición de solitario, su desconfianza de la gente pero al mismo tiempo se aprecia su firme fidelidad a sus pocos amigos (Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Germán Arciniegas y sobre todo Carlos Pellicer). En su “maravilloso México” no necesita a otro amigo que a Carlos Pellicer (y a su hermano Juan) en cuya casa vive al principio de su estancia en la capital mexicana. Pellicer es su único amigo y, para él, el único poeta en un país donde los demás no sólo carecen de vocación poética sino que actúan con mezquindad y crueldad en un ambiente realmente hostil. De la generación anterior, sin embargo, se distingue Enrique González Martínez por su alta calidad poética y humana, todo lo cual suscita una sincera admiración por parte de Pardo García.

Los lazos de amistad entre Reyes y Pardo García se fortalecen a partir del momento cuando los dos coinciden en la ciudad de México en 1935 y más tarde cuando Reyes regresa de manera definitiva a su país en 1939. El colombiano siente una honda gratitud por su maestro mexicano a quien siempre le remite sus poemas con la esperanza de recibir valiosas opiniones. Constantemente Pardo García anhela renovarse e incursionar en nuevos terrenos poéticos. Como es muy independiente y prefiere publicar sus libros por su cuenta, se ve obligado a ganarse la vida con múltiples trabajos editoriales e inclusive como gerente de un grupo de lucha libre. No publica sus poemarios con fines lucrativos sino que opta por regalarlos a sus amigos. Lo que sí le irrita es la falta de interés por sus obras en la prensa mexicana y colombiana.

La correspondencia con Reyes muestra claramente las dos pasiones dominantes en la vida de Pardo García: la poesía y México. Es innegable que pocos han expresado tanta devoción por México como Pardo García. Después de cada viaje a su país natal, se considera cada vez más mexicano y más atado a su nueva patria y a su “cielo imponderable”.

Estas cartas atestiguan que existió una relación verdaderamente afectiva entre Reyes y Pardo García y al mismo tiempo proporcionan datos útiles sobre los diversos viajes de éste a Colombia.

Al recibir los libros que le obsequia Reyes, Pardo García responde con palabras comprensivas y admirativas. La poesía alfonsina es de su agrado por su delicadeza, su “rica emoción”, su perfección, su versatilidad y su inteligencia. Y siempre le sorprende la extraordinaria capacidad de trabajo del literato diplomático quien no deja de publicar libros de alta calidad y de editar el informativo correo literario *Monterrey*. Repetidas veces Pardo García le envía a su viejo amigo colaboraciones y comentarios para diversos proyectos. Lo que nunca pudo obtener de Reyes fueron palabras suyas para incluirlas en sus libros pese a los buenos deseos y la sincera admiración de don Alfonso. Gracias a estas cartas se ve que Reyes leía con placer los poemarios de Pardo García y que los estimaba así como sus otras contribuciones al mundo de la cultura.

Como es natural, disminuye el contacto epistolar cuando los dos ya viven en la misma Ciudad de México pero los sentimientos de afecto que los unen no han cambiado.

II

El trato entre la poetisa chilena Gabriela Mistral (1889-1957) y Germán Pardo García también se inicia con la lectura de *Voluntad* (en abril de 1930). Con palabras muy elogiosas ella, desde Italia, da el espaldarazo al joven colombiano subrayando su fuerte sensibilidad y su riqueza espiritual. La ya consagrada escritora se acerca a los jóvenes y los anima pero de manera especial encuentra en Pardo García a un poeta de gran originalidad. Sin conocer personalmente Colombia, Gabriela Mistral ya había entablado una buena amistad con los escritores de ese país (Eduardo Santos, Rafael Maya y Germán Arciniegas, por ejemplo) y colaboraba regularmente en periódicos bogotanos con versos y sobre todo con crónicas a menudo sobre temas colombianos. Para ella colaborar en la prensa latinoamericana y estadounidense era algo primordial para lograr el ideal de estrechar los vínculos entre los países del continente.

Atraído por el mundo espiritual de la maestra chilena desde su juventud, Pardo García se siente honrado con su cálida amistad.

Cuando le llegan las novedades de su amigo, ella las lee con sincero interés y le manda comentarios que demuestran su entusiasmo por esa nueva voz latinoamericana. Gabriela Mistral siente la mayor admiración por esa joven generación de poetas muy bien preparada y con una clara conciencia poética. Ella aprecia entre los jóvenes y en particular en Pardo García una expresión más depurada y convincente. También vuelve a descubrir especialmente en *Los júbilos ilesos* (1933) esa tierra mexicana que ella tanto amó. Los dos amigos coinciden en su amor por México, por su luz “prodigiosa” y por su aire transparente. México los ha conquistado, lo cual enriquece su relación. Existe una verdadera admiración mutua así como una auténtica confianza. Pardo García debe haberse sentido halagado con las alabanzas de la poetisa mayor quien aun llega a envidiarle muchos de sus poemas. Pardo García se confía en ella y la tiene informada acerca de sus proyectos literarios y sus logros y comparte con ella la alegría que le da la escritura. El ambiente tranquilo de México lo incita a trabajar con fervor. Le encanta respirar el aire de San Ángel o de Mixcoac, barrios que le recuerdan ciertos pueblos de Colombia y sobre todo le cautivan la riqueza de la arquitectura colonial y la religiosidad de su país adoptivo.

Esta correspondencia algo esporádica e incompleta se detiene después de la segunda estancia de Gabriela Mistral en México (1948-1950). Estas cartas atestiguan el compromiso de Gabriela Mistral con América Latina y revelan a la vez aspectos ya vistos del carácter de Pardo García: un ser poco dado al trato social, independiente y solitario. Y le confiesa a su amiga cuyos versos leía con enorme devoción en su Colombia natal que él se considera un poeta para minorías y que ya ha alcanzado sus objetivos. Además, nunca disminuyó la gratitud que él sentía por la poetisa chilena. Según la última carta que se conserva (1^o de junio de 1949) Pardo García pensaba ir a ver a Gabriela Mistral en el estado de Veracruz realizando así el “sueño de [su] existencia”. No se sabe si al fin llegaron a conocerse en ese país del “nopal punzante”.

III

El trato con su compañero de generación Germán Arciniegas (1900-1999) es claramente mucho menos formal ya que no es el del discípulo con su maestro. Lo que es de lamentar es la ausencia de

cartas de Arciniegas. El intercambio epistolar comienza cuando Pardo García se encontraba ya instalado en la ciudad de México mientras que su tocayo estaba todavía en Colombia antes de lanzarse a recorrer “Nuestra América” y Europa. Pardo García, según la tradición latinoamericana, soñó con conocer el viejo continente, aunque se limitó casi exclusivamente a México, Colombia y los Estados Unidos. Lo cierto es que los dos amigos compartieron una misma pasión por América y especialmente por Colombia.

Pardo García, más independiente que Arciniegas, se aleja de todo grupo literario pero con su paisano acepta colaborar en distintos proyectos editoriales. Estas escasas cartas muestran que se conocen bien y que hay una perfecta comprensión entre los dos. Con total confianza no dejan de ayudarse mutuamente. Consciente de la amplia experiencia editorial de Pardo García (fundador de varias revistas y pulcro editor de libros) Arciniegas acude a su tocayo para resolver ciertos problemas relacionados con sus revistas. También el ensayista reconoce el alto valor poético de su amigo y lo invita a dar recitales en los Estados Unidos. Por lo demás, queda claro que Pardo García persigue un elevado ideal estético y que cree en su propio valor. Sus misivas con Arciniegas revelan no sólo al poeta sino a un hombre trabajador, sistemático, organizado y a veces excéntrico pero sobre todo se destacan su notable actitud espiritual y su repudio de lo material. Para él, publicar versos es un acto desinteresado sin fines económicos. Lo que sí resiente, sin embargo, es ser ignorado por la crítica convencido de que no le prestan atención debido a sus ideas políticas que ellos consideran reaccionarias.

En México Pardo García se entrega con entusiasmo a la promoción de Colombia, primero en *Noticia de Colombia* y luego en *Nivel*, dos publicaciones fundadas por él que gozaron de bastante prestigio por la calidad de sus artículos. Con el mismo propósito Arciniegas escribió también, igual que Pardo García, sobre su país en la prensa mexicana.

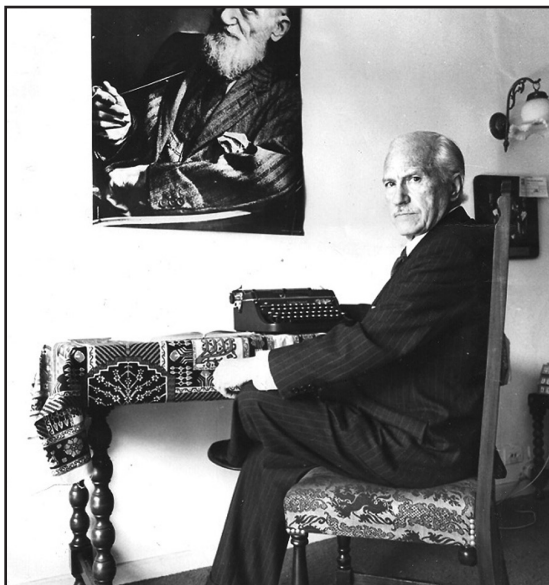
De esta manera se fortalecieron los lazos de simpatía que tradicionalmente han unido a ambos pueblos. Germán Pardo García fue un gran amante de todo lo mexicano pero al mismo tiempo supo infundir en los mexicanos su devoción por su país natal.

PREMIO ENRIQUE ANDERSON IMBERT

El Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), Gerardo Piña Rosales, anunció la creación del Premio Enrique Anderson Imbert, un galardón a nivel nacional establecido con la finalidad de reconocer la trayectoria de vida profesional de quienes han contribuido con sus estudios, trabajos y/u obras al conocimiento y difusión de la lengua y la cultura hispánicas en los EE.UU.

La oportunidad es propicia para evocar la personalidad de Enrique Anderson Imbert a la vez que adelantar los lineamientos del referido premio.

El Editor



Enrique Anderson Imbert en su hogar.
Fotografía cortesía de Ester de Izaguirre (Alfredo Willinburgh).

UNA FACETA MÁS DEL DIAMANTE: ENRIQUE ANDERSON IMBERT¹

Rodolfo E. Modern

En Europa y otras regiones civilizadas del planeta, las universidades suelen despedir a sus miembros eminentes con un homenaje felizmente no póstumo. Recibe el nombre latino de *Laudatio*, que sin dejar de ser un justo elogio a los méritos del profesor homenajeado, contiene las expresiones de gratitud y un reconocimiento por tanta energía volcada, a través de décadas, en la enseñanza superior y en la investigación.

Enrique Anderson Imbert, profesor emérito de Harvard, conoce ya varias *Laudatio* que se le han rendido en su país de origen, por lo que debemos más que suponer, afirmar, que estamos en presencia de un hombre ejemplar y excepcional.

La personalidad plural de Anderson Imbert no se escinde, sino que se faceta en diversas superficies y honduras. El diamante de su inteligencia, destinado a otorgar luz, es, sobre todo, un diamante literario. Pero no sólo literario, conviene aclarar. Pues toda enumeración, por merecida que parezca, limita su magnitud, su difusión, su consecuencia. El dicho latino ha acuñado la forma *e pluribus unum*. Le cae a nuestro homenajeado como anillo al dedo. Enrique Anderson Imbert ha consagrado sus energías a ejercitarse en ámbitos diferentes del quehacer literario; está impregnado de literatura. Por una parte, es

¹ El presente trabajo rescata las palabras pronunciadas en el homenaje a Enrique Anderson Imbert, realizado en el auditorio de la Biblioteca Nacional, el 21 de octubre de 1997, y cuya versión preliminar fue publicada por la revista *Letras de Buenos Aires*, Año 18, N° 39, 1998. Agradecemos de manera especial a D. Rodolfo E. Modern esta contribución.

investigador serio y constante; por la otra, en el campo de la imaginación creadora, a través del cuento, proyección predilecta de sí mismo, como de la novela, sus personajes y situaciones se despliegan en una realidad vasta donde los límites se quiebran y las perspectivas se abren insospechadamente. Jamás al modo realista, psicológico, sino a través de un espíritu juguetón, escéptico, fantástico y —el término no debe ser eludido—poético.

Con Anderson, el lector iniciado, culto, no se aburre. Siempre hay citas, alusiones, una finta sorpresiva, un remate asombroso. Porque, entre sus varias facultades, Anderson está dotado de una imaginación creadora de primer orden, activa, aguda, sorpresiva. Que, presumo, lo entretiene en no menor medida que al lector, mediante la aplicación de los mejores recursos del arte, como se diría en el lenguaje artesanal de la Edad Media. Ni siquiera en sus estudios, sesudos, originales, sólidamente fundados, se permite ser fatigoso, abrumador en el suministro de su enorme saber.

Excepto el tipo de poesía que se manifiesta a través de líneas angostas y verticalmente dispuestas, lo ha practicado todo y con igual solvencia, la teoría y la praxis literarias en sus variadas ramificaciones, por ejemplo. Ello, sin abandonar un escepticismo raigal y una conciencia acendradamente kantiana, que aprendió de Alejandro Korn. Pero, afortunadamente, no es sólo un especialista. En su rico modo de ser, la literatura lo obsesiona, pero, a diferencia de tantos de sus colegas, sus meditaciones y lecturas sobre la ciencia, la filosofía, la política, están presentes en algunas porciones no pequeñas de su obra, tan ímproba como proba. Por eso, su tarea de creación propiamente dicha (novela, cuento, ensayo) no contiene mensajes o metamensajes, es un puro y deleitoso objeto estético, que nuestro autor defiende, con uñas y dientes, de cualquier interpretación espuria. Esto sea dicho al pasar y a manera de sumaria introducción.

A lo que en realidad deseo referirme es a Anderson Imbert, miembro de la Academia Argentina de Letras, desde 1975 como correspondiente, a partir de 1978, como miembro de número en el sillón de José Mármol, y entre 1980 y 1986, como su vicepresidente. En las numerosas colaboraciones recogidas a través de los boletines semestrales de la institución, se advierte una línea coherente en el ejercicio de su rigor crítico, como también de su conciencia histórica. Sirvan a título de ejemplo su discurso de recepción, donde el saber acerca de los mecanismos de la narrativa se conjuga con un espíritu travieso,

como los estudios acerca de obras de Ercilla, Alfonso Reyes, Rubén Darío, Battistessa, Max Beerbohm, Ricardo Palma, González Lanuza, Mujica Lainez, Mallea, Sarmiento, Raimundo Lida, Henríquez Ureña, Oliverio Girondo, Cervantes, etc.

Lo menudo, secundario, ínfimo o insignificante no son sus temas, no mueven su pasión. En este sentido, su afán de colaboración con una de las obligaciones primordiales de la Academia es evidente, valioso y constante. Es que Enrique es mucho más que un profesor de los domingos, y uno sospecha que su imaginación creadora trabaja como una forja de tiempo completo, durante casi todas las horas del día y con los más diversos materiales.

Hay, sin embargo, otras cosas que me complazco en destacar. Por lo que sabe, por lo que es, Anderson Imbert podría situarse en un plano de superioridad y mirar a muchos de sus colegas por encima del hombro. Pero un instinto respetuoso hacia los demás lo lleva a ser, invariablemente, sencillo, llano y cordial. A él le cabe lo que Don Quijote, con su saber discreto, le aconseja al trujamán de Pedro, el titiritero: “Llaneza, muchacho, y no te afectes, que toda afectación es mala”. Pero Anderson no ha necesitado del Quijote para ser como es. Su sencillez en el trato sirve de puente conciliatorio en su relación con el prójimo, y jamás he sabido que ninguno de sus colegas se pusiera incómodo con Anderson. Y luego está su invariable actitud. Antes de entrar en las sesiones ordinarias, los académicos se sientan alrededor de una larga mesa, donde los espera un té humeante acompañado de sándwiches y masas. Sin duda, esta es la parte más reconfortante de la convocatoria. Y mientras los demás nos arrojamamos unos a otros los últimos chismes extraídos de distintos campos del quehacer literario y no literario, o narramos anécdotas intrascendentes cuyo valor, si es que lo tiene, es solamente momentáneo, Anderson no abre la boca. Esas trivialidades están debajo de su nivel. Y para compensar, se enzarza con el colega de al lado en una discusión donde lo que prevalece es la inteligencia, el mundo de las ideas. Despegado de lo cotidiano, la conversación con Anderson, que es un conversador admirable, según lo comprueba cualquiera que haya dialogado con él, asciende al plano de lo elevado. Y uno se avergüenza, en su presencia, de haber sido tan intrascendente.

Las cosas y los hechos que no se encuentran a su altura intelectual los omite o los ignora. Y uno no tiene más remedio, se enriquece con sus palabras, pronunciadas sin énfasis pero con una convicción

razonada. Aporta otro tono, allí donde está, y eso es digno de agradecerse. El marca lo que una conversación entre académicos debería ser. Y siempre alrededor de sus obsesiones, la literatura, las ideas, la filosofía, la ciencia, la vida del espíritu, en suma. Por suerte, no hay manera de escapársele.

Y luego, otra vez acomodados en torno a una mesa igualmente larga en la sala de sesiones, que es la biblioteca de la institución, los académicos comienzan a intercambiar opiniones alrededor de la orden del día. Anderson mantiene entonces un silencio piadoso. Y elocuente en demasía. Pero apenas se suscita un problema de difícil o imposible solución, nuestro amigo toma la palabra. Con palabras medidas, corteses y un poder de síntesis encomiable, que también se encuentra en sus cuentos, Anderson emite sus argumentos, lógicos, brillantes, irrefutables, sustentados en el sentido común y en una rica experiencia humana. Y todos nos preguntamos en nuestro interior: “¿Porqué no se me había ocurrido a mí?”. Lo sospechamos, pero a Enrique sí se le ocurrió, y con toda la tranquilidad de ánimo, jamás con talante agresivo o siquiera irónico (él, que es tan irónico en su prosa de ficción), asesta sus opiniones como mazazos y, casi siempre, su criterio se impone. Para el cuerpo académico, suele ser, y quiero reconocerlo públicamente, una *ultima ratio*. Definitiva.

Esto es, en resumen, lo que deseaba dejar expuesto. Mostrar al público una faceta más del diamante *Enricus Andersonensis Incomparabilis*.

La vida es, está establecido, lo que uno es y lo que uno hace. Y si se lo reconoce por frutos académicos, nuestro querido Enrique, también, aquí, saca diez puntos en conducta. Con un felicitado por añadidura.

**PREMIO ENRIQUE ANDERSON IMBERT
DE LA ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
– NORMAS –**

1. Descripción

El *Premio Enrique Anderson Imbert* o Premio Nacional de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) es un galardón establecido con la finalidad de reconocer la trayectoria de vida profesional de quienes han contribuido con sus estudios, trabajos y/u obras al conocimiento y difusión de la lengua y la cultura hispánicas en los EE.UU. Se podrá conceder tanto a personas como instituciones y tendrá una periodicidad anual. En el marco de sus normas y estatutos, la ANLE considerará para algunas ediciones del Premio el auspicio de personas naturales o jurídicas.

2. Normas del premio

1. El Premio es otorgado por un Jurado que actúa con independencia de criterio y está integrado por cinco miembros: dos académicos por la ANLE; un académico en representación de la ASALE; un participante externo proveniente de una institución académica de los EE.UU.; y un invitado especial procedente de una organización del mundo de la cultura hispanounidense. El Director de la ANLE y el Coordinador Técnico del Premio son miembros ex officio.
2. El galardón consiste en un diploma de reconocimiento, una placa y el viaje de ida y vuelta, dentro de los Estados Unidos, al lugar donde se realice la ceremonia de entrega del Premio.

3. En el marco de las normas de la ANLE y del Reglamento del Premio, el jurado adoptará sus procedimientos internos.
4. El fallo del jurado será inapelable.
5. El Premio se otorga a personas naturales o jurídicas residentes en los EE.UU.
6. No podrán participar los miembros de la ANLE en sus distintas categorías.
7. La fundamentación de las candidaturas deberá centrarse, entre otros, en los siguientes atributos:
 - 7.1. De la obra:
 - a. Aportes para el avance, consolidación y expansión de la lengua y la cultura hispánicas en los EE.UU reflejados en estudios, trabajos, investigaciones y acción pública y/o privada.
 - b. Aportes en la formulación de iniciativas, programas, proyectos y actividades vinculadas con el quehacer socioeducativo y cultural hispanounidense.
 - c. Introducción de innovaciones de impacto y relevancia para establecer, difundir y promover entre los hablantes y estudiosos de la lengua española, los criterios de propiedad y corrección mediante normas que justifiquen, aclaren y depuren su uso.
 - d. Labor del candidato para orientar políticas y prácticas referidas a la cultura hispanounidense.
 - e. Valor intelectual de investigaciones y estudios vinculados con la naturaleza del Premio.
 - f. Proyección nacional de su labor.
 - g. Proyección hispanoamericana de sus contribuciones.
 - 7.2. De la personalidad:
 - a. Trayectoria académica.
 - b. Distinciones.
 - c. Dedicación a la lengua y la cultura hispánicas.
 - d. Realización de aportes relevantes dentro de su especialidad.
 - e. Historial destacado con importancia nacional y proyección hemisférica en su especialidad.

3. Calendario

1. Las candidaturas podrán presentarse a partir del 1º de febrero y la fecha límite para recibirlas es el 31 de noviembre de cada año.
2. Las candidaturas que se reciban con posterioridad al 31 de noviembre se incluirán en las postulaciones para ser consideradas el siguiente año.
3. El Jurado del premio se reúne durante el primer trimestre del correspondiente año para emitir su fallo.
4. La entrega del Premio se realizará en consulta con la Directiva de la ANLE según su calendario anual.

4. Procedimientos para presentación de candidaturas

1. Podrán presentar candidaturas, directamente a la Coordinación del Premio las siguientes entidades de los EE.UU.:
 - a. Organismos socioeducativos o culturales de naturaleza federal, estatal, departamental o local.
 - b. Instituciones públicas, privadas o mixtas legalmente constituidas.
 - c. Asociaciones profesionales vinculadas con la lengua y la cultura hispánicas. Agrupaciones vinculadas al quehacer artístico y cultural con preferencia en el ámbito hispanounidense.
 - d. Personas naturales o jurídicas vinculadas con la naturaleza del Premio.
2. Las propuestas de candidaturas deben incluir la siguiente documentación enviada por vía electrónica:
 - a. Carta de remisión, en la que se indiquen direcciones convencionales y electrónicas tanto del proponente como del candidato.
 - b. En el caso de personas jurídicas, la carta de remisión deberá ser suscrita por una autoridad ejecutiva del más alto nivel de la institución proponente.
 - c. Para el caso de personas naturales, la comunicación de propuesta deberá adjuntar una breve reseña profesional del/los proponente(s).

- d. Biografía del candidato que evidencie su trayectoria en el ámbito del Premio.
 - e. Fundamentación de la candidatura.
 - f. Mención documentada de la obra del candidato en la que se expliquen las coautorías y se haga énfasis en los trabajos que se refieren a su labor en relación con la lengua y la cultura hispánicas.
3. En el caso de obras documentales, es importante que se reseñen trabajos relevantes, tales como libros publicados por editoriales reconocidas y/o artículos difundidos en revistas académicas y profesionales de prestigio.
 4. Para los fines del Premio no constituyen elementos de apoyo a la candidatura las tesis o disertaciones no publicadas, documentos de trabajo elaborados mientras el candidato cumple sus funciones laborales habituales o documentos institucionales producidos por terceros mientras el candidato dirige una institución.
 5. La mención de la obra escrita debe hacerse de acuerdo con cualquiera de las normas existentes para elaborar referencias bibliográficas en trabajos académicos.
 6. La propuesta deberá acompañarse materialmente, además, de una muestra representativa de publicaciones en la que se incluyan los que, a juicio de la instancia proponente, sean los trabajos más importantes del candidato.
 7. Según disposiciones de la ANLE, las publicaciones y documentos enviados para fundamentar las candidaturas, tanto electrónica como materialmente, no serán devueltos a sus remitentes.
 8. Cualquier información adicional sobre la naturaleza del Premio o los procedimientos que regulan su solicitud y concesión, puede solicitarse a la Coordinación Técnica del Premio en la dirección electrónica que oportunamente se establezca.

EL PASADO PRESENTE

*The distinction between past, present and future
is only a stubbornly persistent illusion*

EINSTEIN

EUNICE ODIO VIBRACIÓN DE LUZ EN EL ABISMO

TANIA PLEITEZ VELA²

Muchos han olvidado o no saben que la costarricense Eunice Odio (San José, 1919- México. D.F., 1974) escribió, en menos de diez años, tres libros importantes dentro de la poesía vanguardista latinoamericana: *Los elementos terrestres* (1948), *Zona en territorio del alba* (1953) y *El tránsito de fuego* (1957).

Eunice Odio. Seguro era su seudónimo, pensarán algunos. Pero no. *Ese* era su nombre: uno de nereida seguido por un apellido que, aunque parezca novelesco, en Costa Rica es sinónimo de familia honorable y trabajadora e incluso llegó, a lo largo del siglo xx, a las esferas más altas de la política, el comercio y la industria.

Su abuelo paterno, Ismael Odio Boix, fue un cubano que huyó a Costa Rica en 1868 debido a sus actividades revolucionarias, cuando la isla aún se encontraba bajo el gobierno colonial. Así, fundó junto a sus hermanos y primos la rama de los Odio costarricenses, familia que pronto llamó la atención y se posicionó socialmente. Pero Eunice pertenecía a una línea troncal de la familia con escasos recursos económicos. Su madre, Graciela Infante Álvarez, de gran belleza física, era de orígenes humildes y tan solo tenía diecisiete años cuando quedó embarazada. Aniceto Odio, el padre, no se casó con ella. Por lo tanto, en el acta de nacimiento la poeta aparece como “hija natural” y solo con los apellidos maternos.

² ANLE y Profesora de literatura hispanoamericana e investigadora en la unidad de estudios biográficos de la Universidad de Barcelona, es autora de trabajos en sus áreas de interés; actualmente prepara *Eunice Odio y el tránsito de su fuego, una biografía literaria*.

Con apenas cinco años, Eunice se fugaba de casa cada vez que le apetecía, ausentándose todo el día sin importarle los azotes y regaños que recibía de su madre al regresar: para entonces ya le había agarrado el gusto a eso de “andar sola”, de experimentar la soledad y la libertad al aire libre.

La madre murió cuando Eunice tenía casi quince años. Fue hasta entonces que su padre la reconoció como hija legítima, heredándole así el apellido Odio. Sin embargo, mientras su padre vivía solo y soltero, la joven fue acogida por temporadas en las casas de sus tíos paternos y de una prima mayor. Al terminar la escuela tuvo que ponerse a trabajar y a los dieciocho años fue contratada por la Oficina de Correos. La muerte de la madre y la inestabilidad que le siguió representaron para la joven un quiebre afectivo: la asaltó un desarraigo espiritual, “sin donde asentar el pie que no se hunde hasta el fondo sin fondo ¿de qué? De uno mismo”. Años después se lo hizo saber al escritor venezolano, Juan Liscano, en una carta incluida en su *Antología: Rescate de un gran poeta* (1975), dedicada a la escritora costarricense después de su muerte.

No obstante, Eunice admiró siempre a su padre. Y es que desde el principio Aniceto Odio se mostró abierto a la singularidad y la creatividad de la futura poeta. Durante sus primeros años adultos, cuando ya la desbordaba un espíritu hambriento de poesía e independencia, su padre la acompañó muchas veces en sus expediciones por los bares, las calles y las plazas de aquel San José provinciano. Así, en sus cartas a Liscano destaca la imagen del padre protector y poderoso.

Hacia mediados de 1943, con veinticuatro años, Eunice ya se había divorciado de su primer marido, Enrique Coto Conde, un hombre que le doblaba la edad y con quien solo llegó a convivir poco más de dos años. La poeta aseguró después que había sido casada a la fuerza y que decidió separarse cuando adquirió conciencia de que vivía con un “desconocido”, con alguien ajeno a sus intereses. Sin querer conformarse con una vida de mujer casada, que incluía la seguridad material y social, tomó otro rumbo y se embarcó con pasión en la búsqueda poética.

En 1945, la célebre revista fundada por Joaquín García Monge, *Repertorio Americano*, publicó sus primeros poemas. En esos años Eunice también se relacionó con los principales artistas costarricenses que cultivaron con fervor las estéticas vanguardistas, como

Max Jiménez y Francisco Amighetti. También estableció amistad con mujeres paradigmáticas de la cultura costarricense: Yolanda Oreamuno, Margarita Bertheau Odio y Emilia Prieto.

A partir de 1946 comenzó su recorrido por diversos países: se instaló por temporadas en Nicaragua, El Salvador, Honduras, Guatemala y Cuba, ejerciendo el periodismo cultural, participando en recitales e impartiendo conferencias. También frecuentó tertulias junto a los más reconocidos poetas y escritores de la región: José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Claudia Lars, Salarrué, Clementina Suárez... Había comenzado “el mito Eunice Odio”, coronado por un poema que el nicaragüense Carlos Martínez Rivas le había dedicado en 1945.

Entre los intelectuales y escritores de su época, la poeta tuvo fama de *femme fatale*: excéntrica, bella, polémica, condimentada por una risa sonora. Sin embargo, aunque su belleza física fuera venerada, su forma de ser libre y extravagante no cuadraba dentro de las costumbres y las convenciones de la época, por lo que no faltaron los juicios constantes. Además, muchos consideraron que la poeta poseía una personalidad demasiado iracunda para ser una mujer. El cuentista guatemalteco Augusto Monterroso ha dejado uno de los testimonios más sobresalientes en ese sentido: “Cuando uno se acercaba imprudentemente a estas formas de su ‘ser ella’, no sabía si iba a recibir una caricia o un zarpazo. Por lo general era lo último...”. (*La Nación*, México, 7 de junio de 1974)

No obstante, más allá de la leyenda, Eunice fue una mujer brillante, tierna y divertida. Así la recuerdan la poeta salvadoreña Dora Guerra y el poeta mexicano Dionicio Morales. Dora Guerra, por ejemplo, me dijo por escrito que “La vida de Eunice aquí [en El Salvador], donde estaba tan linda y brillante, fue intensa. Yo no me cansaba de oírla hablar de su trabajo de manera tan seria y disciplinada, también me aconsejaba sobre mi rol de poeta”.

En 1947, se le concedió el Premio Centroamericano “15 de septiembre” por *Los elementos terrestres* y el jurado que calificó su obra estuvo compuesto por Alberto Velázquez, Flavio Herrera y el futuro Premio Nobel de Literatura de 1967, Miguel Ángel Asturias. En ese poemario se suceden movimientos sublimes y fecundos a partir de la experiencia amorosa; de esta forma, se vincula al proceso creativo: “Porque el fruto no es puerto / sin rumbo entre las aguas, / sino estación secreta de la carne; / íntima paz de cotidiana guerra / donde

reposa el vientre silvestre y revestido / de accidentes geológicos y espesos”. (“Creación”)

Para finales de octubre de 1949, Eunice ya se había nacionalizado guatemalteca. El ambiente cultural de ese país calzó a la perfección con las ambiciones vanguardistas de la joven poeta: se respiraba libertad creadora por todas partes debido en gran medida al nuevo rumbo que había tomado la política. En 1945 había llegado a la presidencia el profesor Juan José Arévalo quien impulsaba la democratización del país. De esta forma, la ciudad de Guatemala se convirtió en lugar de parada o destino de artistas, intelectuales y exiliados. Precisamente, en esa ciudad Eunice estableció una estrecha amistad con el pintor surrealista Eugenio Fernández Granell, republicano español exiliado.

Entre finales de 1952 y principios de 1953, la poeta visitó Cuba, la tierra de su abuelo. Allí conoció al poeta chileno, Alberto Baeza Flores, quien le ayudó a publicar *Zona en territorio del alba* (*Poesía 1946-1948*) en “Brigadas Líricas”, una colección de poemarios editados en Mendoza, Argentina. El segundo libro de Eunice, en contraste con el anterior, vino a ser un follaje de recuerdos, evocaciones que aluden a la infancia de la poeta: “...y yo corría, / corría, / con mis piernas de niña/ para ser hallada con la voz /en la tarde”. (“Recuerdo de mi infancia privada”)

Durante su viaje a Cuba la acompañaron las obras completas de Shakespeare y las de Quevedo. Asimismo, libros de San Juan de la Cruz, Góngora, César Vallejo y Pedro Salinas. En 1954, entre Guatemala y México, Eunice terminó de escribir *El tránsito de fuego*, la culminación de su obra poética; libro que había comenzado en 1948 y que será publicado en 1957, en El Salvador. Sus lecturas de los clásicos y de poetas vanguardistas la guiaron en ese “viaje a la semilla” de la plabra que la iluminó para contar su versión del origen de los símbolos supremos del mundo lírico. En *El tránsito de fuego*, Eunice también se refiere al destino de los creadores en la tierra — los poetas — y a su condición de apátridas. En otras palabras, ese tercer poemario bebe de la reflexión de lo humano frente a lo eterno, lo metafísico, al mismo tiempo que se recrea un mundo mítico en donde esos apátridas, hermosos y heridos, reverdecen transformados en “proyecto de sí mismo”: “Puedo nacerme. / Sacar una sonrisa con presencia de lámpara, / aventurar un brazo como si fuera álamo; / salir de mis entrañas / con una mano desconocida en alto, / impar-

tiendo una rosa en son de movimiento. / Voy a nacerme, / espérenme las cosas”.

El año de 1954 fue clave también para Guatemala porque, a finales del mes de mayo, Carlos Castillo Armas, apoyado por la logística estadounidense, derrocó al sucesor de Arévalo, el presidente Jacobo Arbenz. Así, la poeta se marchó de ese país y para julio de ese año ya se encontraba en la Ciudad de México. Allí vivió hasta su muerte en 1974, aunque de 1959 a 1962 residió en Nueva York. Eunice obtendrá la nacionalidad mexicana dos años antes de morir, en 1972. Poeta viajera y libre, entró así en el círculo de los modernos, de los cosmopolitas.

El padre de Eunice, quien aparece descrito en “El Ido” de *El tránsito de fuego*, murió en 1956. Esa nueva pérdida le devolvió la sensación de desarraigo que había experimentado cuando murió su madre. Más aún porque ese mismo año murió la novelista Yolanda Oreamuno, su gran amiga y compañera de viaje por Guatemala y México. La autora de *La ruta de su evasión* murió en la casa de la poeta, quien la cuidó como una hermana, colmándola de cariño en sus últimos días.

En los años cincuenta, Eunice residió en un apartamento situado en la calle de Río Nazas 45, en la colonia Cuauhtémoc, el mismo edificio en el que Juan Rulfo alquilaba un apartamento cuando aún escribía *Pedro Páramo*. Precisamente afuera de ese edificio, en la acera, Rulfo colocó una mesa y vendió los primeros ejemplares de su novela. Entonces la costarricense vivía con su pareja, Antonio Castillo Ledón, un respetado productor de programas radiales que había conocido en El Salvador. Al poco tiempo llegaron a vivir con la pareja los hijos del primer matrimonio de Castillo Ledón, Luis Antonio y Alejandro, dos niños pequeños por los que Eunice llegó a sentir un tierno cariño: solía cocinarles y confeccionarles prendas de vestir y guardaba cuidadosamente las acuarelas que Alejandro le regalaba. Los fines de semana se sumaba a la familia Irene, la hija mayor de Castillo Ledón. Eran años bondadosos: Eunice se sentía al fin acompañada de una familia y gozaba cuando su gato persa chinchilla, Angelito, se tragaba la leche búlgara y las bolitas de carne molida que le daba por las mañanas.

Asimismo, en la capital mexicana la poeta se convirtió en feriente crítica del régimen de Fidel Castro, por quién llegó a sentir una fuerte aversión. Recordemos que en esa ciudad el cubano planeó, entre 1955 y 1956, junto a otros compatriotas, la revolución que cul-

minó el 1 de enero de 1959. Es posible que Eunice haya conocido a Castro en el Café La Habana, ubicado en la esquina de Bucareli y Morelos, lugar donde solían reunirse los revolucionarios cubanos.

En 1959 —decepcionada después de romper con Antonio Castillo Ledón— la poeta se marchó a Nueva York. En noches de tormenta, fascinada, solía observar desde su ventana las lluvias torrenciales que caían sobre los imponentes rascacielos. Allí también estableció amistad con el poeta surrealista Rosamel del Valle y con Humberto Díaz-Casanueva, ambos chilenos; y tuvo la oportunidad de entrevistar a Francis Fergusson, teórico del teatro. Por medio de José Vazquez Amaral, Eunice llegó a conocer a un William Carlos Williams ya anciano, con quien pasó una tarde entera conversando. De esa visita, nació un hermoso poema titulado sencillamente “Al poeta William Carlos Williams”, que él mismo tradujo al inglés pocos años antes de morir en 1963: “En él estaba contenida/ la enramada./ Era su voluntad./ una entrada/ en los claros designios/ de las aguas...”. Ese poema saldría traducido y publicado por primera vez en *The New Yorker* cerca de cincuenta años después, en octubre de 2010, gracias a Jonathan Cohen, editor de una antología de Willimas: *By Word of Mouth. Poems from the Spanish 1916-1959* (2011).

En 1962, la poeta volvió a la Ciudad de México y se instaló en su famoso apartamento de la calle de Río Neva 16, donde solía celebrar cenas y fiestas a las que acudían José Revueltas, Carlos Pellicer, Alí Chumacero, Otto-Raúl González, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Abigail Bohórquez, Gonzalo Ceja, Dionicio Morales, Beatriz Zamora, Olga Kochen, entre otros. También estuvieron, alguna vez, el escritor costarricense Alfonso Chase, el rumano Stefan Baciú y el poeta español Tomás Segovia. Asimismo, trabajó como periodista cultural y traductora del inglés al español de varios libros, entre los que se cuentan *Problemas actuales de la hipnosis*, de Milton H. Erickson y G.H. Estabrooks, y *Mujer con encanto I Encanto físico*, de Helen Whitcomb y Rosalind Lang.

Sin embargo, su última década fue una amalgama de días solitarios, alcohol, pobreza económica, desengaño amoroso y experiencias esotéricas: llegó al segundo grado superior de la Orden Rosacruz y estudió la cábala. Para entonces también se había peleado con la intelectualidad de izquierda, ámbito en el que, con pasión, había militado en su juventud durante sus años en Guatemala.

Así, en los años sesenta comenzaron sus constantes ataques a la *intelligentzia* mexicana, la mayoría simpatizantes del régimen de Fidel Castro quien, para entonces, ya estaba fuertemente instalado en el poder. El antiestalinismo y anticastrismo de Eunice, expresados en artículos publicados en la revista *Respuesta*, provocaron su marginación por parte de sectores que controlaban gran parte de la actividad cultural y artística de México, lugar donde seguía predominando el “mito de la Revolución”. Fue entonces que se vio obligada a vivir de artículos firmados con seudónimo.

Para entonces, el artista Rodolfo Zanabria, con quien se casó en 1966, ya se había marchado a París con la promesa de que, cuando tuviera el dinero suficiente, la traería a su lado. Eunice confió en él y le regaló de despedida un traje de lino blanco hecho por sus propias manos como muestra de amor y solidaridad. Durante cuatro años le escribió largas cartas, las cuales llegaron a ser cerca de setenta. Cuando la poeta recibía algún pago esporádico, le enviaba algo de dinero al pintor. Mientras tanto, en su cotidianidad se rodeó de silencio: “Pasan horas y horas y no digo ni esta boca es mía. A veces no pasan horas, sino días, en que estoy aquí encerrada, trabajando y, de vez en cuando, le dirijo la palabra a las cosas”, le confiesa en una carta a Liscano. A solas, pues, volcó su búsqueda del hombre protector, espiritual y poderoso en su devoción por el Arcángel Miguel a quien le dedicó un extenso poema. Según lo que relata en sus cartas al venezolano, la poeta quiso creer que el Arcángel la salvaguardaba de la pobreza en la que vivía preservando sus verduras durante un tiempo prolongado. Evidentemente la soledad de sus últimos años la hacían añorar una mano solidaria y dulce.

En 1970 sufrió un fuerte desengaño amoroso: Zanabria dejó de contactarla por completo. Ese abandono incidió en su estado de ánimo de forma devastadora y violenta, especialmente porque coincidió con el momento en que el pintor recibió una beca Guggenheim. Eunice se sintió traicionada, utilizada, y terminó de caer en el pozo de la dipsomanía. Cada vez fueron más escasos los trabajos y entonces padeció también de hambre.

Recibía pocas visitas pero de vez en cuando solía mantener largas conversaciones telefónicas con los pocos amigos que le quedaban. Cuenta Alberto Baeza Flores, quien en ese entonces vivía en Costa Rica, que más de alguna vez hablaron sobre el misterio de la creación y del alcoholismo en poetas como Rubén Darío y Dylan

Thomas, dependencia que ella tenía plena conciencia de padecer y, sin embargo, la asumía como parte de su intimidad. Su necesidad de aprehender el misterio, además, se vio reforzada por sus vivencias esotéricas: “Morir es simple, vivir en cambio, es la complicación de la simplicidad que es crecer hasta el fin. [...] Tengo que llegar hasta el fin... Sea cual sea”, le dijo a Liscano. En ese periodo también se entusiasmó por la poesía de Vicente Huidobro al que releyó una y otra vez; y escribió sus últimos poemas incluidos en la antología póstuma *Territorio del alba y otros poemas*, editada por Ítalo López Vallecillos.

En los primeros meses de 1974, Eunice se mantuvo aún más aislada porque le cortaron el teléfono. El escritor costarricense José León Sánchez, quien la visitó semanas antes de que ella muriera, asegura en una crónica publicada en *La República* (8 de junio de 1974), que el apartamento de Eunice estaba lleno de libros, cuadros y de botellas del licor más barato de México. En la despensa tenía poca comida y una lata de té casi vacía. Él le había llevado jamón, café y azúcar porque sabía que desde hacía meses vivía de la bondad de unos pocos amigos: Juan Manuel Corrales, Amalia de Castillo Ledón y sus hijos Antonio y Beatriz, Asunción Lazcorreta... Para entonces, ya no trabajaba. Esa tarde, ella le recitó a Sánchez uno de sus poemas con la “voz ya derrotada por el alcohol”.

Como la niña en fuga que había sido, Eunice murió sola un día de mayo de 1974, a los 54 años. Su cuerpo fue encontrado en la bañera en estado de descomposición después de más de una semana de haber muerto, según los cálculos de los forenses. A su funeral acudieron diez amigos y en los periódicos poco se dijo sobre su trayectoria artística. Días después del descubrimiento de su cuerpo, Alejandro Castillo Ledón, a quien su padre le encargó limpiar la casa, encontró, bajo la almohada de la poeta, una foto de él y su hermano cuando eran niños. Aquellos niños que ella tanto había querido.

Si bien es cierto que el desarraigo y el dolor fueron parte de su vida desde pequeña, Eunice los diluyó en sus poemas creando pociones de abismo vibrantes y luminosos, porque ella festejaba a diario el aquellarre inefable de la poesía. Así, *Los elementos terrestres* representa un vértice del deseo femenino en la poesía hispanoamericana, camino que ya habían iniciado Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Julia de Burgos... En la propuesta erótica de Eunice hay un trasfondo metafísico, una integración ontológica, donde el carácter impermanente del amor se ve sublimado por la capacidad del espíritu de ocu-

par el “fruto”, es decir, la vida y su abundancia. Por lo tanto, el arquetipo de la mujer estéril adquiere otro matiz: la plenitud se encuentra también en el proceso de creación. De esta forma, aunque la poeta perfila el tallo de la soledad, al mismo tiempo siembra un fundamento trascendental del ser femenino.

En *Zona en territorio del alba* (Poesía 1946-1948), Eunice se nutre de la estética surrealista para evocar un sentido de pertenencia, muy ligado a sus recuerdos en su país de origen. Sin embargo, se trata de una proyección de identidad contradictoria, no desprovista de angustia, muy distinta de la estampa de la arcadia feliz y tropical que se cristalizó en los discursos literarios costarricenses durante el Modernismo. En *El tránsito de fuego* Eunice demuestra su sabiduría poética: estructura compleja, lirismo sostenido, audacia lingüística, imaginería apasionada; extenso poema donde, a lo largo de diez mil versos, danzan los arquetipos, la religión, la filosofía, la mística... Con este poemario, Eunice entró en el parnaso de los grandes, al lado de sor Juana Inés de la Cruz.

La búsqueda de la luz, representación de lo sublime, fue un anhelo que Eunice quizá cumplió ese día de mayo, en su bañera, rodeada del silencio táctil que emanaba de sus libros, sus cuadros, sus cristales que destellaban colores al contacto con el sol, todos los maravillosos objetos de esa casa que ella fue haciendo poco a poco con sus manos, tal y como había labrado su propio surco. Proyecto de sí misma.

ANEXO

Por gentil colaboración de la Dra. Rima de Vallbona acompañamos una carta inédita enviada por el poeta guatemalteco Alfonso Orantes (1898-1985) a Eunice Odio con referencia a las vicisitudes que tuvo *El Tránsito de Fuego* para ser premiado.

DOCUMENTO INÉDITO

[Sin fecha]

Eunice:

Tu carta sin fecha, puesta al correo el 31 y recibida aquí el 6 del corriente, me causó un gran gusto. Tu frase inicial: “¿Pues no me odia-

bas?” y lo subsiguiente, la sentí extraña. ¿Por qué iba a odiarte? ¿Por una disputa a propósito de no sé que cosa, disputa verbal? Imposible. No sé lo que es odiar porque la amargura no ha marchitado mi corazón.

Lo que había ocurrido que la última vez que te vi en Guatemala y de salir de allá para ir a diversas partes, no me dio cabe a saber de ti sino por referencias de que te viniste a El Salvador, que fuiste a Cuba y luego a Méxic[o]. Aunque estuve allí en febrero de 1954, en unos diez días que permanecí era imp[o]sible verse con amigos y así no pude saludarte, como no lo hice con algunos co[m]pañeros que se han hecho viejos, como yo, viviendo allá, aumentando sus familia[s] y hasta volviéndose millonarios. Yo sigo igual: no envejece el espíritu y me sie[n]to tan joven que me olvido que ya soy viejo. Además mi hijo Alfonso a quien me parece que conociste, me mantiene en ese espíritu, sobre todo ahora que ha cumplido 21 años en la Cárcel Modelo de Ciudad Bolívar, en Venezuela, después de [ha]ber sido torturado y portarse como un hombre. Yo no he podido hacer nada por él[l] y esto es lo único que me preocupa. El por su parte, en esas condiciones, me da ánimos y me insufla optimismo que no he perdido. Pero todo ese es historia ant[i]gua. Lo actual eres tú y tu libro.

Después que lo hojeé, luego de enterarme de la pifia lamentable cometida por Bellas Artes, dejando en la TACA el envío hecho en tiempo por ti, me di cu[en]ta que el Primer Premio era tuyo. No lo hubiste por esas fallas humanas que no pueden achacarse ni al bueno de Martel Caminos que, en reducidas cuentas sufre el mismo mal que todos los habitantes del trópico: pereza o desidia. Es lo que enfer[ma] y es lo que nos tiene postrados. Por pereza dieron el premio a un jumento como [[.....]] con quien nunca he podido ponerme de acuerdo. Desde que le conocí, allá por los años 1935,36, tuvimos grandes choques, porque es ignaro como un brut[o] y metido a opinar sobre poetas franceses es algo inimaginable.

Pero volvamos a tu libro. “El Tránsito de Fuego” hará época. No lo dudes. Mejor dicho no lo dudas. No en vano has trabajado en él. No me extraña ta[m]poco que Salomón de la Selva, un parlante engreído, al que no le falta talento pero le sobra talante, haya despotricado diciendo todo lo que me cuentas. En v[er]dad, es divertido lo que de ti dice; pero resulta con tipos así que cuando escriben, quieren expresar todo lo que saben. Así es la “Evocación de Píndaro” s[in] excluir los errores garrafales que tiene porque como no sabe griego, escribe e[n] griego. No, ni es, escribe en gregoriano. Me imagino lo que han gozado con Tit[o] Monterroso a quien quiero mucho porque vale mucho y es modesto

y hasta parece [tí]mido, al releer esta diatriba de la Selva contra ti. El estilo de Salomón, es así: salomónico. Ni eso. Sería salmónico, porque salta hacia atrás y nada entre dos aguas. Hasta en las sucias del albañal de los Somoza. ¿Cómo puede ser poeta que sirve a esos descastados?

Pero volvamos a “El Tránsito de Fuego”. Me preguntas casi con angusti[a] si en él has sido fiel con tu idioma y tu raza. Yo te digo que luego de lee[r]lo y releerlo, porque voy a escribir unos cuantos artículos sobre tu poema —mer[e]ce un estudio, pero no tengo tiempo, aunque creas que me sobra—, no sólo encu[en]tro que estás identificada con él, sino que de no haberlo estado o de no estarlo sería obra vacía, sin lo entrañable que lleva en sí; sin el estremecimiento qu[e] nacido de ti tiene y por lo que, en las culminaciones dramáticas, persiste y se reconoce su origen diáfano, transparente y de aire que va a provocar viento huracanado, porque eso eres tú, el huracán de la poesía, y te llevas de encuentro lo que se ha considerado lo mejor, la más alta voz poética de Hispanoamérica y no exagero, ni por halagarte, ni por alabarte, sino porque eres una evidencia. Algo más: una videncia pura. Decir que lo escrito por ti es surrealista es no saber lo que se dice. Por eso, cuando replicaste a Salomón —sabio invertido, divertido o pervertido, perdón por tanto adjetivo; lo tuyo es sustantivo puro hiciste bien y le diste una lección. Resulta que después de haber fallecido el surrealismo o superrealismo, al momento mismo de haber nacido —duró unos quince años, de muerte natural— hablar a estas horas de él o traerlo a cuento es anac[ro]nismo; pero ese vicio es terrible en de la Selva, es un vicio de hombre de la jungla, si fuera un —si fuera mujer— *jeungleus*, resultaría distinto o distante —el mejor o peor vicio es el del “servicio nocturno” que ofrecen las gasolineras de Guatemala ¿Te acuerdas de esos rótulos? Por eso parece extraño que Octavio Paz en “Las Peras del Olmo”, reproduzca un artículo sobre El Surrealismo. Bueno, es verdad que ya al hablar de ese libro aludieron a las *Perlas* del Olmo lástima que el equívoco tipográfico no llegó a la última palabra para hacerlas *Colmo*. Así es que hiciste bien en sentirte ofendida cuando te dijo ese despropósito. Ese sí te odia, yo no podría odiarte nunca por lo que eres y lo que vales, lo que nos das y lo que de ti esperamos después de este fruto magnífico.

De modo que contestando a tu pregunta te digo que únicamente habiéndote metido tan dentro del idioma y llegando a dominarlo y manejarlo para hacerlo dócil, podrías haber escrito ese poema. Si no se posee el único don: LA PALABRA, no puede expresarse LA POESÍA. Hölderlin recuerda desde 1800 que “se le dio al Hombre el más peligroso de

los bienes, la Palabra, para que creando y destruyendo, haciendo perecer y devolviendo las cosas a la sempiterna viviente, a la Madre y Maestra, dé testimonio de lo que es: de que ha heredado de Ella, de que de Ella ha aprendido lo que Ella posee de más divino: el Amor que a Todo conserva”. Es por el Amor que le has tenido a la Palabra, a tu idioma, a tu lengua, que se te entrega y tú lo muestras puro, diáfano y sonoro.

Así te respondo y, en tanto puedo aludir a otros largos y sabrosos párrafos de tu inusitada e inesperada como incitadora carta, recibe esta respuesta que si tardó en llegarte, no es porque haya olvidado hacerlo, sino porque no he tenido tiempo de responderla como hubiese querido. En un compás de espera que abro, forzando el compás de mis quehaceres, te respondo y te prometo enviarte copia de lo que estoy escribiendo. A Ricardo [Lindo] le había entregado, antes de que apareciera y estuviera definitivamente corregido el texto por ti, una especie de introducción sobre tu libro. No lo ha publicado todavía y me parece que ya no lo publicará porque ha dejado la página que tenía en *La Prensa Gráfica*. Mejor dicho, con la estrechez de criterio de sus propietarios, le ha pretextado que por imprimírsele un rumbo futuro distinto, le daban las gracias por el tiempo que había dedicado a esta página. Ya ves como van aquí las cosas. En cuanto a lo de [[.....]] que te entusiasma y te interesa, tampoco por ahora, podré enviarte esos artículos, porque teniéndolos en su poder Ricardo [Lindo], no tendrá por ahora, donde publicarlos.

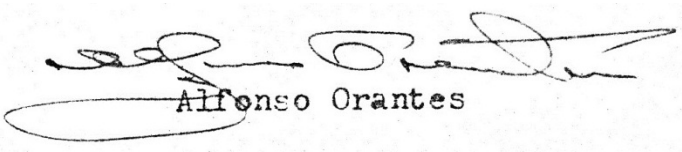
Es en verdad increíble que ese tonto haya podido ser premiado. Con esta adjudicación, el prestigio del Certamen Nacional de Cultura, lo mejor que había en nuestros paisecitos, se ha ido al pozo. La responsabilidad de los miembros del Jurado, yo iba a destacarla, digo, voy a destacarla porque, aunque indirectamente el Gobierno de El Salvador podría salir afectado, no tiene la culpa el Ministerio de Cultura por haberlo designado con la confianza de que responderían como era natural, premiando lo menos malo; pero no lo peor. Samayoa Chinchilla dijo que se premiaba *al esfuerzo*; error, craso error, debieron haber premiado a un par de bueyes, que día a día, hasta que los sacrifican representan el más denodado y lastimoso esfuerzo de los nobles animales. ¿Te das cuenta del cinismo de estos simuladores del talento que abundan por nuestras tierras?

Entre tanto te escribo la carta que corresponde a tu misma, te saludo y congratulo. Te auguro satisfacciones máximas y cuando llegue a tus manos el primer ejemplar de tu poema, no olvides enviarme uno con dedicatoria tuya, no como retribución por lo que de él diga, sino para guardar ese recuerdo, como aquel otro que me hiciste de-

dicándome tu libro, recién salido de las prensas en Guatemala, cuando recién te conocí y te admiré y te quise porque no puede odiarse a quien como tú además de mujer extraordinaria, desconcertante, es POETA AUTÉNTICO. No se puede odiar a la POESÍA. No se puede odiarte, EUNICE ODIO.

¿Te gustaría que te dijera así sin destacar las palabras: odiosa? No, verdad. Pues esta mentira es verdad, porque ¡OH DIOSA: ERES! SER ES SER YA DIOS. Y siendo MUJER ES SER YA DIOSA.

Adiós, nunca ha dejado de quererte


Alfonso Orantes

6ª. A.N. 1615. Ap. 1. La Rábida



Eunice Odio al iniciar su última década. Fotografía incluida en Eunice Odio. Antología. Rescate de un gran poeta, editada por Juan Liscano (Caracas: Monte Ávila Editores, 1975), que se reproduce con permiso del editor.

SELECCIÓN³

El siguiente pasaje procede de *El tránsito de fuego*⁴, poema lírico-dramático de Eunice Odio, que está orquestado por la voz de Ion, el Creador, el Hacedor. A éste responde a lo largo de 456 páginas, una multitud de personajes míticos, unos de la mitología griega y otros inventados por la poeta. Escogimos para esta ocasión las palabras entre Ion, Shed (la mujer) y Dédalo, que expresan lo siguiente:

VI

DÉDALO

Te aguarda la mujer

ION

Querrá lo inexplicable.
Dile que venga

SHED

Te he esperado

ION

¿Qué quieres?

SHED

A fuerza de esperarte lo he olvidado

ION

¿No sabes lo que quieres?

SHED

No sé... Espera un poco, sufro...
ya no sé si sabía... Me confundo.
Es algo que no sé cuando deseo;
pero que siempre estoy a punto de encontrarlo,
sin verlo.

³ Selección poética a cargo de la Dra. Rima de Vallbona

⁴ Odio, Eunice. *El tránsito de fuego* (Poema). San Salvador: Editorial del Ministerio de Cultura, 1957: 158-68.

Yo quiero un algo donde me recuerde,
que sin saberlo, en mí se sobreviva;
que cuando hago este gesto de mirar,
piense que allá, por él, imparto la mirada,
que aquí en mi voz de él, dada al viento secreto,
soy el hálito, el niño que me espera,
y él ya nada,
sin mi cal en todo movimiento,
y carne que lo extrañe allá en su hueso.
¿Has comprendido?

ION

Sí.

SHED

¿Sabes lo que quiero?

ION

Es necesario. Es justo lo que pides

SHED

¿Y me lo darás? Vengo en nombre de todos

ION

Pronto lo disfrutarás

SHED

¿Hoy mismo te pondrás a la tarea?

ION

¡Vete!

SHED

¿Me llamarás?

ION

¡No estoy contigo!

DÉDALO

Va llorosa y alegre.

ION

La mujer... Si viniera vestida
de abeja... Si se escondiera toda
entre su sombra,
siempre la reconocería.
Hasta cuando viene a pedir lo sagrado,
nunca tiene una palabra para guardarla.

DÉDALO

¿Hoy mismo te pondrás a la tarea?

ION

Sí, porque lo que ella quiere,
con la generación de su carne lo quiere;
y vino a señalar un cálido suceso
que no debe aplazarse.
Esa figura del mundo no debe estar ausente

VII

[...]

Cómo no inaugurarte ahora que acudes a la lengua
y eres un fruto recobrado;
ahora que viajo por tus cosas desnudas y atisbo,
con tu párpado nuevo,
(mi párpado abrazado que es tu cambio),
tu benigno color humedecido,
tu impartida simiente,
tu médula brotando en cada sal,
tu cal en todo nuevo movimiento.
Cómo no inaugurarte con tu habitual pasión,
largos los dulces nervios de manzana,
y por escudo un nardo sin fronteras.
Lo mismo hubieras sido pastor que dirigiera

la marcha de los árboles,
o cavador del agua,
o labrador provisto de polvo y de follaje;
siempre recordaríamos tu brazo
y su extensión inexplorable
a la hora de los alimentos,
a la hora de la duda infantil que te acogía
y terminaba entre tus brazos.
Siempre recordaría tu mano
en que reposas al fin de tanta tregua,
y después de heredarme el aire en guerra
el agua en llanto, y el labio vigilante
en recuerdo del pan vasto y sonoro.
Aun te hallo a distintas alturas
con el cabello atravesando un monte
y ahogado de profundas mariposas maternas,
Después de muerto echaste a andar por mi meñique
Aún desconocido,
y sigilosamente armado con tu sangre triunfal,
ardiente y dividido por la luz,
alzaste y repetiste en él,
“en mi meñique ”
tu suelo venerable.
Y estás aquí, oh heroico defensor de mi sonrisa,
vigilante pastor de vena en vena,
conmemorándote,
dotándome de vértebras orales
y de menudas causas espaciales.
Ayer noche
(tal vez no era de noche,
tal vez era que había pasado el cielo),
nos besamos como niños que se besan por dentro.
Todo sucede al cabo de tu especie
y una gota de sangre me retiene en ti,
que eres yo mismo
sin mi gracia.

VIII

Dédalo,
ve a la ciudad,
y si hoy es de día en todas partes,
busca a la mujer y dile que es verdad,
particípale,
afírmale que he hallado su figura
y tocado hasta el fondo de la especie.
Que nunca nos habíamos encontrado
el padre, el hijo,
“y yo que soy el hijo de mí mismo,
y el padre de mi padre ”
porque sin duda oscureció un momento
en el camino de mi cuerpo;
porque sin duda me quedé olvidando,
detenido
en una arteria de esas que desnuda la muerte,
y que la tierra hostiga, dispersa y arrebat;
pero dile que he vuelto balbuciente,
de lo disperso con que me olvidaba,
y que todas las partes de su amor
lo reanudan y juntan para siempre
a él,
desasida forma de mis brazos,
memoria de la sangre
que en mí y en ti se anima recordando;
a él,
desalentado principio de tu frente,
duración de mi rostro,
oculta permanencia del ojo
que la muerte ha derramado.

DÉDALO

¿Dónde la encontraré?

ION

A veces no está en su corazón,
ni en el cercano signo de su sexo;
más siempre está en su vientre.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

- AA.VV. *Minificción. Tradición de lo novísimo*. Calarcá. Quindío (Col.): Cuadernos Negros 16, Fundación Pundarika, 2010.
- AA.VV. *Raíces de papel. Antología poética*. Madrid: Cardenoso, 2011.
- Aguirre, Irene Mercedes. *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: El Escriba, 2011.
- Alarcón, Francisco X. *Ce. Uno. One. Poemas para un nuevo sol*. Sacramento: Swan Scythe Press, 2010.
- Alba de América*. 30.57-58 (Junio 2011).
- Almonó, Joel, comp. *Voces Metapoéticas. Antología*. Santo Domingo: Metapoesía, 2004.
- Alterini, Atilio Aníbal. *Testimonio de una vocación*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2009.
- Ambroggio, Luis A. *La arqueología del viento. The Wind's Archeology*. Barcelona: Vaso Roto Ediciones, 2011.
- . *La desnudez del asombro*. Madrid: Visión, 2009.
- . *El testigo se desnuda*. Madrid: Puerta de Alcalá, 2002.
- . *Los habitantes del poeta*. McLean, VA: Horizonte, 1997.
- . *Por si amanece. Cantos de guerra*. McLean, VA: Horizonte, 1997.
- Alvarado, Javier. *Balada sin ovejas para un pastor de huesos (o algo nos nombra su heredero)*. Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá, 2011.
- Andruetto, María Teresa. *Lengua madre*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- Antokoletz, Nelly, coord. *Pensamientos literarios para la paz. Primera antología nacional e internacional para la paz*. Villa Carlos Paz: Búho Blanco, 2011.
- Benedetti, Mario. *Vivir adrede*. Madrid: Santillana, 2010.
- Bernal, Leydi. *Minificción Quindiana. Antología*. Calarcá. Quindío (Col): Cuadernos Negros 8, Fundación Pundarika, 2007.
- . *Mujeres minicuentistas. Antología*. Calarcá. Quindío (Col): Cuadernos Negros 3, Fundación Pundarika, 2008.

- Bilbao Richter, Bertha, comp. *Juana Alcira Arancibia. Exploraciones viajeras*. Buenos Aires. Georges Zanun, 2010.
- Blanco, Inés. *Los ojos de la noche*. Bogotá: Códice, 2007.
- Bonnefoy, Yves. *Sobre el origen y el sentido*. Córdoba: Alción, 2011.
- Borinsky, Alicia. *Frivolous Women and Other Sinners. Frívolas y pecadoras*. Traducción de Cola Franzen y la autora. Chicago: Swan Isle Press, 2009.
- Botto, Alexandra, Lucía Yépez y María Elena Rodríguez, comps. *El verso toma la palabra. 33 poetas argentinos*. Nuevo León: UANL, 2010.
- Brown, Terence. *The literatura of Ireland. Culture and Criticism*. NY, NY: Cambridge UP, 2011.
- Bucci, Graciela. *Abrir las puertas de par en par*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2011.
- Buitargo, Mercedes y Martínez Buitargo, Miguel. *In memoriam Edgardo Buitargo Buitargo*. León, Nicaragua: UNAN, 2010.
- Cabañas, Esteban. *Como un furioso tren desordenado*. Asunción: Arandurá, 2009.
- Cabrera, María. *Antes del amanecer*. Bogotá: Grafinnav, 2007.
- . *Universo de imborrables instantes*. Bogotá: Cargraphics, 2011.
- Campos Gómez, Libardo. *Vida, poesía y mujer*. Bogotá: Ave viajera, 2010.
- Candelier, Bruno Rosario. *El pensamiento. Creativo, Concepto, expresión y poesía*. Santo Domingo: Academia Dominicana de la Lengua, 2011.
- Canetti, Yanitzia. *Al otro lado*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- . *La muerte nuestra de cada vida*. Cambridge: CBH, 2009.
- Chen Sham, Jorge. *Nocturnos de mar inacabado*. San José, Costa Rica: Ed. Interartes, 2011.
- . *Radiografía del sujeto agónico. Culpa y transcendencia en la novelística de Rima de Vallbona*. San José, CR: Ediciones Perro Azul, 2001.
- Chen Sham, Jorge, ed. *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona. (Actas del simposio-Homenaje)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica/ University of St. Thomas, 2000.
- Chen Sham, Jorge y Rima de Vallbona, eds. *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica-ILCH, 2001.
- Clariond, Jeannette L. *Leve sangre*. Valencia: Pre-textos, 2011.

- Cordova, Steven. *Long distance*. NY: Bilingual Press, 2010.
- Corredor Cuervo, Héctor José. *Cantares de América. Poemas*. Bogotá: PRINDEL, 2008.
- Darío, Rubén. *La Republica de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Selección, estudio y notas de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la lengua, 2011.
- De Cicco, Alfredo A. *Tentar bajo sospecha*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2011.
- Décimo Encuentro nacional de poetas y escritores. Antología 2009, Alta Gracia*. Córdoba: CEN, 2009.
- Del Carril, Mario. *La vida de Emilio Mignone. Justicia, catolicismo y derechos humanos*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Delgado Trunk, Catalina y Shelle VanEtten de Sánchez. *Crossings. Origins and Celebrations of Día de Muertos*. Albuquerque: National Hispanic Cultural Center, 2008.
- Dobles, Julieta. *Costa Rica. Poema a poema. Un recorrido por el alma secreta de la patria*. San José: EUNED, 2008.
- Echeverría Manosalva, Blanca María. *Evocación*. Bogotá: Sierra, 2006.
- Encina, Ángeles y Carmen Valcárcel, eds. *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid: SIAL, 2011.
- Espinosa, Isabel. *Relatos de Isabel*. Bogotá: Sajor, 2008.
- Espinoza Peña, Isabel. *Caminos silenciosos*. Bogotá: Ave viajera, 2011.
- Fernández, Miguel Ángel. *Literae II*. Asunción: UniNorte, 2011.
- García Márquez, Gabriel. *Yo no vengo a decir un discurso*. New York: Vintage, 2010.
- García, Nasario. *Bolitas de oro. Poems of my marble-playing days*. Albuquerque: New Mexico, UP. 2010.
- . *Ruidos de cadenas y otros cuentos para niños*. Houston: Arte Público Press, University of Houston, 2009.
- . *The Naked Rainbow and Other Stories. El arco iris desnudo y Otros Cuentos*. Albuquerque: New Mexico UP, 2009.
- Garrido Palacios, Manuel. *La palabra de Odón*. Huelva: Onuba, 2011.
- Gibbon, David, ed. *A Treasury of Irish Verse*. Dublin: Gill & Macmillan, 2007.
- Glanzmann, Cecilia. *Desde el brocal del alma*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2011.
- González García, Elva. *Las cosas del amor*. Córdoba: Arkenia, 2008.

- González, Marta Leonor. *La casa de fuego*. Managua: 400 Elefantes, 2008.
- Gruchaga, André. *Sublimación de la noche. Sumblimatió de la nit*. San Salvador: Ricaldone, 2010.
- Guardia, Gloria. *El jardín de las cenizas*. Cali: Alfaguara, 2011.
- Guerrero Collazos, Adela. *Cuando a mi puerta llegas*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2008.
- Guzmán López, C. Alberto. *Ocaso azul*. Bogotá: S/D, 1990.
- Harris, Tomás. *Cipango*. Traducción de Andrés Schapiro. Cranbury, NJ: Associated UP, 2010.
- Haya, Vicente. *Haiku-do. El haikú como camino espiritual*. Barcelona: Kairós, 2007.
- Isoldi, Beatriz. *Variaciones sobre un tema de Salieri*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2011.
- Izquierdo Millar, Inés. *Hablemos del idioma*. Madrid: AECE, s.f.
- Jaramillo Levy, Enrique. *Gajes del oficio*. Panamá: UTP, 2007.
- Jaramillo Restrepo, José Raúl. *Textos para el olvido*. Calarcá. Quindío (Col): Cuadernos Negros 11, Fundación Pundarika, 2009.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Lagmanovich, David y Laura Pollastri, eds. *Microrrelatos argentinos. Antología de narraciones brevísimas*. General Roca, Río Negro: Universidad Nacional del Comahue, 2006.
- Leiva, Darío. *Equinoccio XXV*. Córdoba: n.p., 2008.
- Leyva Martínez, Manuel S. *Sendero intemporal*. Acapulco: Pretextos, 2006.
- Londoño Pineda, Oscar. *Los silencios reunidos*. Bogotá: Cargraphics, 1998.
- López Rodríguez, Fernando. *Luciérnagas en las manos. Fireflies in My Hands. Haiku*. Calarcá. Quindío (Col): Cuadernos Negros 17, Fundación Pundarika, 2011.
- Mangione, Marga. *El agua y el fuego*. Buenos Aires: Dunker, 2010.
- . *El derecho de morir*. Buenos Aires: Dunker, 2009.
- . *Historias (de amores, desamores y otras yerbas)*. Junín: De las Tres Lagunas, 2009.
- . *Muerte súbita*. Quilmes: Rubén Sada, 2011.
- . *Realidades*. Quilmes: Rubén Sada, 2011.
- Martínez, J. Michael. *Heredities*. Baton Rouge: Louisiana SUP, 2010.

- Martín-Rodríguez, Manuel M. *La voz urgente. Antología de la literatura chicana en español* [3ª edición]. Caracas: Fundamentos, 2006.
- Mejía Rivera, Orlando. *Manicomio de dioses*. Calarcá. Quindío (Col): Cuadernos Negros 14, Fundación Pundarika, 2010.
- Meneses, Vidaluz. *Todo es igual y distinto*. Managua: ANE-CNE-NORAD, 2002.
- Merini, Alda. *La carne de los ángeles*. Barcelona: Vaso roto, 2009.
- . *Magnificat*. Barcelona: Vaso roto, 2002.
- Merwin, W. S. *Cuatro salmos*. Barcelona: Caso Roto, 2010.
- Mistral, Gabriela. *En verso y prosa. Antología*. Lima: RAE, ASALE, Alfaguara, 2010.
- Moreno Pizarro, Elsa. *Alauda*. Sin datos: Palibrio, 2011.
- . *Aria de la soledad*. Long Beach, CA: Magic Valley Publishers, 2003.
- Morrison, Mateo. *Estático en la memoria y otros textos*. Santo Domingo: Santuario, 2009.
- . *Ojos de madre, vientos de guerra*. Santo Domingo: Búho, 2010.
- . *Pasajero del aire*. Santo Domingo: Búho, 2010.
- Moyano Unamuno, Nora. *Cuestión de palabras*. Alta Gracia: Pirca Ediciones, 2009.
- Nasif, Graciela. *Pájaro de piedra*. Córdoba: Brujas, 2009.
- Noguerol Jiménez, Francisca, ed. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- Ogliastri, María Teresa. *South Pole/Polo Sur*. Arlington: Settlement House, 2011.
- Omil, Alba. *Hechicerías en las culturas hispánicas*. Tucumán: Lucio Piérola Ediciones, 2011.
- Osan, Ana M., ed. *Poesía hispánica en los Estados Unidos*. New York: ALDEEU, 2011.
- Ospina de Sánchez Agustina. *Conquistas vencidas*. Bogotá: Ave viajera, 2010.
- Palazzo Conti, Teresa. *Los jueces invisibles*. Buenos Aires: Jorge Zanun Editores, 2008.
- Peña Gratereaux, Mary Ely, comp. *Mujeres de palabra. Poética y antología*. New York: Cayena Publications, 2010.
- Perezalonso, Carlos. *Ocaso en el tránsito, 2002-2008*. Managua: Copy Express, 2009.
- Poetry Magazine*. February 2011.

Poetry Magazine. June, 2011.

Pollastri, Laura, ed. *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Mencoscuarto, 2007.

Pollastri, Laura, ed. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, 2010.

Quintanar, Jorge. *Los rostros fragmentados*. México: UNAM, 2011.

Real Academia Española. *Nueva gramática básica de la lengua española*. México: ASALE, 2011.

Requeni, Antonio. *El vaso de agua*. Buenos Aires: Errejotapé, 2005. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 35.2 (Invierno 2011).

Robinson Orobio, David C. *Confesiones de un poeta en una ciudad que odia*. Panamá: Casa de las Orquídeas, 2009.

Rojas Benavente, Lady. *Sus huellas son letras. Escritoras Hispano-Canadienses. Sus críticos y traductores*. Montreal: Alondras, 2011.

Ros Zanet, José Guillermo. *Fenomenología del lenguaje de la poesía. Sobre el alma del lenguaje y la poesía*. Panamá: L&J, 2011.

Rubiano, Fila Floriano. *El volcán bajo los pies. Il vulcano sotto i piedi*. Paderno Dugnano: Colibri, 2009.

Ruiz de Torres, Juan. *Última puerta del silencio*. Madrid: Huerga y Fierro, 2010.

Savina, Zoe. *La casa. Haiku*. Selección, traducción y notas de Carlos A. Castrillón. Calarcá. Quindío (Col): Cuadernos Negros 12, Fundación Pundarika, 2009.

Senegal, Umberto. *Quién patea un perro muerto. Narrativa*. Armenia (Col): Universidad del Quindío, 2010.

Shua, Ana María. *Fenómenos de circo*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

---. *Quick Fix. Sudden Fiction*. Trans. Rhonda Dahl Buchanan. Buffalo, NY: White Pine, 2008.

Siles, Guillermo, comp. *Representaciones de la poesía Argentina contemporánea*. Tucumán: Lira-Erimit, 2011.

Simón, Gabriela. *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción, 2010.

Stevens, Wallace. *El elemento irracional en la poesía*. Córdoba: Alción, 2010.

Tapia de Guzmán, Rina, comp. *Antología poética de El Pequeño Parnaso*. Bodas de Oro 1961-2011. Bogotá: ARFO, 2011.

Tapia de Guzmán, Rina. *Rina, de la tierra y de la vida*. Bogotá: Ave viajera, 2010.

Tisocco, Gustavo. *Rostro ajeno*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2011.

- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. *La minificción en español y en inglés*. Rosario: UNR/ UCEL, 2011.
- Torchia Estrada, Juan Carlos. *Filosofía y colonización en Hispanoamérica*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas y Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC)-UNAM, 2009.
- Torres-Recinos, Julio. *Hojas de aire*. Madrid: Lord Byron Ediciones, 2008.
- Tünnermann Bernheim, Carlos. *Para construir el amor*. Managua: PAVSA, 2009.
- Vallbona, Rima de. *La obra en prosa de Eunice Odio*. San José: Editorial Costa Rica, 1981.
- . *De presagios y señales. Relatos del pasado azteca*. San José: Editorial Costa Rica, 2011.
- . *Mundo demonio y mujer*. San José: Editorial Costa Rica, 2008.
- . *La narrativa de Yolanda Oreamuno*. San José: Editorial Costa Rica, 1995.
- Vallejo, Élide Seferina y Ada Iris Juanita Cadelago. *Poesía Viajera*. Buenos Aires. Dunken, 2010.
- Vallejo, Román A. *Zorzal adentro*. Buenos Aires: Dunken, 2010.
- Valls, Fernando. *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.
- Vásquez Guzmán, Silvio. *Canto al trabajo*. Bogotá: SENA, 2010.
- . *Los fúlgidos amores de Bolívar y otros resplandores*. Bogotá: Ave viajera, 2011.
- Ventura, Bella Clara y Carlos Garrido Chalen. *La voz de la violencia*. Bogotá: Oveja Negra, 2011.
- Ventura, Bella Clara. *La voz de la pasión*. Bogotá: Oveja Negra. 2006.
- Vera Ocampo, Raúl. *Antología poética 1955-2009*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2011.
- Villalobos, Carlos Manuel. *Insectidumbres*. San José: Alma Mater, 2009.
- Waisman, Sergio. *Irse*. Buenos Aires: Bajo la Luna, 2010.
- Wallace, Stevens. *El elemento irracional en la poesía*. Córdoba: Alción, 2010.
- Weinberg, Liliana, coord. *Estrategias del pensar*. Tomos I y II. México: CIALC-UNAM, 2010.
- Zeleny, Mayra, ed. *El cuerpo y la letra. La poética de Luis Alberto Ambroggio*. New York: ANLE, 2008.

BITÁCORA EDITORIAL

LEAN®ANLE

LA RANLE ha sido pensada como un espacio de diálogo y reflexión con calidad científica y rigor académico para contribuir al desarrollo, expansión y debate sobre la concepción y creación de las distintas dimensiones de lo lingüístico y literario en el mundo cultural hispánico, robusteciendo así su profunda unidad cultural. Los contenidos de la Revista no se limitarán a una época, ni a un problema, ni a una escuela de pensamiento, sino que, con amplitud, presentarán enfoques interdisciplinarios, dirigidos tanto al lector especializado como al público general. La Revista publicará exclusivamente trabajos inéditos escritos en español, y contará con las siguientes secciones: Editorial, Ida y vuelta (entrevistas), Mediaciones (ensayos), Invenciones (Palabra: textos de creación literaria), Sonido, Imagen (secciones dedicadas a la creación musical y plástica), El Pasado Presente (rescate de personalidades y obras relevantes en el horizonte cultural hispanoamericano), Percepciones (reseñas), Lo que vendrá (anticipaciones, novedades), entre otras.

Teniendo en cuenta que el ámbito de competencia de la ANLE son los EEUU., tendrá prioridad el contribuir a la comunicación, colaboración e intercambio entre el mundo hispanounidense y el universo creador de la lengua y las culturas hispanoamericanas. El contenido de la *RANLE* se organizará a partir de aportes voluntarios directos o por invitación pero en todos los casos de naturaleza no venal. Podrán someter materiales inéditos para su consideración los miembros de la ANLE y las restantes academias que integran la ASALE al igual que invitados especiales. Para su realización la *RANLE* contará con un Consejo integrado por un Comité y una Comisión Editorial a cargo de D. Carlos E. Paldao, Editor General (cpaldao@gmail.com; lean-ranle@gmail.com).

Características de las contribuciones

Ensayos. Para los efectos de la RANLE, el ensayo se refiere a la interpretación de un tema sin que sea indispensable el empleo de un soporte teórico o documental analítico. Si bien se trata de un género de estructura flexible, con fines orientativos es deseable que a su interior el tema que se trate contemple su introducción, desarrollo y conclusión. La extensión máxima será hasta 15 páginas a espacio y medio. Se incluirán notas cuando sea indispensable, y sólo con fines aclaratorios.

Artículos. La revista publica un número muy limitado de artículos, solo por invitación, y sobre asuntos que en cada caso se establecen.

Entrevistas. La extensión máxima será hasta 15-20 páginas a espacio y medio, incluyendo notas, información complementaria y/o apoyo gráfico.

Novedades. Las contribuciones serán de naturaleza breve y puntual con respecto al asunto presentado y la extensión deseable es hasta 1500 palabras.

Poesía. Dada las distintas formas que puede adoptar este género se aspira que los aportes puedan estar en el rango de 2-4 poemas, equivalente a un promedio aproximado de 2-4 páginas por autor.

Narrativa. En materia de cuentos, relatos, microrrelatos o anticipación a través de un fragmento o capítulo de una novela en proceso de publicación, la extensión podrá ser variable, sin exceder por autor el límite de las 2500 palabras.

Teatro. Se aceptarán contribuciones, integrales o parciales cuya extensión no supere las 15 páginas.

Reseñas. Las mismas darán prioridad a trabajos publicados hasta cuatro años antes del número de la revista. Su extensión máxima ideal son las 1500-1800 palabras.

Arte (plástica, música, el mundo de la imagen, escultura), Anticipaciones y Rescates culturales. Por los rasgos diferenciales de cada una de ellas, la extensión y propiedades serán decisión del Editor.

Formato de las contribuciones

Los aportes propuestos deberán ser de naturaleza original e inédita, debiéndose entender por “inédito” tanto en soportes conven-

cionales (libros, revistas, periódicos, etc., como electrónicamente en Internet). Deben estar escritos en español y no superar las extensiones antes establecidas. El tipo de letra utilizado será Times New Roman, en cuerpo 12. El texto no debe presentar variaciones en el tamaño de letras, sangrados innecesarios, cuadros, cajas o numeración de páginas. En vez de subrayados se utilizarán cursivas y se evitará el uso de negritas y de abreviaturas.

Todo aporte debe estar acompañado por una muy breve referencia a un autor que no supere las 50-70 palabras.

Títulos

El título de los trabajos deberá ir centrado en mayúsculas. Seguidamente debe figurar el nombre y apellidos del autor y debajo la institución a la que pertenece en cursiva. Tanto el nombre y apellidos del autor, como la institución de procedencia deben ir alineados al margen derecho. El tipo y cuerpo de fuente para todos estos elementos es Times New Roman 12.

Citas

Las citas que tengan una extensión menor a 4 líneas, aparecerán entre comillas en el cuerpo del texto, y se emplearán comillas (“”), no paréntesis angulares («»). Los signos de puntuación van después de las comillas, paréntesis o llamadas a nota. En las citas con una extensión mayor se utilizará el sangrado, con dos retornos antes y después de la cita. Si se omite parte de una cita, deberá marcarse la elipsis con [...]. Cuando se precisen comillas dentro de una cita entrecomillada, se utilizarán comillas sencillas (‘). Para indicar la procedencia de una cita en el texto, en el caso de que en la sección REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, LECTURAS COMPLEMENTARIAS, etc., aparezca solo una obra de ese autor, se señalará entre paréntesis el apellido y, con un espacio de separación y sin coma, el número de la página correspondiente. En caso de que en la sección referencial aparezca más de una obra del autor citado, se señalará entre paréntesis el apellido y, separado con una coma, el inicio del título de la obra citada seguido de puntos suspensivos. El inicio del título irá en cursiva (si es

un libro) o entre comillas (si es un artículo). Le seguirá el número de página con solo un espacio de separación y sin coma.

Notas

Deben limitarse a comentarios que no puedan ser incorporados al texto del artículo. Se colocarán a pie de página, siguiendo una numeración correlativa.

Referencias Bibliográficas

La lista de obras citadas, sugeridas o recomendadas aparecerá después del texto. Se indicará con el encabezamiento REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (tamaño de letra 12).

Las referencias de libros citados deberán seguir el formato siguiente: Apellidos [coma], Nombre [punto]. Título de la obra en cursiva [punto]. Lugar de publicación [dos puntos]: Editorial [coma], fecha [punto].

Las referencias de artículos en revistas deberán seguir el formato siguiente: Apellidos [coma], Nombre [punto]. [comillas] “Título del artículo [comillas y punto]”. Título de la revista en cursiva [espacio] Volumen de la revista en arábigos [punto]. Número de la revista en arábigos (fecha de publicación entre paréntesis) [dos puntos]: número de la página donde comienza el artículo [guión]- número de la página donde termina el artículo [punto]. Después del número 100, poner guión y los dos últimos números. Por ejemplo, 120-34.

Las referencias de artículos o capítulos de libros deberán seguir el formato siguiente: Apellidos [coma], Nombre [punto]. [comillas] “Título del artículo [comillas y punto]”. Título del libro en cursiva [punto]. Función del encargado de la edición (Ed. en caso de que sea editor, Coord, si es coordinador, Selec. si es el encargado de la selección) Nombre y Apellidos del encargado de la edición [punto]. Lugar de publicación [dos puntos]: Editorial [coma], fecha [punto]. Número de página donde comienza el artículo [guión]- número de página donde termina [punto]. Después del número 100, poner guión y los dos últimos números. Por ejemplo, 120-34.

Si una obra tiene más de un autor, se utilizará el siguiente formato: Apellidos del primer autor [coma], Nombre del primer autor y Nombre y Apellidos del segundo autor. O, si son tres: Apellidos del primer autor [coma], Nombre del primer autor [coma] Nombre y Apellidos del segundo autor [coma], y Nombre y Apellidos del tercer autor.

Si hay varias obras de un mismo autor, su apellido y nombre aparecerán sólo en la referencia bibliográfica de la primera obra. En las restantes se indicará que se trata del mismo autor con tres guiones seguidos, punto y un espacio. Por ejemplo: ---. Libro de la ANLE.

Materiales complementarios

En caso que el trabajo requiera algún apoyo visual (fotos, ilustraciones, mapas, esquemas, cuadros, etc.) los mismos serán incluidos por separado, numerados correlativamente y exclusivamente en archivos electrónicos. En la medida de lo posible se deberá prever que los mismos se inserten al final del trabajo. Para ello, en el cuerpo del artículo, se insertará una nota referencial indicando el referente para cada caso indicando “ver anexo....”.

Formato de las reseñas

Las reseñas tendrán un máximo de cuatro páginas de extensión, a un espacio y medio con tipo de letra Times New Roman, en cuerpo 12. En la cabecera de la reseña deberá constar el título en mayúsculas y en cursiva de la obra reseñada, seguido del nombre y apellidos del autor de la obra, también en mayúscula. Seguidamente deberán incluirse los siguientes datos: Ciudad: Editorial, año y número de páginas (páginas en abreviatura). Por ejemplo, Sevilla: Editorial Andaluza, 2011. 267 p. El nombre del autor de la reseña aparecerá al final de la misma, alineado a la derecha.

Procesamiento Editorial

En todos los casos los aportes estarán condicionados al espacio disponible para cada número de la RANLE. Asistido por el Consejo y

el Equipo Editorial, el Editor General adoptará las decisiones finales sobre los asuntos de forma, fondo, o procedimiento vinculados con la Revista. En ningún caso la RANLE asume compromisos de que los aportes —de cualquier tipo, naturaleza o condición— serán publicados en un número determinado pues la adecuación al espacio integral de la revista tendrá prioridad.

Soporte

Los artículos y aportes propuestos (originales e inéditos), deben ser presentados en el programa Word y se enviarán a la siguiente dirección: leanranle@gmail.com



RAE



ASALE



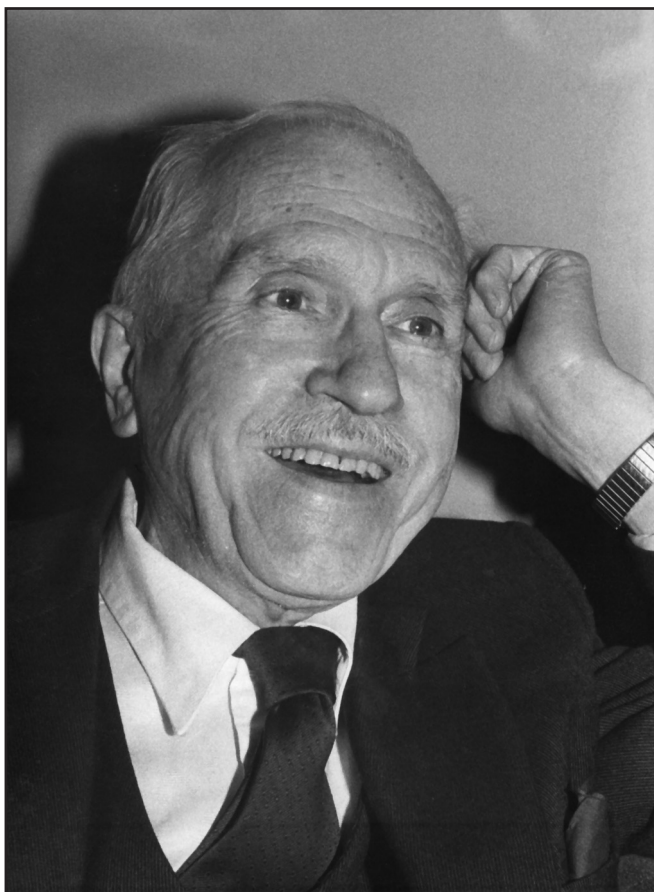
ANLE

En 1713 se funda en Madrid la Real Academia de la Lengua Española (RAE) con el fin de combatir las sucesivas oleadas de galicismos que amenazaban anegar y desnaturalizar el idioma español. Posteriormente se fundan Academias de la Lengua en otros países, los cuales van a acompañar a la Española y aportar sus conceptos lingüísticos, lexicográficos y gramaticales. La primera de estas Academias es la de Colombia (1871), a la que siguen las de Ecuador (1874), México (1875), El Salvador (1876), Venezuela (1883), Chile (1885), Perú (1887) y Guatemala (1887). Ya en el siglo XX, se crean las Academias de Costa Rica (1923), Filipinas (1924), Panamá (1926), Cuba (1926), Paraguay (1927), Bolivia (1927), República Dominicana (1927), Nicaragua (1928), Argentina (1931), Uruguay (1943), Honduras (1948), Puerto Rico (1955) y Estados Unidos de Norteamérica (1973). Todas ellas integran la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), www.asale.org.

En años recientes, la RAE, sin olvidar totalmente su viejo lema, ha cambiado el enfoque de su atención primordial a defender la “unidad de la lengua dentro de su diversidad”. A ello han contribuido los Congresos de Academias celebrados en México (1951), Madrid (1956), Bogotá (1960), Buenos Aires (1964), Quito (1968), Caracas (1972), Santiago de Chile (1976), Lima (1980), San José de Costa Rica (1989), Puebla de los Ángeles, México (1988), San Juan, Puerto Rico (2002), Medellín (2007) y Panamá (2011).

La Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) trabaja en un país de habla inglesa pero que cuenta con un nutrido contingente de hispanohablantes (cercano a los 50 millones). Publica periódicamente un *Boletín*, sobre temas culturales y literarios, con especial atención al uso del español en los Estados Unidos. Consciente de la necesidad de proporcionar orientaciones prácticas a todos los que hablan y escriben en español en plan profesional, la Norteamericana inauguró en 1994, a través de su Comisión de Traducciones, unas hojas informativas electrónicas (*Glosas*) en las que ha traído y trae a colación las últimas novedades del Diccionario oficial (el DRAE) a lo largo de cinco volúmenes y en total 50 números que lleva publicados hasta la fecha. Adicionalmente publica electrónicamente el Boletín Octavio Paz al igual que semestralmente un *Boletín de Noticias*.

La Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) tiene como misión el estudio, elaboración e implementación de las reglas normativas del español de los Estados Unidos de América, fomentar el buen uso de la lengua española al establecer, difundir y promover entre los hablantes y estudiosos de la lengua española del país, los criterios de propiedad y corrección mediante normas que justifiquen, aclaren y depuren su uso. Al mismo tiempo cuidar de que, en su constante adaptación a las necesidades particulares de los hablantes, el uso de la variante hispanounidense no afecte la unidad y comprensión del idioma en el ámbito hispánico.



Enrique Anderson Imbert
© La Gaceta.

Se terminó de imprimir en el mes de xxxxx de 2012 en.....
Nueva York, Estados Unidos,
xxxx ejemplares