



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

Junta Directiva

D. Gerardo Piña-Rosales  
*Director*

D. Jorge I. Covarrubias  
*Secretario*

D. Daniel R. Fernández  
*Coordinador de Información (i)*

D. Joaquín Segura  
*Censor*

D. Emilio Bernal Labrada  
*Tesorero*

D. Eugenio Chang-Rodríguez  
*Director del Boletín*

D. Carlos E. Paldao  
*Bibliotecario (i)*

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

P. O. Box 349

New York, NY, 10106

U. S. A.

Correo electrónico: [acadnorteamerica@aol.com](mailto:acadnorteamerica@aol.com)

Sitio Institucional: [www.anle.us](http://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\$ 80.00

Individuales: US\$ 50.00

Envíos al exterior: gastos de franqueo variable según destinos

Copyright © 2013 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  
(RANLE)**



LEAN®ANLE

**Vol. 2**

**No. 3**

**Año 2013**

**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*

Guillermo Belt  
*Coordinación*

Manuel Martín Rodríguez, Rosa Tezanos-Pinto  
*Editores*

Marta Lucía Keller, Mary Salinas Gamarra  
*Secretaría Editorial*

Joaquín Badajoz, Carmen Benito-Vessels, Stella Maris Colombo, Alicia de Gregorio, Gabriela Espinosa, Francisca Nogueroles, Mario Ortiz, Violeta Rojo, Lauro Zavala  
*Editores Asociados*

M. L. Bastos, R. Ciérbide Martinena, M. A. Diz, M. Gómez Glez,  
W. González López, M. R. Lojo, A. Parada, E. Ramos Remedios,  
E. Rosenzvaig  
*Colaboradores Especiales*

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

© De los textos e ilustraciones: sus autores

ISSN: 2167-0684

Ilustración de portada: *A extramuros del albero.*

Fotografía de Gerardo Piña Rosales, 2007

Diseño del logo RANLE: Julio Bariani & Laura Pollastri

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 (ENE-JUN, 2013)

PRESENTACIÓN .....	9
GRACIELA TOMASSINI	
EDITORIAL .....	15
Repensar el pasado para construir el futuro .....	17
CARLOS E. PALDAO	
Inauguración de la ANLE .....	19
CARLOS F. MAC HALE	
Homenaje a Carlos F. Mac Hale .....	26
GUMERSINDO YÉPEZ	
MEDIACIONES .....	31
Whitman, signo visible y marca secreta de la poesía de Borges ...	33
MARÍA LUISA BASTOS	
El rescate novelesco del novelista José Elías Levis .....	48
ESTELLE IRIZARRY	
Julio Balderrama: una generosidad intelectual ilimitada .....	74
DOMINGO TAVARONE	
IDA Y VUELTA .....	81
La letra en diálogo. Conversación con Mar Gómez Glez .....	83
PATRICIA L. LÓPEZ-GAY	

María Rosa Lojo y su palabra prodigiosa .....	101
ROSA TEZANOS-PINTO	
Conversación con Rodolfo E. Modern.....	125
STELLA MARIS COLOMBO	
INVENCIONES.....	145
Palabra.....	147
<i>Vladimir Amaya</i> .....	149
<i>Luis Alberto Ambroggio</i> .....	151
<i>Alberto Avendaño</i> .....	155
<i>Luis Enrique Belmonte</i> .....	157
<i>Gustavo F. J. Cirigliano</i> .....	160
<i>Jorge I. Covarrubias</i> .....	163
<i>Sonia Chocrón</i> .....	166
<i>M. Ana Diz</i> .....	169
<i>Nasario García</i> .....	172
<i>Pedro Guerrero Ruiz</i> .....	175
<i>Roberto Juarroz</i> .....	179
<i>Humberto López Cruz</i> .....	183
<i>Eugenio Mandrini</i> .....	186
<i>E. A. "Tony" Mares</i> .....	189
<i>Rodolfo E. Modern</i> .....	193
<i>Eugenia Muñoz</i> .....	195
<i>Francisco Muñoz</i> .....	198
<i>Alba Omil</i> .....	203
<i>Julia Otxoa</i> .....	205
<i>Steven Strange</i> .....	207
<i>Domingo Tavarone</i> .....	212
<i>Rima de Valbona</i> .....	217
Imagen.....	221
Samsara. Agnes Martin, o la estética de la quietud.....	223
M. ANA DIZ	
TRANSICIONES.....	233
Los Cartularios de Valpuesta y los orígenes de la lengua castellana .....	235
RICARDO CIÉRBIDE MARTINENA Y EMILIANA RAMOS REMEDIOS	

Gerardo Piña-Rosales: <i>Desde esta cámara oscura. ¿Memorias, documento, testimonio, novela...?</i> .....	247
WALDO GONZÁLEZ LÓPEZ	
PERCEPCIONES .....	255
Reseñas .....	257
<i>Leticia Bustamante Valbuena</i> sobre Irene Andres-Suárez (ed.) <i>Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo.</i> .....	259
<i>Miguel Gomes</i> sobre Rodrigo Blanco Calderón. <i>Las rayas</i> .....	263
<i>Humberto López Cruz</i> sobre Jorge Chen Sham. <i>Nocturnos de mar inacabado</i> .....	267
<i>Carmen Benito-Vessels</i> sobre Ángel Gómez Moreno. <i>Breve historia del medievalismo panhispánico (Primera tentativa)</i> .....	270
<i>Julián Chappa</i> sobre María Josefina Regnasco. <i>Crisis de civilización. Radiografía de un modelo inviable ...</i>	274
<i>Graciela Tomassini</i> sobre Lauro Zavala. <i>Lectura, escritura, investigación y edición. Experiencias en la universidad</i> .....	277
Tinta fresca.....	283
<i>Historia ideológica de la música</i> de José Luis Conde EDUARDO ROSENZVAIG .....	285
EL PASADO PRESENTE .....	291
Pasión, emoción y realidad en el pensamiento bibliotecario de Roberto Juarroz .....	293
ALEJANDRO E. PARADA	
BITÁCORA EDITORIAL .....	313



# **PRESENTACIÓN**



**U**n nuevo volumen de RANLE sale a recorrer los senderos del mundo hispanohablante en busca de sus lectores. Nuestra América es vasta e intrincada, dice con razón Pablo Neruda, al contemplar con los ojos del alma, o desde las Alturas de Macchu Picchu la diversidad de sus paisajes, la memoria de los ancestros cifrada en las huellas del pasado y las promesas del futuro que cada día se hace presente en las obras de sus hijos. Por ello, esta Revista renueva en este número el compromiso asumido por sus creadores cuando era apenas una inspiración, o un sueño: el de constituirse en un espacio de diálogo donde todas las voces se encuentren y una casa dispuesta a abrir sus puertas y ventanas a las aportaciones que revelen las distintas dimensiones del pensamiento, las artes, las ciencias humanas y los emprendimientos culturales del mundo hispánico.

La difusión de estas realizaciones, donde vive, se renueva y crece en salud la lengua española, en un mundo donde el inglés es la lengua hegemónica, cumple uno de los propósitos expresados en su discurso inaugural por el fundador y primer Director de la ANLE, Carlos F. Mac Hale, cuyo discurso inaugural reproducimos en este volumen, junto con la semblanza que le dedicara su colega Gumersindo Yépez en ocasión de celebrarse un justo homenaje. El rescate de estos documentos fundacionales pone en obra la idea-fuerza que orienta el accionar de la ANLE en esta coyuntura de la historia, cuando nuestra institución se apresta a celebrar su 40º aniversario, según la expone nuestro editor Carlos E. Paldao en su editorial: “Repensar el pasado para edificar el futuro”.

En sintonía con esta premisa, el número que presentamos es pródigo en rescates. Originalísimo en su concepción es el del novelista y pintor puertorriqueño José Elías Levis por la académica e investigadora Estelle Irizarry. Espejo invertido de aquellas ficciones que se enmascaran de informe académico, este ensayo-ficción adopta como método la estrategia compositiva diseñada por José Luis López Nieves

en *El corazón de Voltaire* —novela de enigma literario enteramente compuesta de correos electrónicos— para subsanar, con ayuda de un equipo interdisciplinario de “pesquisantes”, los hiatos informativos de la biografía del escritor largamente soslayado por la historia literaria. No menos reveladores resultarán, para buena parte del público lector, las semblanzas de Julio Balderrama —lingüista, maestro inspirador de una generación de intelectuales, investigador y traductor de influyentes obras— por Domingo Tavarone, y Roberto Juarroz en su perfil de bibliotecólogo y pionero de la aplicación de la informática a la metodología de la documentación. Rescate también es el que practica María Luisa Bastos en su lectura de los ecos de Whitman en la escritura de Borges, ya como signo explícito, ya como marca secreta de ese “Whitman que en buena medida pasó a ser escritura borgeana”.

La sección *Ida y Vuelta* cobra en este número especial relieve con cuatro entrevistas que revelan las entrañables complicidades entre biografía y escritura, en los diálogos profundos y amenos que sostienen Patricia López Gay con la novelista y autora teatral hispanounidense Mar Gómez Glez; Rosa Tezanos-Pinto con la poeta, narradora y crítica María Rosa Lojo y Stella Maris Colombo con Rodolfo Modern, poeta, traductor y autor de imprescindibles estudios sobre la literatura alemana.

La sección “Palabra” de *Inventiones* despliega, en las voces de creadores contemporáneos de distintas latitudes del mundo hispánico, una variedad de estilos y poéticas. En la sección “Imagen”, Ana Diz analiza la estética de la quietud en el film *Gabriel* de Agnes Martin,

Inauguramos en este número la sección *Transiciones*, donde el lector encontrará artículos y trabajos académicos sobre diversas temáticas relacionadas con la lengua y la cultura hispánicas. En este número, los filólogos Ricardo Ciérbide Martinena y Emiliana Ramos Remedios estudian los albores de la lengua castellana en los documentos del *Cartulario de Valpueda*. A su vez, Waldo González López analiza la singular novela de Gerardo Piña-Rosales *Desde esta cámara oscura*, merecedora del VII Premio Internacional de Novela Corta Casino-Ayuntamiento de Lorca 2006.

La mirada hacia el futuro se proyecta en la reseña de *Historia ideológica de la música*, de José Luis Conde, obra inusual, que —en la perspectiva de su reseñador, Eduardo Rosenzvaig— está llamada a transformar “los conceptos tradicionales sobre la estética y la sensibi-

lidad, así como de los fundamentos sociales y políticos en los que la música nace, florece y/o se seca.”

Completan el volumen las reseñas de *Percepciones* y las notas y apostillas de *Bitácora Editorial*.

Solo resta desear a nuestros lectores una fructífera experiencia de lectura, que renueve y enriquezca el continuado diálogo que esta revista propicia entre todos los hacedores de la cultura bajo el cobijo de nuestra lengua, esa casa comunal que nos alberga.

GRACIELA TOMASSINI  
Editora General Adjunta



© Gerardo Piña Rosales



# EDITORIAL

*Las ideas son el cuerpo invisible  
al que visten las palabras*  
TEODORO E. ISAAC



## REPENSAR EL PASADO PARA EDIFICAR EL FUTURO

**E**n el año que hemos iniciado, celebraremos el 40° aniversario de la creación de nuestra Academia. Tenemos la impresión de que no resulta aventurado conjeturar que dentro de los EE.UU. su creación marca el comienzo de una nueva etapa en los estudios hispánicos caracterizada por la importancia que adquirieron, de manera progresiva, los saberes vinculados con nuestra lengua, las letras, las artes y la cultura panhispánicas. Naturalmente esto no significa que, con anterioridad a esa fecha, estos temas hubiesen estado ausentes de las ideas o actividades de una amplia gama de instituciones educativas y políticas, y del quehacer de la sociedad civil.

Este aniversario nos brinda una ocasión inmejorable para agudizar nuestra mirada, haciéndola aun más acotada y menos aleatoria. Nos referimos a la necesidad de recorrer, desde nuestro presente, el sendero transitado por nuestra Academia para reflexionar sobre su evolución, a fin de evaluar mejor algunos de los desafíos que nos aguardan en las próximas décadas. Si tuviésemos que caracterizar estas reflexiones, diríamos que este aniversario es una oportunidad propicia para *asumir el pasado y re-significar un hoy que permita edificar un futuro*. Y este pasado al que nos referimos es el de *nuestra* Academia porque toda su historia es *nuestra* historia. Todo su pasado es *nuestro* pasado. A veces vemos solo una parte de ese pasado y seleccionamos ingenua o engañosamente una época, una línea, unos personajes o hechos y sin querer eludimos tiempos, se nos pasan por alto acontecimientos y omitimos sucesos, pero todos ellos mantienen viva la convicción de que si no nos apropiamos de ese pasado

mediante el ejercicio de la memoria, lo convertiremos en una inerte recopilación de datos.

En este orden de ideas, para trazar un primer esbozo que nos permita ir recuperando nuestro pasado mientras vislumbramos futuros desafíos, iniciamos en este número, la evocación y rescate de nuestros fundadores, comenzando con el discurso Carlos F. Mac Hale en la inauguración de nuestra Academia y la semblanza evocativa que sobre su persona realizara Gumersindo Yépez. En ese acontecimiento histórico, que sienta un hito en el tiempo y en el espacio, se plasman las aspiraciones del ideario del equipo fundacional: “hacer obra [...] en favor de la pureza, esplendor y continuidad de la lengua española”.

No queremos cerrar estas reflexiones sin agradecer de manera especial la cálida acogida al volumen inaugural de la RANLE al igual que los mensajes, ideas y sugerencias recibidas de nuestros lectores. La iniciativa de Gerardo Piña Rosales, al poner en marcha esta publicación, se inserta en el proyecto institucional destinado a actualizar las actividades de forma, fondo y procedimiento, con el fin de enriquecer y renovar nuestra Academia. Es así que con acciones y productos académicos de calidad podremos evitar el espejismo al que nos podrían llevar de pronto espontaneísmos circunstanciales o formalismos excesivos. Por lo contrario, el fortalecimiento de las actividades y programas debe ser el resultado de un esfuerzo mancomunado y colectivo —de manera solidariamente responsable— de toda la membrecía. Así, todos y cada uno asumiremos que al sumar nuestro esfuerzo somos actores y artífices del producto que se logre.

EL EDITOR

## INAUGURACIÓN DE LA ANLE: DISCURSO DE D. CARLOS F. MAC HALE<sup>1</sup>

El día 31 de mayo de 1974, a las seis y media de la tarde, en el salón de actos de The American Academy of Arts and Letters, en Nueva York, con la concurrencia de representantes del mundo diplomático y cultural de la ciudad se efectuó el solemne acto de inauguración de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE). El acto fue presidido por D. Carlos F. Mac Hale, Director Provisional de la Academia, acompañado por D. Theodore S. Beardsley, Bibliotecario Provisional, y D. Gumersindo Yepes, Secretario Provisional. Al concluirse la agenda prevista para la ceremonia, D. Carlos F. Mac Hale dio lectura a su discurso inaugural que transcribimos.

Excelentísimos señores embajadores, honorables señores cónsules, señoras y señores:

Sean mis primeras palabras de gratitud para quien todo lo puede y ha permitido que el sueño acariciado de hace doce meses hoy se convierta en una hermosa realidad con la instalación de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Agradezco especialmente la gentil y fraternal hospitalidad de la *American Academy of Arts and Letters* en su hermosa mansión generosamente cedida para nuestra inauguración. Aprecio sinceramente las cariñosas palabras de bienve-

<sup>1</sup>Fuente: *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*. No 1, Nueva York, 1976 (89-94)

nida del Dr. Theodore S. Beardsley, Director de la *Hispanic Society of America* y Bibliotecario de nuestra Academia.

Para mis cuatro colegas del Comité Organizador de la ANLE no encuentro palabras que expresen debidamente mis sentimientos. Lo que sí puedo decir es que si todas las comisiones constaran de cinco miembros y cuatro de ellos fuesen tan activos, empeñosos, constantes, decididos, cordiales, pacientes, leales, inteligentes, precavidos y rectos, no habría dificultad en ninguna comisión. Yo pedí a Dios un corazón agradecido cuando me confiaron la presidencia y ahora les doy toda la gratitud de mi corazón a Gumersindo Yépez, Secretario; Odón Betanzos Palacios, Tesorero; Juan Avilés y Jaime Santamaría, vocales. Las constantes reuniones que hemos tenido (por lo menos una vez por semana durante un año, pero muchas veces dos o más) han proporcionado a mi vejez los momentos más gratos y sobre todo más fructíferos de toda mi larga y trabajosa vida. Que Dios los bendiga a los cuatro.

Es para mí un verdadero privilegio saludar cordialmente a todos los académicos presentes y ausentes, empezando por el benemérito maestro de todos los maestros de castellano, el ínclito hombre de ciencia y de letras Don Tomás Navarro Tomás, que ha sido mi guía y consejero en la ardua tarea que me trajo el Destino, porque sin su generosa ayuda, nuestro propósito no se habría realizado. Mis palabras son inexpresivas ante la intensidad de mi gratitud.

No dispongo del tiempo para citar los méritos de los veintitrés miembros de número (de los 36 de que constará la Academia Norteamericana de la Lengua Española) entre los cuales habrán visto mis oyentes, en la tarjeta de invitación, nombres muy ilustres en las letras y la ciencia, y eminentes profesores de las más famosas universidades del país. Todos ellos poseen ejecutorias y obras que han contribuido al engrandecimiento del castellano dentro y fuera de los Estados Unidos.

No dejaré de mencionar un hecho que distingue en cierta forma a esta Academia de las demás academias: ocho países extranjeros, por ahora, están representados en la nuestra. A cada académico saludo individualmente con respeto y admiración y es honra para mí ser su colega.

Me es grato proclamar que la Academia Norteamericana de la Lengua Española nace llena de admiración, respeto y compañerismo para la Real Academia Española, las Academias Correspondientes de los países hispanohablantes y para la Asociación de Academias de

la Lengua Española y su Comisión Permanente. A todas estas instituciones y a todos y cada uno de sus integrantes me es grato ofrecerles solemnemente nuestra cooperación más entusiasta y decidida para lograr entre todos un castellano más rico, más brillante y menos nacionalista.

Es justo recordar que el castellano fue el idioma del descubrimiento de las Américas en 1492, acontecimiento que cambió la faz y el destino del mundo. También debemos señalar que el castellano fue el idioma del descubrimiento, de la conquista y de la colonización inicial de los Estados Unidos, como queda demostrado por la historia, de la que entresacamos algunos de los hechos más culminantes y dignos de mención: Ponce de León descubrió y bautizó la Florida en 1513; Alvar Núñez Cabeza de Vaca, caminando durante nueve años, cruzó desde el golfo de Texas hasta el golfo de California, desde 1527 a 1536; Hernando de Soto llegó a la Florida en 1537 y exploró su territorio, Georgia, Carolina del Sur, Tennessee, Alabama, Mississippi y Arkansas, y aun cuando murió en 1542, los sobrevivientes atravesaron la Luisiana y Texas y llegaron, por fin, a México; Francisco Vázquez de Coronado, comenzando en las costas de México, atravesó Nuevo México y Kansas, y descubrió el Gran Cañón del río Colorado en 1540; Pedro Menéndez, en 1537 fundó, por orden del rey Felipe II, la ciudad de San Agustín en la Florida, que es la más antigua de los Estados Unidos; a principios del siglo XVII los españoles fundaron la ciudad de Santa Fe en Nuevo México y las de San Diego, San José, Santa Ana, San Francisco y muchas otras en California; en el siglo XVIII, Fray Junípero Serra fundó en California y a lo largo del Camino Real toda una serie de misiones que todavía existen.

California entró a formar parte de la Unión en 1850, como estado bilingüe. Su Constitución exigía que todas las leyes se publicasen en inglés y español. Los estados de Colorado y Nuevo México adoptaron también esta medida. Más de mil quinientas ciudades importantes de los Estados Unidos llevan el nombre español con que fueron fundadas. Los nombres de los estados de California, Colorado, la Florida, Montana, Nuevo México y Texas fueron dados por los españoles.

La simple enumeración de estos hechos históricos deja clara constancia de la presencia hispánica en los Estados Unidos desde los días que siguieron al descubrimiento del Continente. Desde entonces el número de hispanohablantes en los Estados Unidos ha ido crecien-

do constantemente, hasta alcanzar en estos días una cifra cercana a los veinte millones, aproximadamente la décima parte de la población total del país. Se calcula que más del 75% de los mismos son ciudadanos norteamericanos. Su capacidad económica ha crecido en tal forma que el promedio de los ingresos es considerable.

Más de cincuenta mil profesores y maestros de español ejercen su noble misión en escuelas de primera y segunda enseñanza, en colegios y universidades distribuidos en toda la nación. Hay más de veinte mil médicos de habla española ejerciendo su profesión en los Estados Unidos. Existen innumerables publicaciones, revistas, emisoras de radio y televisión, agencias de publicidad y casas editoriales dedicadas al servicio de la población hispanohablante, lo cual está contribuyendo a la rápida difusión de la cultura, historia y literatura.

Los españoles e hispanoamericanos residentes en este país forman un verdadero pueblo dentro de la gran familia norteamericana: constituyen un complicado mosaico de procedencias y culturas diversas que incluyen todas las profesiones y oficios. Todos ellos han demostrado entrañable amor por su idioma y lo siguen hablando y enseñando a sus hijos. Algo maravilloso en medio de la atareada vida.

Este conglomerado étnico naturalmente se identifica con todas las modalidades idiomáticas del español que se habla en sus países de origen y necesita más que ningún otro un idioma castellano claro, libre de localismos y provincialismos, que le sirva como instrumento de fácil comunicación con sus hermanos de idioma y destino. Esta colectividad necesita conocer la lengua inglesa para mejorar su situación económica y para su convivencia armónica en el país donde reside. Para ello la nueva Academia no omitirá esfuerzo ni iniciativa y será la mayor satisfacción ver que prospera y se siente más feliz en el país en que reside.

El número de hispanohablantes de los Estados Unidos es sólo excedido por México, España, Argentina y Colombia y es la mayor colectividad bilingüe, en inglés y español, del mundo entero.

El idioma español está propagándose en forma extraordinaria en los Estados Unidos. El número de personas que aspiran a aprenderlo es mucho mayor que lo que generalmente se cree.

Por otra parte, están surgiendo novelistas, poetas, periodistas, músicos, artistas y profesionales de valía extraordinaria en una época

en que el hombre vale tanto más cuantas son las lenguas que habla, y el inglés y el español son en realidad las más importantes.

Resumiendo, podemos decir que en ningún lugar de la tierra está más justificada la creación de una Academia de la Lengua Española que aquí en los Estados Unidos. Por el número de hispanohablantes, por la diversidad de profesiones y de culturas de origen, por su capacidad económica, por su tesón extraordinario, y principalmente por algo que es entrañablemente digno de admiración: su inefable amor a su idioma. Por éstas y muchas otras razones que saltan claramente a la vista, era necesaria la fundación de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, llamada a cumplir una función que ninguna otra institución puede llenar.

La sede de la Academia Norteamericana de la Lengua Española estará en Nueva York por razones obvias, como son: su enorme población, su vastísimo número de hispanohablantes y por estar aquí las Naciones Unidas, lo que hace posible un constante y universal intercambio de ideas.

La población de habla española en los Estados Unidos está en diario contacto con la lengua inglesa que habla y practica y que es, sin duda, la de más rápido crecimiento en el mundo, como corresponde al país más avanzado en la ciencia y la técnica.

La Academia Norteamericana de la Lengua Española podrá estudiar e indicar la forma que en español ha de tener la voz correspondiente a los nuevos vocablos ingleses frecuentemente impuestos por el progreso científico y tecnológico.

De consuno, el español y el inglés —dos de los idiomas más hablados del mundo— se complementarán mutuamente contribuyendo así al mejor entendimiento entre los Estados Unidos y las naciones de habla castellana.

La Academia Norteamericana de la Lengua Española surge para servir las necesidades lingüísticas de los veinte millones de hispanohablantes que residen en los Estados Unidos, venidos desde todos los países donde se habla el castellano, mejorando el conocimiento de su propia lengua y a la vez preparándolos para el indispensable aprendizaje del inglés. Nadie aprende bien una lengua extranjera si no domina la propia.

La Academia Norteamericana de la Lengua Española, por la diversidad de procedencia de sus integrantes y por su radicación en Nueva York está en condiciones de servir y colaborar con todas las

demás Academias de la Lengua Española, a las que puede prestar especiales servicios por su conocimiento del idioma inglés y su diario contacto con los progresos del mismo.

La Academia Norteamericana de la Lengua Española atenderá con la mayor dedicación todas las peticiones e indicaciones de las instituciones culturales, educativas, comerciales que puedan necesitar su ayuda.

La Academia Norteamericana de la Lengua Española, sueño largamente acariciado por muy distinguidos intelectuales pudo, por fin, gracias a su Comisión Organizadora, conseguir su incorporación legal en 1973, y tras un año de intenso trabajo, completa dedicación y abnegado espíritu, llegar a la realización del alto propósito.

La Academia Norteamericana de la Lengua Española es una institución dinámica, como lo es la lengua española a la que trata de servir, y surge con el afán de laborar, coordinar y armonizar esfuerzos para que el idioma español sea dentro y fuera de los Estados Unidos una lengua más fuerte, más dinámica, más actualizada y útil.

La Academia Norteamericana de la Lengua Española cuenta con el prestigio, el talento y la capacidad del trabajo y dinamismo de sus integrantes. Ha recibido ofrecimientos valiosos muy diversos y se propone llevar a cabo estudios lingüísticos, lexicográficos y del uso correcto del idioma, así como impulsar y estimular el espíritu creador dondequiera que surja. Continuos comunicados a los periódicos, revistas especializadas, radio y televisión, a cuyos integrantes queremos expresar nuestra sincera gratitud, permitirán a los hispanohablantes mantenerse al día y al tanto de nuestras actividades. Un Boletín oficial de la Academia recogerá los discursos de ingreso de los académicos, los trabajos y estudios de sus miembros y también noticias referentes al idioma español en los EE.UU.

En breves palabras, esperamos hacer obra seria en favor de la pureza, esplendor y continuidad de la lengua española.

Y antes de terminar, se me ocurre decir algo que me llueve del cielo, y es que todos los que hablamos español debemos aprender la lección que la gente de este país nos da sin darse cuenta. Aquí se estudia y admira nuestra lengua por la enorme importancia que tiene. Saben muy bien que es una de las lenguas más importantes de este mundo bastante revuelto. Muchos de nosotros, en cambio, generalmente creemos que la hablamos muy bien y que nada tenemos que aprender. Nos contentamos con decir que es la lengua más hermosa del mundo.

Eso, como la nacionalidad de la mujer más hermosa, son cosas que no se pueden probar. Mucho mejor es darle toda la gran importancia que tiene y considerar que no hay ninguna otra que sea hablada por veinte naciones libres y soberanas. Además, mucho mejor que alabarla en exceso, es no cometer ningún error al servirse de ella. Por otra parte, sólo el inglés y el español, de consuno, pueden hacer algo práctico para mejorar las relaciones internacionales de un mundo mal avenido.

Señoras y señores: muchas gracias por la atención prestada a las palabras del viejo maestro que ha tenido el honor de iniciar en la vida a la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Esperamos que este acontecimiento histórico sea la suma y realización de los altos y útiles propósitos que perseguimos.



© Gerardo Piña Rosales

## HOMENAJE A DON CARLOS MAC HALE<sup>1</sup>

GUMERSINDO YÉPEZ

La Academia Norteamericana de la Lengua Española rinde en este día memorable en que se recuerda a Cervantes un emocionado homenaje a la memoria de uno de sus fundadores y primer Director, Don Carlos F. Mac Hale, cuyas sabias enseñanzas, atinada dirección y ayuda financiera dieron el primer impulso de vida a esta Corporación, impulso que cobra aún mayor vigor, pese a haber desaparecido el Director, gracias a la inspiración de su obra, al ejemplo edificante de su vida—noble y austera— y a su rectitud intelectual, que iluminan el sendero por el que transita y transitará esta Academia en el futuro.

En efecto, Don Carlos F. Mac Hale fue más que Director: fue el alma de la institución y su nombre está entrañablemente ligado a su primera etapa, la decisiva, de su nacimiento y consolidación. Cuando la voluntad de sus fundadores llegaba a flaquear frente a las mil dificultades que surgían por doquier, se erguía la próspera figura de Don Carlos para reanimar a todos con su temple heroico, su sabiduría y su generosa ayuda, todo lo cual nos confortaba como un bálsamo y nos impelía a nuevas y más denodadas acciones.

En esta historia sin par de emoción y aventura, Don Carlos era el mayor paladín. Caballero del ideal, puso su brazo e inteligencia al servicio de las causas nobles, entre ellas esta Academia, que fue la mayor motivación de su vida en sus últimos años.

<sup>1</sup> Discurso pronunciado por D. Gumersindo Yépez, Director Provisional de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, en la sesión pública celebrada para rendir homenaje a la memoria de D. Carlos F. Mac Hale el 29 de abril de 1979 en la Casa de España en Nueva York. Fuente: *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*. No 4-5, Nueva York, 1979-1980 (119-121).

En el futuro, la Academia hará la biografía definitiva de su primer Director. Por el momento basta con una semblanza preliminar en la que se destaquen las facetas más brillantes de su extraordinaria personalidad.

Primero, la dimensión humana con los rasgos más salientes de su carácter: bondad, pureza de alma, ausencia de malicia, honestidad intelectual y generosidad. Pese a las polémicas que sostuvo toda su vida para corregir las deficiencias del Diccionario Oficial, no hubo nunca en él el deseo de ofender ni vilipendiar a nadie. Jamás perdió la compostura ni la perspectiva de la realidad. Inspirándose en el verso de Lope: “A nadie se dio nunca veneno en risa”, evitaba la crítica cáustica y demoledora presentando sus tesis y argumentos con un sutil buen humor que no sólo divertía a sus lectores sino a él mismo. Era un maestro de la eutrapelia o virtud de la moderación y del donaire o jocosidad inofensiva. Su prosa ágil aleteaba regocijadamente con la gracia de Horacio y la amable filosofía de Montaigne. Era la antítesis de la de Antonio de Valbuena, inflamada por la pasión y el personalismo en las Polémicas con la Real Academia.

Segundo, la dimensión intelectual: Don Carlos F. Mac Hale nació en Chillán (Chile) el 18 de mayo de 1882. Estudió en su patria donde tuvo la suerte de encontrar excelentes maestros. Sus inquietudes lingüísticas se despertaron en él por la influencia de Rodolfo Lenz, el gran filólogo alemán que enseñaba en el Instituto Pedagógico de Chile. Graduado del Instituto, ejerció la docencia en varias ciudades del país, entre ellas el Liceo de Señoritas de Antofagasta, siendo allí colega de Gabriela Mistral con quien mantuvo una estrecha amistad. Después se trasladó al extranjero: vivió en Inglaterra y España. En Madrid fue Director de Estudios del Centro Internacional de Enseñanza. Luego vino a los Estados Unidos, país en el que por largos años se dedicó a la docencia y realizó la parte principal de su obra como catedrático de literatura española e hispanoamericana de *Fordham University*, como autor de numerosas obras de lexicografía y centenares de artículos en revistas y periódicos de todo el mundo, y, finalmente, como autor de la interesante sección “Enriquezca su vocabulario”, publicada por la revista *Selecciones del Reader's Digest*, que durante unos treinta años fue leída ávidamente por millones de lectores en el mundo hispánico. Fue miembro honorario de la Academia Chilena de la Lengua y miembro correspondiente de la Colombiana. En 1930 propuso la creación de academias en las naciones americanas que no contaban con ellas, idea feliz que cristalizó en la formación de academias de la lengua en la República Dominicana, Argentina, Uruguay,

Honduras, Puerto Rico, y, por último, la nuestra, la Norteamericana. Otra idea brillante fue la celebración de congresos de academias, el primero de los cuales se llevó a cabo en México en 1952.

De su pluma salieron notables obras de lexicografía: *Diccionario razonado de modos de bien decir*, *El Libro mayor del idioma*, *De re lexicographica*, *Malsonancias y chuscadas del Diccionario Oficial*, *Fe de erratas del Diccionario Oficial*, entre otras, en las que se reveló como el máximo exponente de la lexicografía hispánica. Su gran misión fue corregir los defectos y fallas del Diccionario Oficial, libro del que ni las costuras escapaban a su ojo perspicaz. Don Carlos fue el mayor diccionarista de esta época y muchas de sus sugerencias fueron aceptadas, las malas definiciones eliminadas o corregidas en la última edición.

Cuando dio a la estampa *El Libro mayor del idioma*, en 1934, el entonces Secretario Perpetuo de la Real Academia Española, Don Julio Casares, reconoció la obra “no sólo como constructiva sino digna de elogio y gratitud”.

Refiriéndose a su misión y a su quehacer, Don Carlos escribió: “Tratándose del Diccionario Oficial, yo tomo invariablemente la pluma cada vez que veo en él un desliz; pongo por escrito mi observación y pronto va la papeleta a ocupar su lugar en el fichero. Me parece que al hacer esto procedo como quien procura despertar a un buen amigo al pecado apretándolo con razones y dándole palmaditas en la espalda. Su inseparable compañía ha despertado en mí entrañable cariño por él. La observación de sus vaguedades, traspiés y picardías ha mantenido mi ánimo ociosamente divertido y hasta ha conseguido aliviar sinsabores y pesadumbres”. Todo ello —agrego yo— confirmaba el pensamiento expresado por Luis Vives: “Cree que te ama aquel que cordialmente te corrige”.

Los últimos años de la vida de Don Carlos fueron ensombrecidos por la muerte de su amada esposa René, pero en la Academia Norteamericana de la Lengua Española encontró un nuevo estímulo para su vida, una intensa motivación para su quehacer y nuevas miras para su misión. Y así, el anciano paladín prosiguió sin quebranto su lucha en pos del ideal, embistiendo atrevidamente a los gigantes, que son el elemento negativo que acecha en toda empresa de grandes alientos.

Vio en su Academia el sueño de su vida convertido en realidad y en su cargo de Director le sorprendió la muerte, ocurrida el 17 de agosto de 1978 cuando contaba 96 años de edad.

Pero podemos decir con Séneca (*Troyanas*, 397) *Ipsaque mors nihil*, porque Don Carlos vive y vivirá siempre entre nosotros.



Acto inaugural de la ANLE el 31 de mayo de 1974. Sentados de (izquierda a derecha), los académicos Enrique Anderson Imbert, Agapito Rey, Carlos F. Mac Hale (Director), José Agustín Balseiro (Censor), José Juan Arrom y Jaime Santamaría (Coordinador de Información). De pie (en el mismo orden): Eugenio Chang Rodríguez (Director del Boletín), Juan Avilés, Manuel Villaverde, Odón Betánzos Palacios (Tesorero), Theodore S. Beardsley (Bibliotecario) y Gumersindo Yépez (Secretario).



# MEDIACIONES

*Reflexionar es el coraje de convertir la verdad de los propios  
presupuestos en lo máximamente digno de ser preguntado.*

HEIDEGGER



## WHITMAN, SIGNO VISIBLE Y MARCA SECRETA DE LA POESÍA DE BORGES<sup>1</sup>

MARÍA LUISA BASTOS<sup>2</sup>

*Durante muchos años,  
yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre*  
BORGES

*Oírás lo que te llega de todos lados y lo tamizarás*  
WHITMAN

Desde hace sesenta años, la poesía de Borges —la literatura de Borges—, como texto incesante, viene desplegando las variantes, los ajustes, las efusiones que configuraron sus primeros libros. Tautológicamente, como ya señaló Guillermo Sucre al comentar *Elogio de la sombra*<sup>3</sup>, los últimos libros de Borges vuelven al primer Borges, lo enfocan de nuevo, nos lo iluminan y demuestran.

En el origen de ese texto cuya identidad es la movilidad, en el origen de ese texto que predice desde el comienzo sus avatares futuros, ya están las que habrían de ser presencias familiares para los lectores de Borges. Están en los dos libros que el autor se ha negado a reeditar

<sup>1</sup> Una versión preliminar del presente ensayo fue publicada en *Zona franca. Revista de Literatura e ideas* (Caracas, N° 28, Marzo-Abril, 1982).

<sup>2</sup> Docente universitaria, investigadora, escritora y ensayista, ha ejercido como profesora de literatura en el *Lehman College, The City University of New York*. Nota del Editor: Agradecemos de manera especial a Inés Azar y M. Ana Diz por facilitar el rescate del presente trabajo a la vez que su cuidadosa revisión con los ajustes que realizase la autora.

<sup>3</sup> Guillermo Sucre, “Borges: el elogio de la sombra”, *Revista Iberoamericana*, 72 (1970), 372.

—*Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*—, en sus tres primeros libros de poesía y en *Discusión*. Presencias familiares significa materia prima previsible por constante, pero esa materia prima también está dotada de potencialmente infinito poder generador. Presencias cuyas sinédoques más adecuadas son los nombres: Torres Villarroel; Joyce; Berkeley; Cansinos-Assens; Milton; Groussac; Flaubert; Góngora; Quevedo; Macedonio Fernández. Presencias que los textos de Borges transformarán no sólo en costumbre sino en asombro: signos reconocibles pero también marcas secretas. Creeremos reconocer esas marcas cuando en rigor no estén; o, por el contrario, estarán tan intensamente consustanciadas con la escritura borgeana que las saltearemos sin advertirlo. Por eso, como ocurriría con cualquiera de los nombres que se inscriben en los textos de Borges, un registro de las instancias en que aparece el nombre de Whitman en su obra sería falaz, resultaría en definitiva incompleto aunque lo hubiera compilado una prolijidad maniática. Por lo demás, ese registro podría ser reemplazado hartamente por los textos que Borges mismo ha dedicado al tema Whitman. De manera que las páginas que siguen ni siquiera intentarán un recuento más o menos sistemático del nombre de Whitman en Borges: serán acotaciones a lecturas salteadas, guiadas sobre todo por recuerdos de lecturas anteriores. Serán, también, acotaciones doblemente arbitrarias, en las que me valdré del Whitman ya expurgado en la selección y traducción de Borges, en un Whitman que en buena medida pasó a ser escritura borgeana.

### *1. Querer expresar la vida entera*

En 1925, al referirse a la subjetividad de las manifestaciones estéticas del siglo XIX, escribía Borges;

Ya hemos visto que cualquier estado de ánimo, por advenedizo que sea, puede colmar nuestra atención; vale decir, puede formar, en su breve plazo absoluto, nuestra esencialidad. Lo cual, vertido al lenguaje de la literatura, significa que procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma. [...] Whitman fue el primer Atlante que intentó realizar esa porfía y se echó el mundo a cuestas<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925), p. 91.

Pero, antes que nombre, Whitman había sido asombro para Borges; antes que escritura enmarcable en un tiempo y en un espacio —formulable en términos de ambiciones, debilidades, fracasos o logros—, Whitman fue canon primordial<sup>5</sup>.

Como puro impulso, Whitman fue fuerza que lanzó a un proto Borges a emitir un “Himno del Mar” en el que, según posterior apreciación sarcástica de Borges mismo, “quería recordar a Whitman y recordaba a Chocano”<sup>6</sup>. Ambiciosamente escribía Borges en 1919:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan;  
 Del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;  
 Del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que aguardan sedientas;  
 Del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,  
 Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta.  
 [...]
   
 Oh proteico, yo he salido de ti.  
 ¡Ambos encadenados y nómadas!  
 Ambos con una sed intensa de estrellas;  
 Ambos con esperanza y desengaños;  
 Ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades;  
 Ambos con nuestro vasto deseo y ambos con nuestra grande miseria!<sup>7</sup>.

Sin embargo, a pesar de la voluntariosa ampulosidad con que emulan el movimiento whitmaniano, las enunciaciones del “Himno del Mar” son como un calco borroso, que atenúa el optimismo del modelo. Es ilustrativo comparar los versos reproducidos con estos de Whitman:

¡Mar!, a ti me abandono también, adivino lo que quieres decirme,  
 Miro desde la playa tus encorvados dedos que me invitan,  
 Creo que no quieres volver sin haberme tocado,  
 Salgamos juntos de paseo, me desnudo,  
 perdamos de vista la tierra,

<sup>5</sup> James E. Irby, *Encuentro con Borges* (Buenos Aires: Galerna, 1968), pp.12-13.

<sup>6</sup> César Fernández Moreno “Harto de los Laberintos”, *Mundo Nuevo*, 18 (1967), 10.

<sup>7</sup> Carlos Meneses, *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges* (Barcelona: Otañeta Editor, 1978), pp.57-58.

Acúname con suavidad, mécame en tu sueño ondulante,  
 Salpícame de amorosa humedad, yo puedo retribuirte.  
 Mar que henchido te embraveces,  
 Mar que respiras, hondo y revuelto,  
 Mar en que está la sal de la vida, mar de cerradas sepulturas aún  
 no cavadas,  
 Rugiente mar que engendras tempestades, mar delicado y caprichoso  
 Soy universal como tú, soy también de una faz y de muchas faces<sup>8</sup>.

Pero el “Himno del Mar” es simple curiosidad de la prehistoria borgeana, y el hecho es que muchos poemas perdurables del primer Borges están firmemente orientados por el señuelo que invita en el principio de *Hojas de hierba*: “Quédate conmigo en este día y serás dueño del origen de todos los poemas (*Hh*, 33)”, y tanto *Fervor de Buenos Aires* como *Luna de enfrente* están llenos de ecos de la clara determinación whitmaniana:

Me aparto de las escuelas y de las sectas, las dejo atrás; me sirvieron, no las olvido (*Hh*, 31).

En el Borges de *Fervor de Buenos Aires*, apartarse de las escuelas significaba, entre otras cosas, aspirar al cúmulo excesivo de fines que resumirá característicamente al reeditar el libro para el volumen de *Obras completas*. Según el Borges de 1969, estos eran los propósitos del Borges de 1923 y 1925:

remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo diecisiete, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto, cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poniente o hacia el Sur, de quintas con verjas<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Walt Whitman, *Hojas de hierba*. Traducción de Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Juárez Editor, 1969), pp. 56-57. Todas las versiones de Whitman pertenecen a esta edición, salvo la consignada en la nota 18. En adelante se da la indicación de página en el texto, entre paréntesis y precedida de la abreviatura *Hh*.

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1969), p. 13. En adelante se da la indicación de página en el texto, entre paréntesis y precedida de la abreviatura *O*.

Pese a la autocaricatura borgeana, en esos objetivos múltiples y contradictorios había un eje seguro, una columna central; en esa especie de principio rector se percibe, adaptado, el ambicioso plan de Whitman:

Con un movimiento de la lengua abarco mundos y extensiones de mundos  
(*Hh*, 62).

Desde temprano resulta evidente también que en el proyecto borgeano la totalidad a que aspiraba Whitman está figurada en otra escala. En los dos primeros libros de poemas de Borges, y aún en *Cuaderno San Martín*, la totalidad, paradójicamente, está planteada en dimensiones mínimas: el universo aparece bajo un modesto foco concentrador; se lo busca, se lo señala y se lo expresa en lo circunscrito. Borges ya sabía con claridad que el poeta no es idéntico a su universo, que puede —debe— tomar distancia, aceptar las proporciones mínimas del poema frente a las del inabarcable mundo, a las de los inabarcables sectores del mundo:

África tiene en la eternidad su destino, donde hay hazañas, ídolos,  
reinos, arduos bosques y espadas.  
Yo he logrado un atardecer y una aldea (*O*, 66).

Ya antes de estos versos de “Dakar”, de *Luna de enfrente*, en el poema que abre *Fervor de Buenos Aires* parece que se hubiera practicado una reducción del ámbito whitmaniano: los “mundos y extensiones de mundos” de Whitman han dado paso a las modestas calles que serán la excluyente topografía borgeana:

Hacia el Oeste, el Norte y el Sur  
se han desplegado —y son también la patria— las calles;  
ojalá en los versos que trazo  
estén esas banderas (*O*, 17).

Ecos del proyecto de Whitman, y ecos de la voz de Whitman, aún los poemas más ampulosos —sobre todo los reunidos en *Luna de enfrente*: “Una despedida”, “Jactancia de quietud”, “Montevideo”, “Dakar”, “La promisión en alta mar”— devuelven la entona-

ción del modelo, pero la devuelven aminorada. Se diría que si hay un poema emblemático de ese aminoramiento, ese poema es “Casi Juicio Final”:

En mi secreto corazón yo me justifico y ensalzo:  
 He atestiguado el mundo; he confesado la rareza del mundo.  
 He cantado lo eterno: la clara luna volvedora y las mejillas que  
 apetece el amor (*O*, 69).

“Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los psalmos o de Walt Whitman”, confiesa el Borges de *Elogio de la sombra* (*O*, 976), y los versos reproducidos muestran que el hálito —o, para usar el término de Borges—, la respiración del poema, reitera sin duda el soplo omnipotente, adánico, de Whitman. Pero esa reiteración filtra y depura, borra sobretonos: como para que el hálito —en vez de diluirse en el universo— se adecue a un universo restringido, cuyas simultaneidades pueden ser captadas por el habla sucesiva. Si se yuxtapone una comprobación —o declaración— whitmaniana con un balance borgeano se verá hasta qué punto se dibuja en la poesía de Borges un proyecto espectacularmente modesto. Se lee en *Hojas de hierba*:

Mi voz persigue lo que mis ojos no pueden alcanzar,  
 Con un movimiento de la lengua abarco mundos y extensiones de mundos.  
 El habla es hermana gemela de la vista, no puede medirse a sí misma  
 (*Hh*, 62)

En “Casi Juicio Final” recapitula el testigo poético sus realizaciones, sus originalidades:

He conmemorado con versos la ciudad que me ciñe  
 y los arrabales que se desgarran.  
 He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.  
 [...]
   
 He trabado en firmes palabras mi sentimiento que pudo haberse disipado  
 en ternura (*O*, 69).

Hay que recordar, también, que “Casi Juicio Final” es como un desasosegante anticipo, generador de otros juicios finales de la poesía de Borges, además del de “Mateo, XXV, 30”. En uno de ellos, “Otro

poema de los dones” —incluido en *El otro, el mismo*—, Whitman es doble cifra: síntesis de uno de los nombres del agradecimiento, síntesis de la fuerza de la gracia:

Gracias quiero dar al divino  
 Laberinto de los efectos y de las causas  
 [...]
   
 Por Whitman y Francisco de Asís, que ya escribieron el poema (*O*, 936-937)

Todo lo anterior se puede resumir muy escuetamente de la manera siguiente: Si hubiera que elegir un solo poema del primer Borges como emblema de la poderosa presencia tácita de Whitman —presencia reforzada por la letra escrita de otros textos—, se podría decir que “Casi Juicio Final” es ese emblema, y lo es por partida doble. En los versos de este poema se inscribe claramente el proyecto de Whitman de atestiguar el mundo; pero el proyecto, al aminorarse, al circunscribirse y tornarse más parvo, se hace típicamente borgeano.

## 2. Oponer para autodefinirse

Tanto en las dos notas publicadas en *Discusión* —“El otro Whitman” y “Nota sobre Walt Whitman”, que plantean los puntos principales de varias conferencias de Borges sobre Whitman<sup>10</sup> y del prólogo de la selección y traducción de *Hojas de hierba*— como en el ensayo “Valéry como símbolo”, escrito al morir Valéry en 1945 y recogido en *Otras inquisiciones*, Borges, como siempre al teorizar sobre la literatura de otros escritores define su propia obra. La define por aproximación o por oposición, con oblicuidad entre sibilina y

<sup>10</sup> Aparentemente, la primera conferencia de Borges sobre Whitman tuvo lugar en Buenos Aires en 1958. Cf. *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1958, p.3. Que yo sepa, existe la transcripción de otra conferencia sobre Whitman, que dio en Chicago en 1968. Cf. Jorge Luis Borges, “Walt Whitman: Man and Myth”. *Critical Inquiry*, 1.4 (Summer, 1975). 707-718. James E. Irby se refiere al proyecto de hablar de Whitman en 1961, en Texas (Cf. Irby, op. cit. p. 12); Irby también recuerda que Borges desarrolló el mismo tema en Princeton, en 1968 o 1969.

misteriosa. De esa manera, la caracterización que de los temas de Whitman hace Borges: “La peculiar poesía de la arbitrariedad y la privación (*O*, 206)”, describe la poesía borgeana con acertada concisión. Borges puntualiza que los críticos de Whitman no han visto el mérito básico de la enumeración, que radica no en “la longitud sino en el delicado ajuste verbal (*O*, 206)”; acaso, una puntualización tal sea, en definitiva, más adecuada para la enumeración borgeana que para la de Whitman. Por fin, la oposición —o superposición— Whitman/Valéry, que se lleva a cabo en “Valéry como símbolo”, podría valer para una oposición Borges/Whitman, y —más aún— para trazar coordenadas que contribuirían a definir la literatura de Borges: “Valéry ilustremente personifica los laberintos del espíritu; Whitman, las interjecciones del cuerpo (*O*, 686)”. Dice Borges de Whitman: “redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado parcialmente de él mismo, parcialmente de cada uno de sus lectores (*ibid.*)” Frente a esa busca, a esa ficción de “un hombre posible [...], de ilimitada y negligente felicidad (*ibid.*)”, Valéry (como Borges) “magnifica las virtudes mentales (*Ibid.*)”. Por fin, en las predilecciones de Valéry —antítesis de las de Whitman— están, sin duda, las felicidades de Borges: “Los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden (*O*, 687)”.

### 3. *El recuerdo de un poema incesante*

Muchos recursos del primer Borges pueden considerarse versiones de la dicción de Whitman, y esa dicción, que —aún en sus alardes barroquizantes ultraístas— ya anuncia al futuro Borges, es una conjugación de elementos entonces inédita en español. No es novedad que en los dos poetas el verso libre de amplio aliento tiene resonancia bíblica. Tampoco es novedad que a esa resonancia contribuyen en buena parte tanto las reiteraciones anafóricas como las enumeraciones, que hoy parece preferible llamar heteróclitas con Foucault<sup>11</sup>,

<sup>11</sup> Michel Foucault, “*Préface*”. *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), p. 9. Como se sabe, este prefacio es importante por más de un motivo. Aquí interesa destacar la puntualización de que el (aparente) desorden borgeano “hace brillar los fragmentos de un gran número de órdenes posibles en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito”, y también la observación de que —en esa dimensión— las

antes que caóticas con Spitzer<sup>12</sup>. Como la de Whitman, la dicción de Borges entreteje coloquialismos más o menos díscolos con imágenes más o menos audaces en el cauce de una sintaxis de laxitud que suele ser grandilocuente. Esa sintaxis, sin embargo, muestra un control que es privilegio del laconismo: “fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente (*O*, 207)”, dijo Borges de Whitman, en una caracterización sorprendente más apta para su propia poesía.

Con laconismo trémulo y suficiente, había anunciado Whitman: “*Tenderly will I use you, curling grass*”<sup>13</sup>, que Borges tradujo: “Te usaré con ternura, hierba curva” (*Hh.* 37). Elevada de su condición elemental a motivo panteísta, y sobre todo a símbolo, como secreto hilo conductor de la visión universalizadora del poeta, la “*curling grass*” compendia *Hojas de hierba*, y acaso provee su clave principal:

Estos son en verdad los pensamientos de todos los hombres en todas las épocas y países: no son originales míos,  
Si no son tan tuyos como míos, son nada o casi nada.  
[...]  
Esta es la hierba que crece donde hay tierra y hay agua,  
Este es el *aire* común que baña el planeta. (*Hh.* 51)

Salta a la vista que los versos de Whitman están particularmente próximos de las reflexiones sobre “La nadería de la personalidad”, de *Inquisiciones*<sup>14</sup> y, sobre todo, de la concepción borgeana del autor del poema. Esa concepción, tantas veces reiterada, fue expuesta tempranamente en la dedicatoria “A quien leyere” de *Fervor de Buenos Aires*:

---

cosas están dispuestas en sitios diferentes, hasta el extremo de que “es imposible encontrar para esos sitios [...] un lugar común”. Traducción mía. Subrayado del autor.

<sup>12</sup> Leo Spitzer. *La enumeración caótica en la poesía moderna* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1945). Spitzer, curiosamente, no menciona a Borges, a pesar de que para 1944 se habían publicado —además de los tres primeros libros de poesía— *Poemas (1922-1943)*, *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*, *Evaristo Carriego*, *Discusión*, *Historia de la eternidad*, *Historia universal de la infamia* y *El jardín de senderos que se bifurcan*, primera versión del futuro *Ficciones*.

<sup>13</sup> Walt Whitman, *Leaves of Grass* (New York: Grosset & Dunlap, 1910), p. 11.

<sup>14</sup> Borges, *Inquisiciones*, *op. cit.*, pp. 84-95.

Nuestras nadas poco difieren: es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor (*O*, 15).

Sin embargo, hay que reconocer que el punto de contacto es a la vez más sutil y más firme de lo que la comparación de los textos puede sugerir a primera vista. Las dos concepciones poéticas dependen en esencia de una intencionalidad equiparable: de una forma de mirar lo humildemente insignificante que se propone fijarlo, denotarlo, *en poesía*, por así decirlo. Es posible ir todavía más lejos, y entonces se advertirá que la conexión más profunda entre la voz de Whitman y la del primer Borges se descubre por añadidura en los ecos de Borges que hay dentro mismo de la obra de Borges; esa conexión se establece si se detectan los vasos comunicantes que ligan poemas tempranos de Borges con sus elaboraciones posteriores. Por cierto, aquí es necesario aventurar una lectura rastreadora de una de esas marcas secretas a que me referí al principio. Como la hierba para Whitman, ciertos elementos humildemente insignificantes merecen para Borges la categoría de símbolos. Las calles del barrio apartado —del arrabal— son uno de esos símbolos. Y así como hay un eco reconocible del “Te usaré con ternura hierba curva” en la primera línea de “Para una calle del Oeste” —“Me darás una ajena inmortalidad, calle sola (*O*, 72)” —, ese eco, esa ascesis de lo insignificante similar a la de Whitman, se reitera cuando la calle de los arrabales —liberada al máximo de su carga de literalidad— se impregna de valor simbólico<sup>15</sup>.

Lo anterior se apoya en esta hipótesis: en uno de los poemas más deslumbrantemente borgeanos —“La noche cíclica”, fechado en 1940—, Whitman está inscripto sutilmente, en la afinidad de la busca, en la voluntad de fijar una visión totalizadora. Es indudable, por una parte, que formalmente, los cuartetos alejandrinos de “La noche cíclica” no pueden estar más alejados del verso libre de Whitman. Además, por otra parte, es obvio que hay poemas de *El otro, el mismo* —“Insomnio”, por ejemplo, con el que se inicia el libro— en los cuales es innegable esa influencia de Whitman que Borges, en el “Prólogo”, desea que se

<sup>15</sup> En este apartado retomo una idea que desarrollo en “La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco y Bioy Casares”, *Hispanamérica* (27,1980, 33-46). La oposición sentido literal/ valor simbólico se basa en la teoría de A.J. Greimas en *Du sens* (París: Seuil, 1970), pp. 7-17.

advierta en muchos de ellos (*O*, 858). Pero, otra vez, hay que rastrear la afinidad, en un orden profundo, y se la encuentra: está, como ya anoté, en la manera de mirar, o en la manera de buscar, la materia poética. Esa mirada escrutadora acaba concentrándose en lo intrascendente hasta el extremo de prestigiarlo con la fuerza de la denotación poética:

Pero sé que una oscura rotación pitagórica  
Noche a noche me deja en un lugar del mundo.

Que es de los arrabales. Una esquina remota.  
Que puede ser del norte, del sur o del oeste,  
Pero que tiene siempre una tapia celeste,  
Una higuera sombría y una vereda rota.

Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres  
Trae el amor o el oro, a mí apenas me deja  
Esta rosa apagada, esta vana madeja  
De calles que repiten los pretéritos nombres

De mi sangre (*O*, 863).

Es decir —bajo los pliegues de otras sombras mucho más explícitas: idealismo pitagórico; Hume; cientificismo de Anaxágoras— la sombra de Whitman está presente en la capacidad para ahondar semióticamente los signos no prestigiosos (hierba/calle de arrabal). Pero, además, hay otra marca de Whitman en “La noche cíclica”: la impronta de Whitman está en el dibujo del poema de Borges. Es una versión de la fe whitmaniana en la escritura poética ese trazado que recupera en la última estrofa —cíclicamente— el primer verso del poema:

Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras:  
Vuelve a mi carne humana la eternidad constante  
Y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante  
“Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...” (*O*, 864).

Borges se ha referido muchas veces al propósito de Whitman de que su obra entera fuese un libro o un poema único, y también a lo irrealizable de ese propósito: “La noche cíclica” aparece como una metáfora o trasposición borgeana de esa ambición.

Me he referido antes a la voluntad de Borges de trascender, morigerándolo, el propósito de Whitman y de concebir la poesía no como expresión frondosa del universo frondoso sino reduciéndose a registrar un universo esencial en su simplificación, en su ordenamiento de una “enigmática abundancia”<sup>16</sup>. En sus trabajos sobre Whitman, no deja Borges de insistir en las flaquezas de la ultimadamente irrealizable concepción del poema que abarque el universo. Comenta, por ejemplo, en el “Prólogo” de la selección de *Hojas de hierba*: “Hablar de experimentos literarios es hablar de ejercicios que han fracasado de alguna manera más o menos brillante [...]. El experimento de Whitman salió tan bien que propendemos a olvidar que fue un experimento (*Hh*, 20)”. Hay en la obra borgeana por lo menos un notorio ejemplo de fracaso clave, diríamos, en el que Whitman está secretamente —y no sé si no arteramente— inscripto. Me refiero al descabellado proyecto del poetaastro Carlos Argentino Daneri, abocado a la composición de un poema sobre *La Tierra* (*O*, 619). No es casual que este remedo porteño y grotesco de un Whitman que hubiese fracasado por completo —quizás mejor: de un Whitman apenas larvario— proporcione al personaje Borges la visión del Aleph, o que Borges perciba en el ámbito de Carlos Argentino las cualidades de ese Aleph, y que las consigne en una enumeración paradigmática, ensamblada por el más “delicado ajuste verbal”, culminación a la vez que negación del irrealizable proyecto Whitman<sup>17</sup>.

#### 4. Exorcismo y fuerza generadora

En alguna medida, escribir, hablar, sobre las presencias familiares en su obra fue exorcismo fecundo, que se tradujo en decantación y autoencuentro para la literatura de Borges. El exorcismo del nombre de Whitman —como el de los otros nombres que son signos en Borges— empezó temprano, acaso se intensificó durante el hiato

<sup>16</sup> “El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo”. “Examen de metáforas”, *Inquisiciones*, *op.cit.*, p. 65.

<sup>17</sup> Algo de ese proyecto irrealizable parece haber también en el drama en verso *Los enemigos del menos que mediocre escritor Jaromir Hladik*, protagonista de “El milagro secreto”, como que muchas de las características del literato Hladik, víctima de los nazis, son las del literato Borges. Cf. *O*, 510.

de la producción poética borgeana a partir del *Cuaderno San Martín* (lo prueban las dos notas incluidas en *Discusión*) y culmina cuando Whitman aparece como signo explícito en poemas y prólogos. Una confrontación dialógica entre versos de Whitman y versos de Borges será útil para mostrar hasta qué punto el exorcismo fue exitoso: esa confrontación es ejemplo de que el nombre de Whitman, signo expreso a partir de *El otro, el mismo*, sigue alentando, además, como cifra secreta, como en los textos de la prehistoria borgeana. En su “Nota sobre Walt Whitman” de 1932, Borges incluyó esta traducción suya de “Full of Life, Now”:

Lleno de vida, hoy, compacto, visible,  
Yo, de cuarenta años de edad el año ochenta y tres de los Estados,  
A ti, dentro de un siglo o de muchos siglos,  
A ti, que no has nacido, te busco.  
Estas leyéndome. Ahora el invisible soy yo,  
Ahora eres tú, compacto, visible, el que intuye los versos y el que me busca,  
Pensando lo feliz que serías si yo pudiera ser tu compañero.  
Sé feliz como si yo estuviera contigo. (No tengas demasiada seguridad de que no estoy contigo.) (*O*, 252)<sup>18</sup>.

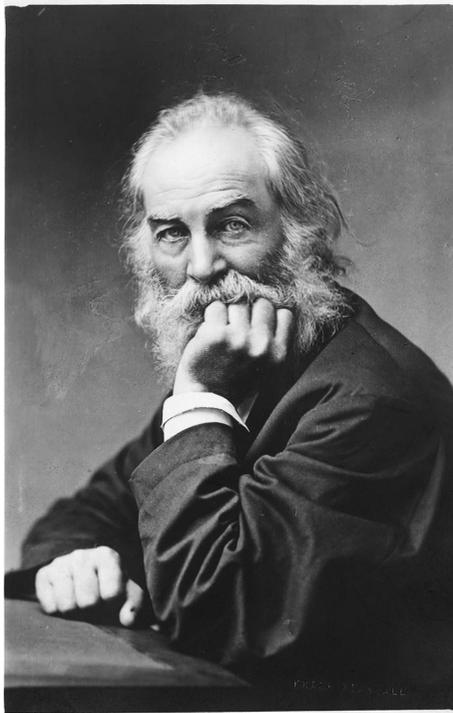
De esta manera se dirige Borges, en *El otro, el mismo*:

#### A QUIEN ESTÁ LEYÉNDOME

Eres invulnerable. ¿No te han dado  
Los númenes que rigen tu destino  
Certidumbre de polvo? ¿No es acaso  
Tu irreversible tiempo el de aquel río  
En cuyo espejo Heráclito vio el símbolo  
De su fugacidad? Te espera el mármol  
Que no leerás. En él ya están escritos  
La fecha, la ciudad y el epitafio.  
Sueños del tiempo son también los otros,  
No firme bronce ni acendrado oro;  
El universo es, como tú, Proteo.  
Sombra, irás a la sombra que te aguarda  
Fatal en el confín de tu jornada;  
Piensa que de algún modo ya estás muerto. (*O*, 924).

<sup>18</sup> Esta y las otras versiones de poemas de Whitman que Borges incorpora en la “Nota sobre Walt Whitman” fueron modificadas en el volumen *Hojas de hierba, op. cit.*

Propongo el diálogo entre los dos textos como resumen del poder generador de la poesía, como síntesis irreductible de la continuidad —en última instancia inmune a todo análisis— de un texto poético tramado con inconfundible convicción idealista y con clara, implacable, certeza barroca: la continuidad que impide separar de la poesía total de Borges este poema, en que el nombre de Whitman sigue alentando pese a que la escritura no lo deletrea.



Walt Whitman, (Fotografía de Frank Pearsall, 1869.)  
Cortesía Library of Congress.



Jorge L. Borges © Silvio Fabrykant

## EL RESCATE NOVELESCO DEL NOVELISTA JOSÉ ELÍAS LEVIS

ESTELLE IRIZARRY<sup>1</sup>

### *1. Creación e investigación*

La propuesta anunciada por el Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española al inaugurar una nueva apertura de la Revista a la creación literaria junto con los aportes de investigación es muy original y representa un acercamiento poco común entre los que se ejercen en el campo de las letras. No han sido siempre tan cordiales las relaciones entre los novelistas que crean y los críticos que comentan. Escribir novelas y escribir acerca de novelas son dos actividades distintas, aun cuando se trata de autores extraordinarios en combinar ambas modalidades. Cervantes, por ejemplo, acudió a la novela como vehículo de su crítica de la novela de caballerías. Borges creó bibliografías y obras y luego su comentario totalmente apócrifo. Max Aub inventó 69 poetas y el comentario sobre cada uno. Más frecuente es que los cultivadores de uno u otro tipo de obra con su nomenclatura variada mantengan una prudente separación entre lo fictivo y lo factivo, la inteligencia divergente y convergente, la imaginación y el análisis que inspira en los practicantes de cada disciplina una especie de coexistencia por lo menos.

Hay un capítulo de la literatura puertorriqueña en el que la investigación (crítica, historia, análisis) llegó a convencer al país de que

<sup>1</sup> 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>

la creación de novelas paró durante y después de uno de los períodos más importantes de su historia —1898— como resultado del “tránsito y el trauma” de la guerra de Cuba, cuando la isla pasó a manos de los Estados Unidos de América, con otra bandera, otras religiones y otro idioma. En los años 1920 la crítica literaria empezó a formarse como disciplina académica. Posteriormente, autorizados críticos como Francisco Manrique Cabrera, Carmen Gómez Tejera y Josefina Rivera de Álvarez alegaron que la novela casi desapareció como género en la posguerra por la trauma del ‘98. Tal como expresó Mark Twain: “las noticias de mi muerte son muy exageradas”, las noticias de la muerte de la novela estaban tan equivocadas que se tardó un siglo en empezar el descubrimiento y revaluación de aquellos años.

Un novelista desplazado injustamente por la crítica en aquella época fue José Elías Levis (1871-1942). Era un lugar común en la historia literaria de Puerto Rico afirmar que la guerra de 1898, que trajo el cambio de dominio, también cortó la producción de novelas, situación que tardó en mejorarse.

Como ha comprobado Gustavo Gelpí, los críticos de la generación de los treinta tenían su propia agenda y canon, que favorecía al Dr. Zeno Gandía, la novela rural y la figura del *jibaro* o campesino. Elías Levis, humilde maestro de pintura y obrero, mulato de familia francesa judía, había publicado novelas cuando supuestamente no había. En fin, los doctos críticos estaban equivocados. ¿Cómo enderezar el entuerto que había resultado en el desconocimiento de un novelista? Después de un siglo se emprendió la búsqueda del novelista José Elías Levis, quien había escrito su primera novela, *El estercolero*, en 1899, fecha que la portada ostenta claramente. Puerto Rico había pasado por una guerra y un huracán devastadores. Dos años más tarde, se publicó una segunda edición extraordinaria de una muy revisada *Estercolero*. Olvidado por un siglo debido a un repetido error de los críticos, Levis fue reivindicado en un libro monográfico publicado en 2007 (*La voz que rompió el silencio*).

Entre 1899 y 1910, Levis publicó una serie de novelas muy originales que culminan con *Vida nueva* en 1910, obra que introduce la novela histórica moderna en Puerto Rico. En el curso de las investigaciones para preparar ediciones anotadas de las dos novelas más notorias de Levis, se hizo evidente que aún persistían algunos misterios, lagunas y datos contradictorios y desconocidos en torno a sus obras escritas y su pintura. Tienen cierta calidad “diferente”: Levis reempla-

zó al jíbaro emblemático con un albañil constructor (¿de patria?). Era puertorriqueño, pero veía con claridad las debilidades de su pueblo, que procuraba remediar con voz bíblica de profeta. Siguió el naturalismo literario imperante, pero no pudo fingir indiferencia ante el sufrimiento causado por un terrible huracán y enfermedades sociales que despertaron sus protestas de moralista y poeta. Sus contemporáneos elogiaron sus novelas, pero solo después de un siglo de olvido se descubrió que *El estercolero* fue la primera novela post 1898 y la última del siglo XIX. Su influencia llegó a Enrique Laguerre, que confesó no haber leído a Zeno Gandía sino a Levis antes de escribir *La llamarada* (1935) (Costa 62).

La autora del libro sobre Levis (2007) había completado en 2006 un libro acerca del premiado autor contemporáneo (nacido en 1950) Luis López Nieves, que había publicado una fascinante novela, *El corazón de Voltaire*, una novela de misterio en la que un grupo de profesores eran los detectives. Las investigaciones sobre Levis seguían las de la novela sobre Voltaire, en su método y en su formato, enteramente compuesto de correos electrónicos. Quedaban aún algunos misterios referentes a su biografía y bibliografía, y las investigaciones tomaron una ruta inesperada. Varios profesores se interesaron en ayudar —amigos espontáneos de Levis— como en las novelas del autor contemporáneo. Citamos a la coordinadora en primera persona porque a partir de aquí la novela de López Nieves pone las pautas para la investigación novelesca. Todas las cartas y sucesos son verdaderos. Lo único cambiado son las direcciones electrónicas para proteger la privacidad de las personas:

“Amigos y colegas respondían al olvido de Levis ofreciendo su ayuda espontánea y la de otros. La Dra. Carmen Alicia Morales, historiadora, me llevó una mañana húmeda y calurosa, a las primeras horas de la mañana, al cementerio del Viejo San Juan, donde pasamos cuatro horas en precarios malabarismos para no caer por las tapas medio abiertas. Carmen finalmente se unió a una procesión fúnebre. Juan Huyke, mientras tanto, visitó el Colegio de Párvulos no muy lejos de su oficina en el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Había, entonces, dos grupos de profesores, los que formamos el equipo de “buscadores” en servicio de la investigación y los creados por la imaginación de Luis López Nieves, que había empezado a usar cartas y collage en 1984 con una ficción espectacular que fue tomada por verdad —*Seva*—, ubicada en 1898 y que hacía uso de la

estructura epistolar. Su novela negra *El corazón de Voltaire* en 2005 trajo la novedad de ser una obra “narrada” enteramente en formato digital: 186 correos electrónicos enviados por 25 personas. En esta premiada novela y cuatro años más tarde en *El silencio de Galileo* (2009), hizo uso de la novedosa variante digital de la novela epistolar, que se convierte en el medio de comunicación e investigación entre profesores de la Sorbonne y sus colaboradores o amigos, para llegar a la verdad. En forma análoga, el correo electrónico se usó para resolver incógnitas en torno a Levis en la parte “creativa” o novelesca; debido a que los detectives imitan a los detectives de López Nieves, los mensajes asumen un carácter personal, revelando las emociones de los participantes. Algunos ajustes se hicieron necesarios. Los mensajes en las novelas de López Nieves siguen una cronología única y global mientras que los correos sobre Levis están repartidos en áreas de interés particular: su tumba, sus obras perdidas, tanto las pictóricas como las literarias, y su vida, para la cual convenía convertir documentos y fotos con el *scanner* para disponer de diarios, fotos, informes, apuntes y documentos en forma digital. Aunque largos, estos materiales están incluidos porque son difíciles de conseguir, máxime en forma digital. Para ahorrar espacio, no repetimos las señas y fecha de cada correo cuando no son esenciales. Me he tomado la libertad de ocultar, por privacidad, las direcciones electrónicas de todos con el dominio “@busca.com”. Los mensajes son auténticos, editados mínimamente para evitar repetición, redundancia o confidencias.

Los afanosos detectives ficticios de López Nieves pusieron las pautas para la novelesca busca de José Elías Levis por una especie de “equipo” de profesionales en disciplinas e instituciones variadas: José Manuel García Leduc (historiador), Carmen Alicia Morales (poeta e historiadora), Federico Anderson (cardiólogo argentino), Roberto Ramos Perea (dramaturgo, Ateneo), Josefina Gómez Hillyer (Directora de la Bibliotecaria Nacional de Puerto Rico) y Juan Huyke (ICP), que contaron con la ayuda de auxiliares, algunos jóvenes y otros ya jubilados. Los mensajes revelan no sólo el resultado de las pesquisas sino también el proceso colaborativo llevado a cabo por dedicación a la cultura puertorriqueña y cariño por un autor que no fue reconocido por un repetido error de fechas. “Nos decían siempre que no había novela por lo del 98; hay que corregir la historia”, insistía Blanca Hernández Fonseca, maestra de ciencias y bibliotecaria en Dorado. Los mensajes fluían espontáneamente, sin que los corresponsales se dieran cuenta de que iban captando la

verdad con un método novelesco y novedoso surgido de la creación literaria. Se abordaron las preguntas que más habían resistido ante el asedio doble del estudio académico y creativo documentado en las siguientes apartados. El lector creativo sabrá completar la narrativa; el investigador e intelectual encontrará la nomenclatura adecuada a la realidad”<sup>2</sup>.

## 2. *Levis, ¿Masón? Por fin sabemos la verdad*

-----Original Message-----

De: XXX YYY <YYY@busca.com>

A: José Manuel García Leduc <leduc@busca.com>

Asunto: Consulta

Fecha: 5/11/2009 12:12:53 PM

Estimado José Manuel:

Después de la reunión en casa de Carvajal, donde tuve el gusto de conversar contigo, regresamos mi esposo y yo a nuestra “otra vida” en Arlington, VA, donde nadie conoce (todavía) *Seva Vive*<sup>3</sup>. Estoy trabajando en una extensión biográfica de mis libros acerca del autor José Elías Levis, el primer novelista en publicar después de la guerra de 1898 y el único de los años 1899 y 1901. En su certificado de defunción, que lleva fecha del 29 de mayo de 1942, aparece el nombre de Carlos Timothée como médico que lo atendió en su hogar en el Viejo San Juan. Me pregunto si es el mismo naguabeño Pedro Carlos Timothée que menciona en tu libro *Apuntes para una historia breve de Puerto Rico*, con referencia al año 1899 y el movimiento obrero. El protagonista de las primeras tres novelas de Levis es albañil, que puede tener doble sentido de masón y obrero. Hay escaso material biográfico y personal disponible, puesto que Levis no tuvo sucesión. Agradecería cualquier información que me pudieras dar sobre Timothée, particularmente si era masón o médico (o padre de un hijo médico), y sus fechas.

Un saludo muy cordial de

XXX

<sup>2</sup> Toda mención del nombre de la autora ha sido cambiada por XXXYYY para conservar anonimidad.

<sup>3</sup> Habíamos coincidido en ver el documental *Seva vive*, basado en *Seva* (1984), la novela de Luis López Nieves.

---

De: José Manuel García Leduc <leduc@busca.com>  
A: XXX YYY <YYY@busca.com>

XXX:

Saludos. Encontré información que tal vez le sea de utilidad. El historiador español Dr. José Antonio Ayala incluye en su “Lista Alfabética de Masones de Puerto Rico, 1901-1925” a José Elías Levis como miembro de la Logia Pi y Margall 282 de obediencia española durante los años 1916-1921. Lo describe como “Escritor y artista” y señala que su nombre simbólico era Luz. La fuente bibliográfica completa es: José Antonio Ayala. *La masonería de obediencia española en Puerto Rico en el siglo XX*. Murcia, España: Universidad de Murcia, 1993 (p. 265). Espero que le sea de ayuda. Atentamente, José Manuel García Leduc.

De: XXX YYY <YYY@busca.com>  
A: José Manuel García Leduc <leduc@busca.com>

José Manuel:

Increíble. Has comprobado lo que nadie pudo y lo irónico es que yo sí consulté el tomo del siglo XIX (1891) sin ver que había otro del siglo XX. Posiblemente en el Centro de Estudios Avanzados, donde creo haberlo leído, sólo tuvieran el primero. De todos modos, la noticia confirma mis sospechas. Raras veces me aventuro fuera de los textos literarios para hurgar en la vida de los autores, pero pienso reunir los cabos sueltos de la vida de Levis en un artículo.

Me pregunto si la fecha 1921 es simplemente el último año en el que tenían noticias de Levis o si se separó de la logia como hizo al abandonar la política. Antes de volver a Arlington, pasé una mañana interesante en el viejo cementerio de SJ buscando la tumba de Levis y tras mucho trabajo detectivesco encontré información en los archivos del cementerio — fecha y precio — pero nada de su localización.

¿A qué dirección te puedo mandar el libro sobre Levis? Para expresar mis profundas gracias.

XXX

### 3. Más fuentes biográficas: los “Quién es quién”

De: Josefina Gómez Hillyer <Bibliotecanacional@busca.com>  
 A: XXX YYY <YYY@busca.com>

#### Anexos

*Quién es quién en Puerto Rico; Diccionario biográfico*, 2a ed. (1936-37), p. 95, (242 palabras) y 3a ed. (1941-42), p. 124:” ... Pintor periodista. Escritor. Novelista. N. Aguadilla, PR. 26 de marzo de 1971. H. de Cayetano y Antonia. Inmortalista [...] Iniciador y primer Maestro de la Fábrica de juguetes establecida en la Penitenciaría Insular, Río Piedras. PR. Dir. Post. Apartado 942, San Juan, PR.”

Apuntes de XXXYYY: Equivocación de atribuir *El estercolero* al año 1898. Contiene alguna información que no está en otras fuentes. No da el apellido de la madre. Para religión dice “inmortalista”. Figuró en el censo de 1930 domiciliado con su esposa en Mayagüez.

El más completo de los esquemas biográficos es el de Cesárea Rosa-Nieves y Esther M. Melón. *Biografías Puertorriqueñas; Perfil histórico de un pueblo*. 9a ed., San Juan: Caribe Grolier y Sharon Ct. Troutman Press, 1970-94, pp. 242-45. (741 palabras). Otra equivocación de la fecha de *El estercolero*, esta vez añadiendo dos años:

#### *Levis Bernard, José Elías (1871-1942)*

José Elías Levis Bernard nació el 26 de marzo de 1871 en Aguadilla. Fueron sus padres el señor don Cayetano Levis y doña Antonia Bernard. Murió el 29 de mayo de 1942.

Desde su niñez queda bajo la protección y dirección de su tío don José Bernard, hombre de ideas liberales y progresistas. Hizo su escuela primaria en Aguadilla, su situación económica no le permitió cursar estudios superiores. Su formación intelectual es de carácter autodidacta orientada por su tío don José Bernard. Dentro de esta formación personal llega a desarrollar gran cariño por su tierra, los trabajadores, los sufridos, etcétera.

En 1888, muy niño aún, se trasladó a Ponce. A los dieciocho se casó con doña Bibiana Rodríguez, natural de Aguadilla, matrimonio que solamente perduró tres meses. En 1904 se casó con doña Polita

Suárez -Vega en Mayagüez. En ninguno de estos dos matrimonios hubo hijos.

José Elías Levis trabajó como herrero y como ayudante de farmacia. Estos trabajos no le impiden desarrollar a plenitud sus dotes de escritor y pintor. En julio de 1913 recibió el nombramiento de profesor de dibujo y de pintura de hogares de niños y niñas huérfanos en Santurce. Este trabajo lo había realizado durante un año sin haber tenido nombramiento oficial. Esta labor la llevó a cabo por espacio de catorce años.

Más tarde se desempeñó como profesor de pintura y dibujo en las escuelas Baldorioty y José Julián Acosta de San Juan. Ocupó, además, el puesto de director de las bibliotecas municipales en San Juan.

José Elías Levis viajó por Europa y por América del Norte, del Centro y del Sur. En 1926 visitó la República Dominicana con el propósito de fomentar allí la idea de un Congreso Interamericano de Prensa. Durante 1928 visitó Nueva York y logró familiarizarse con la situación en que vivían los puertorriqueños en esa ciudad. Le preocupó bastante tal situación y debido a su esfuerzo por mejorarla logró crear la primera Asociación de Puertorriqueños en Estados Unidos.

En 1920 fundó la primera escuela de artes y oficios en Puerto Rico.

Elías Levis se inició como periodista en la revista *El Obrero* de Ponce en 1888, desde donde inicia la defensa social de los humildes.

En 1904 dirigió y administró la revista *Iris de Paz*, y fue redactor de *El Boletín Instructivo y Mercantil* en San Juan, P. R. Durante 1907 fue redactor de *El Heraldo Español* en San Juan. Fundó varios periódicos y revistas, entre ellos, *Hojas de Arte*, *Semanario Blanco y Rojo*, etc. Colaboró con gran cantidad de periódicos y revistas: *El Boletín Mercantil*, *El Heraldo Español*, *El Carnaval*, *El Gráfico*, *La Correspondencia*, *La Democracia*, *Puerto Rico Ilustrado*, *El Mundo*, *El Imparcial* y otros periódicos del exterior.

Levis llevó a sus pinturas paisajes y escenas campesinas. Pintó, a su vez retratos de figuras valiosas tales como Betances, Labra, etc.

Levis se distinguió como novelista. Su obra nace al calor del naturalismo de Manuel Zeno Gandía en Puerto Rico. Mas su obra se desarrolla en la zona urbana. Su primera novela, *Estercolero* (1900), ofrece un cuadro de hambre y miseria de nuestro pueblo. El título

ilustra el contenido naturalista de la novela. En esta novela se registra el estado de miseria y desastre que deja en la isla el ciclón de San Ciríaco en 1899. Su segunda novela conlleva un título un tanto similar: *Mancha de lodo* (1903). Se desarrolla en Ponce y reaparecen personajes de *Estercolero*. En ella plantea problemas sociales como el desempleo, la situación del obrero, etc.

*Planta maldita* (1906) es la tercera novela de Levis, la cual recoge el ambiente capitalino de Cuba, país donde fue escrita. Esta novela contiene planteamientos sociales parecidos a los que ya había expuesto en sus obras anteriores. La novela más conocida de Levis es *Vida nueva*, de 1910. En ella no olvida el propósito de pintar la sociedad puertorriqueña de la época.

En la revista *El Carnaval*, en 1908, publicó algunos cuentos. Escribió, además, una obra de teatro, *Un hombre bueno o El suplicio del silencio* (1907). Esta obra fue representada en el Teatro Tapia el 16 de enero de 1916.

En 1923 publicó *La Semana Santa en Sevilla o bajo el sol de España* el cual ha sido considerado como libro de viajes.

La obra de Levis está afiliada al naturalismo francés aunque manteniéndose en una actitud española de sutil recato. Su expresión en general tiene como objetivo de peso la nota didáctica moral.



Autorretrato de Elías J. Levis,  
LIENZO-OVALO, 21" X 17"  
(COL. DELGADO-SANTIAGO)

Autorretrato de Elías J. Levis  
Lienzo ovalado 21" x 17" (Col. Delgado Santiago.)

#### 4. Ensayos encontrados sobre raza

De: Roberto Ramos-Perea <ramosperea@busca.com>

A: XXX YYY <YYY@busca.com>

Asunto: Consulta

Fecha: Martes 12 enero 2011 11:18:43 A.M.

...Puedes utilizar lo que quieras de mi obra, cuando lo quieras y para lo que quieras. Incluso tengo más artículos de Levis... Si te interesa te hago copias. Lo de Labra, déjame tramitarlo...

Yo estoy haciendo algo de teatro revolucionario porque sin duda las cosas no están bien y nos corresponde como intelectuales poner nuestra letra al servicio de la justicia social, como lo hizo Levis. Cuenta conmigo siempre.

Roberto

Anexos

Roberto Ramos-Perea. *Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*. Estudio Preliminar, recopilación y notas. Ateneo Puertorriqueño, 2009, pp. 339-40.

*La raza de color y mariano abril*

por José Elías Levis, Faustino Díaz y Juana Díaz

Solamente *El País*, esa digna publicación que siempre se ha visto como valiente adalid, defensora de los derechos y prerrogativas del pueblo, ha lijado y discutido los conceptos emitidos en una crónica de 16 del presente publicada en el periódico *La Democracia*.

En esa crónica se dice, sin más ni más, que los simpatizadores de los Yankees abundan entre la raza de color y a la verdad que esas apreciaciones no deben pasar desapercibidas cuando menos para esa raza condenada tan solo por lo grosero de sus cabellos y el color oscuro de su rostro. Fíjese la opinión pública, fíjese la raza de color y digamos luego si esa es la misma opinión de los padres de la patria, de los hombres en quien el país ha puesto su confianza y que aguarda de ellos el sagrado bálsamo que ha de aliviar sus necesidades y miserias; que ha de sacarle del negro camino donde a tuntas se resuelve con una remota esperanza, para que luego, esa esperanza se convierta en

presentar a la raza de color sospechosamente ante el gobierno como simpatizadora con una nación enemiga. Solamente, máximo en los tiempos que corremos, a Don Mariano Abril se le ocurren esas lindizas. ¿No se detuvo su galana pluma al arrojar esa saliva de sospecha al rostro de nuestra raza? ¿Dónde, dónde están los que simpatizan con los yankees? Dígalo de una vez el señor Abril y declare y manifieste luego la ninguna simpatía que siente por la raza que así insulta. ¿Es que tiene el señor Abril la necesidad de rehabilitarse, o hacer alardes de patriotismo, y no encuentra a mano otro medio que sus injustas sospechas? No decimos denuncias, porque no creemos al señor Abril delator.

Aceptemos por un momento la hipótesis que formula; creamos que algunos extraviados negros dada su poca ilustración, que tampoco ó nada se le concede, hayan dicho lo que el señor Abril manifiesta; pues bien, con esos extraviados se hace lo que se procede; se arrojan en sus oscuros cerebros algunas chispas de luz, se apartan noblemente del mal camino que llevan, se le hace la caridad de iluminar su espíritu, pero no se les presentan como sospechosos ante el gobierno. Eso no es justo, eso no es noble. El señor Abril dice que en la raza de color abundan los simpatizadores por los yankees; digamos qué hubiera hecho si supiera que conspiran.

La poca ilustración que hemos adquirido en las horas de la ruda y penosa labor nos deja libres, la empleamos en derramarla en el cerebro de nuestros hermanos, en encaminar sus pasos, en inducirle amor al estudio y en aliviar con el lenguaje del amor sus miserias que son nuestras miserias y sus dolores que son nuestros dolores. ¿Ha hecho acaso otro tanto don Mariano Abril?

¡No mucho menos!

Cuando se nos necesita para que alborotemos y sirvamos de comparsa en el teatro de las miserias humanas, entonces servimos, entonces somos útiles, para después decir lindamente; “esos negros son traidores a España”. El señor Abril no contestará; tal vez crea que no deba descender su galana pluma hasta el nivel de un mulato que le salta al encuentro, en nombre de su raza. Tras de nosotros vendrán otros; todos arrojarán al señor Abril el guante de protesta, todos haremos conocer que tenemos la suficiente vergüenza para no permitir que él ni nadie nos insulte.

Trabájese por nuestro progreso; encamínesenos por vías distintas de las de hasta ahora; alivíese nuestra mente arrancando las ne-

cias preocupaciones del color y saludaremos alborozados los rosados tintes de esa nueva aurora.

Por otro camino, sólo se conseguirá engendrar las semillas del odio y entonces, devolveremos los insultos por insultos, ofensa por ofensa y desprecio por desprecio.

José Elías Levis \* Faustino Díaz \* Juana Díaz

\*\*\*

*El País*, 27 de junio de 1898.

### EN HONOR A CAMPOS

Acabo de recibir importante documento, en el cual se me invita á tomar parte en la corona literaria que se intenta ofrecer á la memoria del malogrado maestro Juan Morell Campos, el más popular de nuestros artistas.

Profundamente agradezco la cortesía de los caballeros que firman el documento de referencia, asociando mi nombre á labor tan meritoria y á la par consigno aquí mi sincera felicitación á esos buenos hijos de la noble ciudad ponceña.

No se me oculta cuan arduo y fatigoso resulta en nuestra pobre Puerto Rico, honrar á los maestros ilustres, salvar del olvido á los hombres que han signado en las páginas de este pueblo, recuerdos venerandos; quemar un poco de incienso en el altar bendito, altar que llevamos —ó deberemos llevar— todos en el corazón. Por desgracia de aquí también Eneas ha huido llevándose de las ruinas de Troya los dioses penates y el fuego sagrado del santo hogar de la patria.

Otras naciones, otros pueblos no olvidan esos ineludibles deberes; el monumento, la estatua, la palabra fundida en bronce, la frase grabada sobre la piedra amarilla, sobre el mármol blanco dice á los que pasan “descúbrete, aquí reposan las cenizas de un ilustre hijo de este suelo”. Hacen más aún; honran á los grandes hombres de otras tierras. El que escribe estas líneas ha visto en una ciudad extranjera, en tertulia de gran café y en presencia de numerosos circunstancias, después de haber interpretado admirablemente las danzas de Campos un conocido pianista, la escena más conmovedora que pueda presenciar un puertorriqueño lejos de su rincón querido.

El pianista fué colmado de obsequios; sus bolsillos no bastaban á contener la profusión de tabacos, billetes de banco, cajas de dulces, pañuelos de seda, etc. Querían besarle las manos, y al marcharse el artista, echó de menos su sombrero. Veinte manos le ofrecieron varios y el hombre se marchó seguido de los entusiastas mientras mis ojos se llenaban de lágrimas.

A cambio de lo expresado, he visto en esas noches en que rezan todos los espíritus, en las que no hay hogar sin un cirio encendido á la memoria de los que fueron, de los que se amaron bajo el caliente sol de la vida y siguen amándose en la santidad de las remembranzas; en esas horas en que las campanas parecen llorar también y el viento de la noche de los muertos zumba á lo largo de las calles, he visto las tumbas de nuestros poetas más queridos, de nuestros músicos más amados solas, abandonadas entre la hierba del cementerio.

¿Qué? ¿Tenemos derecho á conservar en nuestro suelo las cenizas de Hostos y de Betances? Pues bien, no. Yo no sé cuándo el cincel de un artista puertorriqueño labrará la estatua de Baldorioty de Castro, esa figura gloriosa de luchas pasadas, para ser levantada en nuestras plazas públicas y que sirva de ejemplo á los valientes y de amenaza á los cobardes.

¡Oh, qué pueblo el nuestro, cansado sin lucha, envejecido sin haber vivido!

Manes de Corchado, Ruiz Belvis y Vizcarrondo

\* \* \*

*“No creemos posible que el olvido haya borrado del corazón puertorriqueño el recuerdo de aquel notable artista cuyos ritmos musicales aún vibran en nuestro ambiente”.*

Esas frases forman parte de la circular que envía el comité organizador del homenaje literario al malogrado autor de “Alma sublime”.

Son frases que envuelven un temor, una dolorosa sospecha. Y sin embargo es necesario ir adelante, adelante siempre, con valor y fe. No importan los obstáculos, preocupaciones, indiferencia. El éxito es de los que trabajan; la victoria es de los que luchan.

¡Por la patria! ¡Por el arte!

J. Elías Levis. “Claro de Luna”, 17 de abril de 1910.

## 5. El retrato que pintó Levis del obispo Carrión

“Casi destruido el retrato anterior, el señor Levis, que acostumbra visitar la institución de párvulos, indicó a la Superiora Sor Felisa Enví, la conciencia de restaurar el indicado retrato, prestándose generosamente el artista a contribuir fuera de los gastos de rigor, pero al desprenderse de sitio, se demostró la imposibilidad de restauración. Con tal motivo, se inició la copia.”

*Puerto Rico Ilustrado*, 13 de junio de 1936.

De: Josefina Gómez de Hillyer <bibliotecanacional@busca.com>

A: XXXYYYY <YYY@busca.com>

Fecha: 14 de enero de 2011

Estimada Doctora:

Esta tarde tuve tiempo —y suerte— y le tengo el libro de Vecilla. Es el tomo 2 de los escritos del obispo y ...la foto está en la carátula de papel —y está intacta— y es el barbudo, el que no pintó Levis. Lo guardé en mi oficina por si lo quiere ver. Me alegro de que la colección de la BNPR le pueda ayudar en sus investigaciones.

[*Fray Pablo Benigno Carrión de Málaga, obispo de Puerto Rico* por Delfín Vecilla de las Heras. Río Piedras: Plus Ultra, 1960]

Josefina Hillyer

De: Juan Huyke Freiria <huyke@busca.com>

A: XXXYYYY <YYY@busca.com>

Asunto: José Elías Levis

Fecha: Jueves, 20 enero 2011 8:19:02 AM

3 archivos para descargar

Scan 001.pdf (97KB); Scan 001.pdf (182KB); Scan 001.pdf (154KB)

Saludos doña XXX:

Perdone que no me haya comunicado con usted antes, pero el archivo del obispado estuvo cerrado por las fiestas de la calle San Sebastián. Hoy fui a visitar a Else Zayas, la directora del Archivo Histórico Arquidiocesano y me enseñó el cuadro del obispo Carrión que está en el segundo piso del arzobispado. Es de mucho mejor calidad

que el de Párvulos, pero no está firmado. Le dije a Else que a usted le interesaba verlo y me dio su tarjeta...

También le envió lo que publicó la Gran Enciclopedia de Puerto Rico sobre José E. Levis en el tomo dedicado a la pintura. Están en los archivos. Me parece que el Prof. Arturo Dávila podría ser de gran ayuda para usted. En este momento no tengo su teléfono a la mano, pero mañana se lo envío. Es una persona muy accesible y estoy seguro que si está en sus manos le será de gran provecho. Fue él quien hizo el inventario de las obras de arte del arzobispado, según me informaron.

Atentamente,  
Juan Huyke

De: XXX YYY <YYY@busca.com>  
A: Juan Huyke Freiria <huyke@busca.com>  
Asunto: cuadros del obispo Carrión  
Enviado: martes, 25 enero 2011 12:58 PM

Juan:  
Aquí va otro cuadro del obispo Carrión. A ver si Else o don Arturo nos aclaran el extraño caso de la multiplicación de retratos del obispo Carrión.  
XXX

De: XXX YYY <YYY@busca.com>  
A: Hijas de la Caridad hijascaridad@busca.com  
Fecha: Martes, 25 enero 2011 3:56:08 PM

Me permito enviarles<sup>4</sup> una foto del *Puerto Rico Ilustrado* del 13 de junio de 1936, que enseña el retrato del obispo Carrión pintado por José Elías Levis Bernard.

Este retrato es bien distinto de los otros que retratan al obispo de copiosa barba blanca. El del obispado es de otro pintor, de apellido Martínez. Quisiera encontrar el retrato de 1936 y reproducirlo en colores en un artículo que estoy preparando sobre el pintor...

<sup>4</sup> El Colegio de Párvulas regido por las Hijas de la Caridad fue clausurado en 2010.

Mucho les agradecería cualquier información acerca del retrato y su historia.

Muy atentamente,  
XXX YYY, Ph.D, profesora emérita Universidad de Georgetown.



Óleo del obispo Carrión, de Levis

## 6. Residencias

De: XXX YYY <YYY@busca.com>

A: Undisclosed Recipient

Asunto: Informe para enviar como anexo a interesados

Censo año 1930, Mayagüez

José Elías Levis y Hipólita Suárez Vega de Levis

CERTIFICADO DE DEFUNCIÓN señala que su última residencia tuvo la dirección: 78 Allen, hasta su defunción el 29 de mayo de 1942. En la Alcaldía de San Juan me dieron el teléfono de las oficinas del Viejo Cementerio de San Juan, donde el Sr. Héctor Falcón me envió por fax desde Río Piedras la única información que tenían: dos párrafos acerca de Levis.

Anexo: informe de coordinadora:

C:\levis\residencia

No hay ningún número 78 en la calle de la Fortaleza (nombrada calle Allen en 1900 por el primer gobernador civil designado por el gobierno norteamericano, Charles Herbert Allen) y recordé que hubo un cambio de números en el Viejo San Juan. Visité Archivos en Puerta de Tierra, donde Pedro J. Roig, Archivero II de la Sala de Referencia, consultó el *Índice alfabético calles de San Juan y Puerta de Tierra*, pág. 21. El número actual es 351 calle Fortaleza, colindante con el Museo de la Familia Puertorriqueña. El edificio está coronado por su fecha de construcción, 1918; tiene tres plantas superiores de residencia y espacio para un negocio en la planta principal. Oficina Estatal de Preservación Histórica, 3er. piso, Cuartel de Ballajá. Historiador Juan Llanes sugirió que visitara la Oficina de Patrimonio del ICP donde la Arq. Moraza Cariangeli León, conservacionista, sacó una carpeta que contenía el historial del edificio, con fotos de antes. A la luz de lo que sabemos hoy, que allí tuvo su hogar José Elías Levis, resulta irónica la anotación en un documento: “Construcción en hormigón año 1918. Pisos superiores apartamentos *sin interés particular*” (énfasis mío). Me llevé al salir los formularios para solicitar una placa conmemorativa.

Cerca del edificio y por casualidad, Carmen Alicia Morales conoció al presente dueño y residente, con quien hemos hablado por teléfono, ya sin sorprendernos de las coincidencias. Resulta que es un profesor de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico en el área de historia.



78 Allen St. (Fachada, ahora calle Fortaleza, donde vivió JEL).

## 7. Sobre los Timothée y Levis

De: José Manuel García Leduc <leduc@busca.com>

A: XXX YYY <YYY@busca.com>

XXX:

¡Grata y agradable sorpresa recibir un e-mail tuyo! Paso a contestar lo que me preguntas. Me parece que el Dr. Carlos Timothée es, o era hijo de Pedro Carlos Timothée, mi ilustre compueblano naguabeño. Don Pedro Carlos Timothée nació en Naguabo el 29 de julio de 1864 y murió en San Juan el 6 de octubre de 1949. Su padre Carlos Timothée era de raza negra y natural de Guadalupe en las Antillas Menores francesas; y su madre, la naguabeña Saturnina Morales Vda. de Ramos. De su padre adquirió su depurado conocimiento del francés que le permitió destacarse como traductor de importantes escritores franceses decimonónicos (e. g. Maupassant, Stendhal y Gauthier). Desde adolescente fue artesano (sastre) y músico (violinista), lo que lo llevó a fomar parte de la Orquesta de Juan Morel Campos. Esta experiencia se tradujo en sus tempranos vínculos con el movimiento obrero organizado. Fue presidente de la Federación Regional del Trabajo (1901-1903) y uno de los fundadores de la Asociación de Maestros de Puerto Rico (1911). Aunque fue Farmacéutico y Abogado, sobre todo fue un Educador en todos los niveles (a domicilio y universitario). Efectivamente fue un masón militante e igualmente prominente que estuvo afiliado a logias, tanto de obediencia española como de la Gran Logia Soberana de Puerto Rico. Su amistad más intensa y su mayor colaboración política fue con el Dr. José Celso Barbosa de cuyo hijo fue tutor y maestro.

Espero que esta información te ayude en algo.

Atentamente,

José Manuel García Leduc

De: XXX YYY <YYY@busca.com>

A: José Manuel García Leduc <leduc@busca.com>

José Manuel:

Fascinante todo lo que me dices de D. Pedro Carlos por las semejanzas con Levis, a quien llevaba 7 años. Levis (1871 -1942)

procedió de una familia francesa y judía, pero creo que su madre era de una de las islas del Caribe. Se pintó blanco pero la cámara lo retrata más bien negro. Levis leía con predilección las obras francesas, trabajó de herrero y mozo de farmacia, y luego fue educador como Pedro Carlos, enseñando dibujo en asilos de niños huérfanos y luego en escuelas secundarias. Fue fundador de varias organizaciones, pero se desilusionó con la política. No he podido aclarar su relación con los masones, pero todos los sujetos de sus retratos eran masones de alto rango y el albañil está presente junto con otros símbolos masónicos. Habrán sido amigos Timothée padre y Levis; quizá por eso el hijo doctor le atendía. La gran diferencia entre D. Pedro Carlos y Levis es que éste era pobre y autodidacta (con lecturas de la biblioteca de su tío).

Gracias mil por estos informes que han resultado para mí bien sorprendentes.

XXX

*8. Datos contradictorios o incompletos; archivos del cementerio Santa María Magdalena de Pazzis*

c:\elias\pendientes

Para repartir a interesados:

Madre: Antonia Bernard? O Vayón, Bayón?

Hipólita Suárez Vega o Suárez [de] Levis. Dice el certificado que Levis murió a los 69 años (?) Es otro error: tenía 71 años.

Casamiento: 23 dic. 1904 en Mayagüez. Civil: Lic. Moscoso, juez.

Certificado de defunción: # 636 /131

Archivo 12611, Núm. 140, Distrito 64

Atendido por el Dr. Carlos Timothée el 28 de mayo.

Funeraria Francisco :[ilegible] de Ponce.

Transcripción de las dos entradas encontradas por el Sr Héctor Falcón de la Oficina del cementerio:

Mayo 29 de 1942

Por permiso concedido, según la boleta No. 206 y certificado núm. 195, se efectuó en dos y medio metros cuadrados de terreno, propiedad del gobierno de la Capital el sepelio de José

Elías Levis de 69 años de edad, sexo V., color blanco, de estado civil casado, quien falleció a las 8 a.m. en San Juan, PR, el día 29 de mayo de 1942.

Da. Hipólita Suárez vda. Levis pagó un dólar / 255 por la parcela terreno en Cementerio San Juan, donde están enterrados los restos de José Elías Levis. Resolución 89. Enero 4/45.

*9. La aguja en el pajar: Se descubre la tumba de José Elías Levis*

[Miércoles, 21 abril 2010: llamada telefónica de Carmen Alicia Morales.]

De: XXX YYY <YYY@busca.com>  
 A: Carmen Morales <morales@busca.com>  
 Fecha: 21 abril 2010 11:20

Queridísima amiga Carmen Alicia:

¡Qué sorpresa, dos días antes de que presente mi ADN de Colón en inglés en la Biblioteca del Congreso! Un regalo como del otro mundo para celebrar el Día Mundial del Libro este viernes. Agradezco tu tesón, tu intuición certera y tu interés en Levis.

No puedo procesar fotos en mi celular, así que espero verlas en la computadora que tengo lista para recibir fotos de Levis. La biblia abierta, cierto, es masónica. ...Ahora sí podemos planificar alguna actividad de homenaje póstumo.

¿Quiénes formaron el grupo? ¿Quién divisó primero la tumba como el marinero que divisó tierra americana primero?

XXX

De: Carmen Morales <morales@busca.com>  
 A: XXX YYY <YYY@busca.com>

Estimada XXX:

Decidí llevar en un tour a un grupo de amigos que me pidieron bajar al cementerio para ver el simbolismo masónico que se despliega en las estructuras de las tumbas. Les hablé de los símbolos y después les di tarea para que se pusieran a buscar. También les dije que bus-

caran la tumba del mejor piragüero de San Juan y de Tufiño, y los próceres famosos.

Bajamos un grupo de amigas de San Juan: Cindy, Sandra y Eda. Bajamos un grupo de amigos de mi prima Irma Antonia, su esposo Adrián, y sus amigos, Pedro, Lizette, Iris y Beatriz. Bajó Fede que ahora camina con muleta. Todos en sus tareas, buscando y gritando cada vez que encontraban una tumba y tomaban fotos.

De momento Fede grita, “¡Carmen, aquí esta la tumba de Levis! Ven”. Y efectivamente,” José E. Levis. Recuerdo de Belén”, una cruz y la Biblia abierta debajo. “Su hija”, debajo.¿Tuvo una hija? Una esposa que le dice que lo ama, en la tumba, en la Biblia.

Nos pusimos todos muy contentos, nos reunimos alrededor y les hablé de XXX YYY y de su trabajo con Levis.

Ya Fede manda la foto. Un fuerte abrazo, emocionados del encuentro,

Carmen Alicia



Vista tumba de Levis en primer término.

De: XXX YYY <YYY@busca.com>  
 A: XXXYYY <YYY.busca.com>

Carmen, estoy tan emocionada que no puedo dejar de mirarlas. Tengo la impresión de que el libro está al pie con el hermoso mensaje de Polita; o sea, fue puesto por ella. La lápida es mucho más grande y debe haber sido puesta allí por alguien llamado “Belén”, porque es obvio que lleva ya el nombre de ambos cónyuges. ¿Cuáles son las dimensiones aproximadas de la lápida y del libro? Todas las biografías de él en vida y después dicen que no tenía prole.

Todavía no puedo creer que dieran con la tumba. ¿Cómo la encontrarían otra vez? Conviene hacer un mapita, ¿no?

Gracias, Fede y Carmen. Gracias.  
 XXX

De: Carmen Morales <morales@busca.com>  
 A: XXXYYY <YYY.busca.com>  
 Asunto: la tumba  
 Fecha: Miércoles 21 de abril de 2010, 1:59:11 PM

Yo pienso, pero esto no lo puedo decir todo el tiempo: los muertos hablan. Había un porqué para bajar. Independientemente de que se había perdido toda esperanza. Yo pensé en un principio que lo habían enterrado los masones y entonces tenía que tener tumba. Así fue, mi intuición era correcta. Un fuerte abrazo,

CA

P.D.: Es fácil de encontrar. Si uno entra derecho al cementerio, al terminar el sendero que vira a la izquierda, la tumba está a mano derecha, cerca de la muralla que separa el cementerio de La Perla. Quizás 4 o 5 hileras del muro.

Cariños. Federico manda otra foto.

C:\levis\diario\_tumba            fecha modificada:  
    17 de enero de 2011

Apuntes de XXXYYY ante la tumba:

Son las 8 y pico de la mañana y Federico me va a mostrar la tumba, privilegio que había merecido por ser el primero en divisarla, como Luis de Torres el primer tripulante de Colón en divisar

tierra. Caminamos pasando por La Perla, tranquila al sol de la mañana. Se ubica e identifica rápidamente el lugar donde está enterrado Levis. Distintas lápidas dividen el rectángulo en cinco secciones. Necesita una limpieza y arreglo que se puede encargar en la oficina, dice Federico.

A la cabecera de la tumba preside una cruz grande que me llega a la cintura. Lleva la consigna “RIP”.

Una Biblia es la Almohada. La página izquierda dice “José E Levis” [después de una pequeña cruz como de Malta] “29 mayo 1942”, y la derecha: “Tu esposa nunca te olvidará”.

La sección principal luce una cruz como de Calatrava acostada, o sea en bajorrelieve. En una guirnalda de flores de tres pétalos seguida por tres líneas de texto: “José E. Levis / y Polita Levis / Recuerdo de Belén”. Es evidente que es más reciente, de cuando ya compartían la tumba marido y mujer.

Un nuevo misterio surgió con esta última nota sorpresiva, aun más fue así al leer otra piedra grabada al pie de la tumba: “Polita S. Levis / recuerdo de su hija / RIP”. Una capa debajo tiene una enigmática plaquita que dice “propiedad”. ¿Tendría Polita una hija de un matrimonio anterior? Una hija seguramente encontraría en el corazón de Levis el cariño que tuvo por los niños, pero no se menciona esto en ninguna referencia biográfica que hayamos visto.

¿Tres cruces en la tumba? Notamos que todos los “vecinos de eternidad” de Levis —de hecho, todas las tumbas— llevan cruces grandes o esculturas. Es una concesión probablemente introducida por su esposa y después por Belén. La hija, ¿dónde habría tenido que enterrar a José Elías si no había un cementerio judío? La ubicación a unas filas del mar en un lado y no lejos de la muralla que da a La Perla recuerda la cercanía exigida por la separación de los no católicos a la hora del sepelio.

Hablo a Federico, cardiólogo, de la irónica coincidencia de que Levis sufriera del corazón, condición que probablemente causó su muerte, y que 68 años más tarde fuera un cardiólogo quien descubriera su tumba.



Vista entera de la tumba de Levis en el Viejo Cementerio de San Juan

## 10. Conclusiones

De: XXX YYY <YYY@busca.com>

A: <LuisLópezNieves@novelista.com>

Fecha: 30 enero 2011

Querido Luis:

Confieso haber probado tu método de narración por correo electrónico, pero no para resolver una novela de misterios, sino para investigar los misterios de un novelista. Sin saberlo, has ayudado en la búsqueda colectiva de José Elías Levis, empeño que nos ha permitido identificar su casa, tumba, algunas obras “perdidas” y confirmación de afiliación masónica. Esto me dio la oportunidad de probar los beneficios que en teoría señalé en mi ensayo sobre “El correo electrónico como método y mundo” en tu libro sobre Voltaire: rapidez, y aumento de curiosidad, expectativa y emoción. Te complacerá saber que si bien te sirvió para escribir historia apócrifa, iguales ventajas trae para la historia verdadera, que no por ser verdad tiene que ser seca. No me había fijado en otras ventajas. La comunicación por correo electrónico acomoda una variedad de voces. Permite narrar de un modo dinámico, dejándose sentir la emoción del descubrimiento y la satisfacción de resolver misterios. Nos permitió trabajar en varias áreas simultáneamente, lo cual adelantó

la adquisición de información, realizada en una fracción del tiempo anticipado. Es, salvando las distancias entre novela y crítica, otro modo de narrar, demasiado eficaz para no compartir. Fomenta una cooperación colectiva poco común en las humanidades y ha resultado en importantes descubrimientos en torno a Levis. No obstante, se trata de una obra en progreso. Hay todavía cabos sueltos que resolver e ineludibles deberes que atender, como dijo Levis acerca de Morell Campos: “¡honrar con el monumento, la estatua, la palabra fundida en bronce, la frase grabada a los ilustres hijos de este suelo!”

XXX

De: Luis López Nieves <LuisLópezNieves@novelista.com>

A: XXXYYY <YYY@busca.com>

Fecha: Thursday, February 3, 2011

Querida XXX:

Acabo de terminar este maravilloso (y originalísimo) “artículo” (habrá que inventar una palabra nueva). Me emocionó mucho leer el texto. Durante la lectura pude sentir las sorpresas, las emociones y las satisfacciones de los diferentes colaboradores de la búsqueda. Casi sentí que yo era parte de esa pesquisa que terminó con tan buenos resultados. Y, por supuesto, ya estoy loco por ir a ver la tumba con mis propios ojos.

Por último, pues mi emoción fue doble al leer la carta que le escribes, al final, a Luis López Nieves, ese personaje literario que desde *Seva* no salía en ninguno de mis libros, pero veo que lo acabas de resucitar literariamente. Te felicito. En este artículo inauguras algo nuevo en el mundo de la crítica.

Muchos abrazos,

Luis

### *Referencias bibliográficas*

Costa, Marithelma. *Enrique Laguerre: Una conversación*. San Juan: Plaza Mayor, 2000.

Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: UPR, 1994.

Irizarry, Estelle. *El arte de la tergiversación en Luis López Nieves: Nuevos cuentos y novela*. San Juan, Puerto Rico: Terranova, 2006.

---. “El correo electrónico como método y mundo novelesco en *El corazón de Voltaire* de Luis López Nieves”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Año 7, 14, Segunda Serie (2007): 66-76.

---. *La voz que rompió el silencio: la novelística singular de J. Elías Levis post 1898*. San Juan: Ediciones Puerto, 2007.

Levis, José Elías. *El estercolero (1899) y Estercolero (1901)*. Ed. Estelle Irizarry. San Juan: Ediciones Puerto, 2010.

López Nieves, Luis. *El corazón de Voltaire*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2005.



© Gerardo Piña Rosales

## **JULIO BALDERRAMA: UNA GENEROSIDAD INTELECTUAL ILIMITADA**

*DOMINGO TAVARONE<sup>1</sup>*

**N**o podría esbozar esta semblanza sin que se me mezclaran esas referencias consideradas “objetivas” con el afecto que me une a su recuerdo. Lo quiso el destino. El aula del primer año del profesorado que me tocó, era la misma que la de mi primer año del secundario. Desde ya que entre una y otra estancia habían transcurrido unos cuantos años. Un amigo me había hablado de él: “A vos que andás entre la filosofía y las cuestiones del lenguaje te va a interesar ese profesor. Anotate y escuchalo. Total...”

En el segundo bloque del primer día de clases, entró un profesor canoso, de melena raleada y cortada “al cepillo”, regordete, con una nariz afilada que apuntaba hacia el techo y un eterno cigarrillo humeante entre sus labios. No sé si dijo buenas noches. Borró el pizarrón absolutamente, sin dejar el menor rastro de tiza de la clase anterior. Se alejó unos metros del plano negro, como quien ante una tela empieza a diseñar la imagen. Sacudió una y otra vez un pañuelo blanco, que usaba para quitarse el polvo de tiza de sus manos. De pronto, se dirigió al pizarrón y exactamente en el centro y con un dibujo perfecto en minúscula de imprenta, estampó esta oración que nos desubicó totalmente: “el gurí se hace el zorrito”. Nos quedamos mudos y, al mismo tiempo, llenamos el ámbito de murmullos medio burlones. No le preocupó en lo más mínimo.

<sup>1</sup> Educador, lingüista e investigador argentino de amplia y destacada trayectoria docente en distintos niveles y modalidades. Actualmente trabaja en la compilación de los escritos de Julio Balderrama.

Hacia arriba y hacia abajo nos fue haciendo descubrir todo lo que encierra un enunciado por más simple que parezca; así vimos pasar ante nuestros ojos el plano del contenido y de la expresión, las sustancias y las formas, las disciplinas lingüísticas resultantes y sus unidades conceptuales básicas, el mundo de los conceptos, los semas y sememas, las funciones morfosintácticas, los morfos y morfemas, los fonos y fonemas... Y se acabó el murmullo, pues no fueron necesarios más que diez minutos para darnos cuenta de que estábamos en presencia de un docente excepcional. En el término de una hora, tuvimos la introducción a la lingüística más lúcida y clara que hubiéramos podido imaginar. Yo, que ya había conocido algunas destacadas personalidades nacionales, comprendí de golpe ante quién me encontraba.

No me equivoqué. El desarrollo posterior fue ahondando mi primera impresión y mi admiración, a medida que veía un saber tan vasto asociado a una modestia tan pudorosa como la que este hombre encarnaba.

Con el transcurso del tiempo fui honrado con su amistad y enriquecido con su saber inconmensurable, que le permitía decirme como si tal cosa: “el cuadro comparativo de las ciento veinte lenguas, lo he tenido que reducir a unas cuarenta por practicidad”.

En plena madurez y en medio de una producción que ya trascendía holgadamente el campo de las llamadas “ciencias del lenguaje” (como lo atestiguan sus últimos seminarios y escritos), una ley jubilaria pergeñada por un economista y cumplida al pie de la letra por un ministro de educación, le aplicó un duro golpe: la educación pública se privó, entonces, de su enseñanza, que siguió siendo bien aprovechada por entidades privadas menos miopes.

Dichos seminarios, que tuve el gozo de organizar, por su solo enunciado son suficientes como para testimoniar la vastedad de sus conocimientos y la potencia de su inteligencia: *Introducción a los estudios orientales* (1989); *Introducción a la poética* (1990); *Tradición, modernismo y posmodernidad* (1991); *Mito y símbolo* (1992); *La lingüística en la segunda mitad del siglo XX* (1993).

Don Julio, de vuelta de tanta erudición, enfrentado a la ardua tarea de separar la paja del trigo, de pie “como frente a un muro que no puedo pasar”, consciente de que “hay un punto en que la cultura tampoco basta”, abrió las compuertas de sus rigurosos cursos de lingüística y, a la par del dictado de las cátedras de gramática y afines

que no abandonó hasta su último día, saltó el cerco porque “la lingüística tiene horizontes limitados” y se reconoció finalmente como lo que siempre fue: un humanista en todo el sentido de la palabra, un *filo-sofos*, un empecinado amante del saber entendido como vía para la sabiduría.

Y en tal calidad de humanista transitó, entre otras, las aulas de la Escuela Normal “Mariano Acosta” de modo sólo parangonable a como antes lo habían hecho don Arturo Marasso o don Vicente Fatone. Pero, como ninguno de ellos, lució un inigualable manejo de lenguas que mostró sus frutos en traducciones que fueron verdaderos aportes para la cultura nacional, la mayor parte de ellas bajo distintos seudónimos.

Para dar algunos ejemplos, simplemente, recordamos que quienes se interesan por las ciencias del lenguaje le deben, entre otras, el conocimiento de algunas obras de Guiraud<sup>2</sup> y de Garde<sup>3</sup>; por las cuestiones vinculadas con la psicología del lenguaje (y campos afines), pueden acceder al texto de D. G. Boyle<sup>4</sup>; por la ecología y la supervivencia planetaria, han tomado contacto con el texto de Roger Walsh<sup>5</sup> a través de su traducción; por las disciplinas filosóficas, disponen de una traducción memorable de *El ser y la nada*, de Jean Paul Sartre<sup>6</sup>, que tuvo la acogida laudatoria de la crítica especializada; por la metafísica, han accedido por su traducción a la versión española de *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, de René Guénon<sup>7</sup>; por la literatura, si bien este campo no fue el más frecuentado, cuentan con su traducción de la novela *Caída inexorable* de William Golding<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Guiraud, Pierre. *La gramática*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964. (Traducida bajo el seudónimo de Abelardo Maljuri).

<sup>3</sup> Garde, Paul. *El acento*. Buenos Aires: EUDEBA, 1972. (Traducida con el nombre de Julio Balderrama).

<sup>4</sup> Boyle, D.G. *Lenguaje y pensamiento humano*. Buenos Aires: Troquel, 1977. (Traducida con el nombre de Julio Balderrama).

<sup>5</sup> Walsh, Roger. *Seguir vivos. Psicología de la supervivencia humana*. Buenos Aires: Editorial Estaciones, 1987. (Traducida con el nombre de Julio Balderrama).

<sup>6</sup> Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 1981. (Traducida bajo el seudónimo de Juan Valmard).

<sup>7</sup> Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Eudeba, 1969. (Traducida bajo el seudónimo de Juan Valmard).

<sup>8</sup> Golding, William. *Caída inexorable*. Buenos Aires: Losada, 1964. (Traducida bajo el seudónimo de Juan Valmard).

Otros territorios no menos importantes fueron los relacionados con los estudios orientales y las religiones comparadas, que a través de sus traducciones permitieron un fructífero acceso. Para el judaísmo, por ejemplo: *La sabiduría de los místicos judíos* de Alan Unterman<sup>9</sup>; *El árbol de la vida. Introducción a la cábala* de Z'ev ben Shimon Halevi<sup>10</sup>. En lo que se refiere al islamismo, por ejemplo: *La sabiduría de los sufíes* de Kenneth Cragg<sup>11</sup>. Para el budismo vinculado con el Zen: *Carne Zen, Huesos Zen* compilados por Paúl Reps<sup>12</sup>; *La sabiduría del Zen* de Irmgard Schloegl<sup>13</sup>; o si se vincula con el tibetano: *El libro tibetano de los muertos*<sup>14</sup>; *Caravana hacia el Buda* de André Migot<sup>15</sup>.

Para tener una idea de esta dimensión basta con recordar en qué consistió su seminario *Introducción a los estudios orientales*: comenzó con el estudio del judeocristianismo, para lo cual elaboró una gramática hebrea con la que pudimos balbucear algunas palabras y traducir algunos fragmentos. Siguió con la cultura islámica, y obviamente elaboró una gramática del árabe literario. Continuó con el persa, y como no podía ser menos nos escribió una gramática. Del Medio Oriente comenzamos a marchar hacia el Lejano Oriente y entonces nos metimos en la cultura india, para ver el corpus del sánscrito, del pali y de las lenguas indoarias. Seguimos con la cultura tibetana, luego con el chino y concluimos con el japonés. Desde ya que, insisto, para cada caso elaboraba una gramática de la lengua original, ejercitábamos la articulación de los sonidos y la pronunciación de frases originales y traducíamos pequeños fragmentos.

<sup>9</sup> Unterman, Alan. *La sabiduría de los místicos judíos*. Buenos Aires: Lidiun, 1981. (Traducida bajo el seudónimo de Juan Valmard).

<sup>10</sup> Z'ev ben Simón Halevi. *El árbol de la vida. Introducción a la cábala*. Buenos Aires: Lidiun, 1994. (Traducida bajo el seudónimo de Juan Valmard).

<sup>11</sup> Cragg, Kenneth. *La sabiduría de los sufíes*. Buenos Aires: Lidiun, 1980 (Traducida bajo el seudónimo de Juan Valmard).

<sup>12</sup> Reps, Paúl (comp.). *Carne Zen. Huesos Zen*. Buenos Aires: Editorial Estaciones, 1989. (Traducida bajo las siglas J.V.)

<sup>13</sup> Schloegl, Irmgard. *La sabiduría del Zen*. Buenos Aires: Editorial Estaciones, 1980. (Traducida bajo el seudónimo de Juan Valmard).

<sup>14</sup> *El libro tibetano de los muertos. (La gran liberación por audición en el bardo)*. Buenos Aires: Troquel, 1998. (Traducida bajo el seudónimo de Juan Valmard).

<sup>15</sup> Migot, André. *Caravana hacia el Buda*. Buenos Aires: Peuser, 1993. (Traducida con el nombre de Julio Balderrama).

Si esta fue su producción como traductor, no menos fecunda fue su producción como profesor: instrucción programada para el estudio de lenguas extranjeras<sup>16</sup> al igual que para el estudio de la fonética y de la sintaxis españolas; una docena de cursos de morfosintaxis, permanentemente reelaborados; un texto sobre semántica; una teoría sobre el artículo y el pronombre publicada en la *Revista de Filología*<sup>17</sup> y en la *Revista Argentina de Lingüística*<sup>18</sup> que conforma una de las teorías sistemáticas completas sobre el pronombre en español; sus cátedras de literatura de Europa meridional y septentrional dictadas en su lengua original; varios cursos de lingüística general; trabajos sobre la enseñanza de la lengua y la literatura<sup>19</sup>, el último de los cuales lo elaboró a pedido de la Comisión Ministerial que preparaba el diseño curricular para la transformación educativa de la década del 90<sup>20</sup>.

Este último trabajo por supuesto, vino a enriquecernos a los que lo conocíamos pero ni siquiera figura como documento en el diseño curricular publicado por el Consejo Federal porque no nos engañemos: no había nacido para perder un solo minuto de su vida en menesteres tan mezquinos como la disputa por los espacios de poder de las cátedras. Por otro lado, es comprensible esta omisión, pues para una concepción como la suya, el tema de la enseñanza de la lengua no puede responderse exclusivamente desde las ciencias del lenguaje: no hay más que recorrer el índice del trabajo para ver que detrás de sus consideraciones sobre el lenguaje, la literatura, las lenguas extranjeras y las lenguas clásicas, subyace una teoría del ser y del lenguaje como manifestación del misterio, a la par que una afirmación absolutamente realista sobre la marginación y reivindicación lingüística de las culturas regionales.

<sup>16</sup> Tal era su generosidad que, enterado de que un colega y amigo nuestro estaba interesado en aprender alemán, le escribió exclusivamente para él un documento de instrucción programada para el estudio de dicha lengua.

<sup>17</sup> Balderrama, Julio. "Una sistemática del pronombre", en *Filología*, XVII-XVIII, 1976-77, pp. 3-98.

<sup>18</sup> Balderrama, Julio. "Para el concepto de "artículo", en *Revista Argentina de Lingüística*, Vol. 2, N° 2, setiembre 1986, pp. 285-298.

<sup>19</sup> Balderrama, Julio. "Sobre las ciencias del lenguaje en la educación", en *Revista Argentina de Lingüística*, Nro. 2, 198: -80.

<sup>20</sup> Balderrama, Julio. *Propuesta para una reformulación curricular de las disciplinas del lenguaje*. 1993-1994. Inédito.

Un 1° de junio, el de 1995, partió en silencio, como vivió, con una generosidad intelectual ilimitada, que le hacía entregar a sus alumnos unos “apuntes” constantemente renovados, cada uno de los cuales era por sí mismo una cátedra, sin firma, sin registro de propiedad intelectual, con la misma naturalidad con que un árbol da sombra, y que han ido y siguen pasando de mano en mano como el pan que se comparte en una mesa familiar.



Julio Balderrama durante una conferencia de las XV Jornadas de Literatura Infantil-Juvenil, Instituto “Summa” (1982).



# IDA Y VUELTA

*Creo que lo esencial de la vida es la fidelidad a lo que uno cree su destino, que se revela en esos momentos decisivos, esos cruces de caminos que son difíciles de soportar pero que nos abren a las grandes opciones.*

ERNESTO SÁBATO



## LA LETRA EN DIÁLOGO. CONVERSACIÓN CON MAR GÓMEZ GLEZ

PATRICIA L. LÓPEZ-GAY<sup>1</sup>

**M**ar Gómez Glez (Madrid, 1977) es una de las voces hispanounidenses que con más fuerza resuena hoy desde Nueva York, ciudad donde reside desde hace siete años. Antes de emprender su etapa neoyorkina, fue becaria en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Desde entonces, su obra ha recibido amplio reconocimiento internacional, incluyendo el Premio Calderón de la Barca —el más alto galardón para dramaturgos emergentes en España—, que le fue concedido en 2011 por su pieza *Cifras*. Entre otros de sus méritos, destacan el primer premio de relato del Certamen Arte Joven Latina 2008, el Premio Beckett de Teatro por *Fuga mundi* (2007), y el haber sido invitada residente en la Residencia Internacional del *Royal Court Theatre* en Londres. Como dramaturga, escribió y concibió *Wearing Lorca's Bowtie* junto a la también dramaturga Judith Goudsmit, y los directores García-Bustelo y Josh Hecht. La obra fue recientemente representada en el teatro *The Duke* (off-Broadway) de Nueva York; en la misma ciudad se estrenó el pasado mes de junio su último texto dramático, *39 Defaults*.

La primera novela de Mar Gómez, *Cambio de sentido*, apareció en España en 2010 y está hoy en curso de traducción al inglés con el prestigioso apoyo de *PEN American Center*. Además de su trabajo como cuentista —sus relatos han aparecido en distintos medios

<sup>1</sup> ANLE, Doctora en Lengua y Literatura españolas. Es autora de artículos y capítulos de libros en diversos medios, y ha enseñado en la Universidad de Nueva York y la Universidad Autónoma de Barcelona. Será profesora en Bard College (NY) a partir de 2013-2014. <http://www.anle.us/373/Patricia-Lopez-L-Gay.html?sfl=es>

de España y Estados Unidos como *Words Without Borders* (2012), *Translation Review* (2011), *Frontera D* (2011), *La siega* (2010) o *Los cuadernos del matemático* (2009)— y como novelista, Mar ha publicado el libro infantil *Acebedario* (2006), y ha participado con sus textos en proyectos artísticos de diversa índole. En la actualidad, ultima un libro de relatos mientras termina el doctorado en la Universidad de Nueva York, donde también enseña. Con ella he tenido la suerte de compartir despacho, viajes —sin olvidar los literarios—, y otras aventuras que depara el estimulante entorno de Nueva York que ya hemos hecho nuestro. Una mañana de mayo, me dirijo a su domicilio actual en la mítica calle Saint Marks de Manhattan; nuestro propósito, hablar de literatura, *su* literatura.



Mar Gómez Glez (Foto cortesía de la autora)

**Patricia López-Gay:** Leo en tu obra una invitación constante al narrar, el contar como un encontrarse, o quizá bien un buscarse. Pienso en las palabras del narrador de *Cambio de sentido*, novela sobre la que volveré intermitentemente durante esta conversación. Explica la voz que relata: “cada proceso tiene su momento originario”, “la vida se compone de hechos repentinos, que llamaré momentos, y acciones graduales o procesos, que forman un engranaje desde el principio de los tiempos”. ¿Cuál fue tu momento, si lo tuviste como tu personaje, adónde remonta el origen de la escritura, de tu deseo de contar desde la literatura?

**Mar Gómez Glez:** Hace tres o cuatro años Sylvia Molloy me hizo esta misma pregunta. De ahí surgió un relato, y de éste mi nuevo libro. En la ficción que generé entonces hablaba de mi dificultad para aprender a leer a causa de mi dislexia y del papel que ésta dio a los libros en mi vida. Empecé a escribir antes que a leer. Cuando era niña, leía lo que quería, y de cada idea que me sugería un libro, yo generaba otras tantas en mi imaginación. Yo misma entraba a formar parte de la lectura, en ocasiones, como un nuevo personaje. En mi vida, he tenido que aprender a domesticar mi proceso de lectura, para alcanzar una cierta distancia con el texto. Tiendo a sumergirme de una forma muy personal, a entrar en el universo literario con todos mis sentidos explorándolo desde este lugar demasiado cercano, pegada a las líneas. Ahora, desde luego, estoy acostumbrada a la lectura analítica. Pero realmente, a mí los juegos lingüísticos no me interesan, me interesa el lenguaje como herramienta, como decía Wittgenstein, como herramienta generadora. El lenguaje en sí no me parece tan fascinante como lo que genera; esa nube compleja y misteriosa entre el significado, la creencia, el prejuicio, y la suposición. El lenguaje, en definitiva, como nuestra forma más extendida de intercambio. Pero me estoy alejando de tu pregunta, volviendo a ella, sí, hubo un momento. No lo recuerdo con exactitud, pero todavía conservo las pruebas de su existencia. Yo tendría unos diez años, estábamos veraneando en la casa que mis padres tienen en la sierra madrileña. Aquel día de verano, en lugar de bajar a la piscina con mis primos, cogí unos folios, un bolígrafo y me senté sola en un banco de piedra donde comencé mi primera novela. A lo largo de aquellas vacaciones escribí entre veinte y treinta páginas manuscritas, y aunque no la terminé, desde entonces, no he dejado de escribir. No recuerdo ningún momento de mi vida sin un proyecto de escritura entre manos. Esto no quiere decir que entonces pensara

que yo iba a ser “escritora”. La escritura es un arte complejo, entre las artes, quizá, la más escurridiza. No todo el mundo pinta, o hace música, o actúa, pero todos utilizamos el lenguaje. Desde adolescente tenía claro que quería ser “artista”, pero no veía la escritura como un arte, o un camino vital, la escritura era algo cotidiano que yo hacía. Mi falta de talento y de constancia en otras disciplinas fue lo que me situó definitivamente en la literatura. Intenté ser pintora y suspendí en el examen de Bellas Artes; intenté tocar el violonchelo y no me admitieron en el conservatorio de música; quise bailar y mi mala coordinación me impidió colocarme el tutú; actuar sí, actué en varios grupos de teatro en Madrid con relativo éxito, pero para actuar se requiere un talento en la vida social del que yo carezco. Rechazo tras rechazo, seguía escribiendo. Cuando terminé mi primer libro y me empezaron a publicar, me di cuenta de que esto es lo que yo hago. Yo escribo: al menos, escribo ahora, nadie tiene asegurada la próxima línea.

**PLG:** ¿Y podrías contarnos brevemente, censurando lo que te parezca, tu historia en este país? ¿Cómo llegaste a Nueva York?

**MGG:** Había empezado a estudiar el doctorado en Teoría de la Literatura en una universidad madrileña. De este doctorado me quedó un máster y un disgusto a causa de la corrupción que padecen o padecían —porque me consta que hay jóvenes investigadores y profesores que realmente creen en el valor del conocimiento y no en los juegos de poder—, las universidades españolas. Tras esta experiencia como doctoranda me convencí de que mi aventura académica había terminado, pero me ofrecieron una beca para trabajar como *language fellow* en *Vassar College*, en la rivera del Hudson, a una hora y media de Nueva York, que yo acepté por la promesa de las diez horas laborales semanales, alojamiento, comida y todo el tiempo del mundo para escribir. Aunque yo ya había terminado mis estudios y allí no había clases para estudiantes graduados tomé algunas asignaturas como oyente. Me maravilló la calidad, el cuidado y el respeto por el saber y las artes que se respiraba en aquellas aulas tanto por parte de los profesores como por parte del alumnado. También tenía algunos amigos en la ciudad y los visitaba tanto como podía. Nueva York me enamoró desde el primer momento. Me sentía feliz caminando por las calles. Esta es una ciudad que se ha construido por la gente, a diferencia de otras grandes ciudades que han sido construidas por el Estado. Nunca he entendido, y sé que ahí tú y yo discrepamos, el gusto por París; a mí París me gusta como me gusta un museo, pero en París se ve la

mano de los poderes: de la Monarquía, del Imperio y de la República. La planificación del espacio me agobia, siento el aliento del poder en el cuello. Nueva York es todo lo contrario. Un edificio lujoso está al lado de otro de un tiempo diferente y medio destruido. La historia de la ciudad se lee calle a calle. Oleadas y oleadas de inmigrantes han construido esta ciudad. La gente viene aquí a luchar por su futuro, lo que también le da un punto descarnado. Aquí todos venimos a hacer algo y la ciudad es despiadada con quienes se quedan atrás. Este es un puerto de comercio donde se comercia con todo. Hablo de comercio en su sentido más amplio, desde el comercio ancestral y si se quiere, humano, como intercambio, al más despiadado, como explotación. En todo caso, Nueva York no sigue unas normas predeterminadas, es muy difícil planear algo en la ciudad. Aquí uno se adapta y genera su propio itinerario, esta flexibilidad que tú conoces muy bien, es extenuante pero también un foco de inspiración continuo, que si no te arrasa, saca lo mejor de ti. Yo, que tengo cierta tendencia a sentirme oprimida por cualquier cosa, encontré en Nueva York la libertad que buscaba, tanto vital como creativamente. En el año 2005 un buen amigo, Luis Moreno-Caballud, ahora profesor de UPENN, estaba solicitando a programas de doctorado y me animó a preparar mi propia solicitud. Así entré en contacto con la Universidad de Nueva York (NYU). Yo estaba cansada de ocultar mi faceta de escritora en la universidad española y NYU iba a abrir una Maestría de Escritura Creativa a la que tendrían acceso sus alumnos de doctorado, y sabía que en el departamento de portugués y español estaban abiertos a recibir perfiles mixtos como el mío. Tuve la inmensa suerte de que me aceptaran y aquí sigo, desde septiembre de 2006, cuando tú y yo nos conocimos.

**PLG:** Subrayas frecuentemente la importancia que tuvo para ti el descubrimiento de la literatura hecha desde Estados Unidos en español. Creo que el haber entrado en contacto con literatas como la argentina Sylvia Molloy, que ya has mencionado aquí, o la mejicana Carmen Bullosa, ha sido decisivo en el rumbo que han ido tomando tus textos. ¿Podrías explicar qué te han enseñado primordialmente, la una y la otra?

**MGG:** Sí, el contacto con los escritores hispanos ha sido fundamental en el desarrollo de mi propia actividad literaria por varias razones. La primera, por el intercambio de lecturas, aunque compartimos un mismo idioma todavía es difícil que compartamos las mismas referencias. La literatura en español publicada en España ha sido la

más extendida, por la tradicional distribución de la industria literaria y las grandes casas editoriales, pero esto está cambiando muy rápidamente con las nuevas formas de producción editorial. Aún así, diferentes círculos literarios, de diferentes países se intercambian diferentes autores, y cada círculo literario genera su propio canon. A un lector fuera de este círculo solo le llegan los escritores en la cima de este canon, que pueden ser o no, los que más le interesen. A Nueva York llegamos todos con nuestro pequeño canon que cambia más o menos, según lo abierto que sea cada uno. Concretamente, antes de llegar a la ciudad yo no había leído a Iburgüengoitia, Saer, Di Benedetto, Eltit, Chejfec, o Aira, ni siquiera había leído a nuestra estupenda Mercé Rodoreda. De todos ellos he aprendido, incluso de aquellos de los que me separan cuestiones básicas de estilo y puntos de partida literarios. Por eso, a Sylvia y a Carmen les debo, en primer lugar, haber ampliado mis lecturas. En segundo lugar, su propia literatura. Se trata de dos escritoras muy diferentes, casi opuestas. Carmen tiene una producción constante, creo que desde la conozco ha sacado al menos un libro al año. Me fascina esta capacidad de creación. Hay en ella un deseo febril de escritura que no se para ante nada, y sus obras lo reflejan. Este torrente que no atiende más que a su propio ímpetu me ha enseñado a liberar mi propio grifo creativo, a ser más descarada, por decirlo de alguna forma. Sylvia estaría en el polo opuesto. Es una escritora muy contenida, y de formas cortas, que como ella misma dice, cada vez aprecia más. Sylvia me ha enseñado a asombrarme de lo más pequeño, a saber encontrar en la anécdota, una gota contenida de vida. Ella es capaz de unir el más alto vuelo intelectual con los particulares sentimientos que constituyen al ser humano. No sé si he aprendido esto de ella, pero me gustaría. Además a Sylvia le debo mi nuevo libro, como te comentaba al principio. De entre las obras de ambas me quedo, de momento, porque me consta que ambas trabajan en nuevos proyectos, con *Antes* de Bullosa y con *Varia imaginación* de Molloy. Dos regalos que todo el mundo debería leer.

**PLG:** ¿Y qué me dices de Antonio Muñoz Molina? Conoces bien su obra, y con él trabajaste un semestre, en el máster de escritura creativa de la Universidad de Nueva York.

**MGG:** Sí, como escritor yo ya le conocía bastante bien antes de tener la suerte de conocerle personalmente y trabajar como su ayudante en una asignatura de la maestría sobre la naturaleza de la ficción. Antonio como escritor y como ser humano tiene una ternura

muy especial, una especie de asombro constante hacia la belleza de la vida con un toque melancólico que creo que marca todo lo que hace. Él me enseñó que la literatura y concretamente la ficción es una parte consustancial a la naturaleza humana, defiende la dignidad de contar historias en contra de las voces que proclaman la muerte de la novela o la narración. Yo le admiro por su búsqueda constante de lo auténtico, de la verdad literaria, que sólo se consigue, como diría él mismo, por la capacidad de conocerse y saber discernir cuál es nuestra voz, la voz que cuenta la historia que cada uno tiene que contar y no otra. Antonio es además un lector cuidadoso con un don impagable de criticar sin ofender y sugerir sin imponer.

**PLG:** Eres licenciada en sociología y periodismo. Estos días investigas para tu tesis doctoral la escritura mística de Santa Teresa. ¿Cómo influye en tus letras tu educación intelectual, si es que puede separarse esta de la estrictamente literaria?

**MGG:** Es muy difícil saber de dónde surge la escritura. La mente es una batidora que lo revuelve todo, pero últimamente he estado reflexionando sobre algunas constantes de mi obra que una periodista me señaló hace poco, y creo que tienen relación con tu pregunta, al menos con lo que se refiere a la sociología y el periodismo. Ambas disciplinas tratan del estudio del tiempo presente. Requieren de una curiosidad constante orientada al mundo y al resto de los seres humanos. Lo que esta periodista me dijo fue que en muchas de mis obras notaba un uso de la actualidad como un elemento clave para el desarrollo de la obra. Creo que tiene razón, y que desde hace tiempo visito el género documental con asiduidad. Lo documental se diferencia de la “no-ficción” en algunos puntos clave. La novela documental se inspira en un hecho histórico o actual pero no queda atada a él. En ésta, como en el teatro documental, el autor está libre de las constricciones de la no-ficción, pero utiliza hechos y personajes históricos o contemporáneos como un elemento más de la obra. Cuando hablo de “no-ficción” estoy pensando en la definición que Truman Capote nos dio de este género en los años sesenta y que él mismo inauguró con *In cold blood*, es decir: escribir sobre hechos y personajes reales pero utilizando las técnicas narrativas de la novela. La tradición anglosajona es rica en el género documental, y en esta categoría entraría también una de las novelas más importantes escritas en español de los últimos tiempos: *2666*, de Roberto Bolaño. Cuenta Ignacio Echevarría, amigo íntimo de Bolaño, que el escritor chileno le informó que

estaba escribiendo “una gran novela acerca del mal”, y para ello se inspiraba en los asesinatos de mujeres que venían sucediéndose casi de forma impune en Ciudad Juárez desde 1993.

En mi novela *Cambio de sentido* (2010) yo utilicé el hundimiento del petrolero *Prestige* en las costas gallegas y el desastre ecológico que produjo para escribir una obra acerca de la responsabilidad. *Cambio de sentido* es en cierta manera un thriller ecológico, pero también psicológico. La peripecia de los personajes está en íntima relación con el desarrollo de la marea negra. En la obra de teatro *Cifras* (2012), me inspiré en una noticia sobre un pesquero español que había recogido a cincuenta inmigrantes frente a las costas de Malta y a quienes no se permitió desembarcar en una semana, para hablar de la terrible tragedia de la inmigración, la diplomacia y la mala distribución de los recursos. En la reciente *39 Defaults* encontré en el movimiento 15M, los elementos claves para plantear el dilema de la atracción versus la desconfianza, por un lado, y los ideales versus las necesidades cotidianas por el otro. Este gusto hacia lo documental parte de mi entendimiento del ser humano como ser en relación con los otros. La ecología es un ejemplo paradigmático que nos enseña que todos somos víctimas de las decisiones de las generaciones pasadas, en definitiva, de la historia, pero que también somos responsables de cómo actuamos con las condiciones que tenemos. Esto también lo tratan de mostrar los estudios de sociología. Todas nuestras decisiones en relación con los otros, son decisiones políticas, en el sentido de que la política es nuestra manera de organizar la vida en la sociedad, y una sociedad puede estar formada tanto por una pareja como por un país entero.

Algunos autores tratan de explorar al ser humano en soledad, como una voz aislada, quizá el más llamativo de estos es Samuel Beckett. Sin embargo, el mero uso del lenguaje nos alerta de la presunción del otro, tanto es así, que en las últimas creaciones beckettianas el lenguaje se va fragmentando hasta diluirse. Este no es el camino de mi exploración como escritora. Vuelvo al mismo lugar en el que comenzamos esta charla: me interesa la conversación. He citado antes a Wittgenstein. Estoy muy interesada en su idea del lenguaje como actividad humana, social, algo que luego explorarían en profundidad los post-estructuralistas. Como una escritora en diálogo con otros escritores muertos y contemporáneos, y con la sociedad a la que pertenezco, mi experiencia depende no solo de mi yo interior

(sea el yo, una categoría o no construida), sino también de la infinita riqueza de lo otro exterior, por eso trabajo con una voz (narrativa o dramática) en diálogo. No persigo el lenguaje por el lenguaje, sino el lenguaje en su capacidad exploradora de nuevas realidades, de rozar lo indecible, de ampliar la existencia, lo que se escapa, la vida, el *chi*, lo innombrable.

Aquí vendría a conectar también con mi trabajo sobre la mística española más importante de la historia, Teresa de Ávila. Su obra parte de la necesidad de escribir lo inenarrable, el encuentro con la divinidad. Si la sociología y el periodismo tratan de acercarnos a los otros, los místicos tratan de acercarnos a lo radicalmente Otro. En mi búsqueda constante por salir de mi encierro como individuo, de la soledad, y conectarme con lo que está fuera de mí, encuentro finalmente el camino en la literatura, que me permite expresarme con mayor libertad de lo que podría hacerlo como académica, socióloga o periodista, aunque realmente nunca llegué a ejercer estas dos últimas profesiones.

**PLG:** Parece que en ese lenguaje comunicativo, en esa “herramienta” creativa a la que vuelves a hacer alusión, se cifraría la ética dialógica de tu escritura, una ética que eventualmente abriría a lo político. Ese diálogo presupone la existencia del *otro* que te es contemporáneo, y ello remite también, creo, a tu gusto por escudriñar el presente del que formas parte. La crítica del presente que se hila en tu obra —una crítica oblicua, con frecuencia elegantemente indirecta— aparece permeada, refrescada más o menos abiertamente por tu reflexión acerca de la literatura pasada. Los que conocemos tu trabajo intelectual encontramos guiños intermitentes en tu obra ficcional; a veces, esos guiños son provocadores. Es curioso cuando uno de los personajes secundarios de tu novela explica de una de las protagonistas que se trata de “una mística”, “como Santa Teresa, como Simone Weil” —prosigue— “es el espíritu expansivo de nuestro tiempo”. Con tus personajes, compartimos un tiempo presente que tus textos evocan y que dista mucho del tiempo de Teresa de Ávila, y desde luego también del de la combativa Weil, que fallece antes de que termine la Segunda Guerra Mundial. La crítica cultural contemporánea describe nuestra época como un tiempo inevitablemente marcado por el decrecimiento en los “grandes” proyectos y sus “grandes” co-relatos. En una era presente que muchos denominan post-utópica, una época que aparece atravesada precisamente por el abandono de la búsqueda de

lo inalcanzable, ¿crees, como tu personaje, que realmente prevalece un “espíritu místico”?

**MGG:** Creo que al menos en Occidente vivimos una época de descontento. Andamos a la búsqueda de nuevos valores, creencias y modelos que nos sitúen en un nuevo camino, algo diferente de este capitalismo tardío que nos está asfixiando. Desde luego, no creo que la solución sea una vuelta a la religión en un sentido tradicional, las religiones tradicionales desde mi punto de vista están muertas y lo que es peor, arrastran la muerte consigo. Sin embargo, sí me parece que existe un ansia de espiritualidad en el sentido más amplio, una necesidad de vida religiosa aunque esta sea atea o agnóstica. Simone Weil me atrae por su reflexión sobre la atención. La atención de Weil se relaciona con la capacidad de ser consciente del taoísmo. En general no vivimos en el presente. Los místicos nos recuerdan que la presencia, estar presente, es el momento cumbre, el momento de éxtasis. Mi personaje, Null, recuerda a la filósofa francesa porque también aspira a la trascendencia y rechaza lo humano. Sin embargo, Null se vuelve loca, se separa de la realidad al no poder aguantar un dolor al que es incapaz de enfrentarse. No atraviesa ese dolor como Weil, a quien por otro lado muchos tacharían también de enloquecida. La forma que tiene Null de estar presente pasa por convertirse en lo que no es. Busca la presencia del animal, en concreto de un ave, el alcazaz atlántico. Y por supuesto este es un intento baldío, ya que no puede comunicarse con el animal, no posee las referencias de éste. El mundo del alcazaz es un mundo distinto y desconocido para el humano.

**PLG:** Ya has aludido a la importancia de lo documental en tu proceso creativo. En otras ocasiones has mencionado además que la experiencia vivida —por ti o por tus personajes— resulta esencial en tu trabajo. En tus letras es frecuente la figura del *testigo*; el propio acto de narrar forma parte también de esa experiencia en tus textos, y ello desplaza, feliz e inevitablemente, el “acontecimiento originario”, al modo en que en ocasiones sucede con la escritura de Molloy. En *Cambio de sentido* resulta central esa relación íntima y problemática entre narración, memoria y experiencia, la voz del narrador se construye *necesariamente* desde las fricciones que ahí surgen. ¿Cuál es para ti la relación compleja que se establece entre vivencia, memoria y narración en esta novela o en tu obra, más generalmente?

**MGG:** Mencionas un tema del que podríamos estar hablando horas y horas. Déjame pensar... Tanto Molloy como yo somos gran-

des lectoras de Marcel Proust, desafortunadamente yo no le puedo leer en su idioma original como vosotras. Quizá es en mi último libro, el que estoy terminando, en donde más me he planteado la relación entre memoria, experiencia propia y narración, como Molloy en *Varia imaginación* me impuse la disciplina de comenzar cada relato desde un recuerdo, el recuerdo podía ser de cualquier tipo, una sensación, una imagen, una historia y a partir de ahí generar un relato. Pronto me di cuenta de que el impulso narrativo me llevaba por otros derroteros y no quise ceñirme a mi propia experiencia, o para ser más exacta, encontré que la mejor forma de capturar la esencia de ciertos momentos de la existencia pasaba por una total ficcionalización de los mismos, rompiendo incluso con las leyes del realismo, del que nunca he estado tampoco muy convencida. En *Cambio de sentido*, que es una novela de ficción al uso, el narrador indaga en sus recuerdos. Al principio le conocemos como testigo de la historia de Null y Teba, pero luego este testigo resulta tener un papel crucial en toda la obra. El testigo no es nunca un testigo pasivo, al menos eso creo yo. En este sentido me alinee con las ideas de Walter Benjamin, creo en la capacidad y en la necesidad de todo ser humano de ser co-autor de la historia.

La memoria tanto personal como colectiva es la clave de toda narración; si no tuviésemos memoria, no tendríamos concepto de tiempo y no podríamos narrar. En cuanto a la experiencia, existen muchos tipos de experiencias, a veces, la experiencia vicaria, que bien podemos adquirir a través de otros libros, es mucho más importante que la experiencia vivida. Los disléxicos tenemos cierta tendencia a confundir niveles de experiencia, y desde luego este es un tema que recorre la historia de la novela moderna, que inaugura el propio Don Quijote, quien se creyó un personaje de sus propias lecturas.

**PLG:** Entre tus libros de cabecera cuentan también los de Roberto Bolaño, al que ya has hecho referencia. La propuesta novelística de cada uno de vosotros me parece muy distinta, pero con Bolaño compartes (además de esa dislexia que él también padecía) el gusto detectivesco por la búsqueda. Sin embargo, Bolaño siempre recalcó que la literatura no tiene porqué procurar entendimiento, y que esa falta de entendimiento, precisamente, es la que puede acercarnos al mundo. Me atrevería a decir que en *Cambio de sentido*, que es (por el momento) tu única novela, sí que existe un intento casi abrumador de entendimiento, un entendimiento quizá ilusorio pero, de nuevo, siempre *en diálogo* (narrativamente, el diálogo aparece constitutivamente

inscrito en la conversación que enmarca el texto, un paciente-testigo que habla a su psiquiatra). Creo que el deseo desbordante de comprensión por parte del sujeto parlante, la voz que narra, y su relación móvil con el tiempo pasado y, más generalmente, con el mundo, sacude el relato de principio a fin. ¿Podrías decirme qué piensas al respecto?

**MGG:** Es interesante esto que planteas, no lo había pensado, pero creo que tienes razón, al menos en *Cambio de sentido*, cuyo título refleja este difícil itinerario. Esta es una novela en la que el narrador no se resigna, no se resigna a perder a la persona amada y la novela no se resigna a dejar escapar el sentido. Esta es una lucha, como siempre, infructuosa, pero creo que es el combate lo que importa. Sólo si creemos en una verdad última, una Verdad con mayúsculas, podemos creer en un entendimiento completo. *Cambio de sentido* narra un episodio en la vida de su narrador, un cambio en muchos sentidos, incluido el identitario, pero que no creo que cierre el texto. Se trata, por volver a la cuestión que planteábamos al inicio de esta charla, de un momento, al que le seguirá un proceso que no está escrito, y que el lector puede imaginar si le apetece. Diferentes lectores han interpretado la novela de diferente manera, a veces me llegan comentarios bastante alejados de las ideas con las que generé el texto, casi siempre me siento halagada cuando esto pasa. El trabajo es independiente y, cuantas más interpretaciones genere, mientras se sostengan con el texto, mejor.

**PLG:** En *Cambio de sentido* damos además con una sentencia tan inquietante como sugerente; me gustaría que comentaras tu propia lectura al respecto: “Una vez que contamos una historia, tiende a la repetición. De ahí que requiramos de persistencia y meticulosidad, igual que las hormigas. Acertar con la exacta sucesión de palabras no es una cuestión de talento sino de constancia”. ¿Cuál es tu posicionamiento como intelectual y creadora de ficción ante el viejo problema de “que todo se ha dicho”, que regresa hoy? ¿Y ante el supuesto “fin” del arte, o de la literatura? ¿Se trata de un debate relevante en absoluto?

**MGG:** Existen estudios que enumeran las historias originales en siete u ocho, y el resto como variaciones de las mismas. Yo aquí ni entro, ni salgo, la verdad es que no me interesa si hay una, cien o infinitas. Tampoco estoy muy segura de que la originalidad sea el elemento más codiciado del arte, que desde luego no creo que esté muerto sino más vivo que nunca. Nunca ha habido tanta gente en el mundo con la posibilidad de acceder a la cultura que los medios han

puesto al alcance de un gran número de personas. Lo que puede que esté muriendo es el concepto del arte heredado del romanticismo, que requiere de un “yo” autónomo; del artista como genio autosuficiente. Como ya te mencionaba antes no creo en la posibilidad de aislamiento, ni en la creación pura, por no creer, no creo ni el “yo”, ¿qué es eso del “yo”? ¿Soy la misma persona que hace más de siete años escribí *Fuga mundi*? Desde entonces hasta ahora he cambiado hasta de nombre. El arte es una forma de leer el mundo, de enfrentarnos al misterio de la existencia y de ampliar nuestra experiencia. Es un intento de alcanzar lo trascendente que se produce de vez en cuando, y algunas personas, en ocasiones llamados artistas, tienen la suerte de acertar más que otros y acercarnos a una forma de decodificar la matriz de ilusiones en las que vivimos. En esos momentos, rozamos la autenticidad. El arte no necesita ser original, necesita ser auténtico. La originalidad es una búsqueda errónea. Es verdad que quienes se dedican a una disciplina de forma constante y gozan del talento y la rigurosidad necesaria, llegan a lugares que muy poca gente ha transitado. Están en algo que nos parece nuevo. Estos son, como decía Kandisky, los artistas en la vanguardia de la pirámide del arte que mueve a todo el resto que vamos detrás. La originalidad de su trabajo es una consecuencia más, no el objetivo.

**PLG:** Es interesante lo que dices sobre la originalidad, porque esa propia categoría es cambiante, no suele remitir hoy a la búsqueda de lo *puramente* nuevo, y creo que tu trabajo tan sólidamente basado sobre lo documental, y al mismo tiempo construido sobre aquello que es *diferentemente* imaginado, desplazado, lo ilustra muy bien. Tu novela viene articulada en parte, de hecho, por el mito que vuelve a contarse, y ese mito que retorna deviene en algún momento *performance*: una de las protagonistas lo escenifica en sus propias carnes, sabiéndolo o acaso sin saberlo, hasta sus últimas consecuencias. ¿Podrías comentar cuál es el papel de la *performance* evocada en tu novela, o más generalmente el papel del teatro dentro de tu obra no dramática?

**MGG:** Hasta el momento los géneros que más he transitado son el cuento, la novela y el teatro. La *performance* y el teatro son algo diferentes, en la *performance* el texto tiene definitivamente un lugar secundario, y obviamente eso a los escritores nos deja fuera del género. Dentro de *Cambio de sentido*, el teatro tiene un papel fundamental ya que uno de los pasajes por donde transitan las páginas es en efecto el mito de Semíramis que recoge Calderón de la Barca

en su obra *La hija del aire*. Efectivamente el mito funciona como un juego de muñecas rusas dentro de la novela. La *performance* de Null, que se produce por primera vez dentro de la representación teatral de la obra de Calderón, rompe precisamente con la lógica del teatro y del lenguaje, rompe con la cordura, ya que como te decía, Null es un personaje enloquecido. Los límites del espectáculo y la actuación son siempre muy confusos, una de mis obras está precisamente dedicada a explorar el momento en que el actor está encarnando a un personaje, ¿qué pasa con el actor en este momento? Me interesa esta esquizofrenia identitaria que ofrecen las artes escénicas.

**PLG:** Háblanos ahora de tu última obra teatral, *39 Defaults*, que ha sido concebida en inglés para el público estadounidense en su sentido más amplio. ¿Podrías contarnos cuál ha sido tu experiencia de creación en lengua no española?

**MGG:** La primera vez que yo trabajé en inglés fue en el 2009, en el *Royal Court Theatre* de Londres; aunque llegara con una obra escrita en español y luego se tradujera, todo el trabajo con los directores, actores y el resto de dramaturgos era en inglés. Sin embargo, después de la residencia, los dramaturgos volvíamos a casa y rescribíamos la obra en nuestro propio idioma. Yo no volví a España, sino a Nueva York, una ciudad con alto número de hispanohablantes pero que funciona mayoritariamente en inglés. Además ese año conocí a mi compañero, quien es angloparlante, y desde entonces mi vida personal ha dado un giro rotundo hacia el inglés. Con estos antecedentes escribir teatro en inglés era una cuestión de tiempo y un paso inevitable. La primera experiencia fue el guión para la obra multimedia “Unaddressed” (2011): me lancé porque era un texto dialogado, y el diálogo se nutre de la experiencia diaria. Como novelista sigo escribiendo en español, pero el dramaturgo tiene que saber escuchar, estar siempre atento al entorno, y éste se volvía en mi caso más y más angloparlante. El inglés además, al menos el inglés neoyorquino —que es un inglés de inmigrantes—, es un idioma sumamente flexible y adaptable. La obra *39 Defaults* fue escrita y concebida como dices en este idioma. Hay una trampa: uno de los dos personajes de la obra es un español, un catalán interpretado por Pep Muñoz, hablando en inglés. Su inglés es más o menos como el mío. Yo escribí este texto en un periodo de unos seis meses en los que me iba reuniendo con los actores. La actriz norteamericana, Kelly Haran, que encarna al personaje de Liz, también me ayudó allí en donde al-

gunos de mis diálogos no tenían la naturalidad del uso del idioma que tendría un nativo. La situación del escritor inmigrante es complicada. Especialmente en lo que se refiere a los géneros dialogados, después de seis años fuera de España me sería muy difícil escribir una obra naturalista situada en Madrid, tengo muchas más referencias neoyorquinas en este momento. Además, quizá mi salto al inglés no ha sido tan traumático como el cambio de idioma de otros escritores porque en cierta medida, la extranjería en la lengua me es un sentimiento bastante familiar. También en español, tardo mucho en elaborar un pensamiento que pueda ser digerido por otro ser humano, eso lo sabes tú muy bien. [Risas]. La escritura me da la posibilidad de organizarme.

**PLG:** Sin duda es un modo loable de acercamiento *también* al público no hispanófono, sin dejar nunca de crear primordialmente en español. Este impulso de alcanzar al espectador, al lector, ¿aparecería remotamente relacionado con una hipotética función social, acaso política, de lo literario? Un personaje pasajero de *Cambio de sentido* —obra, como has comentado ya, empapada por el discurso de la militancia ecologista— reivindica la “misión social”, el “compromiso político” de un teatro que se autoproclamaría teatro de denuncia. ¿Crees tú en esa misión, para tu obra dramática en general? Si así es, ¿cambiaría esa supuesta función con otros géneros, como el relato o la novela?

**MGG:** La frase que mencionas la dice un personaje que no ha creado realmente el espectáculo que se lee como una denuncia social, se apunta el tanto, como quien dice, es parte de la ironía con la que trabajo en la obra sobre el tema de la denuncia y el activismo. La *performance* de Null es más una expresión patológica de su propio dolor que un espectáculo consciente. No creo que la misión del teatro sea la denuncia. La denuncia, igual que comentábamos antes con la originalidad, puede ser una consecuencia al destapar ciertos aspectos de la realidad social que normalmente quedan ocultos, pero en todo caso pertenece al espectador, o al lector. Es responsabilidad de quien interpreta y no de quien escribe. En el teatro, se puede experimentar con los personajes, empujarles a situaciones límites y ver cómo reaccionan. Dado que creo en el arte, insisto, en diálogo y en contacto directo con el momento en el que es producido, y que yo tengo ciertas preocupaciones sociales, esto se refleja en mi trabajo. En mi obra *Cifras*, exploré la catástrofe malthusiana que se estaba produciendo en un bote al que no se le dejaba entrar en puerto y que había recogido

cincuenta inmigrantes, quintuplicando su tripulación, en un espacio reducido y con escasos recursos. Esta es una situación paralela a la que nos enfrentamos todos a nivel global con el aumento de la población. Cuando los tripulantes del pesquero *Francisco* y *Catalina* recogieron a estos inmigrantes en 2006, que yo sepa se comportaron de la forma más noble y generosa posible. Mis personajes no se comportan así. En mi obra pretendo explorar la tensión entre el altruismo y el egoísmo, ambas potencias forman parte de nuestra naturaleza. Intento no juzgar a mis personajes, sino acompañarles en su propio laberinto. Denunciar significa juzgar y no creo que ese sea el papel del arte, ni del teatro, ni de ningún otro género.

**PLG:** Queda claro que la posible dimensión política de tu producción no se situaría en la estela de una especie de *littérature engagée* del siglo XXI, te alejas del programa —seguramente caduco— propuesto por nombres como J. P. Sartre, en su momento, para el escritor-intelectual comprometido. El impulso de acción o de lectura política reside en la recepción plural de la obra por parte de la comunidad hermenéutica de lectores y *espectadores*. Digo espectadores también porque en realidad habría de referirme al arte más generalmente, cuando tratamos la cuestión de ese acercamiento que buscas permanentemente con el público. Recuerdo ahora el sugerente proyecto bicultural de *Eléctrica* (2011), la exposición comisariada por Jodie Dinapoli en el Instituto Cervantes de Nueva York. Participaste con la obra “Unaddressed” de instalación y video junto al artista estadounidense Ryan Brenan. Me consta que *Eléctrica* recibió muy buena acogida por parte de diversos medios críticos. ¿Podrías contar-nos tu experiencia? ¿Qué te aportan tus varias incursiones en el arte, revierten estas de algún modo en lo literario? ¿O se trata quizá de dos medios muy separados para ti?

**MGG:** Todas las artes enfrentan los mismos desafíos y problemas. Es enriquecedor colaborar con otros artistas y salir de la burbuja del despacho del escritor. Nosotros estamos siempre solos. [Risas]. La exposición *Eléctrica* buscaba precisamente explorar la cuestión de la colaboración, y así nació “Unaddressed”: un subibaja conectado a unos videos. Según cómo se coloque el columpio, que requiere de al menos dos personas para activarlo, se ve uno u otro video. Sólo podemos tener la conversación de las pantallas entera cuando los dos participantes se ponen de acuerdo y colocan el balancín en una posición equilibrada; una idea muy aristotélica, a la que quisimos quitar yerro

con este juego infantil. Hace unos meses colaboré con otra artista, la española Rosana Antolí, a quien conocí cibernéticamente cuando el editor de la revista *Frontera D* la contactó para ilustrar mi relato “La paliza”. Desde entonces hemos estado en contacto. Me encanta su trabajo y está claro que resuena con el mío. Hace unos meses me envió un par de dibujos que formarían parte de su nueva exposición el pasado marzo, *My animal dance*. De ahí nació un poema que acompañó a unos carteles que se distribuyeron el día de la inauguración. Me encanta este intercambio entre las artes, que ha estado presente desde el inicio de mi carrera. En el año 2001 entré a formar parte de una tertulia literaria que juntaba a pintores, escritores, filósofos y algún que otro actor. Durante cuatro años discutimos juntos cada semana un libro diferente. Nos juntábamos a las cinco de la tarde cada sábado y generalmente la charla (en ocasiones, la feroz discusión), se alargaba hasta la madrugada. Esta fue una de las mayores experiencias formativas en las que he participado nunca.



Mar Gómez Glez (Foto cortesía de la autora)

**PLG:** En tu trayectoria, llama la atención la búsqueda de ese diálogo creativo también en un plano translingüístico. Sabemos que el porcentaje de obras traducidas en Estados Unidos es tristemente ínfimo. Tu novela, *Cambio de sentido*, acaba de recibir la prestigiosa subvención que *Pen American Center* concede para apoyar la traducción de literatura extranjera al inglés. Tienes la inmensa suerte de conocer bien a tu traductora estadounidense, Sarah Thomas; ya sabemos que ha llegado incluso a darse la circunstancia de que un relato tuyo sea publicado antes en traducción que en versión original. Explícanos cómo es vuestra colaboración, vuestro intercambio siempre dinámico.

**MGG:** Sarah es una traductora extraordinaria, y además entre nosotras existe una conexión muy especial. Ella entiende mi trabajo a la perfección, y en general, cuando le surgen dudas me doy cuenta de que el original es inexacto y corro a cambiarlo. La clave de una buena traducción está en la exactitud, y la exactitud y la precisión son características que debe tener el original para que pueda traducirse. Desde que trabajo con Sarah tengo esto en la mente constantemente cuando escribo, y esta exigencia repercute positivamente en mi propia escritura. Sarah además trabaja como académica la España postfranquista en la que yo crecí, y viaja con mucha frecuencia a Madrid, más que yo. Su español es muy cercano al mío. Si a esto le sumas unas referencias neoyorquinas muy parecidas, el resultado es una tormenta perfecta. Nuestro diálogo es continuo, aunque cuanto más trabajamos juntas menos idas y venidas requiere el texto. En realidad, ahora le paso los textos para que me los comente antes en español, y cuando ya están en forma para ser publicados y traducidos casi no necesitamos ajustarlos.

## MARÍA ROSA LOJO Y SU PALABRA PRODIGIOSA

ROSA TEZANOS-PINTO<sup>1</sup>

**M**aría Rosa Lojo (1954) nació en Buenos Aires. Ha publicado cuatro libros de microficciones y poema en prosa (*Visiones, Forma oculta del mundo, Esperan la mañana verde y Bosque de ojos*), cuatro libros de cuentos (*Marginales, Historias ocultas en la Recoleta, Amores insólitos, Cuerpos resplandecientes*) y siete novelas (*Canción perdida en Buenos Aires al Oeste, La pasión de los nómades, La princesa federal, Una mujer de fin de siglo, Las libres del Sur, Finisterre y Árbol de Familia*). Ha sido distinguida con el Primer Premio de Poesía de la Feria del Libro de Buenos Aires (1984), el Premio del Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985) y en novela (1986), el Segundo Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires, el Primer Premio Municipal de Buenos Aires “Eduardo Mallea”, en narrativa (1996) por la novela *La pasión de los nómades*. Obtuvo la Beca de Creación Artística de la Fundación Antorchas para “artistas sobresalientes que se hallan en los comienzos de su plenitud creativa” (1991) y la Beca de Creación Artística del Fondo Nacional de las Artes en 1992. Por su labor en las letras ha sido reconocida con el Premio Kónex (década 1994-2003), el Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999), el Premio Nacional “Esteban Echeverría” 2004, por toda su obra narrativa, la Medalla de la Hispanidad (2009) y la Medalla del Bicentenario otorgada por la Ciudad de Buenos Aires (2010). Sobre su obra literaria se han escrito varios libros de crítica, tesis doctorales y más de un centenar de artículos, ponencias y capítulos de libros.

<sup>1</sup> 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>



María Rosa Lojo (foto cortesía de la autora).

**Rosa Tezanos-Pinto:** María Rosa, tu escritura tiene una rúbrica de excelencia en tres géneros demostrada en una monumental obra ensayística, una narrativa igualmente fascinante que incluye novelas, cuentos y microcuentos, y una poética que imanta por su originalidad y belleza. Observando las fechas de publicación de tus distintos textos, da la impresión que no hay intervalos en el uso de voces paralelas. ¿Por qué la necesidad de expresarte en discursos disímiles, cada uno un universo con sus propias reglas?

**María Rosa Lojo:** Ante todo, muchas gracias por esa valoración tan elogiosa. En cuanto a la pregunta, no es la primera vez que me la hacen. Siempre fue así en mi vida, y yo misma no sé cómo explicármelo. Desde muy joven escribí textos poéticos pero también críticas y reflexiones sobre los libros que me gustaban. Aunque la escritura de narrativa llegó un poco más tarde, se instaló para quedarse y no puedo prescindir de ella. Normalmente, voy desarrollando va-

rios proyectos simultáneos, en distintos géneros. Tengo una obsesión por la mirada múltiple (motivo que se expresa poéticamente sobre todo en mi libro *Bosque de ojos* y ya desde el título), como inevitable camino de acceso a una realidad facetada y poliédrica, que no se aborda de una sola manera. El ensayo apela sobre todo al abordaje intelectual y a cierta distancia crítica; el ojo va y viene, sopesa y compara, se aparta para ver mejor, en perspectiva, y luego vuelve sobre los materiales que analiza. La poesía, la minificción (aunque luego el texto se siga corrigiendo), surgen de una revelación súbita, de un relámpago, en conexión directa con zonas mucho más profundas que la conciencia, hasta perforar (siquiera ilusoriamente) los límites del tiempo mortal. La visión, deslumbrada, linda con su aparente opuesto, la ceguera, apunta, a veces, al sol negro de Nerval y de los místicos. La narrativa, por su parte, es la forma del tiempo humano que solo puede ser vivido y comprendido como relato. Le damos sentidos a la vida relatándola, descubriendo/develando la trama secreta del acontecer. Eso hace el autor con sus personajes. Y eso intentamos hacer con nuestras existencias, aunque las dejaremos fatalmente inconclusas, más allá de nuestra voluntad, sin encontrar la clave/llave de nuestra historia: un conocimiento que en otros tiempos se adjudicaba a la mirada de Dios. Desde el horizonte de la relatividad, los escritores proponemos, como apuestas, juegos aleatorios, desciframientos varios, que rodean, apenas, el misterio de cada vida.

No creo que los géneros discursivos y literarios sean compartimientos estancos. Se asocian, se impregnan unos de otros. El ensayo también resulta una forma de la literatura creativa, y en definitiva, los mismos problemas intelectuales e intereses vitales se asedian desde uno u otro ángulo. Eso me lo mostró claramente una gran crítica: Marcela Crespo, que hizo su tesis doctoral sobre el exilio en mi obra de ficción. Advirtió, por ejemplo, con lucidez, que el tema del “original perdido”, eje hermenéutico que tomé para la lectura de Sábato, era también un eje constructivo fundamental de mi propia ficción. Todo está vinculado, y seguramente, si un escritor se acerca a la obra de otro, es porque ve en ella los símbolos y nudos problemáticos que lo involucran.

**RTP:** Sin contar la gran cantidad de estudios preliminares y cuidadosos prólogos que has escrito, tus ensayos críticos en revistas literarias nacionales e internacionales suman más de ciento cincuenta. De especial valor para los investigadores son tus trabajos sobre Ernesto Sábato, con quien tuviste un intercambio intelectual privilegiado.

¿Cómo fue tu relación con él y cuál dirías que es tu principal contribución a los estudios de la obra de Sábato?

**MRL:** Acaso porque había sido muy atacado, Sábato tendía a “tutelar” demasiado las interpretaciones de su obra y no le faltaban prevenciones hacia los que llegábamos del mundo académico. Esta es una paradoja que se suele dar bastante, sobre todo en aquellos escritores que no han hecho estudios específicamente literarios, que tienen una formación ajena al estudio sistemático de la literatura. Mantienen con los críticos profesionales una relación ambigua, quizás fundada en un cierto (y oculto) “complejo de inferioridad”. Esto los lleva a veces a despreciar a los “profesores” o a minimizar el impacto de la crítica académica, refugiándose en los lectores (a Sábato ciertamente no le faltaban). En realidad, tienen un gran deseo de ser reconocidos por esa supuestamente desdeñada “academia”, aunque pretendan desinteresarse de ella.

Don Ernesto estaba pendiente de cuanto se decía y escribía sobre él, no ya solo en los medios especializados de más renombre, sino creo que en cualquier diario de una remota provincia. Esto era un poco ridículo y a la vez conmovedor: cómo un escritor que era también un personaje público al que conocían “hasta las piedras” (por lo menos en la Argentina) y que había recibido galardones como el Premio Cervantes, podía resultar tan vulnerable y sentirse genuinamente afectado por cualquier crítica malévola. Por otro lado, y a pesar del enorme impacto popular que tuvo su muerte, y de las repercusiones en la prensa de todo el mundo, veo que en cierto modo no carecía de razón al preocuparse. De alguna manera, un sector de los intelectuales argentinos logró socavar su imagen, instalando un injustificado desdén por su obra literaria y una crítica feroz (que llega hasta la calumnia) hacia su figura pública. Y digo que “hasta la calumnia” porque el tan mentado episodio del almuerzo con Videla, en los comienzos de la última dictadura militar, se cuenta mal y muy parcialmente. A ese encuentro asistió también Jorge Luis Borges (nadie lo ha castigado de la misma manera que a Sábato por haber concurrido) y en ese encuentro sin embargo (como quedó testimoniado en los diarios *La Razón* y *La Opinión* del día siguiente) Sábato reclamó por el destino de personalidades que se hallaban desaparecidas: Jorge Hardoy y Antonio Di Benedetto. El empeño que puso en auxiliar a este último lo declaró el mismo involucrado en sus *Cuentos del Exilio*, que dedica “al Premio Nóbel de Literatura Hein-

rich Boll y al gran escritor argentino Ernesto Sábato, que bregaron por mi libertad en altas instancias”.

Para volver al tema de mi relación con él, debo decir que fue buena, pese a sus prevenciones contra los “académicos”. Tal vez por el hecho de que apreciaba mucho mi condición de escritora, y en especial, la mirada poética. Guardo con especial afecto las cartitas que a veces él solo —o con Matilde— me escribía en respuesta a algún texto que les había enviado. Tuvo conmigo gestos de deferencia particular (recuerdo, por ejemplo, que solo aceptó que le hicieran un reportaje-conferencia para la Universidad de Monterrey, a condición de que yo estuviera presente y participase como entrevistadora). Valoró mi tesis doctoral (llevada después al libro en el volumen *Sábato: en busca del original perdido*) y aceptó con gusto firmar el contrato con la Colección Archivos para la edición crítica de *Sobre héroes y tumbas*, de la que fui coordinadora. De la última etapa de este trabajo (que llevó siete años, más tres de gestiones para lograr publicarlo), recuerdo una anécdota bastante graciosa. Como sabemos, la Colección Archivos está dedicada a clásicos y publica a autores ya fallecidos. Pero con Sábato se hizo una excepción, por el gran valor que Amos Segala, el director y fundador del Programa Archivos, asignaba a su obra, y también, hay que decirlo, por la supervivencia inusualmente prolongada de un escritor que parecía obstinado en batir todos los *records* nacionales al respecto (salvo el caso de Juan Filloy). Le dio por pensar, entonces, que si su libro se publicaba en una colección consagrada a homenajear autores extintos, su aparición tendría el efecto mágico de convertirlo también a él, inmediatamente, en un difunto. Bueno, todo se superó y la obra salió en 2008 sin ninguna consecuencia secundaria sobre su persona. Pero por desgracia, ya estaba entonces muy mayor y demasiado enfermo como para poder disfrutarla.

Es difícil para mí calibrar el aporte que puedo haber hecho a la bibliografía sobre Sábato. Mi aspiración, cuando leí la crítica existente hasta el momento sobre su obra, era mostrar, fuera de todo reduccionismo, la densidad de sus símbolos, su rico mapa de imágenes y la pluralidad de sus lecturas posibles, desde diferentes registros, que convergían sobre el eje de la luz y la oscuridad, la vista y la ceguera, y la gran metáfora del “original perdido” tras el vértigo de las copias en el mundo visible. Trabajé también en esa línea con la edición crítica que, además del sólido y riguroso trabajo filológico de la edición

propriadamente dicha, a cargo de la Dra. Norma Carricaburo, colega del CONICET, incluyó un complejo abanico de interpretaciones sobre la novela, a cargo de un equipo internacional de especialistas, desde distintas miradas: narratológica, psicoanalítica, socioantropológica, filosófica.

**RTP:** En varias ocasiones también escribiste sobre Enrique Anderson Imbert a quien inclusive le hiciste el estudio preliminar a su libro, *El milagro y otros cuentos* (1985). Puesto que próximamente la Academia Norteamericana de la Lengua Española publicará las memorias de Anderson Imbert, sería propicio saber tu opinión sobre este autor argentino y por qué lo consideras una de las personas más inteligentes que has conocido.

**MRL:** Tuve el privilegio de tratar a Enrique Anderson Imbert por bastantes años. Siempre que venía a la Argentina, nos reuníamos a comer en un bar que ya no existe, situado frente a los Institutos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde yo tengo sede de trabajo como investigadora del CONICET. El bar se llamaba Salisbury, un nombre muy significativo para ambos, ya que los dos reivindicábamos nuestro costado celta (irlandés-escocés el suyo, gallego el mío). Allí conversábamos sobre infinidad de temas, sobre todo él, porque yo no me cansaba de oírlo explayarse sobre las cosas más variadas. Además de lo muchísimo que sabía de literatura, era una persona con inmensa curiosidad intelectual, que no solo seguía escribiendo ensayo y ficción, sino que hacía otras lecturas, de Ciencias Biológicas, por ejemplo, o de Física y Astronomía. Con él se podía hablar tanto del origen del Universo y de los comienzos de la vida en la Tierra, como de Kant o de Hegel, del realismo mágico o de Bernard Shaw y el feminismo. Era un ateo obsesionado por el problema de Dios, y un “argentino hasta la muerte” (aunque odiaba los nacionalismos simplistas y fanáticos), que nunca pudo sobrellevar del todo el desgarramiento entre sus dos mundos: el de USA, donde encontró todo lo que necesitaba para desarrollar su labor académica, donde fue reconocido e hizo una carrera magnífica, y la Argentina, donde estaban sus raíces, la lengua madre, la vida literaria, muchos de sus más queridos amigos y afectos.

Anderson Imbert fue un crítico literario brillante y erudito, con un don especial para la expresión metafórica, y un escritor que aún no ha sido apreciado, a mi entender, en su plena valía. Aunque toda su obra es estimable, destaco siempre en ella un libro singular, *El gato de*

*Cheshire*, que debiera ser releído especialmente hoy, cuando está en auge la categoría de la “microficción” y se valora tanto la hibridación genérica. Esta obra densa y breve tiene microficciones magistrales que cruzan el ensayo y la iluminación poética, la parodia y el mito, el humor y la lírica.

Se puede no compartir ciertas posturas teóricas de Anderson Imbert (sus ideas sobre el papel del autor, por ejemplo, que a mi entender es una figura mucho más asediada y traspasada por lo inconsciente de lo que él estaba dispuesto a reconocer), pero fue una de las personalidades sobresalientes de su época y sin duda, dentro de sus premisas, un modelo de rigor metodológico. Lo recuerdo impecablemente vestido, de traje y corbata y hasta con sombrero (toda una rareza en Buenos Aires). Como buen caballero de otro tiempo, siempre me trató de usted, a pesar de la gran diferencia de edades (casi cuarenta y cinco años). Perdí a mis padres bastante pronto y hasta cierto punto su figura representó para mí algo así como un referente paterno. Mi padre no había sido un intelectual, pero ambos compartían las ideas socialistas y el hecho de haber tenido que emigrar, por esas ideas, y por el deseo de progreso, a un país extranjero.

Anderson era un socialista de los tiempos de *La Vanguardia*, había sufrido el incendio de la biblioteca de ese diario (para el que escribía) a manos del peronismo, y por supuesto, sus posibilidades de entender el movimiento justicialista como fenómeno político popular legítimo quedaron bastante reducidas por ese enfrentamiento. También en eso se parecía a papá, que había combatido en la Guerra Civil Española del lado de la República y que tendía a considerar a Perón como un émulo de Franco o de Mussolini. Mi generación ya tuvo otra mirada sobre el asunto.

**RTP:** Con la mirada reflexiva que se destaca en tus ensayos has enriquecido, además, la obra de Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Victoria Ocampo, Luisa Mercedes Levinson, Laura del Castillo, Olga Orozco, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, aún Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz y Cervantes. Poniendo a estos y otros autores en conjunto, ¿cuál dirías que ha sido el énfasis de tu investigación y que problemática te interesaría descifrar en los próximos años?

**MRL:** Me ocupé de los escritores españoles del Siglo de Oro en los inicios de mi carrera de investigación. Una de mis maestras fue Celina Sabor de Cortazar, hispanista de primera línea que me introdu-

jo en esas obras fundamentales y me adiestró en los procedimientos de abordaje crítico. Durante un tiempo me dediqué a la investigación sobre el símbolo poético, centrándome por ese entonces en la poesía de Garcilaso y de San Juan de la Cruz. Sobre las cuestiones teóricas publicaría, años más tarde, por la UNAM (México), mi libro *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. Pero, más allá del resultado académico posterior, la marca de esos textos fue determinante en el desarrollo de mi propia poesía, que no solo dialoga (como se ha dicho, y en efecto así es) con el surrealismo, sino también con la generación del 27 y con la impronta de los místicos. De Garcilaso me queda la fascinación por la transparencia y lo que él llamaba “el arte natural”, en realidad el más elaborado. Nada es más costoso que su trabajada diafanidad. Parece, solo parece, fluidez inocente y espontánea, pero está en las antípodas de lo simple y de lo casual. Después me alejé de la Literatura del Siglo de Oro y me dediqué a la literatura nacional, paradójicamente por consejo de quien era mi maestra. Ella pensaba, con razón, que así se me abriría un campo de estudio en proceso expansivo y con grandes posibilidades para su desarrollo dentro del país. Así fue como empecé a trabajar sobre los procesos simbólicos en las obras de Leopoldo Marechal y Ernesto Sábato, y luego terminé especializándome en Literatura Argentina. Dentro de esta área uno de mis ejes de interés ha sido la problemática civilización/barbarie y su despliegue literario. Escribí el libro *La ‘barbarie’ en la narrativa argentina (siglo XIX)*, que se publicó en 1994 y será pronto reeditado. Seguí trabajando con esa problemática en la literatura del siglo XX, y la puse en relación con otras: la mirada de género, la construcción de los imaginarios nacionales, la conformación de estereotipos étnicos y genéricos, los vínculos entre Historia y Ficción, las identidades resistentes, la inmigración y el exilio. Sobre los estereotipos étnicos y la formación de nuestro imaginario nacional, tengo el libro *Los ‘gallegos’ en el imaginario argentino: literatura, sainete, prensa*, fruto de una investigación que dirigí y que publiqué en coautoría con el historiador Ruy Farías y con la especialista en Letras Marina Guidotti. Apareció en una prestigiosa colección académica de la Fundación Barrié de la Maza (Vigo).

El rescate de la obra de escritoras, y de escritoras decimonónicas en particular, como Eduarda Mansilla, ha ocupado buena parte de mi horizonte de investigación en los últimos años. Así publicamos, con el equipo que coordinó, la edición crítica de su novela *Lucía Mi-*

*randa* (1860) en la editorial Iberoamericana/Vervuert, precedida de un extenso estudio preliminar donde rastreo la trayectoria secular de este mito de origen que aparece por vez primera en la crónica de Ruy Díaz de Guzmán por tanto tiempo llamada *La Argentina manuscrita* (circa 1612).

La edición crítica, como consolidación de obras canónicas, pero también como puesta en valor de otras que no lo son y que ameritan un estudio especial, o como recuperación científica de documentos culturales y de patrimonio literario, sigue interesándome de manera fundamental. A tal punto que soy la directora general, en la editorial Corregidor, de la recién creada (en 2011) Colección de Ediciones Académicas de Literatura Argentina, siglos XIX y XX, cuyo codirector es el investigador del CONICET y catedrático de la Universidad Nacional de Córdoba Jorge Bracamonte (dedicado a la sección de textos del siglo XX). En 2011 publicamos *Cuentos* (1880) de Eduarda Mansilla, los primeros relatos para niños escritos en la Argentina, en una edición a cargo de Hebe Molina, otra investigadora del CONICET y profesora de la Universidad Nacional de Cuyo. Este libro es fruto de un Proyecto Plurianual de Investigación del CONICET, del que fui Investigadora Responsable. En el marco de este Proyecto realizamos también la mencionada edición crítica de la *Lucía Miranda* de Mansilla y pronto publicaremos el *Diario de viaje a Oriente (1850-1851)* y *otras crónicas del viaje oriental*, de su hermano Lucio V. Mansilla. El *Diario* es un manuscrito que se consideraba perdido. Apareció hace unos pocos años, en un atilillo familiar, y gracias a la generosidad de Luis Bollaert, tataranieto del escritor y propietario del manuscrito, pudimos fotografiarlo y editarlo. Saldrá en los próximos meses, en esta Colección. Otra obra planeada para el corriente año es nada menos que la edición crítica del *Adán Buenosayres*, con material pretextual inédito hasta ahora, que ha estado a cargo del especialista español Javier de Navascués. Por otra parte, dirijo también, en la misma editorial, la Colección “La vida en las Pampas”, llamada así en homenaje a Eduarda Mansilla (cuya novela más importante es *Pablo, o la vida en las Pampas*), y se consagra a tesis y ensayos de excelencia sobre literatura argentina. Ambas colecciones cuentan con un referato internacional.

En lo que hace a mi investigación propia, ahora estoy intentando procesar los resultados de muchos años de trabajo en un libro que pienso titular *La Argentina reescrita*, y que, partiendo de *La Argen-*

*tina manuscrita*, y del mito de Lucía Miranda, se propone rastrear la trayectoria literaria (y los fecundos cruces) de dos sectores marginales del imaginario argentino y del canon cultural: indios y mujeres. La imagen de la Argentina (por eso lo de “reescrita”) puede transformarse sustancialmente si la vemos desde estos bordes.

**RTP:** Tu predilección por utilizar lo histórico como recurso narrativo ha permitido ver hechos del pasado argentino desde nuevas configuraciones. ¿Qué significa la historia para ti y a qué tendencias filosóficas sobre la historia te acercas más?

**MRL:** La historia es relato. No hay “hechos puros”, hay, siempre, hechos relatados. Asumir esto, que ahora parece tan obvio, ha sido el aporte clave del llamado “giro narrativista” en la filosofía y la teoría de la Historia. Autores como Paul Ricoeur o Hayden White (admirador de Ricoeur, por cierto), no nos dicen que el pasado “no haya existido”, pero sí que la única manera de abordarlo y de tener conocimiento de él, se hace a través del relato. Y ese conocimiento, claro, es siempre interpretativo. Lo que no significa antojadizo, porque los historiadores tienen protocolos metodológicos y establecen contratos que los someten al pacto de veridicción, así como a una responsabilidad ética frente a lo que se proponen contar y esclarecer. Pero su verdad también se construye en el tiempo, y por eso va cambiando.

La historiografía es igualmente “histórica”, pertenece ella misma a la historia de la cultura. Lo que podía haber sido significativo hace medio siglo para el campo historiográfico, hoy a lo mejor pasa a segundo o tercer plano y adquieren relieve territorios que antes estaban fuera de los intereses fundamentales de los historiadores. Basta seguir los avatares de la disciplina desde su constitución formal como ciencia (antes, su estatuto era ambiguo) en el siglo XIX. La evolución de la Escuela de los *Annales*, que surge en 1929, es muy interesante en ese sentido. Primero se postula en contra del relato y a favor de paradigmas estadísticos y objetivistas. Pero incluye en el mapa de lo “historiable” prácticamente toda la actividad humana. Y termina reconciliándose bastante con el relato, y haciendo una contribución capital, hacia la década del ’70, en temas como la vida privada o la historia de las mujeres. Mi posición de escritora, comprometida con los intereses y la perspectiva de mi presente, participa de estos virajes. Como novelista, me he dedicado a la recuperación de sujetos antes des-historizados: las mujeres, y los aborígenes, cuya participación

efectiva y continua en la historia argentina fue soslayada hasta hace relativamente poco por la historiografía local. Compruebo que en ese sentido (la inclusión de lo excluido, de lo marginal o desplazado del horizonte del relato), los historiadores y los escritores contemporáneos marchamos en una dirección similar. Con la diferencia de que el “relato” permitido a los autores de ficción es más amplio y con otras libertades, porque nuestro contrato de lectura establece que nos movemos de entrada en el campo de la metáfora, de la llamada verdad simbólica. Por eso, sin abandonar el juego con la verosimilitud, la voluntad de hablar del pasado y de los debates ideológicos sobre él (de un modo u otro incluidos en la novelística), tenemos, por ejemplo, la posibilidad, negada al historiador, de que los personajes de existencia documentada convivan con los ficticios, de exhumar papeles apócrifos y cartas que jamás se escribieron, o describir escenas que no tuvieron otro testigo que nuestra imaginación.

**RTP:** En tus novelas y cuentos se destacan —entre una variedad de temas— las secuelas del poder en distintas épocas y sistemas, las agresiones a la libertad y los derechos, las crisis identitarias que surgen cuando diferentes culturas viven juntas y una penetrante exploración de la problemática existencial. ¿Cómo se ven estos elementos en personajes —reales y ficticios— como Lucio Mansilla, Mariano Rosas (*La pasión de los nómades*), Pedro de Angelis (*La princesa federal*), Hermann von Keyserling, Borges y Marechal (*Las libres del sur*), Mira más lejos (*Finisterre*)?

**MRL:** Así es, en efecto. La pugna entre los derechos y deseos del individuo y la maquinaria social, así como la resistencia en sordina de las minorías culturales, o el abierto combate de las culturas, son temas recurrentes en mis libros. Vamos uno por uno con estos personajes, que tienen todos ellos un referente histórico concreto y reconocible, salvo el caso del chamán Mira más Lejos.

En *La pasión de los nómades* (1994), Lucio V. Mansilla, fantasma fugado de una especie de paraíso de juguete donde se aburría inmensamente, vuelve a la vida en la última década del siglo XX. La experiencia le resulta agrisulce, porque nadie se baña dos veces en el mismo río y porque la Argentina de un presente al que su generación miró como futuro, es para él, en muchos sentidos, un país extranjero donde ya no tiene lugar y donde ha sido olvidado. Sin embargo, hay quienes lo esperan, en la Tierra Adentro, en el corazón de la pampa. Son los ranqueles —representados sobre todo por su cacique o *lonko*,

Mariano Rosas— sobre los que escribió con singular empatía y de cuyo destino final se desligó luego. Mansilla no logró sus altas aspiraciones políticas, no llegó a “prócer” como otros contemporáneos (Mitre o Sarmiento), ni siquiera a ministro o presidente de la República. Se entera de que es valorado como escritor (no sin críticas), por un grupo de especialistas, aunque está muy lejos de la popularidad (y la canonización) de Hernández y de su personaje Martín Fierro. No obstante, los ranqueles parecen estar aún peor que él. Sus fantasmas deambulan en la tierra que ocuparon, pero que no les pertenece, y la nación argentina no los incluye como parte de su imaginario fundador. Mansilla y sus antiguos interlocutores están hermanados en el desplazamiento y el extrañamiento, aunque quizás los aborígenes, invisibles para los vivos, tienen sobre él una ventaja: son los antiguos, los que se reconocen a sí mismos en el más profundo linaje de la tierra, son la “gente de la tierra”, sus moradores y sus criaturas, no sus dueños: escuchan y hablan su lenguaje secreto, dialogan con sus voces ancestrales. Y es Mansilla quien finalmente se inclina ante esa abismal, inmemorial pertenencia y se integra de algún modo a ella, definitivamente mestizo, fronterizo, en el borde de otra clase de comprensión.

Pedro de Angelis representa particularmente una perspectiva que recurre en mis libros y que llamo “la mirada extranjera”. El extranjero es, para la sociedad que lo recibe, “siempre un poco divino, porque podía examinar a todo un pueblo con la sabiduría de la diferencia y la distancia (sin que lo tocaran sus duelos y sus gozos, sus triunfos y derrotas) como los miraría un dios. La verdad del viajero está en su error, les había dicho, porque los pueblos y los individuos no son solamente lo que son o lo que creen ser, sino aquello que parecen a los demás”. Así piensa el personaje de José Ortega y Gasset en mi novela *Las libres del Sur* (2004). Pero algunas otras cosas pasan con Pedro de Ángelis, un napolitano ilustrado, enciclopedista y masón, que había llegado al Río de la Plata llamado por el primer presidente: Bernardino Rivadavia, hombre del partido unitario que luego fue derrocado. Pronto De Angelis se encuentra sin empleo en un país extraño. Termina sirviendo a Juan Manuel de Rosas, el máximo caudillo del partido federal. A medida que los años pasan, don Pedro ya no es tan extranjero, y ve las cosas de manera mucho menos dicotómica. Se ve seducido y atrapado: por un sistema político que después de todo le parece casi el mal menor para un país caótico; por un trabajo exigente pero que le otorga una posición prestigiosa y la posibilidad

de desarrollar su vocación de historiador, y sobre todo, en mi novela, por el encanto y el enigma que para él representa Manuelita, la hija de Rosas, a la que ha visto transformarse de niña aturdida en mujer experta, capaz de asumir un rol político. De Angelis representa, en muchos sentidos, las tensiones de la vida de un intelectual en la Hispanoamérica del siglo XIX (y también, por qué no, en otras latitudes y épocas). El poder político es el único que puede darle un empleo acorde con sus calificaciones y sus aspiraciones. Pero aceptarlo implica una cuota de trabajo mercenario (la que cumple al frente del diario *El Archivo Americano*, adicto a Rosas) así como la renuncia a la crítica (que solo ejercerá en las páginas del otro diario — íntimo y apócrifo, claro— transcrito en la novela).

Hermann von Keyserling, hoy olvidado, fue en sus días un filósofo y charlista famoso, vástago de una familia aristocrática alemana radicada en el Báltico y luego expulsada por la Revolución Rusa. Victoria Ocampo se deslumbra primero con sus ensayos y empieza una larga correspondencia que concluirá en un desastre, cuando lo conozca en persona, en un hotel de Versalles que por supuesto ella paga para alojar con todas las comodidades a este eminente personaje. Keyserling confunde el lenguaje literario entusiasta de su corresponsal argentina con una conexión amorosa real, y cuando Victoria rechaza sus demandas eróticas, la encasilla en el estereotipo de “mujer telúrica”, llevada por la “gana”, arbitraria y caprichosa. Condiciones que luego, una vez visitada la Argentina, hará extensivas a la condición latinoamericana. En su libro *Meditaciones Suramericanas*, las dicotomías espiritual/telúrico, primitivo/civilizado, natural/cultural, noble/plebeyo, señor/vasallo, dominan la visión keyserlinguiana de Sudamérica, y de la “naturaleza femenina”. Mi novela *Las libres del Sur* aborda la relación conflictiva de estos dos personajes, signada por el malentendido que fue frustrante para ambos, pero que le permitió a Victoria asumir su condición de latinoamericana desde un lugar propio, reivindicativo y central, no ya desde los ojos del europeo, supuesto dueño del “Espíritu” que lanzaba miradas oblicuas hacia la periferia. Contra los prejuicios de Keyserling, Victoria resignifica y revaloriza su condición de género y su condición geopolítica. No por eso deja de estimar algunos conceptos de Keyserling que le parecen inspiradores, como la riqueza estética y emocional de Latinoamérica (en cuyo “lenguaje del alma y de la sangre” ella misma se reconoce), o la “fecundidad de lo insuficiente”.

Con referencia a Borges y Marechal, ambos aparecen como personajes de *Las libras del Sur*. Lejos de la consagración, son entonces dos vanguardistas jóvenes y bastante alocados. El más insensato: Borges, como se demuestra en los sucesos del texto, cuando ambos acompañan a su amiga Carmen Brey a Los Toldos, donde le han dicho que podrá localizar a su hermano. En ese contexto, la novela repone la escena contada en el cuento “El Sur”: la provocación de los gauchos que le arrojan bolitas de pan al pueblera (en este caso a “los” puebleros). Pero Carmen interrumpe el posible desafío que Borges está dispuesto a llevar a cabo, se disculpa ante el paisano que le parece más amenazante, explicándole que Borges es su hermano y que está loco, y apela a la ayuda de Marechal (su presunto “psiquiatra”) para llevárselo tan rápidamente como sea posible, antes de que las cosas se pongan peor. Al día siguiente escuchará otra versión de la supuesta “amenaza” de parte de una señora que da de comer a una familia numerosa con su tarea de costurera: doña Juana Ibarguren (la madre de la futura Eva Perón): “Pierda cuidado, que no les hubiesen hecho nada. Todos tienen familia que mantener, y ninguna gana de crearse problemas con la justicia. A veces vienen al pueblo por alguna comisión y se ponen alegres. Pero no es más que eso. Los cuchillos los usan para el campo, y para la faena de reses, no para destripar cristianos. Son todos unos infelices, como esta servidora —suspiró— que trabajan de sol a sol”. La dura realidad del peón rural se pone aquí deliberadamente en juego contra la idealización estética y la imagen atávica del coraje gauchesco plasmada en ese gran cuento que Borges aún no ha escrito. A través de Eva, de su madre, y de estos trabajadores rurales, aparece otra mirada posible sobre una Argentina oculta por los fastos de Buenos Aires, ignorada o irrelevante para las personas de la élite que Carmen ha tratado. Sabemos sin embargo que Marechal, hijo de un obrero, será capaz de ver la realidad nacional desde otro ángulo y se unirá a las filas del peronismo.

En cuanto a Mira más lejos, es uno de mis más queridos personajes, al que quisiera parecerme, y cuya sabiduría mi familia me exhorta a imitar cuando pierdo la calma y me vuelvo insoporable. Es el chamán de la comunidad ranquel donde se halla cautiva Rosalind. Homosexual, porque tal solía ser la condición de los chamanes cuando no eran mujeres (lo más frecuente) sino varones. Pero también porque es una figura que supera las dicotomías, incluso la de los géneros sexuales, y tiene algo de andrógino y hasta, por momentos,

de sobrehumano, dado su contacto asiduo con un plano sobrenatural. No por eso resulta solemne o dogmático. Al contrario, es un espíritu inclinado a la tolerancia y a la ironía, capaz de humor. Él salva la vida de Rosalind, más de una vez, y se convierte en su protector y su maestro en el arte de curar. Aunque hombre de fe, no se engaña. Sabe que los pueblos aborígenes están cercados, que los tiempos históricos se acortan y los acorralan, que perderán la batalla en el terreno de las armas, pero sobre todo, la batalla simbólica. Es un resistente, y mientras Rosalind vuelve al Finisterre gallego, para reencontrarse con los suyos, él parte hacia el Sur, a la tierra materna de los huiliches, donde todavía le será posible, por un tiempo, resguardar una lengua, una identidad, un vínculo con lo sagrado. En él piensa particularmente Rosalind cuando, de regreso en Galicia, se encuentra con el gran movimiento cultural del *rexurdimento*, liderado por Rosalía de Castro, por Murguía, por Pondal, que representan la resistencia cultural de los gallegos, “indios de España”, margen del margen, tantas veces empujados fuera de su tierra por la pobreza y la falta de esperanzas.

**RTP:** Por la maestría en la caracterización de Mira más lejos y de cada uno de tus personajes se duda entre cuáles son los históricos y cuáles los ficticios. Luisa Valenzuela confiesa que se siente inconsolable pensando que Carmen Brey (*Las libres del sur*) no existe: “Me cuesta aceptarlo. La busco en las biografías de María Esther Vázquez, la busco en los diccionarios y en las historias de la revista *Sur*. No me consuelo de su ausencia, por eso sigo buscando ...” (215). ¿Qué has deseado mostrar en personajes femeninos tan opuestos como Doña Maruxa de *Árbol de familia*, Rosalind Kildare (*Finisterre*) y Manuelita Rosas (*La princesa federal*)?

**MRL:** No es que me haya propuesto mostrar previamente algo con cada personaje. Pero sí podría contar lo que me sedujo de ellos, lo que los convirtió para mí en “narrables”. Solo Manuelita Rosas y Doña Maruxa responden a personajes de existencia histórica: una fue un personaje público, la otra no trascendió los límites de la memoria familiar. Conocí la historia de esta última gracias al relato de uno de mis tíos gallegos: había sido su abuela y mi bisabuela. Esa anécdota sobre una mujer que un buen día no se levanta más de la cama, habla de incontables generaciones de campesinas, atadas a una familia numerosa, a un horizonte limitado, al trabajo continuo y poco satisfactorio. Doña Maruxa se me apareció como una rebelde: alguien que se dice, “bueno, pues hasta aquí hemos llegado. No me levanto más, que

se arreglen sin mí”. Y sigue estando en la familia, pero solo trabaja en los bordados y tejidos que la ilusionan, desde la cama, y se permite, con su marido don Benito, una vida erótica más rica, relajada y placentera de la que hasta entonces han tenido. Finalmente, cercada por las presiones sociales y familiares pacta con el cura don Evaristo, que le ofrece una salida elegante: la del aparatoso “milagro” público para volver a esa “normalidad” que no le gusta demasiado.

En cuanto a doña Manuelita, lo que me admiró siempre de ella fue su capacidad de negociación y de equilibrio, su habilidad para lo que podríamos llamar “la resolución de un destino”. A los veinte años, Manuela se encuentra con que debe asumir el legado político de su influyente madre, doña Encarnación Ezcurra. De no haber fallecido ella tempranamente, quizás Manuelita no habría pasado de ser una señorita “normal”: se hubiera casado pronto con un novio adecuado (no le faltaban los mejores pretendientes) y se hubiera convertido en una matrona con muchos hijos. En cambio, se transformó en la mano derecha de su padre que, pese a tener un hijo varón primogénito, confiaba especialmente en las dotes políticas de las mujeres. Desempeñó con gracia y sagacidad el papel de intermediaria privilegiada entre Rosas y el pueblo, entre Rosas y los diplomáticos extranjeros. Y cuando el régimen cae, sabe aceptar el exilio en Inglaterra, volver a la vida privada, casarse con Máximo Terrero, el amor de su vida, aunque su padre se oponga, y tener los hijos que había postergado antes. En *La princesa federal*, el personaje de Pedro de Angelis intenta definirla de esta manera: “Manuela es menos y es más que una mujer hermosa. Sabe lo que siempre supieron las mujeres, y también lo que siempre se les ha impedido saber. Está habituada a las intrigas del gobierno y a las fatales durezas de la guerra, y de la justicia que disfraza la venganza. Con perfecto equilibrio reparte su vida entre fusiles y terciopelos, entre abanicos y caballos de combate. Desobedece, diestramente, dentro del orden”. Hay en ella (o en la Manuela que yo imagino) una sutil sabiduría femenina y una mezcla de inteligencia cínica y de compasión bondadosa que la hace muy atractiva. Por eso retorna en *Finisterre*, como protectora y consejera de la joven Elizabeth.

Pasemos a los personajes totalmente ficticios. Carmen Brey no es una campesina, sino un retoño de la burguesía liberal gallega. Nacida y criada en un puerto de mar (Ferrol) dentro de todo bastante cosmopolita, sueña con grandes ciudades y horizontes lejanos.

Primero se va a estudiar a Madrid y luego, ya con una formación como filóloga y traductora, decide marchar hacia Buenos Aires, por entonces la meca de muchos españoles, gallegos o no, de todas las clases sociales; también la lleva un objetivo muy privado: la búsqueda de su único hermano que ha desaparecido sin dejar rastros. Allí se pondrá en contacto con Victoria Ocampo, trabajará como asistente temporaria del poeta Rabindranath Tagore (que no habla castellano), y se irá quedando hasta encontrarlo todo: su hermano, el amor (que resulta ser otro inmigrante europeo), y un destino independiente en un país que le parece fascinante y que llega a conocer más allá de la vidriera de Buenos Aires. Menudita, rubia, reservada, en apariencia frágil, Carmen está en las antípodas de la poderosa y exuberante Victoria Ocampo. Pero Victoria es mucho más vulnerable de lo que parece y Carmen mucho más fuerte. Mientras Victoria, por lo demás, sigue atada a los mandatos de clase (y parcialmente a los mandatos de género) desde la veneración a sus padres, Carmen ha sido capaz de estudiar una carrera universitaria en otra ciudad y de marcharse a trabajar a un país extranjero. Como ella serán las intelectuales y escritoras del futuro, surgidas mayormente de los estratos medios y no ya de las aristocracias.

Rosalind, nacida en Galicia, hija de un irlandés, médico y disidente nacionalista, se embarca con su marido, otro médico, en la aventura indiana hacia el Río de la Plata. Las cosas terminan mal para ellos dos. La Argentina de 1830 es un país en conflicto, asediado por las guerras civiles y la guerra de frontera con los aborígenes. Serán atacados por un grupo de indios ranqueles (comandados por el exiliado antirrosista Manuel Baigorria) en el trayecto de Buenos Aires a Córdoba, y Rosalind quedará cautiva después de la muerte de su marido y del hijo que espera. Allí es donde tocará los límites de sí misma (o de quien cree que es ella misma) y podrá cruzarlos, sin caer en el abismo del fin de la tierra. Fuera de todo lo conocido, aterrada ante aquello que ignora de su propio ser, tendrá que aprender a traducir y a traducirse en un mundo ajeno. Lo ha perdido todo y ahora la gran apuesta es cómo se reconstruirá. De todos mis personajes femeninos, ella es la que afronta la ruptura más brutal y el desafío más extremo. Pero el otro está en nosotros. Un nuevo contexto puede despertar y desarrollar dotes insospechadas, como la capacidad de Rosalind para la curación, que ella desplegará bajo la protección del chamán o machi Mira más lejos. La distancia le permitirá mirar mejor su pro-

pio mundo de origen y reconocer las afinidades en y a pesar de las diferencias.

Rebeldía secreta, sagaz equilibrio, iniciativa y resistencia creadoras: tal vez esas sean las características que sobresalen en cada uno de estos personajes, respectivamente, Maruxa, Manuela, Carmen y Rosalind. Aunque todas también, en mayor o menor medida, tienen estas cualidades.

**RTP:** Aunque más corta en producción, para Rodríguez Francia, Da Cunha, Sauter y otros críticos, tu poética es una de las más importantes de Hispanoamérica precisamente porque no sigue modelos. Esto lo vieron Olga Orozco y Alberto Girri cuando ganaste el Primer Premio de Poesía de Buenos Aires por *Visiones* (1984). Tu poema narrativo II de *Visiones*, y que también aparece en *Bosque de ojos*, ha tenido múltiples entradas en la red pero al ser declamado en la singular voz de Ishida Saa, se presenta aún más dentro de una dimensión insólita, sublime, disgregada y unida a la vez. ¿Es entonces en la poesía donde rompes historia, tiempo y espacio o los recreas de distinta manera?

**MRL:** Estamos hechos de historia, condenados al tiempo y al espacio. La poesía no puede ignorarlos, trabaja con esos materiales, no sería inteligible sin apelar a ellos, pero también intenta traspasar los límites de la condición humana, evadir la mortalidad, ver más allá de lo visible. Hay dos entrevistas en las que se abordan especialmente estas cuestiones. Una es la que me hizo Silvia Sauter en un gran libro: *Teoría y práctica del proceso creativo* (Madrid/ Frankfurt-Iberoamericana/Vervuert, 2006), y otra “La inexorable tentativa de la poesía”, de Carolina Depetris (<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/5414>), publicada por la Universidad de Navarra. En ambos metatextos hablo sobre la experiencia de la poesía como *visión* y en particular como *visión transgresora*, que está a la vez dentro del mundo y fuera de él, o que en todo caso descubre su “forma oculta”, maravillosa y siniestra. Y también hablo de la poesía como duelo y como imposible conjuración del duelo, enfrentados como estamos ante las pérdidas absolutas que van marcando nuestra vida, donde todo es irreversible. *Historias del Cielo*, mi último libro poético, incluido en *Bosque de ojos* surge de esa grieta: la muerte. Nuestra incapacidad de aceptarla y las paradojas de pensar/imaginar otra vida posible, más allá de este plano donde nos movemos. Me sorprendió muchísimo cuando Ishida Saa se contactó conmigo para

preguntarme si podía grabar el texto y subirlo a la web. Fue muy emocionante.

**RTP:** Tu interés discursivo también abarca la escritura periodística. ¿Dónde ejerces esta tarea y cuáles son las libertades y los límites que puedes tener en tus columnas?

**MRL:** Siempre me gustó salir del mero circuito académico, establecer un puente con el llamado “lector medio”, a través de medios amplios de difusión. Lo hice desde muy joven, al principio en diarios del interior, como el suplemento literario de *El Tiempo*, publicado en Azul, provincia de Buenos Aires. Era una sección muy buena, dirigida por un profesor de literatura: Juan Antonio Carrau, que todavía sigue saliendo. Allí publiqué bastantes cosas, entre los veinte y los treinta años, todo en forma gratuita, porque no había para pagar honorarios a los colaboradores. Pero fue una escuela. Aprendí mucho del periodismo cultural. Sobre todo dos cosas: una, independizarme de las jergas académicas (no lo digo en sentido despectivo sino técnico, de lenguaje especializado) cuando no son realmente necesarias para definir con claridad algo que puede ser expresable de una manera más accesible a un público general. Otra: adquirir capacidad de síntesis. Los límites de espacio que impone el periodismo para una reseña o un artículo sirven justamente para condensar las ideas y hablar de lo esencial. Gracias a eso, también, terminamos dándonos cuenta de cuántas palabras sobran en los trabajos donde no tenemos esas restricciones.

La mayor parte de mi actividad periodística cultural, a partir de 1987, fue en el suplemento literario del diario *La Nación*, de Buenos Aires. Hoy sigo siendo colaboradora permanente, no del suplemento que ya no existe, pero sí de la revista cultural *ADN* que lo ha sustituido. También publico ensayos, reseñas y a veces ficciones, en otros, como el suplemento *Radar*, del diario *Página 12*, o la *Revista Ñ*, del diario *Clarín* (en cuyo antiguo suplemento “Cultura y Nación” colaboré durante los últimos años de la década del '80 y los primeros del '90). Escribo a veces algún artículo de opinión o testimonio en el cuerpo de estos diarios, cuando me lo piden especialmente. Y me encantan las entrevistas, que son un género literario y una manera de abordaje metatextual. He hecho relativamente pocas como entrevistadora, pero me he sometido a muchísimas, tanto para medios de comunicación masiva, como para libros académicos. Por supuesto, son raras las que permiten tratar tantos temas como esta, y tan a fondo.

Además de los grandes diarios porteños, he publicado artículos en otros diarios como *La Capital*, de Rosario, *La Gaceta*, de Tucumán, *Los Andes*, de Mendoza, y en bastantes revistas culturales, sobre todo en *Cultura de la Argentina Contemporánea*, dirigida por Patricio Lóizaga, que lamentablemente murió muy joven, a los cincuenta años. Fui columnista de esa publicación, organicé números especiales, publiqué muchos ensayos. También colaboré (o colaboro aún), más esporádicamente, en otras revistas, como *Letras de Buenos Aires*, *Proa en las Artes y las Letras*, *Todo es Historia*, *El Federal*. Y recientemente, en algunas muy buenas, de gran calidad gráfica y conceptual, hechas por las nuevas generaciones de escritores, como *Boca de Sapo*, dirigida por Jimena Néspolo, y *Casquivana*, dirigida por Nicolás Hochman y Clara Anich. No hay que olvidar tampoco las revistas cibernéticas y los blogs, como *Escritores del mundo*, lanzado por Miguel Vitagliano, o *La internacional microcuentista*, de Martín Gardella. Hay bastante más, pero me detengo aquí. Solo agregó algunas colaboraciones especiales dentro del área de la lengua gallega, como los textos que aparecieron en *Renova Galiza*, *La Voz de Galicia*, o *Gavieiro da Nosa Identidade*, en España y en la Argentina.

En cuanto a limitaciones de otro orden como las ideológicas (no ya las de los espacios acotados propios del periodismo), no las he tenido. No me he visto en la disyuntiva de estar atada por razones económicas al trabajo en medios masivos, puesto que mi profesión fundamental ha sido siempre la académica, y tampoco he aceptado propuestas que violentaran mis convicciones estéticas o políticas.

**RTP:** Quizás por ese mismo privilegio de comunicar tus ideas con toda libertad tus admiradores se multiplican —tu obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, gallego y tailandés—. Dentro de este grupo que atraes con tu palabra se encuentra uno que escucha atentamente tus clases o trabaja contigo en tesis doctorales. ¿Qué transformación —a nivel personal e inmediato— ocurre entre los alumnos y una profesora que es a la vez premiada y distinguida poeta, narradora, crítica literaria y periodista?

**MRL:** Bueno, eso habría que preguntárselo directamente a ellas y ellos. Tengo, sí, la alegría de haber visto crecer profesionalmente a unos cuantos, que defienden sus tesis y se van convirtiendo en críticos con valiosa obra propia. En no pocos casos, una relación

que fue discipular se transforma en una relación de pares, y en duradera amistad. Y es verdad también que algunos entre quienes fueron discípulos se han interesado por mi obra de ficción y la han tomado como objeto de su interés crítico y de los cursos que imparten a sus alumnos. Recibir estas devoluciones enriquece la vida y lleva a pensar que todo valió la pena (porque el esfuerzo ha sido, y es, intenso y continuo). Por mi parte, disfruto compartiendo cuanto he llegado a aprender, sigo siempre estudiando, y si puedo resultar inspiradora, en buen sentido, para un grupo de personas, tanto mejor.

**RTP:** En estos años de post-feminismo en que la tendencia se inclina por la eliminación de rótulos y de la separación entre los géneros, ¿se podría decir que la literatura ha coadyuvado a proteger los derechos de la mujer y de todos?

**MRL:** Creo que la potencia de la literatura (más allá incluso de las intenciones explícitas y las opiniones políticas de los autores) ilumina profundamente las relaciones humanas, los mecanismos de construcción y de mantenimiento del poder en la sociedad. En la medida en que abre las conciencias hacia las complejidades y los matices, el procedimiento artístico puede resultar transformador, y sin duda, provocativo. Así, el arte suele anticiparse a los cambios políticos, o por lo menos, acompañarlos. Pero no creo en la llamada “literatura de tesis”, porque parte de premisas preestablecidas y de consignas a las que intenta “adaptar” la creación artística, y carece, en tal sentido, de efecto revelador.

**RTP:** Alguna vez comentaste que la emigración de tus padres a la Argentina te afectó en más de una manera. Tenías inclusive un idioma con variantes típicamente argentinas con el que te comunicabas con “los de afuera” y otra lengua íntima, de ecos peninsulares, usada a diario con tus padres. ¿Cómo se hace evidente en tu obra narrativa el bilingüismo emocional de tus primeros años?

**MRL:** Es cierto. Me referí a ese tema sobre todo en un ensayo: “Mínima autobiografía de una exiliada hija”. Nunca pude “vosear” a mis padres, siempre los traté de “tú”, y también utilizaba, puertas adentro, variantes léxicas y gramaticales propias de la Península, y no de la Argentina donde realmente vivía. Por eso también mis primeros textos poéticos asumen el “tú” como el vocativo de la intimidad profunda, y no el “vos” (eso lo explico en *Bosque de ojos*). Es que yo empecé a vivir de verdad en la Argentina recién a partir del ingreso escolar, cuando se amplió el pequeño

mundo de un hogar donde yo era la única hija y no tenía compañeros de juegos. Al ingresar en el primer curso descubrí que el país de mi casa y el del colegio eran diferentes. Escribí sobre esto algunas páginas que probablemente formen parte de una próxima novela:

En la escuela comenzó a regir la Ley de Extranjería a la que Frik viviría sometida por el resto de su vida, si bien los indicios materiales y aparentes de su extranjería desaparecieron pronto. Entre sus compañeras utilizaba, como una más, el “vos” y el “ustedes”, y había desterrado las “ces” y las “zetas”. Sólo su madre la avergonzaba a veces ante los otros: hablaba fuerte y rápido, tanto en casa como en la calle. Su pudor era aplicable solo a asuntos relacionados con el sexo, pero no con el lenguaje. La lengua materna, con patente madrileña, era invasiva, victoriosa, triunfante como un auto blindado. Llevaba siglos resonando en el mundo, tanto más allá de las mesetas áridas y las ciudades amuralladas donde gentes duras y algo broncas la habían engendrado. Resistía y a veces ofendía; brillaba, retumbante, cristalina, imponiéndose a todo, aplastando, acaso, otras lenguas, bajo su orgullosa armadura de acero y plata. En algún momento Fric descubriría que dentro de su misma casa vivía en secreto una de ellas, sumisa y arrinconada, en minoría absoluta, desvanecida, acaso, por la autocensura y la falta de eco.

Era la lengua de su padre, secretamente agazapada en algunos libros y que solo en contadas ocasiones oiría sonar, quizá porque él, amante de comunidades utópicas, creía que las muchas fablas desembocaban en la Torre de Babel, y esperaba, como otros socialistas, el día en que el mundo estuviese regido por un único gobierno igualitario, y una sola lengua, universal y unánime, se celebrase en las calles, las plazas y los hogares, como un rito —ateo— de unidad transparente. O quizás, acaso, aunque esto no lo decía, porque su lengua madre no llevaba armadura militar sino zuecos de campesina, porque era blanda como un regazo y cantaba, siempre, una canción para acunar al niño que su padre había sido, una eterna *chanson de berçeau* (pensaría Frik, años más tarde, en otra lengua suave que también le sería próxima y amiga). Porque olía a leche y a miel, a vino con azúcar, a heno y a *toxo*, y a estrellas derramadas en el agua de lluvia, y era tan íntima, tan frágil, que no se podía compartir sin llorar de pura pena y desamparada nostalgia, como se supone que no deben llorar los hombres nunca.

Frik descubriría pronto, con todo, que la extranjería (o por lo menos, la suya) no se eliminaba por la lucha de las lenguas, ni se reducía con la posesión de los idiomas. Hablase donde hablase y lo que hablase, siempre sería extranjera. Inadecuada en todas partes, caída en la tierra madre como una huérfana. De tal manera exótica y marciana que a veces, cuan-

do demoraba en dormirse, pensaba que sus padres, ya maduros para la fecha de su nacimiento, la habían sacado de entre las ruinas de un plato volador, y que entonces, ante la duda de quedársela o entregarla a la Policía y a la Ciencia para que practicasen sobre ella feroces experimentos, habían decidido adoptarla, ya que hasta el momento no habían logrado tener hijos.

Y sin embargo, Frik, niña, era flaca y pálida como una rata blanca y casi tan pequeña como ella. Aun así, con sus escasas dimensiones, no encajaba en el rompecabezas del mundo conocido. Quizás antes, recién llegada en el fallido plato volador, tenía un rabo como el de las lauchas, y sus padres terrícolas habían logrado extirpárselo, tal vez con la ayuda clandestina del mismo médico que controlaba los caprichosos vaivenes de su apetito y que le había recetado una cucharada diaria de aceite de bacalao.

Ese pez cuyo hígado destilaba un producto supuestamente saludable, aunque repulsivo, era una de las tantas añoranzas de Antonio, su padre. Su tío Benito le había traído de regalo, burlando los controles bromatológicos de la Aduana, varias planchas de bacalao desecado cuidadosamente envueltas y disimuladas entre las ropas de la valija. La carne blanca y salada era apenas algo mejor que el aceite. Sin embargo, Antonio lo masticaba despacio, saboreando bocado tras bocado. No era —claro— el bacalao, comprendería Frik, mucho tiempo más tarde. Su padre tragaba el olor del yodo y el salitre junto a la *lonxa* donde se ofrecía el pescado, respiraba la luz reverberante en los balcones vidriados de La Coruña, que devolvían el resplandor del mar.

Ni aquí, ni allí, descolocada, desajustada, incómoda, Frik se entendería siempre a medias con los habitantes de un planeta ruidoso. En el suyo —presentido, soñado, recordado— todos los ojos eran transparentes y todas las voces formas disueltas de un silencio perfecto. Bastaba tocar la mano de otro ser para adivinar, como en una radiografía incandescente, el preciso esqueleto de los sentimientos. Pero en este otro planeta, de ojos velados y contactos torpes, nada de eso era posible, y había que conformarse con juntar palabras como quien pega ladrillos y argamasa, atolondradamente, para construir a duras penas una semblanza grosera de espacios interiores tan finos y complejos como telas de araña.

Sus palabras, por eso, nunca serían éxitos. Solo el último (o el único) recurso de una soledad y una pobreza extremas. Con ellas, encerrada en ellas, Frik se defendía del mundo llamado real. Pronto las palabras pasaron a convertirse en una casa relativamente cómoda que ella transportaba a cuestas, como lleva el caracol su cáscara móvil. Bajo el calcio esmaltado y resistente se escondía una pulpa: un ser blando, sensible, vivo y secreto.

Durante años, Frik se acostumbó a asomarse al exterior hostil desde su casa de palabras, con los ojos en la punta de los tentáculos retráctiles que podían esconderse con facilidad cuando el más leve roce ofensivo los amenazara.

**RTP:** ¿Tu exilio heredado entonces sigue o, más bien, debe de seguir latente?

**MRL:** A esta altura de la vida, creo que yo no era ninguna excepción, o que solo me di cuenta un poco antes que el resto, dadas las circunstancias. O bien todos los seres humanos somos extranjeros, o ninguno de nosotros lo es. Siempre nos enfrentaremos al desafío de lo desconocido, y a la mirada de los otros, donde puede haber un paraíso, y no solo un infierno, como imaginaba Sartre. En cualquier caso, decía la inmensa voz de Rosalía de Castro, “Toda a terra é dos omes”. *E das mulleres*, por supuesto, habría que añadir.



## CONVERSACIÓN CON RODOLFO E. MODERN

STELLA MARIS COLOMBO<sup>1</sup>

**H**aber entrevistado al escritor argentino Rodolfo Modern (Buenos Aires, 1922), autor de una prolífica y valiosa obra poética, narrativa, dramática y ensayística que ronda el medio centenar de títulos, ha sido una gratísima experiencia que hoy comparto con los lectores de la *RANLE*. El encuentro, realizado a instancias del editor de esta revista, tuvo como marco una acogedora sala del domicilio particular del escritor, donde antes de mi llegada había estado concentrado en la lectura de un suplemento de actualidad literaria y en la corrección de algunos textos inéditos, tareas que forman parte de la rutina de trabajo que continúa desplegando a sus fructíferos y sabios noventa años. Amable, ocurrente, dueño de una brillante inteligencia y de una encomiable capacidad comunicativa, Rodolfo Modern logró crear de entrada un clima agradable y distendido. Tras manifestarle mi admiración por la calidad y la extensión de su obra, así como también por las numerosos premios y distinciones recibidas (entre ellas, las designaciones como Miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, y como Miembro de número de la Academia Argentina de Letras) lo incité a recordar hitos significativos de su historia personal y a explayarse sobre su fecunda trayectoria vinculada a las letras.

<sup>1</sup> ANLE, Investigadora del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Es autora de libros y artículos publicados en revistas académicas sobre literatura hispanoamericana y argentina contemporáneas. Es coordinadora del blog *REDMINI*. <http://www.anle.us/489/>

Considero oportuno recordar que la mayoría de los libros publicados por Modern con anterioridad al año 2000 hoy resultan inhallables en librerías. Sin embargo, es posible acceder a una muestra representativa de ese material a través de dos selecciones antológicas que recompensarán con creces los esfuerzos que demande su búsqueda: *Antología poética. 1963-1995* (1995), donde reunió piezas de los doce poemarios publicados en ese lapso, e *Inversiones Varias* (2004), que contiene composiciones procedentes de los seis libros de cuento aparecidos hasta entonces. El espacio disponible me impide hacer un detalle exhaustivo de su extensa bibliografía, de modo que sólo mencionaré las publicaciones más recientes —a las cuales aún es posible, aunque no fácil, acceder— entre las que se cuentan sus poemarios *Moneda de intercambio* (2005), *Hacia donde* (2011), *Reencarnaciones* (2012); sus libros de cuento *La salsera de Meissen* (2006), *Prosa vil* (2009), *Juegos de palabras* (2011); los volúmenes 4 (2007) y 5 (2011) de *Teatro*. Entre sus aportaciones hay que destacar asimismo numerosos estudios sobre literatura alemana y reputadas traducciones del alemán de obras de H. Hesse, G. Trakl, R.M. Rilke, G. Büchner, entre otros.



Rodolfo E. Modern (circa 1990.)

**Stella Maris Colombo:** Sabemos que usted nació el 22 de julio de 1922 en Buenos Aires (Argentina) y que sus padres fueron Herman Modern y Berta Steinhardt. Le propongo dar carnadura vital a esos datos compartiendo con los lectores de la *RANLE* recuerdos de su infancia y adolescencia que pudieran estar vinculados al despertar de su vocación literaria. Háblenos del clima intelectual reinante en su hogar; de su temprano aprendizaje del idioma alemán; de las primeras lecturas que dejaron huellas en su memoria...

**Rodolfo Modern:** Nací en un hogar típico, (pero, ¿qué es típico?) de la clase media. Pero también, ¿qué es media? Nunca terminaré de lamentar la muerte de mis padres, irrevocable como todas, porque nadie pudo tenerlos mejores. De ellos aprendí comprensión y compasión por el mundo que nos rodea. Mi padre insufló (aunque no tenía nada de inflador) el gusto por la lectura desde muy temprano a ese hijo único, mimado y dócil que yo era. El vicio nefasto fue entonces adquirido desde muy pronto. Porque leer nos aparta de nosotros mismos y hasta nos abre la cabeza, a veces dulcemente, otras de una manera brutal. Con mi abuela materna hablábamos en alemán, y también tuve facilidad para el inglés y el francés. Lamentablemente no aprendí esperanto ni volapuk. Es forzoso que recuerde *Los tres mosqueteros*, las novelas de Julio Verne, Salgari, DeFoe. Es decir, lo habitual en una criatura taciturna y solitaria. Cursé la escuela primaria en la Cangallo Schule, la única antinazi, aparte de la Pestalozzi, entre las escuelas alemanas de la época. Aunque éramos muy chicos para saber algo de política. Además, era excelente. El secundario lo hice en el Colegio Nacional de Buenos Aires (que llamábamos Central), porque nos creíamos el ombligo del mundo, posiblemente por la magnificencia del edificio. Libertades no teníamos, todo estaba impuesto, la disciplina para empezar, y fui condenado a tener, en su mayoría, malos profesores reclutados por el entonces mítico rector, el Dr. Juan Nielsen, quien además se imponía por su capacidad histriónica. Unos escasos docentes eran muy buenos. Como mis padres insistieron que durante mis estudios superiores no trabajara, lo que no era infrecuente en esa época, y sin vocación firme, excepto por la lectura, pensé que mi vocación se encarrilaría en Filosofía y Letras. Para otra cosa, como pude comprobarlo, no servía.

**SMC:** Usted ha alcanzado las máximas titulaciones en el campo del derecho y de las letras. ¿Qué motivos lo impulsaron a recorrer ambos caminos? ¿Ejerció la profesión de abogado? ¿Se propuso com-

placer algún anhelo familiar, a diferencia del protagonista de su cuento “Diario de un vago”? Recordemos que el personaje de ese cuento, optó de entrada por ser “escribidor puro” en lugar de “escribano”, desatendiendo el mandato paterno.

**RM:** Para complacer a mi madre, que no veía ningún horizonte promisorio en el plano económico, en lo que tuvo razón, para un egresado de esa Facultad. Opté por la ley del menor esfuerzo y me inscribí también en Derecho. Allí no asistí a ninguna clase teórica, sólo a las de Trabajos Prácticos. Como no trabajaba, concurrí puntualmente a Filosofía y Letras y me recibí casi simultáneamente en ambas carreras. De mis estudios jurídicos rescato dos materias sin aplicación práctica: Derecho Internacional Público y Filosofía del Derecho. El ejercicio de la profesión, hecho a regañadientes y por un tiempo relativamente breve, me resultó nauseabundo, para decir lo menos. El instinto de la chicana me era ajeno y despreciaba a los rábulas. Cuando alcancé a tener el número de horas suficientes, todas a nivel secundario, para llegar a fin de mes, abandoné definitivamente la profesión. Sentí un gran alivio, y lo mismo deben haber sentido los abogados que frecuenté. Para complicar las cosas, y como jamás tuve espíritu de empresa, ni tampoco asuntos de magnitud, aparte de mi naturaleza contemplativa y enemiga del hombre de acción —sin contar con la ausencia de una habilidad dialéctica ni talento para la polémica y descontando, además, que creía que la otra parte era la que tenía razón— hice para siempre mutis por el foro.

**SMC:** ¿Cuál fue su primera actividad vinculada al mundo de las letras: ¿la investigación, la docencia, la traducción o la escritura?

**RM:** La docencia. En esa época juvenil no tenía otra meta. Sencillamente no se me ocurría que podía hacer algo distinto. Y no buscaba otras oportunidades.

**SMC:** A juzgar por la satisfacción que destila su poema “Alumni”, puede intuirse que usted atesora recuerdos gratificantes de su dedicación a la docencia. Háblenos de su experiencia en ese terreno. ¿Tuvo como modelo a alguno de sus maestros? ¿Qué pautas orientaron su práctica? ¿Tuvo que superar algún obstáculo?

**RM:** Le agradezco que haya reparado en “Alumni”. De vez en cuando surge un alumno que me supera o que me saluda, ya recibido, con afecto por la calle o en una reunión. Entonces mi pecho se ensancha. Modelos no tuve durante mi carrera universitaria, pero siempre admiré el saber y la galanura expositiva. Recuerdo con mucho afecto

a Pedro Henríquez Ureña; a Amado Alonso, que hacía estragos entre las chicas; a Ricardo Rojas. No los frecuenté, para mi desgracia. El resto de los catedráticos, exceptuando a Kurt Schuler y a David Croce, tenían un nivel muy inferior. El decano Coriolano Alberini detestaba a los profesores de jerarquía.

**SMC:** Hablemos ahora de su destacada labor como estudioso de la literatura. Permítame recordar que en 1958 publicó su primer libro de ensayo, *El expresionismo literario*, y que durante el lapso 1960/61 fue becario de la Fundación Alexander von Humboldt-Stiftung de Germanística. ¿Qué significó para usted esa experiencia?

**RM:** *El expresionismo literario*, un libro breve, inició mis publicaciones. El predominio de los autores alemanes y austríacos fue señalado en su momento. Era, junto con otras tendencias europeas, un nuevo modo de encarar las cosas. En cuanto a la beca que me otorgó la Alexander von Humboldt-Stiftung me permitió inscribirme en la Universidad de Freiburg im Breisgau, ubicada en la Selva Negra y en una de las regiones más hermosas de Alemania. Fue un privilegio del que yo gocé durante un año. Y aproveché especialmente un seminario dictado por un profesor prestigioso, Gerhart Baumann, sobre un autor alemán cuya tesis doctoral estaba preparando, Georg Buchner.

**SMC:** De 1961 data su imprescindible *Historia de la literatura alemana* y de 1969 su esclarecedor volumen *La literatura alemana del siglo XX*, seguidos de varios libros dedicados a algún escritor en particular y un estudio sobre la presencia de Hispanoamérica en la literatura alemana. ¿Cómo resumiría su aportación en este campo? ¿Cuál de sus libros ensayísticos le ha deparado más satisfacciones?

**RM:** Quiero suponer que en mi labor ensayística sobre autores que escribieron en alemán puede existir todavía algún interés. Pero el propósito principal de esos libros fue estimular el conocimiento de autores y tendencias que nuestro público no tenía, es decir, un aporte a la difusión de la mejor literatura en alemán. También, en no escasa medida, como apoyo a la cátedra, que comencé a ejercer en la Facultad de Humanidades de La Plata y luego en la de Filosofía y Letras de la UBA, hasta mi jubilación por razones de edad en 1988.

**SMC:** Escribió varios artículos sobre Franz Kafka e inclusive un libro íntegramente dedicado al escritor praguense, quien al igual que Cervantes también habita en sus cuentos y poemas...

**RM:** Franz Kafka, que es sin duda uno de los máximos autores de la literatura universal, ha marcado mi obra en sus niveles más hondos. También el mencionado Büchner y el poeta austríaco Georg Trakl. De todo esto han sido testimonio libros y artículos que me pertenecen.

**SMC:** Su pasión por las letras alemanas ha quedado plasmada, asimismo, en una sostenida y respetada labor de traducción. Háblenos de esta faceta de su actividad; especialmente, de los criterios que guiaron la elección de las obras que tradujo y de la irradiación que pudieron haber ejercido algunas de ellas sobre su propia obra de creación.

**RM:** He traducido casi siempre por un sentimiento de admiración por la excelencia de los originales, como también por el desafío que implicaba para mí. La estructura del alemán es muy distinta a la del castellano. Empecé por encargo con dos cuentos de Franz Grillparzer, uno de los mayores dramaturgos en lengua alemana del siglo XIX, y con una antología de poemas de Hermann Hesse. También traduje lírica de Friedrich Hebbel, dramaturgo y poeta del siglo XIX, y otra antología de poetas en alemán del siglo XX, que todavía circula por ahí. Para mi satisfacción hice lo propio con las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* de Rilke; aparte del tomito de poemas de Trakl. Y aunque intenté en toda ocasión que lo traducido se ajustara al original, eso no fue siempre posible por las razones ya expuestas. El traductor solo puede devolver por lo común una aproximación al original en la mayoría de los casos. De vez en cuando suelo traducir al alemán algún poema mío, y excepcionalmente también al inglés. Pero nunca creo acertar con la esencia de lo que cada idioma trae consigo. Sí con la apariencia.

**SMC:** El volumen y la calidad de su obra poética, narrativa y teatral ameritan que la repasemos con detenimiento. Ante todo quiero preguntarle si siente particular predilección por alguno de los múltiples géneros explorados, si establece entre ellos algún tipo de jerarquías y en qué género se inició.

**RM:** Me inicié en el ensayo, y poniendo entre paréntesis mi tarea de traductor vocacional, no profesional, creo que lo que predomina en mi capacidad literaria, en caso de tenerla, es la del poeta lírico. Lo que es bastante largo de explicar, pero que pertenece al plano más profundo de mi persona. Luego viene la narrativa, y al final el género dramático.

**SMC:** Una de sus colecciones de cuentos se titula *Prosa vil* (2009). Dado que ese título actualiza (¿irónicamente?) una antigua polémica literaria, podría resultar interesante conocer las razones de su elección. Recordemos que en su cuento “Soliloquio final del moscón”, el inusual protagonista (¿representación alegórica del escritor de ficciones?) caracteriza su propio “relato” como “prosa vil”. Asimismo, lo califica de “repetido y monocorde” y lo diferencia explícitamente del “canto”, adjetivado como “sublime”. ¿Qué puede comentar al respecto? ¿Cómo entiende usted las relaciones entre poesía y prosa?

**RM:** *Prosa vil* contiene en el título, como también en el contenido, una clara intención irónica, lo que por otra parte es una característica casi constante de mis cuentos y digresiones en prosa. Como respeto lo que se ha dado en llamar la ‘lengua culta’, he tratado de hallar siempre una expresión decantada, que ponga de relieve una artesanía superior en el uso del lenguaje. Pero, ¿qué es prosa, qué es verso? Recuerdo haber leído que Robert L. Stevenson dice que el buen poeta escribe buena prosa. Y quiero atenerme a su concepción. Hace mucho que se proclama, aunque con razón, que la prosa está sustancialmente ligada a la lógica del idioma y que en el verso la elasticidad de la expresión es mayor. Es posible.

**SMC:** Cuando usted se dispone a escribir, ¿cómo lleva a cabo la elección genérica? ¿Se trata de una decisión planificada o es la propia idea que se propone desarrollar la que le dicta la forma requerida?

**RM:** Jamás hubo una decisión previamente planificada, sino una idea muy general, sujeta a infinidad de alteraciones al principio. Trato sí que el comienzo del cuento encierre *in nuce* el final, y en el poema ocurre algo parecido. Forma y contenido están en una correspondencia activa y a veces se confunden. Aunque quizás la forma esté supeditada al contenido. En ocasiones las cosas —las literarias— no salen de un tirón. Otras dependen de la madurez del tratamiento, pero éstas son cuestiones secundarias. Y no hay reglas fijas en mi creación.

**SMC:** ¿Cómo escribe: a mano, a máquina, al dictado? ¿Cumple alguna rutina de trabajo?

**RM:** Escribo a mano o a máquina (la fiel Olympia). Y por mi condición de dinosaurio —acabo de cumplir mis primeros noventa años— detesto las nuevas y no tan nuevas tecnologías. No las necesito, jamás las utilizaré.

**SMC:** ¿Corrige mucho? ¿Sobre qué aspectos coloca el énfasis en su tarea de corrección? ¿Da a leer sus textos antes de su publicación?

**RM:** Casi siempre la mano se adelanta en mi caso al pensamiento rotundo, pero hay excepciones. Y las correcciones son necesarias. Escribir es pulir todo lo que se pueda el material, hacerlo más claro y transparente. La diafanidad constituye un ideal estético que intento trasladar al material de la escritura, que, después de todo, consiste en una tarea de orfebrería; pasando por la labor del artesano. En suma, corrijo mucho, aunque bien mirado lo mejor sería abstenerse totalmente del proceso. Pero para eso me faltan fuerzas. Cuando empiezo, quiero terminar. ¿Será por Cáncer, mi signo del Zodíaco? Y tengo la apreciable ventaja de poder concentrarme fácilmente; nada del mundanal ruido alcanza a molestarne. Y hasta que empecé a perder la audición escribía con música de fondo, Duke Ellington y Mozart principalmente. Como Harry Haller en *El lobo estepario*. Y hay otro tipo de música que me subyugaba: Schubert, Brahms, César Franck, Debussy, Ravel, Alban Berg. A veces, muchas, torturo a mi mujer o a mis amigos dilectos con lecturas de mi autoría, tal mi dosis de sadismo. En cuanto a las críticas, no les hago mucho caso; por exceso o falta de coincidencia. Porque, como también es sabido, las facultades críticas del prójimo son todas diferentes. Y en ocasiones no resisto al halago de una que juzgo acertada.

**SMC:** Ya nos ha hablado de sus lecturas tempranas; ahora lo invito a explayarse sobre las lecturas posteriores que en algún sentido pudiera considerar señeras en relación a su propia obra literaria. Comencemos por los poetas: ¿En cuáles ha centrado particularmente su interés? ¿Qué rasgos admira en su escritura y/o en su actitud hacia el hecho poético?

**RM:** He sido un lector voraz, pero para todo hay un límite. Me referiré, *brevitatis causa*, a lo que considero mis clásicos, vale decir, a lo que me conmueve y me hace pensar; y allí no hay nada del otro mundo. Del griego y del latín estoy casi olvidado. Mencionaré a Fray Luis, San Juan de la Cruz, Quevedo, Friedrich Hölderlin, Walt Whitman, Antonio Machado, Miguel Hernández, Georg Trakl, Gottfried Benn. Obvios pero indispensables. Lo raro nunca me deslumbró. En prosa, ante todo Cervantes, cuyo *Quijote* releo con fruición. Incluyo a Lawrence Sterne, (el *Tristram Shandy*),

algo de Goethe, de Poe, Melville; asimismo Tolstoy, Dostoievski, Flaubert, Stendhall, Chejov, Thomas Mann, Borges y Cortázar, Italo Calvino, Salinger. También aquí la lista es restringida y nada original. No olvido a Carlos Fuentes, a Mario Vargas Llosa. Shakespeare, por supuesto, encima del resto. Prescindo de esos autores que aquí conocen muy pocos lectores. En cuanto a las inspiraciones, la mayoría es de tipo indirecto, pero en mi cosmovisión particular reitero los nombres de Hölderlin, Trakl y Kafka. Lo que de puro denso es aburrido está excluido de mi canon. Además, como decía Borges con razón, si no hay entretenimiento (claro, de nivel) la literatura se cae.

**SMC:** ¿Cuánto tiempo transcurrió desde sus primeras incursiones en la poesía hasta la publicación de *Distanciado cielo*, su primer poemario, en 1963? ¿Cuándo supo que la poesía constituiría una vocación tan poderosa que lo llevaría a publicar veinte libros hasta la fecha?

**RM:** *Distanciado cielo* es de 1963, lo que revela que nunca fui precoz. Hasta ese entonces, yo era un lector asiduo y desordenado. Todavía lo soy. Allí se abrió la brecha lírica, que continúa fluyendo. Publico, pero el eco, cuando lo hay, es muy débil. Y la posteridad hace una justicia quizás dudosa. En esta materia, aflicción y consuelo coexisten.

**SMC:** La crítica ha señalado como marca de sus primeros poemas el tono celebratorio de la voz y el ávido registro de sensaciones. Háblenos de esos poemas: su génesis, la intención que guió su escritura, lo que significan para usted considerados a la distancia.

**RM:** La poesía es siempre denuncia y respuesta, igual que la prosa. El estado de ánimo con que se crea es el hecho inicial, y eso lo obsesiona a uno hasta que lo lleva al papel. Aparte del estado de ánimo o emoción, resulta obligatoria la fijación de un tono. Y cada lírico posee el suyo. En ese sentido, las clasificaciones son superfluas o no existen.

**SMC:** Los críticos coinciden en señalar que en *De lámparas y fuentes* (1974) brota el tono grave y meditativo que se acentuaría en el libro *En blanco y negro* (1981), uno de sus poemarios más sombríos y desesperanzados. Esa marca estará presente con diversa intensidad en la mayor parte de su poesía, si bien de modo intermitente su escritura se iluminará con el tono celebratorio de los primeros poemas. Háblenos de las motivaciones de aquel viraje. ¿Está asociado a la in-

fluencia de alguna lectura en particular o a alguna experiencia vital transformadora?

**RM:** El poema cambia con el poeta, es un hecho fatal.

**SMC:** En 1989 publica *Existencia común*, libro en el que la crítica ha advertido una atenuación del pesimismo dominante en los libros anteriores y una voz más sosegada. En 1990 aparece *Asedio del ángel*, una serie poemática fuertemente trabada por la presencia de un conmovedor motivo de reminiscencia rilkeana, que también hace irrupción en su narrativa. Lo invito a compartir con nuestros lectores el significado de esa presencia recurrentemente convocada en su escritura.

**RM:** *Asedio del ángel* es posiblemente mi tentativa más original por acercarme al mundo de las esencias. El diálogo allí entablado es algo que no he podido continuar. Lo escribí durante cuatro días asediado por una migraña feroz. Posiblemente en ese lapso yo haya estado muy perturbado, y como me ocurre en momentos de privilegio, en una especie de trance, respirando otro aire, desasido del mundo de todos los días e inundado por cierto vocabulario.

**SMC:** En 1995 vio la luz una antología que reúne poemas publicados entre 1963 y 1995. Su lectura permite comprobar que su obra exhibe desde muy temprano aquello que usted reputa como la marca de todo buen escritor: la existencia de un “aura” singularizadora que permite distinguir su filiación sin que medie la firma del poeta. ¿Cómo caracterizaría su propia poética, seguramente responsable de esa impronta?

**RM:** Sí. Para mí cada artista irradia un ‘aura’. Eso se advierte en todas las artes. En pintura, por ejemplo, ese ‘aura’ me llega desde los óleos de Rembrandt y de Vermeer.

**SMC:** ¿Qué puede decirnos acerca de su último libro de poemas: *Hacia donde* (2011)? La exploración de los grandes temas que lo han acuciado desde los inicios de su escritura ¿avanza hacia una profundización o hacia una atenuación de los sentimientos de orfandad existencial, desaliento y desesperanza que irrigan gran parte de su lírica?

**RM:** La orfandad espiritual a la que alude se ha acentuado en los últimos años.

**SMC:** ¿Cómo ha sido el proceso de elaboración de sus poemarios: ¿Fueron concebidos de entrada como obras orgánicas? ¿O son el producto de la reunión de poemas afines, escritos en etapas diversas?

**RM:** Los poemarios son, como usted bien supone, el producto de la reunión de poemas más o menos afines. Pero esa circunstancia tiene en mi caso una importancia relativa. El deber del poema, lo dicen los poetas mayores, es el de sostenerse por sí mismos. Cada poema, un mundo.

**SMC:** Si tuviera que contextualizar su propia obra en el panorama de la lírica argentina ¿en relación con la escritura de qué otros poetas la ubicaría?

**RM:** La ubicaría aparte. Leo, pero trato de no imitar, salvo cuando parodio algo que me ha gustado particularmente. Y aunque me siento sapo de otro pozo, no sé bien de cuál, admiro profundamente a Horacio Castillo, muerto hace poco, a Rafael Felipe Oteriño, a Alejandro Nicotra y a Rodolfo Godino. Ninguno de ellos creo figura en las listas oficiales de nuestros mejores poetas actuales.

**SMC:** ¿Ha estado vinculado a algún grupo o escuela de poesía? ¿Ha mantenido o mantiene trato personal con algún escritor argentino al que lo vinculen lazos de amistad o afinidades estéticas? ¿Conoció al “imprescindible” e “inevitable” Borges? (Las palabras entrecomilladas, con las cuales es imposible no coincidir, son del entrevistado) ¿Atesora alguna anécdota memorable de esos posibles -aunque no sé si efectivos- encuentros?

**RM:** Soy ajeno a cualquier grupo o grupúsculo. ¿Quién no conoció en nuestra generación a Borges? Muy accesible, veía también debajo del agua. En una ocasión fui a visitarlo a la Biblioteca Nacional, a fines de la década del cincuenta. Le dije que estaba trabajando en un libro de ensayos, *El expresionismo literario*. Cerró los ojos. Se acordó de un libro de referencia en alemán, y me dijo que en la página tal había un dibujo de un artista plástico del movimiento citado. Llegado a casa hojeé el libro, muy voluminoso por lo demás, y quedé anonadado, porque el dato era exacto. Su memoria prodigiosa lo había registrado. Aparte de su buen humor público, era extremadamente malicioso, y de los alcances de su lengua no se libraba nadie, lo que también es notorio.

**SMC:** ¿Cómo vivió la experiencia de comenzar a escribir después de Borges? Sus opciones estéticas ¿están relacionadas de alguna manera con la voluntad de emprender caminos que le permitieran eludir la gravitación borgeana?

**RM:** Para decirlo brevemente, Borges influyó en mi concepción de la literatura.

**SMC:** Si bien toda selección antológica es por naturaleza incompleta, sorprende la injustificable ausencia de su nombre en la antología *200 años de poesía argentina*, publicada recientemente en el marco de los festejos del bicentenario de nuestra patria. Recordemos que usted es autor de una vasta obra éditada, madurada en un lapso que supera el medio siglo y que ha sido objeto de importantes distinciones, entre ellas el Primer Premio en Poesía del Fondo Nacional de las Artes (1994) y el Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía (1998) ¿A qué cabría atribuir entonces aquel soslayamiento?

**RM:** Nunca tuve la aceptación que tiene un autor de aprobación masiva. Como no pertenezco a secta o capilla alguna, eso me libera y me facilita las cosas.

**SMC:** En algún lugar he leído un severo juicio suyo sobre la poesía argentina de nuestros días. Usted se refirió al “panorama, a veces malignamente inflado, y falso, por tendencioso de la pseudopoesía argentina de nuestro tiempo”...

**RM:** Así lo pienso y lo siento, dos modos de algo parecido.

**SMC:** Tanto su poesía como su cuentística ponen en escena la paradoja entre una irrefrenable atracción por la palabra y la denuncia de su precariedad. El poema “Palabra” es paradigmático en tal sentido. Háblenos de esa contienda mantenida con la palabra que lo hermana con grandes poetas de la literatura universal.

**RM:** Es cierto, cada palabra escrita es el resultado de un conflicto insoluble.

**SMC:** El texto leído en su asunción como miembro numerario de la Academia Argentina de Letras en 1989, lleva por título “Informe para una Academia sobre aspectos de la lírica” (una vez más, Kafka convocado en su escritura). Lo invito a compartir con nuestros lectores una apretada síntesis de su reflexión acerca de “la insondable naturaleza del fenómeno lírico” desplegada en ese discurso.

**RM:** El título de la disertación era —y es— una alusión irónica al conocido cuento de Kafka. Pero el protagonista de fondo es un poema de Hölderlin, “mitad de la vida”, una síntesis magistral de asociaciones con final amargo, pero incontrastable.

**SMC:** Consciente de que apenas hemos rozado la riqueza de su universo poético y la hondura de sus reflexiones sobre la lírica, le propongo que pasemos a ocuparnos de su obra cuentística. Para comenzar, háblenos de las características que debe reunir, a su crite-

rio, un buen ejemplar del género cuento. ¿Qué ingredientes considera imprescindibles?

**RM:** Brevedad, un misterio aparente (o real), gancho y claridad. A veces la trama, a veces las situaciones o la prosa transforman el significado de la palabra. Aunque uno propone ser nítido, siempre hay un velo de ambigüedad. Quizás “Bartleby” de Melville sea un óptimo ejemplo de lo que deseo decir.

**SMC:** Desde la publicación en 1977 de *Sostenido por bemoles* hasta la fecha usted publicó 10 libros de cuentos y relatos breves. Cinco de ellos se hallan representados en la antología *Invencciones varias* (2005). Dicha selección da testimonio de una poética narrativa sólidamente consolidada desde sus primeros contarios y reafirmada en los últimos, entre los que destacan *La salsera de Meissen* (2006) y *Prosa vil* (2009). ¿Qué narradores de la literatura universal, y/o de la argentina en particular, le aportaron cimientos a su propia concepción del cuento?

**RM:** Hay uno de circulación nula, que me agradecería incluir en la lista, *Cóctel de camarones*, que figurará, presumo, entre mi obra póstuma. En la otra, Melville, Kafka y Salinger, como modelos máximos. También Rulfo y García Márquez en la nouvelle.

**SMC:** Su único libro de ensayos sobre un escritor argentino está dedicado a Arturo Cancela. ¿Cuál es su personal valoración de la escritura de ese representante de la línea erudita de la picaresca argentina?

**RM:** Cancela era ingenioso y escribía muy bien. La sátira del profesor Landormy, situada en la época de la presidencia de Alvear, aunque injusta, me pareció en su momento impagable. Bastante real, pese a la caricatura del Dr. Izquierdo, es decir, de Alfredo L. Palacios.

**SMC:** ¿Advierte usted algunas zonas de contacto entre su narrativa y la de Cancela?

**RM:** Ciertos nombres y la intención primordial de entretener con recursos lícitos.

**SMC:** ¿Qué situaciones y comportamientos humanos acicatean con mayor intensidad su sentido crítico y desencadenan ya su mirada irónica, ya su voluntad satírica?

**RM:** La ironía, más que la sátira, es constante en la mayoría de mis cuentos. Aunque a veces su final puede ser trágico, como en “Amor de mudo” y en “A propósito de Sinécdoque”.

**SMC:** Cómo caracterizaría el tipo de humor que usted cultiva? ¿A qué motivación responde ese gesto de presencia tan acusada en su escritura ficcional?

**RM:** Todos somos inquilinos —o propietarios— de varios yoes. A mí me ha sido dado el ocupado por un humor más compasivo que corrosivo. El hombre no es por lo común un ser heroico. Es una sucesión de puntos débiles a través de su trayectoria. Claro que hay héroes, aunque desfigurados por el mito o la leyenda; pero mis héroes narrativos, que tienden al grotesco o a situaciones insólitas, no los recogen. En mi intento de reírme de los otros, me río de mí mismo. La raza humana es una. Puede ser que se trate de una actitud esencialmente terapéutica: a mayor dosis de humor, menos barbaridades o conductas canallescas. A mí personalmente el humor me ha salvado. O, por lo menos, intentado redimirme. Y desconfío de quienes se toman el mundo y a sí mismos en serio; pueden ser peligrosos. Ver, para el siglo XX, a Hitler, Mussolini, Stalin o Franco.

**SMC:** Una estrategia recurrente en sus ficciones es la interpolación de reflexiones metaficcionales que obligan al lector a dirigir su atención sobre el propio acto narrativo. En esos casos, el narrador se distancia irónicamente de su propio discurso, señalizando su carácter de artificio. ¿Qué efecto espera producir en el lector por mediación de ese recurso?

**RM:** Si el efecto se logra, el premio existe por sí mismo.

**SMC:** Muchas de las criaturas de su invención son, como las protagonistas de su cuento “Figuritas de Klee. O de Miró”, “cómicar, absurdas, ridículas, grotescas, conmovedoras”, “chaplinescas” (así las caracteriza el narrador de ese cuento). Explíquenos qué se ha propuesto representar al dar vida a ese amplio conjunto de personajes portadores de nombres y perfiles estafalarios; seres anodinos en cuyas vidas suele acontecer un giro imprevisible, muchas veces teñido de absurdidad y con consecuencias trágicas.

**RM:** Su pregunta, me parece, contiene la respuesta. Pío Baroja tituló uno de sus escritos con un “El mundo es así”.

**SMC:** Varios cuentos suyos están protagonizados por docentes y escritores de avanzada edad: “Fluir de conciencia”, “Autobiografía con epílogo”, el mencionado “Diario de un vago”, “El hombre del sótano”. Al igual que en el resto de su producción, en ellos campea la ironía, e inclusive la autoironía. ¿Es lícito pensar que, a pesar de

los despistes que usted disemina en esos relatos, abundan en ellos las marcas autobiográficas? ¿A qué motivaciones responde la concepción de esas historias?

**RM:** La motivación, en el fondo, es única. Muy en el fondo. No hay cuento sin una pista, aunque mínima, que no sea autobiográfica. Es una de las razones por las que no puedo escribir novelas.

**SMC:** ¿Qué perspectivas le abre la exploración del mundo a través de la mirada y la voz de animales (una mosca, una oveja, una anchoíta) o de objetos personificados (un bolígrafo, una pompa de jabón, la luna)?

**RM:** Los animales, ¿son tan animales como creemos que lo son? La sobreestimación humana es siempre riesgosa.

**SMC:** Una serie de cuentos que encuentro particularmente interesantes es la de aquellos centrados en personajes históricos (“La otra versión”, protagonizado por Dorrego y Lavalle), en escritores (“Los sueños del doctor Kafka”; “Carta al doctor Frantisek Kafka”; “El último paseo de Robert Walser); en personajes literarios (“Arribo con epílogo” y “Rocinante sin jinete”, conmovedoras reescrituras de episodios de la obra cumbre cervantina). Son cuentos donde la recreación de núcleos de historias reales o ficcionales célebres adquiere singular espesor semántico; en algunos casos, mediante una fructífera hibridación del cuento con tramos de reflexión ensayística, en los que no está ausente la mirada irónica. Háblenos de la intención que animó la hechura de esos cuentos.

**RM:** Aficiones y circunstancias afortunadas, nacidas de un sentimiento de afecto, admiración, y quizás de identificación, no lo sé. Posiblemente mis reflexiones de tipo ensayístico podrían omitirse.

*(Antes de formularle la siguiente pregunta le comento que, a mi juicio, son precisamente esas reflexiones cuya pertinencia pone en duda al considerarlas con distancia crítica, las que hacen particularmente interesantes a los cuentos que las contienen. Modern me escucha con atención y sonrío complacido).*

**SMC:** A mi entender, tanto su poesía como su narrativa asedian un mismo conjunto de temas acuciantes: el sentido de la vida y de la muerte, la existencia de Dios, la nada y la eternidad, el inexorable paso del tiempo, la soledad y la incomunicación, los lazos afectivos, la grandeza y la precariedad de la palabra, los misterios de la crea-

ción artística. Pero el tratamiento que reciben en uno y otro género son radicalmente distintos. En una entrevista publicada en la revista *Gramma* (2004) usted caracterizó dicha dualidad como “esquizofrenia creadora”. ¿Podría ampliar ese comentario?

**RM:** En mi caso, esa “esquizofrenia creadora” es una realidad palpable. En mi lírica, la expresión artística más auténtica que poseo, trato de ir a la médula de los problemas y dudas que me acosan, permanentes y contradictorios como son, y que usted ha percibido con tanta agudeza. Aunque en ocasiones pueden aparecérseme rasgos humorísticos, y cuyo destino es la prosa. En ese desdoblamiento de la personalidad el yo suele ser reemplazado por el mundo, un mundo lleno de muecas, máscaras y ridiculeces de toda índole. O se toma irónicamente o se pone una bomba. Y mi carácter, sea cual fuere, no es el de un tirabombas.

**SMC:** En 1970 publicó su primera obra teatral: *Penélope aguarda*, en colaboración con Jorgelina Loubet. A partir de entonces su dedicación al género le permitió consolidar una extensa obra que ha sido recogida en cinco volúmenes, el último de los cuales apareció en 2011. ¿A qué rubro genérico pertenecen sus piezas teatrales? ¿Con qué línea de la dramaturgia argentina contemporánea se vinculan? ¿Se han representado algunas de sus obras?

**RM:** Al teatro llegué en una etapa final. Y por casualidad. Jorgelina Loubet, una narradora injustamente olvidada, me alcanzó en 1969 un cuento titulado “Penélope aguarda”. Tras haberlo leído le sugerí que podía convertirlo en una pieza de teatro. Resultado: yo escribí el prólogo y el segundo acto; ella, el primero y el tercero, a mi juicio los mejores. Aunque el lector quizás no sepa cómo se escribió. Nuestro modelo era Jean Giraudoux, que no es un mal modelo.

**SMC:** La escritura dramática ¿le resulta particularmente idónea para la exploración de algún tema en especial? ¿Le permite dar un tratamiento diferente a los mismos temas asediados desde la lírica y la narrativa? ¿Qué posibilidades de expresión le abre esta vía?

**RM:** Escribir teatro es para mí un menester muy grato, pero como no soy persona de teatro, no sale como quisiera. En general mi teatro nace de ocurrencias, personajes o situaciones que poco o nada tienen que ver con mis aptitudes líricas o narrativas. Me divierto en exhibir un diálogo que por lo común es ágil y veloz, por lo que la acción se suele desarrollar a todo vértigo y en tono fundamentalmente farsesco, aunque me complace tener como modelo ideal a Shakespea-

re. Y, a mucha distancia, Chejov, Bernard Shaw y Oscar Wilde; Brecht y el suizo Friedrich Dürrenmatt, Beckett y Ionesco. Sorpresas o datos extraños no figuran en mi repertorio.

**SMC:** Otro de sus libros atípicos es *El libro del señor de Wu* (1980): atípico en el contexto de su producción y también en el panorama de la literatura hispanoamericana contemporánea, ya que por entonces ese tipo de textos breves, actualmente conocidos como microficción o microrrelato, constituían experiencias aisladas. A partir de los '80 comienzan a atraer la atención de la crítica, al tiempo que se produce una inusitada eclosión de textos brevísimos, persistente en nuestros días. Pero cuando aparece su libro, no abundaban los volúmenes íntegramente dedicados al cultivo de esta forma. Cuéntenos cómo llega usted a interesarse por esa modalidad de expresión. ¿Tenía conciencia de estar cultivando un nuevo género? Su interés por esa forma ¿guarda relación con lecturas previas? ¿Con cuáles?

**RM:** Creo que tiene razón. *El libro del señor de Wu* es atípico en mi producción. Lo fui armando de fragmentos inconexos durante más de quince años, pero eso no importa. Es pura ficción y hasta el prólogo es tramposo. F'ang y sus colegas, distanciados geográfica y temporalmente de nosotros, son nuestros contemporáneos, vistos a través de la ironía también. No tenía en ese momento la noción de lo que era un microrrelato, y no volví a incurrir en el género, salvo por excepción. Salió así y sin modelo previo. A propósito, el director de la sección bibliográfica de un diario de mucha difusión y que ya no existe, elogió mi traducción del chino...del chino mandarín, supongo. Eso dice bastante sobre el nivel de nuestra crítica, salvo excepciones consabidas.

**SMC:** ¿Tuvo alguna influencia en su decisión de explorar las formas breves el impulso dado a las mismas a través de la revista mexicana *El Cuento*, donde fueron publicados algunos de sus microrrelatos en la década del '80?

**RM:** No conozco la revista *El Cuento*. ¿Será otro cuento chino?

**SMC:** (*Le hablo acerca de la revista y le cuento que allí fueron publicados algunos de sus microrrelatos, ante lo cual se muestra gratamente sorprendido.*) ¿Por qué razón no incluyó ninguna muestra de *El libro del señor de Wu* en su antología *Inventiones varias*?

**RM:** No me pareció necesario. Además, Emecé, que me editó la antología, trató de comprimir el volumen lo más posible.

**SMC:** ¿Son las microficciones reunidas en aquel libro las primeras que escribió? ¿Qué otros libros suyos contienen relatos brevísimos, además de *La salsera de Meissen* (2006) donde hay un puñado de excelentes composiciones de ese tipo (“Historia de Ahab”; “Moby Dick”)?

**RM:** En *Prosa vil* se insertan otros ejemplos de microrrelatos. Reducirse, condensar es una elección sabia. Además, ¿a quiénes les interesa hoy la literatura? Es una actitud superflua, donde la vanidad y la soberbia juegan un papel principal.

**SMC:** Volvamos al *El libro del señor de Wu*. Entre los cultores de la microficción hay quienes confiesan que logran la brevedad y la concisión recortando excedencias; en cambio otros escritores afirman que sus textos nacen con esas marcas. ¿Cómo ha sido el proceso de creación en su caso? ¿Reputaría la microficción como un tipo de escritura fácil en razón de su brevedad? ¿O considera que, precisamente por eso, presenta dificultades específicas? ¿Qué significa para usted escribir microficciones?

**RM:** No estuve atento a muchos detalles. Corregir microficciones es otro modo de combatir el aburrimiento.

**SMC:** Las historias de ese libro se diferencian de la mayoría de sus invenciones por su ambientación en una remota cultura oriental. Coinciden con ellas, no obstante, en el predominio de la distancia irónica del narrador en relación con variados componentes del mundo representado: personajes, situaciones, creencias. Esa estrategia podría estar al servicio de una doble intencionalidad: señalar la banalización de esa cultura promovida por los estereotipos acuñados en Occidente y, simultáneamente, denunciar las facetas viciadas del hombre, la sociedad y las instituciones occidentales contemporáneas. ¿Está de acuerdo con esta opinión? Cuéntenos qué se propuso plasmar en ese ingenioso volumen, con qué textos dialoga y hacia dónde se orienta su mirada irónica.

**RM:** Nada puedo agregar en ese sentido.

**SMC:** Su obra ficcional en prosa halla cauce en variedad de géneros: cuento, microficción, teatro. El único género que no ha explorado es la novela. ¿Se trata de una exclusión fundada en algún tipo de reparos hacia el género, como en el caso de Borges; a la ausencia de afinidades con la modalidad de trabajo que la novela requiere; a otras razones?

**RM:** Para escribir novelas buenas, también de las otras, carezco de la paciencia necesaria.

**SMC:** En algunas intervenciones usted ha expresado desdeñ por cierta clase de crítica literaria que destila “olor profesoral”. ¿Qué tipo de crítica considera fructífera? ¿Qué virtudes valora en el crítico?

**RM:** Es una respuesta que prefiero no dar. Es decir, ya está dada. Además, no hay críticas neutrales o desapasionadas.

**SMC:** Usted ha recibido numerosos premios por su obra poética, narrativa y ensayística. ¿Qué significan para usted esos reconocimientos? ¿Valora especialmente alguno de ellos?

**RM:** Los valoro, no soy un ingrato. Pero los premios son otorgados por circunstancias muchas veces aleatorias, es público.

**SMC:** Antes de despedirnos, cuéntenos qué lee en la actualidad y si tiene entre manos algún proyecto de escritura o publicación.

**RM:** Sobre todo releo. Y últimamente los ensayos de Eliot; alguna novelas de Calvino o Tabucchi; el *Homo ludens* de Johannes Huizinga; el libro de Henry Miller sobre su aventura griega, *El coloso de Marusi*; o los ya citados Kafka y Trakl. También han sido y son importantes en mi formación Elias Canetti y George Steiner, dos maestros de excepción. Mi última publicación fue el libro de poemas *Reencarnaciones* y quizás publique próximamente uno de cuentos, *on verrâ*. Y muchísimas gracias por su atención y su penetración: no son circunstancias para el olvido.

La excelente disposición de Rodolfo Modern se mantuvo intacta a lo largo de las tres horas que duró nuestro encuentro. Al despedirme de él sentí que a mi admiración hacia su trayectoria acababa de sumarse el naciente aprecio por su natural bonhomía. Experimenté, asimismo, una enorme satisfacción al intuir que esta entrevista podría contribuir a profundizar el conocimiento sobre el escritor y su obra —signada por una inconfundible impronta estilística, una prodigiosa capacidad inventiva y gran hondura reflexiva, aunque de difícil acceso e inexplicablemente poco atendida por la crítica—.



# INVENCIONES

*Hasta que un día el labio afortunado, unirá en su recinto  
la cifra de todos los vocablos,  
y dirá la señal del júbilo: mañana*

EUNICE ODIO



**PALABRA**



VLADIMIR AMAYA<sup>1</sup>

***Déjàvu en una ciudad tan pequeña***

Pronuncia, amada del siempre y del segundo,  
la estrella vegetal entre nosotros,  
lo que se consumió y aún así quedó truncado.

Busco mi corazón en tus lunares,  
en la galaxia rosa de tu ombligo,  
pero es polvo de tu fémur y fémur de la noche  
lo que recojo con los labios.

Duro es el sonido de la sangre en los ojos  
cuando las almas sospechan cosas que los cuerpos  
[olvidaron;

Insaciable la sed  
en este vaso de liquen que no sé desde cuando  
[compartimos.

Por eso, amada del siempre y del segundo,  
pronuncia la estrella vegetal entre nosotros.  
Ella sabe que todo se da y se repite en esta tierra,  
que hay un hilo de diamante entre tu soledad y la mía.

<sup>1</sup> Estudió Letras en la Universidad de El Salvador y es miembro fundador del taller literario El Perro Muerto. Ha publicado la plaqueta *Los Ángeles Anémicos* (2010), el poemario *Agua inhóspita* (2010) y la antología “*Perdidos y delirantes*”: *Poetas salvadoreños olvidados* (2012). Este poema estará incluido en el primer número de *Kalina. Anuario de poesía salvadoreña*, una publicación bilingüe de próxima aparición.

Amor reciente, beso de siglos, pasión de ninguna hora.  
Dentro del ardor,  
donde más profunda es la madrugada,  
vestiduras gélidas  
estrujan  
incendian nuestros nombres.

Amor de ningún momento encontrado en cada esquina,  
toma mi mano en ninguna parte,  
para jamás dejarte en este mundo.

Déjame abrirte por primera vez.  
Déjame recordar de dónde te conozco.



© Gerardo Piña Rosales

## LUIS ALBERTO AMBROGGIO<sup>1</sup>

### ¿A quién le bastan las distancias?

Vínculo polvoriento,  
lamento sin escalas del espacio,  
rechazo este pretexto  
que devora mis alas,  
como un ataúd,  
la presencia,  
el corazón,  
las episodios de la vida,  
la razón de los caminos.

Necesito la cercanía,  
la morada oceánica del arribo,  
los rituales fervorosos,  
el futuro de la estepa.  
No me cierren el paso,  
ese verso que se cementa  
en la moraleja de los labios.

Las soledades no perdonan el extravío.  
Así no quiero las horas anchas  
sino la estrechez del espejo vivo,  
el territorio poblado del epicentro.  
Por fin, he soñado nuestra sombra.

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

## **Palabra**

Lo que el trueno proclama,  
tumulto de masas sombrías  
azotando la pasividad de los cuerpos  
con torrentes, humedades,  
las raíces de los delirios,  
baladas del inconsciente,  
conjuro del polvo  
más allá de la culpa y el heroísmo,  
más allá del ahora,  
más allá del más allá,  
en la cercanía del nombre.

Con tus sílabas que poseen,  
¡poséeme!  
Recréame con tus sonidos  
que recrean.

Dímelo todo,  
dámelo todo,  
como se da el alma.

No me juegues  
a la nada  
que no se escucha  
y te contradice.

## **Territorio del crepúsculo**

Sílabas de sangre  
transitadas  
por veleros, pelícanos,  
ojos de amor  
en su última búsqueda  
o despedida.

No son lágrimas ni heridas  
sino el ardor de un día  
diciendo adiós.

Por ahora.

Con el fuego que se oculta  
como quien se cubre  
con su amada  
bajo la sábana de la noche  
y con ritmos de éxtasis,  
en la profundidad de sus cuerpos  
pasión de línea y círculo,  
conquistan  
el huerto y su paraíso,  
hasta crear el sol  
o algo parecido  
a otro día.

### **Las estaciones del silencio**

Estoy triste. Simplemente triste  
ahogándome en una lágrima negra.  
Le pido a mi sombra que me saque de esta tumba  
y, sin escucharme, me abandona  
en la mortaja del momento.  
Sufro, a oscuras, el universo de una pena.  
Lucho con el crepúsculo por el mañana,  
mas sigue oscureciendo como de costumbre.  
Estiro los brazos a los nombres, y no me oyen.  
La esperanza que me habita se ha descompuesto.  
Crece en mis oídos una brizna de chillidos,  
buitres saboreando de antemano  
mi pan muerto.  
Y, sin embargo, me retiene la tibieza de un beso  
con determinación de luz  
en el fondo de esta hora sin partes.

Ahora estoy triste, simplemente triste, pero...  
es sólo una de  
*Las Estaciones del Silencio.*

## **Semilla**

*Se me abre el surco entre la flor y el labio*  
EUNICE ODIO

Te siento como  
sílabas de alegría  
ardiendo sobre la piel verde.

Y germino yo mismo con muchas vidas  
en la gravidez del brote infinito,  
un rayo duro desbocando  
el patrimonio de la piedra.

Victoria que eleva  
el templo de la vida  
desde el fervor de las raíces.

Celebro el agua,  
hijo, hija  
de los besos de la tierra.  
Polen en el viento de cuatro manos,  
multiplicamos la unidad  
para romper la frontera,  
resurrecto hallazgo  
de los entierros.

No somos héroes,  
solo compañeros bienvenidos  
en la familia sin límites  
que continúa la ternura  
en los surcos del enigma.

## ALBERTO AVENDAÑO<sup>1</sup>

Te busco y me convierto  
en estrellero  
al levantar la mirada  
y ver el cielo.  
Siento tu medida  
y me entrego  
al oficio del instante.  
Adónde,  
en qué absoluto,  
a qué espacio del ser  
enseño tu mensaje.  
En qué tiempo  
se alza esta pancarta  
un signo solo, una mano  
que ansía tocarte  
y te habla  
en el lenguaje del agua  
que germina eternidades  
al filtrarse en mi memoria  
y me transporta soleado  
de los tallos y las llamas  
a tu encuentro yo  
ese hombre.

<sup>1</sup> ANLE. Escritor, traductor, periodista y activista cultural. Ha desempeñado una variada gama de actividades socioculturales tanto en España como en los EE.UU. Prepara actualmente su nuevo poemario *El Amor de tu Nombre*. <http://www.anle.us/467/>

**Quien habla a solas  
Espera hablar a dios un día**

Está oscuro, me escucho, sueño  
Como la música de roces de mis sábanas  
Tal vez porque es noche y lo oculta  
Una persiana empuñada en su ceguera  
O porque mis palabras las quiero contrapunto  
Estoy solo, me lo creo, siento  
Que el amanecer será algo mecánico  
Un logro de los relojes digitales  
Estoy solo y creo  
Que no me ve ni Dios y levanto  
La vista al techo, parece blanco  
Tal que recién planchado  
Con un toque antiguo, almidonado  
Estoy oscuro, me escucho, sueño  
Como la música de roces de mi alma  
Tal vez porque es noche y lo oculta  
Mi cara cambiante, semblante de nada  
O porque mis palabras las quiero calladas  
Estoy solo, me lo creo, siento  
Vergüenza por esperar a mañana  
Por no atreverme ahora a dirigirte la palabra  
¡Cómo añoro, Dios, tu cielo abierto  
mientras me condeno a este cielo raso!  
¡Qué molestia de dimensiones bíblicas  
soportar este techo blanco, almidonado  
que se interpone entre nosotros!

## LUIS ENRIQUE BELMONTE<sup>1</sup>

### Compañero paciente

Compañero Paciente está acostado  
escuchando nuestros quejidos  
con las manos cruzadas sobre el pecho:

Dice que ya se acerca el amanecer.  
Dice que durmamos un poco  
antes que venga el Camillero [arrastrando la camilla  
que trastabilla].  
Dice que cuando las cosas van mal  
a uno se le olvida que pueden ir peor.  
Que nos encontramos en plena Katábasis.  
Que esperemos hasta que bajen las flautas  
y vuelvan a trazarse las Líneas Del Mundo.

Compañero Paciente organiza apuestas clandestinas  
en donde se cobra y se paga con crucigramas usados  
termómetros-frascos vacíos-cortaúñas-botones de pijama.

Compañero Paciente comparte su pudín  
y guarda bajo un colchón  
trozos de pan negro y colillas de cigarros  
para los días difíciles:

<sup>1</sup> Poeta venezolano. Estudió Medicina y Psiquiatría. Estos poemas forman parte del libro *Compañero paciente* (2012).

[Y le presta su manta  
al que se acaba de ir  
entre sombras movedizas].

Compañero Paciente es nuestro delegado  
cuando hay que decidir el menú de Noche Buena:

[Porque uno se cansa de tanta pechuga desabrida.  
Porque exigimos un cambio en el color de la gelatina.  
Porque soñamos con caramelos que no estén libres de  
[calorías.

O con un detergente que no huela a formaldehído.  
Y que le bajen el volumen a la radio  
en el búnker de los enfermeros.  
Y que los tratantes se froten las manos  
antes de ponértelas encima].

Compañero Paciente tiene un spray [mata moscas  
[amarillo  
con el que nos perfuma cuando estamos desconectados  
mirando el cielo-raso.

Y reparte bolsas azules para el vómito  
que coloca al alcance de la mano  
cuando nos toca expulsar [arcada tras arcada]  
a nuestros pobres demonios.

Compañero Paciente dice  
que son fractales de colores  
las Líneas Del Mundo  
luces pulsátiles que brillan de repente  
las Líneas Del Mundo:

Y dice que dejemos la peleadera  
por las grageas que han caído al piso.  
Dice que hay que tener paciencia sobre todo.  
Que el amanecer ya está cerca.  
Que nomás pensemos que el tránsito es tan sólo  
[tránsito.

Que durmamos un poco  
antes que venga el camillero [arrastrando la camilla  
que trastabilla].

Compañero Paciente reparte ramalazos en los cogotes  
para que aprendamos a bajar la cabeza:

Y si tienes una pastilla de jabón  
pues comparte tu pastilla.  
Y si tienes un jarabe para la tos  
pues comparte tu jarabe.  
Y si se te metió el espíritu del Tigre  
pues no vayas a morder la almohada del otro.  
Y si se te metió el espíritu de la Serpiente  
pues no te vayas a poner demasiado sibilino.

Y si tienes una maraca  
pues comparte tu maraca  
con el que tenga necesidad de sonarla  
para anunciar el próximo vuelo.

Compañero Paciente administra la tintura  
a la hora en la que apagan la radio  
en el búnker de enfermería  
y los tratantes tienen visiones  
en donde son perseguidos  
por sus propios escalpelos.

A la hora del Búho  
Compañero Paciente administra la tintura  
con la que pintaremos nuevamente  
las Líneas Del Mundo:

Y dice que miremos adentro.  
Que ya está cerca el amanecer.  
Que sobre todo hay que tener paciencia.  
Que nomás pensemos que el tránsito es sólo tránsito.  
Que durmamos un poco  
antes que venga el camillero [arrastrando la camilla  
que trastabilla].

**GUSTAVO F. J. CIRIGLIANO (†)<sup>1</sup>**

### **La boliviana frente al supermercado**

Te veo cada mañana  
construir la historia de la humanidad  
desde sus comienzos.  
Desde la primera planta recogida  
con manos deslumbradas, sorprendidas  
y con fragancia de tierra recién parida.

Al sentarte  
eriges una ciudadela a tu alrededor  
y te iluminas de ajíes rojos y lustrosos;  
tus manos no cesan de ordenar los frutos  
y de desgranar arvejas de sus chauchas;  
no necesitas nada para crear el mundo  
sino tus manos.  
Tienes la solidez impávida  
de la tierra y de la madre.  
Contigo no se va a acabar la vida,  
no faltará nunca el alimento,  
diosa de la fecundidad de la tierra,  
reina constructora de un mundo vegetal  
que haces surgir de tus bolsas inagotables.

<sup>1</sup> Educador, filósofo, escritor, investigador y ensayista de dilatada trayectoria en América Latina, EE.UU. y Europa. Experto y consultor internacional de alto nivel. Su abundante producción intelectual se tradujo en más de setenta obras y varios centenares de ensayos y artículos. Ocupó altos cargos en el ámbito educacional al igual que en instituciones sociopolíticas y culturales.

Tu reino incluye el humilde y desvalorado perejil  
junto a los adustos limones perfumados  
y los choclos semisonrientes,  
el ajo fragante,  
el laurel de la gloria y  
la especia preciada.

No nos abandones, madre elemental,  
sigue a la puerta del supermercado babilónico  
hasta que lo veas caer.  
Sostén tu paciencia.  
No nos faltará comida  
porque tú estarás ahí  
como siempre  
Madre tierra,  
estatua de la cordialidad amable,  
contrafigura de la agresividad en la técnica de ventas,  
antagónica del ejecutivo,  
sombra de la mitología tecnocrática  
de la venta planificada y masiva,  
burla de la organización complicada.  
Fecundidad latinoamericana,  
pobreza latinoamericana.  
Diosa sólida y robusta,  
madre enorme,  
te brotan de las piernas el rojo pimentón,  
el apio sabroso y el codiciado orégano.

Señora de las semillas,  
semilla tú misma,  
germen de vida,  
tu cuerpo desparrama y empolla los frutos,  
señora sin edad,  
madre nutricia,  
metáfora de América Latina  
sentada a la puerta del imperio,  
santa de un altar no consagrado  
rodeada de primicias y de ofrendas.  
Llegaste al corazón de la hija del Plata

y sentada, paciente,  
la verás derrumbarse  
por su traición a la vida,  
por su traición al proyecto  
de la hermandad americana.



© Gerardo Piña Rosales

## JORGE I. COVARRUBIAS<sup>1</sup>

### NADA

**E**n medio de la oscuridad titila la lucecita de una vela. Por un instante alumbra tímida la penumbra. Vacila, agoniza y muere. No queda nada. ¡Era mi vida!

### INVITACIÓN

Cansado de labrar campos y estrellas, Virgilio enfile sus loas a Baco, a los viñedos de la colina, a la aceituna de los olivares. La vida rebosa con la generosidad de tu mano, le dice al genio travieso, verdeas los campos con la viña otoñal y desbordas las ánforas de vino espumoso.

Ven, descálzate y deslía conmigo el mosto con tus pies desnudos.

### TATTWAMASI

Me miro en el espejo y no reconozco mi rostro. Cierro los ojos y escudriño mi interior, donde un doble inusitado se ríe y me dice burlón: ¡Eso eres tú!

<sup>1</sup> 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>

## MULTA PAUCIS

En respuesta a un imperativo categórico parte hacia su objetivo. No tiene conciencia del blanco sino sólo del vector de fuerza. La competencia abrumadora deja un tendal de bajas en aras de la supervivencia de los más aptos. Porta como un tesoro el ineludible código que transmitirá.

Su existencia es ese trayecto, su forma, la estricta adaptación al medio. Lucha, avanza, compite, vence la puja insólita, supera la tensión superficial y como único y victorioso espermatozoide fecunda el óvulo propicio para renovar la tristeza cósmica y cíclica del universo.

## WITTGENSTEIN

Quiero morir cuando decline el día, poetizaba Manuel Gutiérrez Nájera. La muerte es una refutación de la eternidad porque la vida es finita, falible, vulnerable. Pero si postulamos con Wittgenstein que la eternidad no significa una duración infinita sino intemporal, entonces la vida eterna nos pertenece a quienes vivimos en el presente. Y el mismo Manuel Gutiérrez Nájera recapacita: ¡No moriré del todo, amiga mía!

## VIDA

Si bebe la tierra fértil —pregunta Anacreonte a interlocutores poéticos— si beben las plantas de la tierra, las aguas de los vientos, el sol de las aguas, la luna del sol y las estrellas claras, si toda la naturaleza necesita beber para sobrevivir, si el líquido vital se trasmuta en savia y sangre que define la vida, ¿pues por qué me vedáis el vino, camaradas?

## DESPERTAR

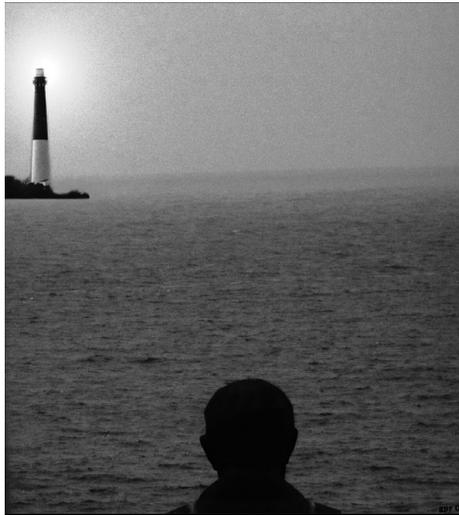
El aplauso de una sola mano deja un silencio elocuente. El mundo, un diálogo del absurdo, aviva la imaginación. El koan, una

parábola incisiva, parte como una flecha con la noción del blanco. La intuición se despreza, se agita como una hoja al viento, se arremolina como una ráfaga helicoidal. Pero es el golpe súbito del maestro el que despierta a la realidad intuitiva, el que rasga el velo que cubre los ojos, el que descubre lo inefable. Es ese golpe el que revela a la vez el desamparo y el camino. Es ese golpe Zen el que despierta al Lazarillo de Tormes.

## LUZ

Ya no pasa ningún barco por la bahía ni vive nadie en el islote. Sólo el faro se yergue en esa superficie mínima acosada por el oleaje. La estructura de ladrillos despide un polvo ocre con olor a humedad. En lo alto, un foco ilumina la noche en movimiento rotativo detrás de un ventanal circular. El rayo de luz ilumina intermitente la marejada y la roca. A veces una mala pasada del viento evoca el sonido asordinado de una sirena. Pero nadie viene ni a nadie espera.

Abrumado de soledad, el encargado se limita a cumplir con un imperativo categórico: la luz nunca se apaga.



© Gerardo Piña Rosales

## SONIA CHOCRÓN<sup>1</sup>

### Lo que el viento se llevó

Se ha llevado tantas cosas el viento  
que sopla por los alrededores de mi casa profunda  
que casi olvido enumerarlas:  
Un amor inconveniente que no pudimos coronar  
la tersura de las manos de mi madre  
la virginidad exacta  
el jazmín que perfumaba las tardes necias  
los abrazos rotos  
el iris cielo azul de papá  
el perro mullido que un día escapó de mi  
las nalgas firmes y el vientre austero  
el amor de Scarlett por Ashley  
(*“francamente querida, eso me importa un bledo”*)  
mis barbies desnudas y hacinadas  
como escombros de una cámara de gas  
la calle empinada de los patines  
corduras y escrúpulos  
la ciudad clemente y dócil  
el vértigo en la bragadura  
La edad de la inocencia,  
abreviando.

<sup>1</sup> Poeta, narradora y guionista venezolana. Estos textos corresponden al libro *Mary Poppins y otros poemas*, de pronta aparición. [http://es.wikipedia.org/wiki/Sonia\\_Chocr%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Sonia_Chocr%C3%B3n)

## **La vida es bella**

A pesar de todo  
Del calor y del frío  
Del día y de la noche  
De los cadáveres sobre las aceras  
De los rebanados en acción  
De la contienda y sus bajas  
Del mal y similares  
De la tirria y el error  
Del eco y sus memorias  
De la orfandad y la jácara  
De lo súbito y lo tardo  
De lo poco y de lo mucho

La vida es bella  
a morir

## **Laura Brown**

Hay algunos días  
en los que deviene otra mujer que camina  
por la casa  
ella toma el teléfono  
recoge los calcetines y el polvo de los días  
arrulla niños que tienen pesadillas  
triangulares  
y hornea suspiros blancos  
azucarados y perfectos como  
criaturas de leche  
Será tal vez que la mujer auténtica  
que no cumple su deber  
que no siente y no padece  
la magia de las servilletas bordadas  
ni el canto de la flor del jarrón azul  
ni el aroma a caramelo del hogar repleto  
abrumada por tanto exceso de vida  
es la única  
que sabe que una página

una sola página escrita  
es un mundo  
a salvo

### **Vaselina**

Todo era música por esos tiempos  
en los que bailábamos sin preocuparnos  
por la diestra de Dios  
No teníamos la intención de ser inmortales  
porque ya éramos demasiado jóvenes  
e interminables  
Veámos  
esas películas que de tan tontas eran tristes  
y de tan tristes  
llorábamos  
sin darnos cuenta  
que vaselina podía ser más que el nombre  
de una película de verano verde mar  
sin entender que la vaselina se practicaba  
para suprimir el rubor pegadizo  
de las noches de  
trasnocho y turbación  
para evitar las arrugas alrededor de  
los ojos gastados  
de roer pesares cadáveres desgarrados  
para implantar un termómetro rectal  
para seducir con sabiduría y poco  
recato  
pacato  
con resbaladiza fruición  
para hidratar labios rojos y  
resecos de tanto ser  
lamidos  
Aún hoy me pregunto cuándo  
y por cuál desolada razón  
dejé de ser  
sin resquemores y a rajatabla  
la entrañable Sandra Dee

**M. ANA DIZ<sup>1</sup>**

### **Juramentos**

Que se me caigan las dos manos,  
que se duerman los ojos  
y para siempre quede con los pies  
desorientados,  
que no pueda olvidarme ni un instante  
de mí misma.

### **Su cárcel lo sueña prisionero**

Le tiembla la memoria  
y el mar le corona de escamas la cabeza.

Una inminencia, un pasado  
remoto a punto de llegar,  
va enredándose con algo que viene  
del futuro, una cara  
que jamás ha ocurrido,  
como una flor violeta de amarillo  
corazón, con sombrero de ala ancha,  
desconocida, inconfundible.  
Quiere caer, pero la espera

<sup>1</sup> Especialista en literatura peninsular, ha publicado artículos y libros que recogen los resultados de sus investigaciones y su experiencia como docente universitaria en Lehman College, CUNY. Actualmente se dedica a la creación poética.

le inventa una cárcel  
y la cárcel lo sueña prisionero.

### **Dinamiteros**

Razón nombramos muchas veces  
a las comunes operaciones del engaño,  
al corredor por donde aúllan  
ráfagas de jaurías furibundas  
que quieren ganar a toda costa,  
cultivan la religión del yo primero  
y siguen la ley del empujarás a los que caen.

De cuando en cuando vienen a limpiar  
el aire,  
instantáneos, los dinamiteros.

### **En las alturas**

*Deposuit potentes...*

“Humilló a poderosos  
y elevó a los humildes,” canta el salmo.  
Y así sin duda es a veces.

Habitan las laderas de los cerros  
los pobres de los pobres.  
Los que llegan más tarde  
plantan sus casas de cartón con barro  
en la última hilera y la más alta.  
Bajan al llano cada día  
a buscar agua. Con sudor  
bendecido la llevan allá arriba,  
a las alturas

## ESCRIBA

*Pensando en Ganesh,  
patrono de escribas, mercaderes y poetas*

Sé andar derecho por la criba del renglón, atento a la letra, de a ratos entreoyendo alguna sombra de significados.

Conozco la impaciencia. Recuerdo a veces lo que no conocí, como el calor del hogar completo, el ardor incontenente de la guerra, o su aterido frío, y de a ratos olvido lo que sé de inanes tempestades.

Alguna que otra vez encontré la palabra veraz, pero me faltó la constancia, y sobre todo, la entrega.

De a ratos los ojos se me gastan. Siento un brillo húmedo y todo está nublado. Cuando regresan los ojos al papel, lo ven todo más claro. Y cuando no ven bien, interpreto, intercalo algo que habré leído en alguna otra parte, y trato cuanto puedo de hacer invisibles esas pequeñas intrusiones en el texto que copio.

Me gusta contar los renglones que he llenado, y también las páginas. Los números son firmes y confiables.

Me gustan sobre todo el papel y la tinta, aunque sepa que dos o tres palabras pronunciadas en el momento justo valen más que los millares de letras que he copiado en mi vida. Jesús dibuja puentes con los que vinieron antes cuando invoca sus palabras. "Como está escrito," dice muchas veces, pero él nunca escribe.

En este mismo instante, estoy copiando de mi aliento lo que digo, a pesar de saber que a letra y voz se las lleva, más tarde o más temprano, el mismo viento.

## NASARIO GARCÍA<sup>1</sup>

### Ojo del padre

Ojo del padre  
mejor lugar  
no lo hubo  
y quien no lo sepa  
es porque allí  
no nació,  
vivió,  
o nunca estuvo.

Ojo del Padre  
tierra sagrada  
y adorada.

De ti siempre  
me acordaré  
como el Padre Nuestro  
y el Ave María  
ya que mejor lugar  
no lo había.

<sup>1</sup> ANLE, Profesor Emérito de Lengua y Literaturas Hispánicas, escritor, investigador y poeta. Reside en Santa Fe, New Mexico. En el volumen inaugural de la RANLE se publicó una semblanza y aproximación a su figura.

Hoy te lloro  
lágrimas dulces  
como el caramelo  
de mamá.

Hoy te abandonamos  
no por falta de amor  
sino del temor  
que mañana no tengamos  
bastante que comer  
ya que las mismas milpas  
están cansadas  
de rogar  
por agua para cosechar  
lo suficiente para poder  
prevalecer.

Jamás me olvidaré de ti  
mi querido Ojo del Padre  
porque la nostalgia  
como la hierba buena  
jamás deja de florecer.

### **La Vega**

La Vega  
sitio  
donde mis abuelitos  
celebraron  
su primera noche  
de matrimonio  
en el corral  
con los caballos.

La Vega  
símbolo  
de los buenos ratos  
que ellos gozaron

abrazando  
el Tiempo,  
la Tierra,  
y la Naturaleza  
mientras vivieron  
la buena vida.

La Vega  
monumento  
de agradecimiento  
a su Tatita Dios  
por lo tanto  
que a mis dos abuelitos  
les brindó.

Hoy día mi hermano menor  
es dueño de La Vega,  
pero yo, el mayor,  
guardo los lindos  
recuerdos  
del gran amor  
entre mis abuelitos.



© RANLE

**PEDRO GUERRERO RUIZ<sup>1</sup>**

**El día que no sepa quién soy**

El día que no sepa quién soy,  
sentado en el negro sofá donde leo el diario,  
o me quede mirando a ningún lugar determinado,  
[fijamente,  
te convendría buscar tan sólo aquella foto donde nos  
[besamos  
y que tanto nos gusta. Si es tan sólo por saber algo  
[de mí.

El día que no sepa quién eres, que no sepa tu nombre  
cuando tus ojos se miren en los míos,  
entonces, y sólo entonces, comprenderás que ya no  
[soy yo.  
Busca esa foto, si algo de mí aún te interesa.

En ese día que no responda a nada, a nadie,  
que no disfrute de una mañana efímera de luz  
en una pequeña plaza de mi pueblo,  
o si a tus hermosos ojos no respondo con los míos  
[pequeños,

<sup>1</sup> ANLE, Catedrático de Universidad, poeta y articulista semanal del diario La Opinión, es Premio Nacional de Poesía Vicente Aleixandre y ha publicado seis libros de poesía, “Los versos de Pedro Pueblo”, “Poética del gesto”, “Blanquizaes de Lébor”, “Memoria de la luz”, “Cumbre del pájaro herido” y “Levedad de la ceniza”, así como en antologías poéticas y revistas literarias españolas y extranjeras.

<http://www.anle.us/222/Pedro-Guerrero-Ruiz-.html>

es que ha llegado la hora de decirnos adiós el mundo y yo,  
o yo y el mundo. Y sólo estaré en el recuerdo de  
[esa foto.

### **Historia de un dos más dos**

Desde entonces,  
desde aquellos pezones rojiverdes  
saltando de su gris salpicadero,  
ha cubierto un tiempo nuestros años de invierno  
en ternura confiada.

Fue ayer cuando salíamos  
en aquel Rocinante desbocado,  
brillando como luciérnagas,  
trillando el tiempo que era tan nuestro,  
convocados por Eros y por Tánatos,  
saludando a la Cibele desde dos caballos,  
montados en aquella nube de poesía  
sobre una carta mugrienta de un poeta loco.

Así, asomados entre extintores,  
becerros y jabalíes domesticados,  
maldiciendo lo escolástico,  
nutriéndonos en una extensión de flora endémica.  
Sobre aquella nube, digo, de libertad fingida,  
de lúcida prisa intestinal, colérica, ensayada  
por un cántico sin ira,  
tal vez por una manada de versos  
incesantes, atávicos, inciertos.

Éramos dos, ícaros en la noche alegre,  
subterráneos en un día sospechoso  
de tanta soledad acumulada,  
de tanta cadena de aire,  
de tanta ignorancia enmarcada en la sequedad  
de una cultura líquida, volátil.  
Dos gritando en un paisaje sin fortuna.

Somos así, conscientes de haber sobrevivido  
entre lo absurdo y la audacia de unas hojas de humo,  
comprimidos en un consumo distinto,  
abismados ya a la ceniza, en una extrañeza temporal  
que no sabe nuestro idioma,  
cerca de una arena sin mar,  
despiertos a vivir otra trinchera,  
otra luz sin luz montando aquel caballo  
de la vieja herida. En el trayecto del cielo  
donde Madrid se infecta de terciopelo rojo.

Y subíamos así, animados por el ciclo  
de una propia manera de sentirse huidos  
sin más muro que el vegetal silencio de la espuma.  
Pero nosotros no, nosotros no viviremos  
ese olvido inútil, angostado en la herida,  
sumido en otro instante. Nosotros no,  
porque nosotros tenemos esa semilla del gesto,  
esa geometría disidente,  
esa memoria insumisa de angustia despreciada.

Nosotros no, porque nosotros no hemos perdido  
el tiempo mirando un terco péndulo en la tarde.  
Y todavía en dos caballos, audacia y maravilla,  
somos dueños de un signo sobre aquel maldito  
concierto inocente de un pentagrama cálido de nube.

### **Aquellos versos tristes**

Por qué yo me sabía aquellos versos tristes,  
aquellos de Neruda y Vallejo,  
los de Miguel Hernández, los de León Felipe.  
Y por qué yo no sabía aquellos otros versos más  
[alegres,  
o los que escribieron los claros poetas milagreros.

Por qué no guardaba en mi memoria  
aquellos otros versos exaltados de Espronceda,

o los de Bécquer que tanto me gustaban.  
Por qué era en lo oscuro la incertidumbre al fin  
donde puse mi huella de aquel tiempo juvenil  
del arpa y de la espuma, de un oleaje ya fallido.

Nunca lo supe, o era mi destino el verso peregrino  
del barro y del otoño en lluvia.  
Y me bañé del océano de Larrea y Cernuda,  
del ocaso infernal del sufrimiento Dante,  
en las palabras descarnadas de Ungaretti, Quasimodo,  
Montale. Y penetré en los malditos, Baudelaire, Eliodoro,  
Verlaine... Y así, extrañamente, de la mano de Celaya,  
atracaba al Hudson profético de Whitman.

Atormentado de palabras, viajaba yo en la penumbra  
de la piedad de San Juan, el de La Cruz,  
hasta los fantasmas de Lorca, geometría y angustia,  
o los ángeles fríos del gaditano Alberti.

Pero por qué fue mi destino el de acogerme  
a la muerte de Manrique, el de crecer en dudas desde  
[la vieja  
madera de los mares de Homero, aquel que no veía,  
en peregrino sufrimiento, y con Neruda en su cosmos  
[de elegía  
terrestre, tan lejos de los divinos maestros de las dulces  
[liras.

Nunca lo supe. Y tan sólo añadía la dureza del fuego  
del repentino ocaso, del infinito espacio de las brumas.  
Sin agua y agrietado. Seco y más tosco cada día,  
del mismo hierro encendido del infernal Vulcano.  
Y de los mismos alumbres por donde había emergido,  
convivía en la huella incesante de un rayo no domado  
y asemejé mis versos a una levedad de la ceniza  
de la misma terquedad que ahora me somete.

**ROBERTO JUARROZ<sup>1</sup>**

**Poesía vertical (1958)**

**18**

Tú no tienes nombre.  
Tal vez nada lo tenga.

Pero hay tanto humo repartido en el mundo,  
tanta lluvia inmóvil,  
tanto hombre que no puede nacer,  
tanto llanto horizontal,  
tanto cementerio arrinconado,  
tanta ropa muerta  
y la soledad ocupa tanta gente,  
que el nombre que no tienes me acompaña  
y el nombre que nada tiene crea un sitio  
en donde está de más la soledad.

<sup>1</sup> Destacado catedrático universitario, escritor, investigador y especialista en bibliotecología (1925-1995) cuya obra poética está reunida en una serie de volúmenes correlativamente numerados del uno al catorce bajo el título general de *Poesía vertical*; <http://www.robertojuarroz.com>. Remitimos a su semblanza en la sección “El pasado presente” de este mismo número.

**Tercera poesía vertical (1965)**

**I - Poemas de otredad**

17

Detener la palabra  
un segundo antes del labio,  
un segundo antes de la voracidad compartida,  
un segundo antes del corazón del otro,  
para que haya por lo menos un pájaro  
que puede prescindir de todo nido.

El destino es de aire.  
Las brújulas señalan uno solo de sus hilos,  
pero la ausencia necesita otros  
para que las cosas sean  
su destino de aire.

La palabra es el único pájaro  
que puede ser igual a su ausencia.

**Quinta poesía vertical (1974)**

38

Menos que el circo ajado de tus sueños  
y que el signo ya roto entre tus manos.  
Menos que el lomo absorto de tus libros  
y que el libro escondido  
de páginas en blanco.  
Menos que los amores que tuviste  
y que el tizne que alarga los amores.  
Menos que el dios que alguna vez fue ausencia  
y hoy ni siquiera es ausencia.  
Menos que el cielo que no tiene estrellas,  
menos que el canto que perdió su música,  
menos que el hombre que vendió su hambre,  
menos que el ojo seco de los muertos,  
menos que el humo que olvidó su aire.

Y ya en la zona del más puro menos  
 colocar todavía un signo menos  
 y empezar hacia atrás a unir de nuevo  
 la primera palabra,  
 a unir su forma de contacto oscuro,  
 su forma anterior a sus letras,  
 la vértebra inicial del verbo oblicuo  
 donde se funda el tiempo transparente  
 del firme aprendizaje de la nada.  
 Y tener buen cuidado  
 de no errar otra vez el camino  
 y aprender nuevamente  
 la farsa de ser algo.

### **Duodécima poesía vertical (1991)**

#### **1**

Sacar la palabra del lugar de la palabra  
 y ponerla en el sitio de aquello que no habla:  
 los tiempos agotados,  
 las esperas sin nombre,  
 las armonías que nunca se consuman,  
 las vigencias desdeñadas,  
 las corrientes en suspenso.

Lograr que la palabra adopte  
 el licor olvidado  
 de lo que no es palabra,  
 sino expectante mutismo  
 al borde del silencio,  
 en el contorno de la rosa,  
 en el atrás sin sueño de los pájaros,  
 en la sombra casi hueca del hombre.

Y así sumado el mundo,  
 abrir el espacio novísimo  
 donde la palabra no sea simplemente

un signo para hablar  
sino también para callar,  
canal puro del ser,  
forma para decir o no decir,  
con el sentido a cuestras  
como un dios a la espalda.

Quizá el revés de un dios,  
quizá su negativo.  
O tal vez su modelo.

### **Decimocuarta poesía vertical (1994)**

#### **34**

Escribir un poema sobre nada  
donde puedan flotar todas las transparencias,  
lo que no conoció nunca la condena del ser,  
lo que ya la abandonó,  
lo que está por empezar  
y tal vez nunca empiece.

Y escribirlo con nada o casi nada,  
con la sombra de las palabras,  
los espacios olvidados,  
un ritmo que apenas se destaca del silencio  
y un silencio acotado en un punto  
por detrás de la vida.

Un poema sobre nada y con nada.  
Quizá todos los poemas,  
pasados, futuros o imposibles,  
puedan caber en él,  
por lo menos un instante cada uno  
como si descansaran en su forma,  
en su forma o su nada.

## HUMBERTO LÓPEZ CRUZ<sup>1</sup>

### Celeridad

La premura del momento se hace eterna,  
no concluye la faena del instante.  
No es importante,  
ya han surgido otras tantas que reclaman,  
se imponen,  
no detienen la avalancha de la brisa.

Es la prisa,  
con que hay que encarar cada naciente;  
en el poniente,  
nos aguardan las tareas desde el alba,  
sin concluir,  
sin enfrentar,  
es muy tarde para detener esta carrera,  
la vida fluye sin reconocer espera.

<sup>1</sup> Profesor en la Universidad de la Florida Central, escritor e investigador. Tiene publicado dos poemarios, *Escorzo de un instante* (2001) y *Festinación* (2012). Su más reciente obra es el volumen editado, *Virgilio Piñera: el artificio del miedo* (2012), donde recoge ensayos de colegas de diversas nacionalidades en un intento de aproximarse a la obra del poeta/dramaturgo.

### **Viaje constante**

Es cierto que en la dicha  
de los tiempos  
observo amalgama de emociones;  
sin distinciones,  
base son de aventura compartida.

Es la movida  
que culmina en caricias fusionadas,  
entrelazadas,  
dibuja el futuro de un pasado  
—no ha llegado;  
crece la fortuna de mi hado.

### **Espera de ti**

Paciencia,  
es difícil concebirte,  
comprenderte;  
y al poseerte,  
te dejamos escapar entre las manos.  
Solo basta un exabrupto,  
una congoja,  
y perdemos al instante  
cuánto nos ha costado conocerte.

Yo he oído mencionarte,  
te he visto pasar cerca;  
pero puedo decir  
que no me he deleitado en tu sustancia.  
No es tarea liviana  
conquistarte paciencia,  
lograr en mí un injerto de tu esencia.  
Mas temo que aún sin tenerte  
yo te pierda.

## Ruptura final

Cansado,  
vagando entre paredes que no hablan,  
pasan las horas.

Desatina,  
se enfurece entre lamentos,  
fecundan las maldiciones incoherentes.  
La abulia se presenta,  
llega en silencio sin ser reconocida.  
Las paredes más estrechas,  
el aire no se inhala fácilmente.

¿Por qué no vivir hoy todos los días?  
Quedan tantos,  
hay tantos almanaques por abrir.

Se desespera,  
recurre a las viejas amistades:  
unas pastillas o una cuchilla,  
mira a las venas como posible salida.

Ya no coordina,  
abre la puerta  
y respira la luz que se aproxima;  
lejos, se oye alegría,  
el viento trae primavera por montones.

En los rincones,  
el moho reptá, cubre recuerdos;  
no le importa de qué asirse, no lo intenta.

Cierra la puerta,  
se desploman las paredes de la espera;  
se va flotando  
va a llorar cerca,  
otro plano se presenta y no lo encuentra.

EUGENIO MANDRINI<sup>1</sup>

## HOMBRE DE MUCHA FE

**D**escendió del tren en una estación cualquiera de un pueblo desconocido, y la esperó.

Después, entró en los subsuelos de las catedrales, donde el silencio, de tan espeso, late, y la esperó.

Después la esperó subido a los árboles, a los puentes, a las terrazas, a las torres, a las montañas, a los aviones, a las nubes del sueño y, acaso, a algún ángel.

Después la esperó en la intemperie del invierno más impiadoso, temblando no de frío sino de esperanza, y además bajo la lluvia la esperó, hasta que el agua dolió como pedradas.

Llegó también a comprar un telescopio y esperó verla aparecer de entre los astros.

Lo encontré sentado en el banco de un parque, en silencio, mirando ardiente más allá de los árboles, del tiempo, del desvarío. Le pregunté:

—¿A quien espera tan tenazmente?

Sin dejar de mirar el fuego de la distancia, contestó:

—A la Felicidad. ¿A quién otra podía ser?

Me senté a su lado.

<sup>1</sup> Poeta y narrador; es autor de varios libros de poesía y de microficción al igual que colaborador regular de periódicos y revistas. Sus piezas han sido incluidas en importantes antologías de circulación internacional, habiendo recibido varias distinciones y reconocimientos literarios.

## CARACOLAMENTE

De todo he escuchado a través de una caracola en el oído. He escuchado los ruidos del cielo al desperezarse en cada amanecer; he escuchado el crepitar de los huesos de los malévolos en el infierno; he escuchado a los bosques desprenderse de sus raíces y avanzar con paso de multitud; he escuchado el tremendo tiritar de la luna en los inviernos de su lado oscuro; he escuchado los tambores, es decir, los ronquidos de la noche en sus pesados sueños; y también he escuchado los dos primeros movimientos de la décima sinfonía de Beethoven, y las recriminaciones de Velázquez a las inquietas meninas para inmovilizarlas en sus poses, y hasta la respiración furiosa del Capitán Ahab en su aventura imposible. Todo ha resonado nítido en los túneles de mis oídos. Todo menos el susurro del mar. Porque el susurro del mar (alguna vez había que decirlo) está y seguirá estando silenciado hasta el infinito por las voces de los peces en sus interminables relatos de naufragos, de ahogados y de islas fragantes e hipnóticas. Esto lo saben bien algunos escritores de aguda percepción auditiva, quienes después de descifrar buena parte de dichos relatos, los narran como si hubieran surgido de su propia imaginación.

## ES MUY MALA LA TRISTEZA

Desoladora, es. Y por eso el recién llegado aseguró que la podía curar, que sólo él la podía curar. Así fue que lo tomó al Luis, un muchachote de una cara de tristeza sepulcral y de labios del color de las tardes cuando empiezan a envejecer, y lo hizo sonreír. Para ello se valió de un hilo casi invisible de tan fino, con el cual cosió cada comisura de los labios y las unió a cada lóbulo de las orejas. El Luis, su familia y la gran mayoría del pueblo quedaron satisfechos y extasiados con esa sonrisa desmesurada que brillaba como todas las sonrisas a la vez. Solo unos pocos, los escépticos de siempre, persisten aún hoy en afirmar que, de algún modo, el curador de la tristeza fracasó, porque no supo borrarle de los labios al Luis, ese insoportable color de las tardes cuando empiezan a envejecer.

## MUNDO ANIMAL

No quiero un elefante en la bañera de mi casa. Ni un cocodrilo debajo de la cama. Ni un mono en la cocina hurgueteando entre los cajones por el cuchillo más afilado. Ni un cuervo fijo en la araña de dos luces. Y hablando de arañas, tampoco alguna de ellas como una sombra cambiando de lugar en las paredes. Ni un águila azotando el espacio con sus brazadas. Y menos un tigre merodeando en los pasillos. El potente perfume de todos ellos, que son la naturaleza misma, eso quiero yo, contra el olor infeccioso que viene de la ciudad donde vivo, porque ya me es insuficiente resistir sólo con mi perro, mi gato, mi tortuga, mi canario, y ocasionales mariposas que trae la primavera o murciélagos la noche.

## CABALLOS, CABALLOS

¿Usted nunca vio a los caballos huyendo de a dos en el alba? ¿Nunca? Es raro. La ciudad está llena de caballos que huyen de a dos en el alba. Se los ve correr, indefensos y espantados, como si los persiguiera el aliento del Demonio o el diluvio del ojo de Dios. Pero un momento antes brillaban en la oscuridad como buenas bestias felices y encabritadas que son. Hasta que el primer fósforo del alba se enciende y los hunde en una quietud dramática, paralizándoles la aventura y el azar, y entonces huyen, con la desilusión entre los dientes los caballos huyen, porque el alba los transforma en pobres animales domésticos, y en solo un instante derrumba la belleza de los cuerpos, acaba con la avidez del deseo que es un principio de eternidad, y ennegrece el babear, esa espuma sagrada de la pasión. ¿Entiende ahora por qué los amantes huyen de a dos en el alba? Y no se sorprenda que en vez de caballos haya dicho amantes. A la hora de retozos y galopes, caballos y amantes son el mismo animal.

E. A. "TONY" MARES<sup>1</sup>

## Lo que ocurre en Barcelona

### I

Pues aquí estoy en Barcelona. Vago  
por las calles donde Durruti andaba.  
Encuentro la librería de la CNT,  
compro libros, me subo en el funicular  
que va a Montjuich. Creo que está  
enterrado allí pero no encuentro nada.  
El viento sabrá dónde está Durruti  
pero difícil entender su silbido triste.

Rumbo ahora a Parc Güel en tranvía  
lleno de gente, a mi lado una joven mujer  
vestida de rojo y negro. Choca ligeramente  
conmigo. Comenzamos a hablar.  
Eres americano, ¿verdad? Sí. ¿Y qué  
haces aquí? Busco la tumba de Durruti.  
No lo encontré en Montjuich.

Se llenan de lágrimas los ojos de la joven.  
Mi abuelo, dice, lo conocía. Claro, era niño  
y se sentaba en las rodillas de Durruti.

<sup>1</sup> Educador, poeta, historiador, ensayista, dramaturgo y novelista. Su amplia producción tanto en inglés como en español explora las raíces de la hispanidad enmarcada en el mundo bicultural y bilingüe con énfasis en el suroeste de los EE.UU.

Parece que hoy día nadie pone atención  
a esa época, le digo. No les interesa, dice,  
con una sonrisa agridulce, como alguien  
que acaba de perder una guerra civil.  
Se baja del tranvía y desaparece  
como la página de una historia que ya nadie lee.

## II

Nunca encontré a Durruti pero no importa.  
Como Zapata y Guevara, es uno de los  
duendes de la revolución. Con sus anarquistas  
Durruti avanza en el frente de Aragón.  
La Plaza de Catalunya se llena de banderas  
rojas y negras. Repentinamente Durruti  
con su columna de hierro va al frente de Madrid.  
De manera misteriosa muere de un tiro.  
Muchos hasta hoy día lamentan su muerte.

Los españoles trabajan duro, como nosotros.  
Sufren mucho, como nosotros. Gente pobre  
que bebe vino cuando hay vino, como dice  
Machado, y agua cuando nomás hay agua.

Veo a los indignados en Madrid,  
y allí está Durruti marchando con ellos.  
Los americanos se enojan con Wall Street  
y allí está Durruti con ellos.  
En todo lugar donde jodan a los pobres,  
allí está Durruti con su bandera roja y negra.  
El estandarte rojo para la gente que se engaña  
y negro para las naciones enamoradas con la huesuda.

Un día, ya muy agotados, dejamos de ser humildes.  
En lo más oscuro de la larga noche, el duende  
de Durruti comienza su baile rojo negro rojo negro  
y sale el sol y es el primer día de la creación.

## Jardín urbano

Entre dos edificios de apartamentos,  
los “Jardines de Plata” y las “Galerías de Oro,”  
hay un jardín urbano donde la tierra  
echa brotes de verduras que buscan  
la luz como los dedos de los sepultados  
que niegan a la muerte urbana desolada.

Aquí estamos, parece que dicen  
los brotes de verduras. Recordamos  
el zacate de antaño que crecía aquí  
y los pueblos que sembraban  
maíz, frijoles, calabazas y chile reluciente  
verde bajo el manto azul turquesa  
del cielo nuevomexicano. Hemos vuelto,  
dicen, para recuperar esta tierra asolada  
por el petróleo, el hierro, y el carbón.

Señores y señoras vuelvan a sus cabales,  
imploran los brotes de verduras. Aprendan  
de sus antepasados vivir otra vez  
como cazadores, segadores, labradores  
que se conocen y se ayudan el uno al otro.

La tierra generosa les dará comida,  
criará a sus hijos que se conozcan,  
para que puedan curar la fiebre del progreso  
que mata los campos y los animales,  
que envenena el aire, el mar, y los ríos.

Somos cantautores, dicen los brotes de verduras  
levantándose en el jardín urbano entre  
los “Jardines de Plata” y las “Galerías de Oro.”  
La narrativa que cantamos es de abundancia,  
de paz, del bien para todos.

Ciudadanos enajenados del mundo industrial,  
artificial, sofocante, pongan atención

a la tierra, al cielo, a sus mismas vidas para saber  
de veras quienes son, dicen los brotes  
de verduras. Somos compañeros de viaje  
en un camino que se curva a través de la noche  
para llegar a la luz del amanecer,  
la madrugada de una historia menos cruel.

Vamos a dejar volver los ríos, los bosques,  
los animales silvestres, los recuerdos  
que se convertirán en esperanzas.  
Juntos crecemos bajo el sol hacia el futuro.

Somos brotes de verduras, de esperanzas.  
Somos gente. Somos oro y plata de verdad.



© Gerardo Piña Rosales

## **RODOLFO E. MODERN<sup>1</sup>**

### **De las pisadas**

Uno de mis pies  
se asienta en los territorios de la exageración,  
de la hipérbole más desaforada,  
y su meta, próxima o lejana,  
me es desconocida, pero llega.  
El otro pie es el de la contención.  
Piso su arena dura y el retraso se hace  
manifiesto, a veces emocionante. Sobre todo  
cuando las aguas rompen el dique  
y desbordan su pobre contenido.  
¿Por qué será?, me pregunto.  
Pero el acuerdo de ambos pies,  
aunque imposible, sirve para caminar.  
Hacia atrás o hacia adelante,  
es lo mismo.  
Porque el final ya está escrito  
con letras de imprenta.  
Y la meta es una sola, inexorable.

<sup>1</sup> ANLE, ASALE, Educador emérito, escritor, poeta, dramaturgo y ensayista de proyección internacional. Miembro de la Academia Argentina de Letras. <http://www.lettras.edu.ar/?q=node/134>

## **Bizarro**

Y todo lo que existe se transmuta  
en un manto sin color y sorpresivo.  
Lo bizarro desborda las definiciones  
del diccionario, y las lagunas se multiplican.  
¿Es un diamante con luz propia?  
Lo bizarro surge como advertencia, un relámpago  
con fondo de grises. Y con preferencia de noche.  
Luego se arroja a la caldera donde hierve el caldo  
de las extravagancias.  
Y ahí queda inmóvil, hasta que se confunde  
frente a las fulgurantes constelaciones  
que todavía significan algo.

## **Anécdota**

Cerré los postigos  
(los ritos requieren cierta oscuridad)  
y puse a secar el corazón  
junto a la estufa.  
Antes hubo que retorcer un poco  
mi corazón, porque chorreaba.  
Después goteó más lentamente  
hasta que se desangró.  
Tu lengua es un cuchillo  
que inflige las heridas más hondas,  
y no sé responder  
al torrente de tus argumentos.  
Mi retórica es pobre,  
mi retórica es insuficiente.  
Entonces comprobé  
que los corazones cicatrizan mejor  
a la intemperie. Y en silencio.  
Con el corazón  
algo maltrecho todavía,  
las reconciliaciones florecieron  
en un terreno minado.

## EUGENIA MUÑOZ<sup>1</sup>

### Horas burbuja

Las horas se fugaron al pasado  
cruzando puentes,  
uniendo orillas lejanas  
de tiempos vividos y fluidos  
por cauces ya conocidos  
en espacios diferentes y ausentes.

Se escondieron las horas  
en una burbuja de luces, barullo  
y risas cómplices de un  
“quitarle a la vida cinco centavitos  
de felicidad”.

Un paso aquí, un paso adelante  
otro para atrás, una vuelta,  
otra vuelta y abrazo de las horas  
jugando con el tiempo  
a “que no pase el rey que ha de pasar”  
en su “reloj de no marques las horas”  
para que nunca se desvaneciera la burbuja.

<sup>1</sup> Docente universitaria, escritora y poeta. Además de textos didácticos y de crítica literaria, entre su obra poética se destacan: *Voces y Razones*, *Ser de mujer* y *La vida en poemas*, antologías de Estados Unidos, España y Latinoamérica. Su poema “Una madre sin su hija”, ha sido presentado en 15 países con traducciones al italiano, inglés, alemán y catalán, como parte de la obra teatral *Mujeres de arena*.

Inexorable pasó el rey dejando  
las horas en el “contigo en la distancia”  
y la burbuja en un rincón del corazón..

### **Tiempo sin tiempo**

Para Sofía y sus fantasías

Feliz me perdí en el tiempo  
disfrutando solo las horas sin reloj  
sin minutereros cocoteros  
cayendo sobre sus fantasías.

Caminos entre florestas soleadas  
en amarillo, blanco y lila.  
Trinos, muchos trinos en verdes ramas.

Oleadas de risas y algarabías  
princesa en rosa, tul y carmín.

¡Gritos y gritos de emoción  
corre, corre, corre  
que te coge, que te coge  
el tigre!

Mares, barcos, piratas,  
negros sombreros, espadas  
islas y tesoros con oros,  
perlas y collares.

Shu, shu, shu, shu  
sube, sube al tren  
¡que se va, que se va el tren!  
chiqui, chiqui, chiquichiqui,  
chiqui, chiqui, chiquichiqui.

En su barco de fantasía  
azul, amarillo y arco iris

ella se balancea, se balancea...  
¡zas! una tormenta empieza,  
¡amenaza con voltear el barco!  
¡Ven, ven sálvame, sálvame!  
¡Sí, sí ya corro a salvarte!

Días y horas de fantasías  
y niñerías sin el reloj  
que ha marcado las arrugas  
del tiempo mío.  
Solo inmersa en el tiempo de ella  
en los jubilosos años de ella  
tan nuevos, tan felices  
tan ¡sus cinco añitos!

## **Resurrección**

A los 33 mineros de Chile

Los 33 fueron sepultados en la oscuridad  
sellados con toneladas de rocas  
en la entraña de la gran montaña.

Y a los 33 días de sepultados  
despertaron a la luz del rayo  
de la vida y la esperanza.

Y los 33 están ahora iluminados  
con la inefable gloria del milagro  
de su ascensión y resurrección a la vida.

FRANCISCO MUÑOZ<sup>1</sup>

## EL JARDÍN DE LAS IDEAS

Negotium perambulans in tenebris...  
H. P. LOVECRAFT: *El horror de Dunwich*.

Siempre me admiró la destreza de Horacio Wheeler para inventar la realidad. Con velada persuasión conseguía cambiar la ficción hasta hacerla parecer sustantiva; a veces incluso llegaba a resultar provocadora esa tendencia suya a seguir un curso elíptico para transformar el rumbo y la percepción de sus escritos, en los que late una entreverada porfía entre las palabras y los significados que la fantasía les otorga más allá del capricho del propio narrador.

Muchos han sido —y serán— los que lo han acusado de detestable, pues nada enoja tanto al necio como sentirse desenmascarado ante su desgarró para aceptar que la imaginación alienta el comportamiento y la vida de los monstruos más incongruentes, de las situaciones más turbadoras y de los seres más absurdos. Todo ello está presente en la habilidad contadora de Horacio Wheeler, capaz de historiar lo que nunca fue y de fabular lo cotidiano hasta convertirlo en irreconocible y aun en misterioso.

Solía decir que en este mundo estamos para hacer las cosas que Dios quiere que hagamos, pero como Dios no nos dice qué cosas son esas —subrayaba—, lo mejor que podemos hacer es *dar virtudes a los demás para que cada cual remedie los daños que le vengan*.

<sup>1</sup> Exsecretario general de la Fundación del Español Urgente-Fundéu. Miembro correspondiente de la ANLE. Escritor. Autor, entre otras, de las novelas *El Bosque del Rey* (Fundación Luis Ortega Bru) y *Las colinas del Edén* (Random House / Mondadori). Esta última ha sido traducida a varios idiomas.

Intuyo que tras sus palabras se ocultaba el insatisfecho deseo de pulir las muchas y notables faltas que creyó descubrir en la Creación; o acaso fuesen un desafío a las leyes de la providencia, como parecen corroborar las conclusiones de sus famosos Desafueros, modestamente publicados con fondos reunidos por un grupo de incondicionales (nunca fue persona de ahorros innecesarios) y reeditados tardíamente con el inapropiado título de Absurdos y quimeras. Cuando los releo no me sustraigo al deleite que me producen sus páginas. El siempre incierto recorrido por ellas supone un tránsito, a veces cruel e incluso violento, entre la monotonía de la costumbre y el embargo intelectual que suscitan sus sorprendentes y sutiles corolarios.

Dije al principio que Horacio Wheeler tuvo una extraña habilidad narradora. Si tuviera que definirla, me atrevería a calificarla —en un ejercicio de imprudencia— de absorbente. En cuanto escribió, la imaginación provoca una suerte de trastorno en quienes se aventuran por el ritmo de sus palabras y de sus imágenes. Vivió rodeado de ángeles y demonios y participó de las deficiencias de ambos. Tal vez así se explique el vértigo que rezuman sus relatos, en particular los llamados *Relatos clandestinos*, en los cuales se tiene oportunidad de vivir lo inexplicable con la misma fuerza que lo cotidiano. Recuerdo con afecto y nostalgia las largas charlas que solíamos tener en el porche de su casa. Sentados al abrigo del relente y sorprendidos de tanto en tanto por el viaje errante de las luciérnagas que rayaban la noche con luz imprecisa, fueron muchas las veces que escuché de su boca lo que después serían los *Relatos*, transcritos casi por obligación un año antes de que muriese. Me cupo la suerte de ayudarlo en la corrección de las pruebas y ello me valió, por expreso deseo suyo, convertirme en depositario del original. Lo conservo sin atreverme a abrirlo. Hay en él una magia inexpresable que algunas noches me azota la razón.

Con voz pausada y grave, vulnerada por saberes que en ocasiones se me antojaban dañosos, me confesaba historias que decía haber vivido no sabía cuándo, pero que sentía cercanas, tanto como la negrura de la noche que nos observaba sin atreverse a participar con palabras aunque sí con sensaciones. Muchas de esas historias no fueron incluidas en los *Relatos* y yo nunca le pregunté por qué se negó a hacerlo. ¿Tal vez por miedo a descubrir la clave de algún terrible secreto que no me reveló y del que participaba algún otro?

Algunas estaban impregnadas de una pulcra ternura, como la de aquel enamorado que antes de morir prometió volver a lomos de un

cometa para reunirse con su joven amada, a la que encontró convertida en estrella, y ambos anduvieron errando por el universo en busca de algún ignorado paraíso en que asentarse para la eternidad. Otras, en cambio, se sumergían en el laberinto de los espejismos más atroces que el sueño de la razón pueda proyectar. En estas y en su mundo de perversidades encontraba Horacio Wheeler su verdadera razón de ser. Recuerdo una, relatada entre los fríos desgarros de una tormentosa noche, que trataba de un poeta al que un celoso y desconfiado príncipe obligaba a soñar para descubrir lo que se ocultaba tras el ingenio de sus metáforas. Prescindo de los detalles para no faltar a la promesa que le hice de guardar silencio sobre ellos.

Pero entre todas esas historias que nunca fueron ni serán escritas, hay una de tan terrible creación que hasta las palabras con que me fue referida resultaban infames. Presiento que tras ellas había algo más que una flaqueza literaria; tal vez un reservado ánimo de mantener sus orígenes en la bruma de lo ignorado.

Esto fue lo que me contó:

En el otoño de 1950 llegó a su poder un grueso cuaderno manuscrito que, al parecer, perteneció en tiempos a un ensombrecido personaje cuyo nombre no me fue revelado, como tampoco lo fue el camino seguido para hacerse con él. Según me dijo, el citado cuaderno estaba dividido en dos partes. La primera, que abarcaba un tercio de lo escrito, era un compendio de notas y aclaraciones sobre asuntos que mucho tenían que ver con deshonorosas prácticas taumatúrgicas referidas por igual al subconsciente y a la razón. La segunda quizá fuese el resultado de aplicar la primera. En ella se recogían algunos sucesos atribuidos al supuesto autor de las notas, confidencia necesaria para entender lo que sigue. Entre los varios episodios de que se daba cuenta en el segundo apartado del manuscrito, uno en concreto figuraba con gran profusión de pormenores; lo recuerdo con aprensión por lo que ocurrió después. Podría tratarse de uno de los muchos relatos que Horacio Wheeler imaginó, pero por la forma en que me fue narrado sé que no lo era. Había algo que lo hacía distinto, hasta el punto de sentirme envilecido cuando, dos años más tarde, creí haber participado de su secreto. Horacio lo llamó *El jardín de las ideas*, título a todas luces insinuante pero incompleto, como se verá. Contaba la historia de un viajero —*peregrino a ninguna parte* fue la expresión usada por Wheeler— que un día de cualquier año llegaba hasta una disimulada aldea de cualquier lugar (las imprecisiones son

mías), donde se establecía por un tiempo indeterminado durante el cual, merced a desconocidas artes o a algún nocivo padecimiento, se apropiaba de los recuerdos muertos y las ideas pretéritas de los vecinos. Después se marchaba para buscar refugio en otra parte y repetir lo mismo. Así anduvo hasta que desapareció, agobiado por el peso de tanta memoria ajena, no sin antes haber ocultado su aborrecible botín en un secreto terrazgo sustraído a la luz, olvidado a la contingencia de su propio caos. He prescindido de perífrasis innecesarias para ahorrar al lector descripciones dolorosas.

Próximo a morir, Horacio me hizo llamar. Acudí a su aviso. Sentado junto a su lecho me dijo, entre otras cosas, lo siguiente:

— Amigo mío, a todos nos reclaman más tarde o más temprano; aunque Dios sabe que no creo en Él, no se ha olvidado de mí... Siento que ha llegado el momento en que me obligarán a vivir un nuevo sueño, como al poeta del que te hablé... Los recuerdos y la memoria son asuntos de cada cual, hasta que te los roban; por eso creo que voy a soñar la Nada infinitas veces.

Me rogó que cuando él muriese fuera a su casa, que sacara todos sus libros, les prendiera fuego en el jardín y que después hiciese lo mismo con la vivienda y con todo cuanto había dentro de ella, pero que no me preocupara por buscar el cuaderno de notas porque ya lo había quemado él. Puso especial énfasis en que fuese de día, a plena luz, y así lo hice. Entré en la casa y abrí las ventanas. Durante dos días me dediqué a sacar y destruir la pródiga biblioteca; todavía experimento una desagradable sensación de culpa cuando evoco el momento de quemar los libros, pero andaba mi promesa de por medio.

El segundo día, cuando cerraba una de las habitaciones y me disponía a incendiar la vivienda, reparé en una trampilla de madera recortada en el suelo. Estaba claveteada, por lo que tuve que servirme de una herramienta para liberarla. Cuando la levanté descubrí que daba a un sótano para mí desconocido hasta aquel instante. Bajé los siete u ocho peldaños y busqué un interruptor de luz, pero no lo había. Subí a buscar algo que me sirviera para alumbrarme y lo único que encontré fue un cabo de vela casi gastado. Ayudado por la mortecina llama que me proporcionaba la bujía, bajé de nuevo al sótano, no sin cierto recelo, y tras salvar el último de los escalones me encontré ante un angosto pasillo en cuyo final creí adivinar una puerta. Fui hasta ella y la abrí. Un olor húmedo, de tierra enmohecida, me recibió. En ese momento, una extraña corriente, que no me atrevo a decir que fue-

ra de aire, me rozó la cara y apagó la llama. Traté de encender de nuevo la vela pero resultó imposible. Avancé a oscuras. Notaba que algo muy parecido al miedo se apoderaba de mí. Traspasé la puerta. Un silencio violentado por algo que perturbaba la quietud se adueñó de todo. Fue entonces cuando advertí que el suelo que pisaba era blando; no pude evitar una sensación de pánico. Presentí que algo condenable anidaba en aquel recinto saturado por la transpiración de una tierra desdichada y empecé a notar una agobiante presión que hizo delirar mi entendimiento hasta confundir la irrealidad con el juicio. Un vértigo terrible me hizo ver y sentir lo que no debía ser visto ni sentido: a mi alrededor se agitaban terribles recuerdos que no conocía, ideas indefinidas e indefinibles capaces de alterar el ritmo de la vida y de provocar la locura, que me asaltaron de modo simultáneo, ultrajante, en una vorágine irreflexiva. Cientos, miles de analogías, de sucedidos atroces, de actos sublimes, de deseos execrables, de recuerdos hermosos, de ideas incorruptibles, de actitudes tiránicas, de palabras no pronunciadas, de sentencias deleitosas, de intenciones malditas, de blasfemias percutidas de vileza, de alabanzas henchidas de gloria, de belleza, de fealdad, de odios, de amores sacrificados, de felicidad, de infortunio... Todo estaba allí..., pero todo muerto. Aquel ambiente de ruín incoherencia semejava la ilimitada inscripción de una batalla mental librada durante siglos. Supe, en un momento de lucidez, que me encontraba donde no debía estar. Medio enloquecido, escapé como pude (me niego a recordar de qué manera lo logré) y encendí el fuego que hizo arder la casa para que aquella maldición pereciera entre las llamas. Pero las presencias que entonces me espantaron siguen turbándome el sueño como una amenaza, como si siguieran mi rastro allá dondequiera que me encuentre...

Incluso en la celda de este apartado manicomio de Nueva Inglaterra.

**ALBA OMIL<sup>1</sup>**

## **SER ÁRBOL**

**T**e imaginé alto y erguido como un árbol. En tus ramas se cobijaban los pájaros y las sombras de los pájaros — silbos, trinos, aleteos — y también las almas desnudas de las sombras de los pájaros. Y mi alma. O la sombra de mi alma.

En tus ojos, en tu piel, en el calor de tu cuerpo cupo el escalofrío de mi sombra desnuda.

Por la inocente arboleda no circula el temor de las hachas, del fuego, de la hoguera.

Así también nos amábamos, celebrando un amor sin espanto (como el árbol celebra el nacimiento del día), sin redes y sin hachas ¿Sabríamos que eso era el amor? ¿Pensamos, alguna vez, en la desolación que dejan a su paso las hogueras?

## **AMAR AMANDO**

Te amé sin elección, sin estatutos ni programas, entretejiendo cada día la madeja de tus venas con mis venas; prolongando tus ojos en los míos; enfrentando mi hoguera con la furia de tu viento veloz y alucinante, con su carga de vigor y de tormentas.

La tormenta pasó; en el páramo, un pozo con cenizas aún ardientes de lo que fue una hoguera, mostraba un silencio misterioso.

<sup>1</sup> Escritora y promotora cultural de amplia trayectoria docente y colaboradora regular en varios diarios y otras publicaciones eventuales y periódicas. <http://albaomil.blogspot.com/2007/04/quin-es-alba-omil.html>

## DEMOLICIÓN

Día a día se va descascarando la tristeza de mi soledad entre muchos.

Eras el mundo. Pero en el foso de mi apocalipsis sin ensueños, ya no queda nadie, ni siquiera el borrón deletreado de tu nombre.



© Gerardo Piña Rosales

**JULIA OTXOA<sup>1</sup>**

**ESCALADOR**

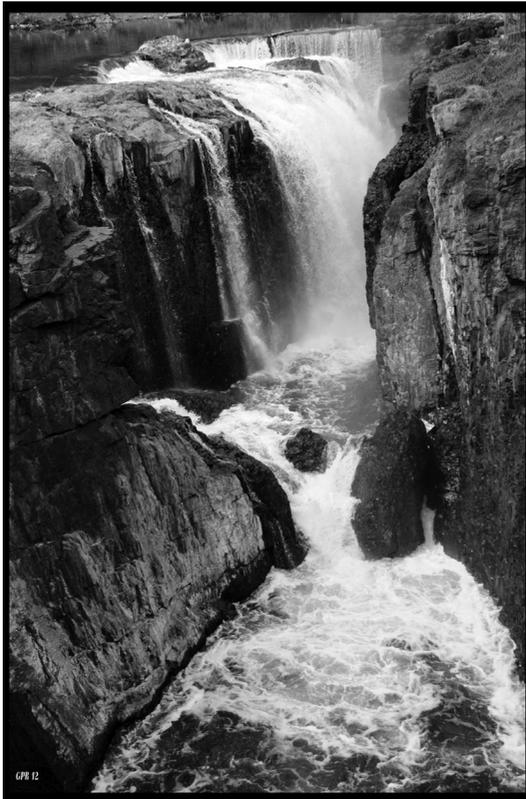
**E**l escalador asciende sin cuerdas por la pared de roca, está solo, ayudado únicamente por sus manos que arañan cada mínimo punto de apoyo para seguir hacia lo alto. El escalador es joven pero al cabo de una hora de duro esfuerzo la fatiga comienza a presentarse en una debilidad creciente en sus brazos, en los cada vez más frecuentes calambres de sus piernas que le ponen al borde de una caída que podría ser mortal desde esa altura y él lo sabe, pero sigue ascendiendo, aunque sus manos se equivoquen y se sujeten a puntos de apoyo que no lo son y las piedras soltándose de pronto le recuerden que está en el límite de sus fuerzas y que no fue buena idea la de venir sin cuerdas. Mira hacia lo alto, le quedan escasos metros para llegar a la cumbre, allí en el borde del despeñadero, asomados, esperando que caiga como antes lo hicieron otros escaladores, expectantes le observan una veintena de buitres, en sus fijas miradas, la ansiedad, la espera del festín.

El escalador sabe que no hay esperanza, el próximo intento puede ser el de la caída, siente que las fuerzas le han abandonado y ahora ni siquiera tiene ánimos para seguir, tan sólo de permanecer así sujeto en la pared vertical, agarrado a la roca hasta que los músculos aguanten. Bajar es imposible, ascender también. Entonces se acuerda de lo que tantas veces su padre le contó sobre la guerra en aquel lugar, de como en 1936, falangistas y requetés arrojaban desde lo alto de ese mismo despeñadero, conocido popularmente en Urbasa como el

<sup>1</sup> 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/>

*Balcón de Pilatos*, a todos aquellos denunciados por “ rojos”. Sí, él ha visto mientras ascendía los huesos de todas aquellas pobres personas desperdigados por todas partes, mezclados con las piedras de las torrenteras, enredados entre las ramas de los árboles que surgen de la pared rocosa, cráneos, tibias, manos... huellas blancas como actas notariales de un tiempo atroz.

Pronto sus huesos se mezclarán con todos ellos —piensa el escalador— tan sólo un instante antes de despertar convertido en buitre esperando ansioso junto con sus compañeros que ese diminuto escalador que tiembla junto a la pared caiga al fin de una santa vez.



© Gerardo Piña Rosales

## STEVEN STRANGE<sup>1</sup>

### **Soy hispanounidense**

Soy hispanounidense.  
Mis raíces están enterradas profundamente  
en un terreno copioso y fértil,  
calentado por el sol del Mediterráneo,  
del Caribe y del Golfo de Méjico,  
acariciado por las aguas del Atlántico y del Pacífico,  
enriquecido por arroyos de aguas cristalinas  
nacidas en las sierras y por ríos gigantescos.  
Miles de años de distintas culturas  
y tradiciones me han creado.  
Mis manos están acostumbradas  
a producir y construir.  
Mis experiencias, pensamientos y sueños  
han sido inscritos en las obras de Séneca,  
las filosofías de Averroes y de Maimónides,  
las historias de Alfonso X el Sabio,  
el genio de Cervantes,  
la prosa del Inca Garcilaso de la Vega,  
y en los testimonios presenciales de los exploradores,  
soldados y misionarios  
que sacrificaron tanto por su Dios y por su rey.  
Soy hispanounidense,

<sup>1</sup> ANLE y educador residente en Connecticut. Actualmente prepara una antología de textos de la temprana presencia hispánica en los actuales Estados Unidos antes de Jamestown.

y hace más de quinientos años,  
me atreví a cruzar el Mar Océano al Nuevo Mundo.  
Soy Alonso y Vicente Yáñez Pinzón.  
Soy Juan Ponce de León, Lucas Vázquez de Ayllón,  
Esteban Gómez, Álvar Núñez Cabeza de Vaca,  
Hernando de Soto,  
Tristán de Luna y Arellano,  
Francisco Vázquez de Coronado, Juan de Oñate,  
Sebastián Vizcaíno...  
navegantes, soldados y exploradores  
que se aventuraron a conocer lo desconocido  
y a que se conociera.  
Soy Fray Juan Padilla, O.F.M.,  
primer mártir cristiano  
en lo que actualmente se conoce  
como los Estados Unidos.  
Soy Pedro Menéndez de Avilés,  
fundador de San Agustín de la Florida,  
la ciudad más antigua de los Estados Unidos.  
Soy Pedro de Peralta, gobernador de Nuevo México  
y fundador de la ciudad de Santa Fe.  
Soy Juan Bautista de Anza,  
fundador de la ciudad de San Francisco.  
Soy Fray Junípero Serra,  
fundador de veintiuna misiones  
en lo que hoy es California,  
beatificado por la Iglesia Católica en 1988,  
y representado en la *National Statuary Hall Collection*  
en la rotonda del Capitolio en Washington, D.C.  
Soy el Capitán Bernardo Gálvez,  
gobernador español de Nueva Orleans,  
proveedor de ayuda y apoyo a los americanos  
durante la Guerra de la Independencia.  
Soy David Glasgow Farragut,  
primer oficial naval nombrado almirante  
de la Armada por el Congreso de los Estados Unidos.  
Soy Carlos Juan Finlay, descubridor  
de cómo se transmite la fiebre amarilla.  
Soy Lucrecia Bori, cantante de ópera,

que entusiasmó a los melómanos durante quince años  
en la *Metropolitan Opera House* de Nueva York.

Soy Desi Arnaz, músico, comediante y actor.

Soy Rita Moreno, reina de la actuación y el baile,  
y primera ganadora hispana de un Óscar  
por su actuación en *West Side Story*.

Soy César Chávez, activista y organizador  
de los granjeros de la. *National FarmWorkers*

[*Association*

Soy Dennis Chávez, senador estadounidense de Nuevo  
[México

y defensor de los derechos de los hispanos y de los

[indígenas.

Soy Roberto Clemente, jugador de béisbol y

[humanitario.

Soy Richie Valens, compositor y cantante de rock

[latino.

Soy Sonia Sotomayor, primera jueza hispana  
de la Corte Suprema de los Estados Unidos.

Soy hispanounidense, y he servido en el ejército  
y en la marina durante las dos Guerras Mundiales,  
el conflicto en Corea, la Guerra de Vietnam,  
la Guerra del Golfo, en Iraq y Afganistán.

Soy comerciante, agricultor, educador, obrero,  
ama de casa y el sostén de la familia  
por todos los Estados Unidos.

Soy americano sin límites ni distinciones;  
amo esta tierra como el que comprende la historia,  
las agonías y los triunfos de una nación.

No se me puede decir que mi contribución  
o mi participación sean menos dignas  
que las de cualquier otro ciudadano.

Mi herencia me ha inspirado a apoyar  
esta república democrática y su Constitución.

Estoy orgulloso de mi herencia hispana,  
y me mantendré digno de ella.

Gracias por permitir que me presente...  
soy hispanounidense.

## El inevitable y eterno tictac

*Visita de un peregrino a la catedral  
de León, anno Domini MCCLVIII*

El copioso sudor del albañil gotea  
sobre las piedras enormes e imperfectas,  
mientras los bueyes jadeantes  
arrastran los pesados bloques de piedra arenisca.  
Las manos artríticas del venerable cristalero  
colocan delicada y cuidadosamente  
cada fragmento de vidrio de colores  
en un marco de plomo fundido.  
El diestro escultor, las manos llenas de callos,  
cincela la imagen de un santo sonriente.  
El obispo bendice cada piedra  
mientras el coro canta el “Te Deum Laudamus”.

Los años pasan...

*Visita de un peregrino a la Catedral  
de León, nuestro hoy*

El copioso sudor del albañil  
se ha convertido en cenizas;  
las bien formadas piedras  
han sido colocadas en una armonía perfecta,  
víctimas de siglos de fuerzas naturales y testigos  
del bullicio callejero.  
Las hábiles manos deformadas del venerable cristalero  
han dado forma a las vidrieras y al rosetón  
por los cuales se filtra una luz perfecta y pura.  
Están deterioradas las facciones del santo  
cuya sonrisa, apenas ya visible,  
desaparecerá al pasar los años.  
El obispo está enterrado en un recargado  
y polvoriento sepulcro,  
ambos olvidados en un remoto  
y oscuro rincón del templo.

El himno es ya solo un lejano recuerdo  
cuya melodía y ritmo están escritos  
en las alas del viento del olvido.  
En plena ciudad se destaca la catedral de piedra,  
cristal, simetría, armonía, luz y sol,  
monumento terrestre de comunión,  
sacrificio, amor y fe.  
Y por todas partes, el péndulo continúa  
en marcha perpetua, con su consistente, constante,  
inevitable tictac, tictac, tictac...



© Gerardo Piña Rosales

## DOMINGO TAVARONE<sup>1</sup>

### Las voces me llegan

Las voces me llegan,  
de noche.  
Habitan el otro lado de la luna  
y de allí  
descienden al encuentro.

Nadie los ha visto jamás,  
pero sus timbres de plata o de plomo  
recorren los parajes,  
recalan en viejos puertos  
y retoman diálogos inconclusos  
en tiempos  
que no pueden medir las jornadas.

¿Por qué habré de ser yo menos ilusión?  
Su barba es certera como entonces.  
La gravedad de Alfredo sigue explicando  
la tartamuda lengua de la pobreza  
y el rigor de las fórmulas eternas.  
Y también otra voz, la suya,  
la del final,  
la del desgarro al vacío insoportable.

<sup>1</sup> Educador, lingüista e investigador argentino de amplia y destacada trayectoria docente en distintos niveles y modalidades. Actualmente trabaja en la compilación de los escritos de Julio Balderrama.

Su mano cordial conserva la tibieza de los días.  
 La levedad de David, o frate, recita  
 aoristos de Homero y espíritus ásperos  
 y, en los ocasos,  
 la temblorosa suavidad de la plegaria  
 transportada en su aliento  
 a la casa que habría de morar,  
 a la morada que habremos de habitar.

Su insólita luz no ha dejado,  
 por eso,  
 de alumbrar los pliegues de las rocas.  
*Tu se' lo mio maestro e il mio autore:  
 O degli altri poeti onore e lume*, Julio.  
 Por su arena cascada de tabaco  
 desciende Ungaretti *traffitto da sole*,  
 y otra lengua del mar, y otras,  
 oscuras como la distancia insondable.  
 Auriga de la babel,  
 intérprete de la torre.  
 Como en el universo de los dones,  
 cosmos y cosmogonías,  
 enciclopedias y atlas,  
 el Oriente y el Occidente  
 fatiga incansable, pero con báculo preciso.

En un lugar, lo sé Ricardo,  
 que no nombran el allí, el ahora y el tú,  
 el yo mismo, el acá y el entonces,  
 nos reunimos los habitantes de esta cara  
 y los viajeros de la otra,  
 precursores de la huella,  
 que será de todos.

Conjugados  
 en un instante que es después y aun el antes,  
 en un yo que es tú y aun los otros,  
 en un voy que es estoy y aun el soy,  
 en un afuera que es adentro y aun el centro,

compartimos la mesa redonda,  
mano con mano,  
la palabra primera,  
el nombre exacto,  
la forma perfecta,  
sin anillos que nos circunden,  
sin caras que nos separen.

### **A ver**

A ver,  
¿qué otra cosa es la vida  
sino un par de preguntas  
siempre por responder?

Por ejemplo,  
si yo preguntara  
por el número, el peso y la medida,  
habría la respuesta  
del orden, el silencio y la palabra.

Pero si yo preguntara,  
por ejemplo,  
cuál ha de ser el ritmo, la respiración exacta  
que me ha de llevar, como así,  
de uno a otro destino,  
no habría sol arrojando luz en la caverna.

A ver,  
por ejemplo si yo preguntara  
dónde estás ahora, Tito,  
¿alguna mano me señalaría tu puerto?  
¿Acaso alguien sabe  
cuál es el remanso de las yods,  
en qué se fatigan en este instante  
los obreros de las metátesis?  
En ese tiempo, el tuyo,

¿cuál es el sendero que fatigan  
los armadores de desinencias?

Ahora podríamos, por ejemplo,  
caminar por esta playa  
(como aquella vez)  
y convocar al arcipreste, a la Grand Estoria,  
mirar con desdén al pobre hombre  
que pretende domeñar el tiempo  
con los oficios de la vieja maestra en fazer virgos.

O podríamos, por ejemplo,  
retomar el diálogo quebrado  
aquella mañana de otoño  
en que un carreteo de hélices  
se llevó esos ojos azules  
sin palabra que orientara  
por qué  
para qué  
hasta cuándo  
esperamos regreso  
papá.

A ver,  
por ejemplo si yo preguntara  
cómo se han unido los puntos  
de tu figura  
y preguntara  
si resultaste flor o conejo,  
¿quién sino vos  
podría dar el nombre?

¿O sabíamos esa mañana de otoño  
que no seríamos ya peatones  
entre las hojas crujientes de Donado,  
que estabas dibujando el tridente  
ante esos ojos azules?

A ver,  
¿qué otra cosa es la vida  
sino el tránsito de cada segmento,  
del aquí al allá,  
con el orden y el cierre  
que sólo puede develar  
ese ritmo y esa respiración exacta  
que, como así,  
nos lleva de un destino  
al otro?



© Gerardo Piña Rosales

## RIMA DE VALLBONA<sup>1</sup>

### SUPERSTICIONES

**P**adezco del incurable mal de la superstición. Siempre que sueño con dinero, sé que de seguro me voy a enfermar; si sueño con que estoy en el interior de un templo, no importa que sea para una boda, un bautizo o funeral, sé que alguien cercano a mí y muy querido, se morirá. Nunca me falla, ni lo del dinero ni lo de los templos.

Anoche, el espectáculo de aquellas naves góticas deslumbrantes, me dejaron perpleja. Cuando los muros, vitrales, arbotantes y bóvedas del templo comenzaron a vibrar con la música del *Concierto Brandeburgo* de Bach, mi espíritu vibraba también de emoción con tal intensidad, que se quedó flotando en el aire, traspasado por la música, la emoción, el pesar de tu muerte y los recuerdos de nuestro amor. Desperté en otro sueño más intenso, más vívido; desperté dentro de ese otro sueño, con inagotables deseos de quedarme para siempre suspendida en aquel pozo de luz, de música, de amor y de muerte... y entonces... comprendí que la muerta era yo misma...

### LAS TIJERAS

Cuando se volvieron a reunir después de una infinitud de años sin verse, reanudaron el interrumpido diálogo como si nunca se hubiesen separado:

<sup>1</sup> 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. <http://www.anle.us/345/Rima-de-Vallbona.html>

—Sueño con vos, Rosamunda, sueño siempre con vos. Y cuando te sueño, soy feliz, pese a mi deplorable soledad de mal casado.

—Y ella, Rosamunda, le miraba a los ojos calladamente, mientras revivía los sueños que pululaban en sus noches de mal casada.

—En el último sueño le habían obsequiado a ella una canasta con treinta tijeras grandes. Ella debía escoger dos de esas tijeras que no funcionaran debidamente; las revisó con cuidado hasta que encontró las dos rotas que sacó del grupo y se puso a pensar ¿por qué dos y por qué rotas?, y ¿por qué tijeras? El dos, nefasto, apunta a la sombra y a la muerte, y las tijeras, a la conjunción de vida y muerte porque son atributo de las místicas hilanderas que cortan a los mortales los hilos de la vida... Temerosa de que eso ocurriera en la realidad, aplicó de inmediato el exorcismo, y ahí, guiada por la pesadilla, lo atravesó a él con las tijeras del sueño.

## LOS PODERES DE LA DÉBIL MUJER

Cuando Aquior terminó su discurso y las huestes de Holofernes lo atacaron porque puso énfasis en que los israelitas eran invictos pues los asistía un dios invisible y todopoderoso que en un santiamén aplastaría los más poderosos ejércitos, como el de Nabucodonosor, Holofernes se irguió sobre su caballo y soltó una soberbia carcajada que hizo eco en los Montes del Líbano.

—¡A mí con dioses invisibles y todopoderosos que mágicamente dividen las aguas del Mar Rojo para abrirles paso a unos infelices esclavos de los egipcios! —exclamó el general asirio muy ufano por el poderío que obviamente llevaba consigo—. ¡Ya los veré ante el primer ataque de mis tropas, cómo quedan aplastados! ¡Y yo tendré el gustazo de verlos arrastrarse por el suelo adorando a nuestro rey y dios, Nabucodonosor! ¿Hay acaso un ejército o una fuerza que supere a los que yo comando? Los israelitas son humanos y por ende ya deben haberle fallado a ese tan decantado dios que les reclama fe ciega... ¡Me lo decís a mí! ¡Mirad cuántos pueblos llevo vencidos y que me siguen en esta gesta sagrada! Pronto estas tierras todas, sin excepción, le rendirán pleitesía y veneración a Nabucodonosor como todopoderoso rey y deidad...

Pero Holofernes, el general más poderoso de aquellos tiempos, no contaba con que al Dios de Israel le gusta la ironía, ¿o

será más bien que prefiere el buen humor?: Holofernes, el general más poderoso del mundo, nunca imaginó que hubiera una fuerza superior a la suya, y que esa fuerza la poseía la seducción de la bellísima Judit, de la casa de Israel, quien en el propio tálamo concupiscente y embriagado de él, lo degolló. Así, el ejército asirio de Nabucodonosor, ya sin jefe, se desbandó vergonzosamente vencido, mientras Judit mostraba a su pueblo estupefacto la cabeza del general decapitado.

## EL FUTURO

En el sueño, Angélica caminaba por las calles de la ciudad provinciana, cuando observó que todos la miraban fijamente y la señalaban con gesto de pavor. Al principio no prestó mucha atención, pero poco a poco, la atmósfera se fue cargando de un incómodo miedo proveniente de las miradas de los otros... Con nerviosismo, se miró detenidamente de arriba abajo, pensando que ellos veían algo estrofa-lario o vergonzoso en su atuendo, o en su apariencia, pero todo en ella denotaba el especial esmero que había puesto en su aliño; entonces, ¿qué seguían mirándole los otros?, y ¿por qué la señalaban con tanto temor?

Angélica detuvo a una viejecita encorvada sobre su bastón, y le preguntó. La anciana la miró con el mismo horror de los otros:

—¡Hijita!, ¿pero estás ciega? ¿No ves cómo vas cubierta de la cabeza a los pies con la sangre de tu marido... que asesinaste? —le respondió la anciana mirándola con mayor terror aún...

¿Asesina yo? ¡Se equivoca, señora! —protestó Angélica indignada—. Yo nunca me he casado... Soy adolescente... muy solterita... ¡Y para mayor información, recién acabo de celebrar mi fiesta quinceañera! ¡No invente esos horrores para hacerme sentir mal! ¡Se lo suplico!

Sí, m'hijita, te costará aceptarlo, pero te aseguro que eso está ya en tu futuro... Es tu futuro que se te sale a la cara y no lo podrás cambiar...



## IMAGEN

*Dibuja una línea horizontal,  
y con ese elemento tan simple  
nació la distancia  
y reposó el mar en su inmenso lecho.*

FRANCISCO AMIGHETTI



## SAMSARA AGNES MARTIN O LA ESTÉTICA DE LA QUIETUD

M. ANA DIZ<sup>1</sup>

*El arte siempre exige irrealidades visibles*

JORGE LUIS BORGES

“Nosotros, los fatigados, buscamos un puerto,” se lee en el frontispicio de la casa principal de Snug Harbor, en Staten Island. Construida en 1833 como hogar de marineros jubilados, se ha convertido ahora en un complejo de edificios que alberga al Contemporary Art Center. Allí vi, en noviembre de 2003, una exposición titulada “El hilo invisible: espíritu budista en el arte contemporáneo,” destinada a mostrar la penetración de la espiritualidad oriental en el arte de Occidente. Entre instalaciones, videos, cuadros y esculturas de unos cincuenta artistas, encontré un saloncito donde se mostraba *Gabriel*, el único video filmado por Agnes Martin (1912-2004) en 1976, cuando tenía 64 años.

Éste y otros videos comprueban que el arte moderno no acepta la disyunción clásica de lo estático y lo dinámico<sup>2</sup>. De hecho, no es paradójico que la tecnología del video, que permite el movimiento, haga posible experimentar la quietud de modos más intensos que la inmóvil escena de un cuadro. Estamos acostumbrados a repasar paredes de museos, deteniéndonos aquí o allá, siempre a paso lento pero casi incesante. Nos detenemos, pero esas escalas son cuestión de se-

<sup>1</sup> Especialista en literatura peninsular, ha publicado artículos y libros que recogen los resultados de sus investigaciones y su experiencia como docente universitaria en Lehman College, CUNY. Actualmente se dedica a la creación poética.

<sup>2</sup> Ver Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 85.

gundos, a lo sumo, no más que un puñado de minutos. El video de Agnes Martin, como los de Bill Viola (en esta exposición vi también su *Reflecting Pool*), que imponen un ritmo peculiar al espectador, exigen otra clase de entrega. La diferencia radical con la pintura es precisamente el tiempo de la recepción. En los cuadros, donde Agnes Martin teje laboriosamente el lienzo con líneas desvaídas, sólo distinguimos un matiz de color si las miramos mucho y con intensa atención. Pero si con la pintura tenemos la libertad de detenernos o de pasar al próximo, con el video la lentitud se nos impone, y es mucho mayor que la más detenida mirada de un cuadro.

De hecho, el saloncito oscuro donde se mostraba *Gabriel* estuvo vacío la mayor parte del tiempo; entraban algunos parroquianos, se sentaban un rato, pero terminaban saliendo lentamente del lugar. Comprensible. Empiezo a mirar el video. Después de los primeros segundos en los que capto la imagen que me propone la cámara, me distraigo; de a ratos la lentitud exacerba la incomodidad, me entretengo en florilegios de asociaciones triviales, inquietas; advierto que no estoy tan acostumbrada al silencio como creía, y que, a pesar de mis quejas contra el ritmo veloz de nuestros tiempos, yo también soy criatura de superficie y velocidad<sup>3</sup>. Debo admitir que sólo porque me gusta el arte de Agnes Martin y también por curiosidad — porque no la imaginé nunca haciendo nada que no fuera arte abstracto —, contengo la impaciencia y sigo mirando, como sea. Hasta que caigo, no sé realmente cuándo, en el pozo iluminado de una certeza casi física. Es cuando la capacidad de conceptualizar, insatisfecha con los pocos datos y los lentísimos cambios que el video ofrece, se cansa de procesar la misma escena. Y precisamente gracias a ese cansancio, ya distraída la mente, puedo “ver” por fin, casi con la fuerza con la que ven los ojos, alguna “idea” que es de naturaleza diferente del pensamiento articulable, articulado y siempre rápido con el que acostumbramos a pasar revista y juicio por la superficie de las cosas.

En *Gabriel*, la filmadora se detiene interminablemente en una flor, una cascada no espectacular, un tronco, una ribera, un cielo. La

<sup>3</sup> Martin dice que hizo la película para protestar contra el cine comercial, con su proverbial violencia y sus efectos especiales, contra la vida acelerada y agresiva de nuestros tiempos. *Agnes Martin: With My Back To The World. A Documentary* by Mary Lance. New Deal Films, Inc., 2003, 57 minutes. Proviene de esta entrevista filmada todas las citas de declaraciones de Agnes Martin que no indique otra fuente.

lentitud extremada de la cámara, que morosamente se detiene y vuelve a detenerse, dota a la escena de toda su espléndida irrealidad y entonces pienso que ese bosque, esa cascada, aquella espuma, son lo que son y son también los vestidos de un sentimiento indecible que tiene toda la fuerza de un universal. Si llamamos abstracto al arte que no representa objetos del mundo, a primera vista nada parecería más figurativo que este reino de imágenes, formas y colores familiares. Pero en el video de Martin simultáneamente asisto a la representación material de una escena y a algo que, me atrevería a decir, constituye casi un eclipse de esa materialidad de las imágenes. La película no ofrece historia alguna en la que pudieran hacer pie distracciones o reflexiones que propusieran otra secuencia que la del camino literal que hace Gabriel por la montaña. La total ausencia de “historia,” de causas y de efectos, es lo que Martin llama “abstracción.” Dice, por ejemplo, de sus cribas: “[...] Me llevó veinte años [...] No mostré ni vendí nada... pero finalmente encontré lo que quería, completamente abstracto, absolutamente vacío de siquiera una pista o vestigio de causa en este mundo.” Mirando el video, veo, en efecto, esa belleza sin historia, recibo un registro de emociones, estados psíquicos, sensaciones puras, despojadas de anécdota. Me doy cuenta de que, al fin y al cabo, como sus cuadros, este video de Martin es también arte abstracto. Sólo ha cambiado la materia; en vez de cuadrículados de papel de arquitecto, bosque, agua, margaritas. Se trata de lo que Adorno (p. 31) señala como una de las marcas del arte moderno, esa evisceración de la realidad (y del sujeto), donde lo concreto sigue existiendo sólo como una máscara de lo abstracto y el particular determinado no es sino un ejemplar de lo universal que sirve como su camuflaje.

Para Martin, la mejor escena del video es la del principio: unas rocas inmensas, golpeadas incesantemente por las olas del mar. Y añade que incluyó la misma escena al final de la película, porque le pareció “un buen registro del tiempo.” Es claro que esas rocas estáticas, contra las que embate el movimiento de las olas, ese encuentro de quietud y movimiento, es lo que permite concebir el tiempo. Pero ocurre que el comentario de Martin me resulta también contradictorio. Pienso, por ejemplo, que a diferencia de los pedestales y capiteles que anuncian con claridad dónde empieza y dónde termina la columna, o de las iluminaciones de manuscritos medievales, o de la coda musical, que marcan con claridad un principio y un fin del texto o de la partitura, buena parte del arte de nuestro tiempo —Agnes Martin

incluida de modo prominente— tiende a la infinitud, y por eso subraya la arbitrariedad de todo comienzo, medio y fin. Con todo esto, sin embargo, el comentario de Martin vuelve a ganar validez cuando pienso que esas rocas azotadas por las olas, al principio y al final, hacen que el video termine en el punto de recurrencia: estamos al final, y también al principio. La recurrencia curva la línea del tiempo, y así produce la repetición infinita y circular. Con esta estrategia borgiana se construye la infinitud más moderna de nuestros tiempos.

El compuesto de jirones de realidad —un cielo, un mar, una nube, un bosque, unas flores, un chico— no podría ser menos “real.” Porque esta escena “natural,” no interrumpida por sonidos urbanos, está liberada del peso de lo empírico<sup>4</sup>. Ver lentamente aparecer y desaparecer las cosas es liberador, acaso porque de este modo las cosas muestran su naturaleza fluida y transparente. Nada más diferente que esa identidad estampada como número de serie del artículo que sale de la fábrica. Engañosamente simple, la fotografía sin “sorpresas” en términos de encuadre, color y enfoque, me ofrece una escena que me parece de otro siglo, de otro mundo, me pierdo en la belleza del paisaje, me olvido de mí. No se trata del olvido que experimentamos al internarnos en el mundo de una ficción tradicional, donde nos transparentamos, dejamos temporariamente de existir. Este es un olvido gracias al cual me siento ser de modo vívido, como esas flores y esos tallos, en lo que me parece una gozosa infinitud; experimento una liviandad liberadora, desnuda de discurso y de psicologías. De alguna manera, estas escenas de la montaña, que han levantado el peso de mi yo, tienen un efecto similar al de las cribas que pinta Agnes Martin en sus cuadros, que podrían verse, sugiere lúcidamente Briony Fer, como una suerte de cernidor, por cuyos huecos cae el “yo,” se escapan mundos<sup>5</sup>. Ajeno a la engañosa discursividad, el arte de Agnes Martin es elocuente porque es mudo.

De a ratos, por ejemplo cuando se posa en las flores, la cámara se aquieta y se vuelve aguda, insoportablemente lúcida. Las margaritas casi duelen de tan cortadas contra el cielo. Para entonces, cuando Martin nos ha acostumbrado al silencio, es cuando

<sup>4</sup> Martin: “Wherever I work, be it in New York or in New Mexico, it’s all the same. I don’t paint nature, or this life... [...] Some musicians compose music about music... Lots of painters paint about painting but my paintings are about meaning”.

<sup>5</sup> Briony Fer, *The Infinite Line*, New Haven: Yale University Press, 2004, p. 57.

aparecen las *Variaciones Goldberg* en escena. Con las margaritas quietas, ahora el placer indecible de la línea de Bach, de ese movimiento tan preciso, de apariencia tan inocente, tan ordenado y tan rico, tan flotante e imposiblemente estable. Pero esa felicidad armónica dura poco, y al cabo de un cierto tiempo, el suficiente como para que las *Variaciones* se apoderen por completo de mis sentidos, también se desvanecen y me dejan deseándolas. El aire se vuelve ahora protagonista de las flores, cuyo efecto, como decía Hegel de la firme prominencia de los templos griegos, hacen visible el espacio del aire. Las margaritas registran la brisa, que por momentos se torna viento y las maltrata. Tomo partido por las flores, deseo volver a verlas solas, en esa fragilidad orgullosa de sus tallos y sus pétalos. Deseo fervientemente que se aquieten. Y al mismo tiempo trato de oír a Bach, y de hecho, logro tararearlo en la cabeza, pero estas variaciones oídas adentro, sin decibeles, no sacian el deseo de aquellas otras que ahora, ausentes, han creado un silencio casi intolerable.

Si afuera velocidad, aquí, exasperante lentitud, aquí sólo belleza y armonía. Con todo, no es pura sensualidad el placer que me penetra mientras miro. Hay algo que tiene que ver con una comprensión intelectual, pero paradójicamente sin palabras: algo así como un repentino adivinar, o quizás mejor, una revelación de la conciencia. En esta escena, prendida como un fuego por la madera de ese bosque, por la materia de esas nubes, de esa línea de espuma, hace su aparición lo que no existe.

Gabriel, título del video, es presumiblemente también el nombre del chico que escala a paso normal una montaña no muy empinada y avanza, seguido por la cámara, hasta desaparecer del marco, que luego lo recupera. Algo dicen los momentos en los que Gabriel se pierde de la cámara, o se aleja. Martin dijo una vez que mirar arte es como un simple entrar en un campo de visión, como cuando cruzamos una playa desolada para mirar el mar<sup>6</sup>. Ni la caminata por la montaña

<sup>6</sup> Ann Wilson refiere estas palabras de Agnes Martin en "Linear Webs", *Arts & Artists*, octubre, 1966, p. 48. No tan simple, comenta Briony Fer (p. 57): "This sounds simple but deceptively so. Vision is evoked as a kind of crossing. It is not simply a matter of looking at the vista before us, but of entering into and moving across a field of vision." Dice Martin en *With My Back*, que pintó en lienzos de 6 pies por 6 durante 35 años, porque quería que fueran del tamaño de la persona que los mirara de modo que pareciera que el observador estaba entrando en el cuadro.

ni tampoco la elección de este chico y de su nombre de ángel parecen fortuitas. De las cribas de sus cuadros, dice Martin: “Un día estaba esperando mi inspiración. Estaba pensando en la inocencia y se me ocurrió una idea... y pensé en una criba. No me parecía un cuadro. Me gustó mucho. Se parecía a la inocencia.”

De a ratos, la cámara se mueve con la respiración de quien la sostiene. Pero como éste no es uno de esos videos caseros, en los que las mociones de la mano que sostiene la filmadora son indicio de torpeza, me pregunto primero por qué elige Martin este movimiento, que resulta molesto. Me pregunto luego cómo es que cuando camino o cuando corro, no experimento vértigo ni mareo alguno, pero esta cámara temblorosa me marea. No es que la cámara magnifique el movimiento. Ocurre, claro, que cuando corro, los ojos se mueven con el cuerpo, pero cuando miro este video, mis ojos están, por decirlo de alguna manera, separados, y lo que ven está mediado por el objetivo de la cámara filmadora que se mueve con la mano que la sostiene. Ocurre que cuando miro un video, borro mi espacio de espectador y me incorporo de algún modo al espacio representado en la pantalla; ignoro, por ejemplo, la oscuridad de la sala y me siento rodeada por esa luz radiante y esas flores que registra la cámara. Este cambio radical es responsable del mareo, de este fenómeno de terremoto. La cámara temblorosa me ha invitado a pensar que esta existencia, marcada por mociones incesantes, se vuelve, a fuerza pura de hábito, ficción de alguna forma ilusoria de estabilidad. Me invade una sed urgente de quietud. Y ahí recuerdo haber leído en alguna parte que a veces la quietud interior se manifiesta en mociones externas; y las pulsiones del espíritu en quietud corporal. La cámara y Gabriel se encuentran y se pierden, como nosotros, como nuestra atención en el paisaje quieto. Ahora creo que la cámara de Agnes Martin también se llama Gabriel y que este video propone un encuentro y también un colapso de tres: mi propia subjetividad, la del chico que se llama Gabriel y la de la cámara que lo sigue por el bosque. Las tres claramente distintas y a la vez intercambiables, las tres móviles y frágiles.

Es curioso el efecto que produce la lentitud de las imágenes, que me permite volver y volver a mirar. En vez de amortiguar el placer, la repetición lo intensifica. Es como si la cámara fuera mi memoria: lo que veo de nuevo es también lo que recuerdo haber visto y esto, ahora, me produce placer. Y entonces creo que Martin tiene razón

cuando piensa que las experiencias recordadas son por lo general más satisfactorias e iluminadoras que las originales<sup>7</sup>.

La cámara se adormece larguísimo tiempo en la cascada modesta. Allí, planos y superficies en conflicto inscriben en la fuerza del agua impulsos contradictorios, de donde surge un borde de espuma, cuyo movimiento no logra desdibujar un perfil que palpita. Se trata de una forma temblorosa, inasible pero que parece estable. Sólo después de mirar largo rato esa línea de espuma, que se volvió montaña, que se hizo baba y después nube para volver a ser espuma, advierto que lo que percibo como forma estable, este borde espumoso, está hecho de una sucesiva y rapidísima sustitución de materia, agua incesante que se remplaza por incesante agua sin que mis ojos puedan percibir la sustitución. Y de este proceso que los ojos no ven, surge la forma blanca de la espuma. Forma hecha de movimiento y de sustituciones incesantes. La continua ebullición evapora casi el agua y nos quedamos con espuma, con la ilusión de que lo que vemos existe y que no se evaporará en cuanto lo toque el aire. La identidad de los seres que pueblan nuestro mundo —el perfil de mi cara, de las sólidas casas en hilera de mi cuadra, la finura de unas muñecas, la espalda de nadador, el trazo de una nariz semítica que alguna vez amé— no es sino esa materia evanescente cuya única estabilidad es como este precario perfil de la espuma a la que llamé nube, montaña, baba. Imitando a San Isidoro, invento asociaciones etimológicas fantásticas: *los otros*, *nosotros*, no mucha diferencia al fin y al cabo, apenas *n* por *l*, las dos con el mismo punto de articulación en los alvéolos. No pesa mucho, al fin y al cabo, la tan mentada noción de identidad.

Este video de Agnes Martín me ha dado el placer de la belleza y me ha dejado también en estado de carencia, me ha impuesto deseos y las penas de los deseos incumplidos, pero sobre todo me ha obligado a vivirlo todo con una lentitud que, después de dejar de resistirla, por fin me permitió pensar y sentir que este paseo por el bosque con Gabriel es un poco como el vivir hecho de hábitos e impulsos. Es lo que el budismo llama *samsara*, palabra que en sánscrito denota el sufrimiento que perpetuamos, el ciclo de la existencia condicionada al que estamos condenados cuando no somos capaces de abandonar la

<sup>7</sup> Agnes Martín, "What is Real?" (1976) en Barbara Haskell, *Agnes Martín*. With essays by Rosalind Krauss and Anna Chave. New York, Whitney Museum of Art, 1992, p. 26.

rueda que gira en el mismo lugar, que pasa invariablemente la misma película y se detiene en los mismos sitios del deseo, del goce, de la pérdida, de la carencia y de la pena. El árbol es el bosque, la flor, flores. Gabriel, un punto en la naturaleza y también el ojo que lo sigue, variación de la cámara y del objeto que registra. Ninguna imagen domina sobre otra. Todo es fluir. (Fluir, digo, y no incontinencia.)

Las imágenes de Agnes Martin tienen, como dijo algún crítico de su pintura, una calma de mar: algún incidente minúsculo ocurre en la superficie del agua sin tiempo y sin límites. Mientras miro, me invade una quietud tan intensa que parece un temblor, algo que no reconoce bien el cuerpo. Es una quietud gratificante, que me defiende del alud y del vértigo de lo que allá afuera tomo por estabilidad. Y al mismo tiempo una sensación de paradójica inminencia sin futuro, intensa, que nada tiene que ver con el deseo, una quietud agudizada que podría parecer una consecuencia de perder el yo. Reconozco en seguida que esto que llamo “perder el yo” se parece mucho a los momentos más raros y felices de la meditación, cuando se acalla la conversación incesante que produce la cabeza, cuando se aquietan las aguas y se limpian. Fuera del budismo, la ciencia más reciente identifica y caracteriza este estado de conciencia básica, opuesta a la conciencia extendida:

La conciencia no es monolítica, al menos no lo es en los seres humanos: puede separarse en clases simples y complejas y la evidencia neurológica muestra esta separación con claridad transparente. La conciencia más simple, que yo llamo *conciencia básica*, le proporciona al organismo un sentido de su yo en un momento —ahora— y en un lugar —aquí—. [...] Por otro lado, el tipo de conciencia compleja, que yo llamo *conciencia extendida*, de la cual existen muchos grados y niveles, da al organismo un sentido elaborado del yo —una identidad y una persona, tú y yo, nada menos— y ubica a la persona en un punto del tiempo histórico, agudamente consciente del pasado vivido y del futuro anticipado<sup>8</sup>.

Lo que he perdido mirando el video de Agnes Martin es precisamente la conciencia extendida, el pasado y el futuro. Y esa pérdida me ofrece la conciencia desnuda del aquí y el ahora, esas rachas de felicidad cristalina que, cuando tenemos suerte, nos da la meditación.

<sup>8</sup> Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York: Harcourt Inc., 1999, p. 16; la traducción es mía.

En tiempos como el nuestro, en el que no sólo se elude la palabra “bello” sino toda representación que pudiera confundirse con la belleza tradicional, con todo su estigma de represión, ¿cómo es que Agnes Martin escoge esta escena que prodiga tanta belleza a ojos y oídos? No sería difícil, sin duda, entender esta ausencia de fealdad y disonancias como expresión alternativa de la supuesta represión intelectual de los instintos que algunos han leído en las ordenadas cribas de sus cuadros<sup>9</sup>. Pero la idea no me resulta para nada convincente porque huele a cliché fácil: los instintos, oscuros, verdaderos e indomables; el intelecto, sospechoso, adicto a claridades represivas; el pensamiento lineal, casi un insulto hoy, porque ha pasado a connotar sólo esclavitud, opuesto falsamente a la intuición. Estos cambios modernos ignoran que la intuición reclama sus propias disciplinas, e ignoran además el carácter indomable del intelecto, y sus frecuentes, engañosas claridades. Por una parte, las cribas de Martin acaso provengan de una experiencia personal. Cuenta ella que una rutina de su infancia era mirar el tren: “The train came into vision at 9 in the morning, and the train left at 12...” No creo que sea inverosímil pensar en esa línea horizontal del tren como una forma primaria que está presente de modo consciente o inconsciente, en el momento en que escoge las cribas. Por otra parte, creo también que esas cribas son paredes transparentes pero fuertes para defenderse del humo de tanto ícono vaciado.

Agnes Martin declara que *Gabriel* es una película sobre la belleza, la inocencia y la felicidad. La belleza, que es el misterio de la vida, dice Martin, representa la perfección. Vemos perfección, y sólo después pensamos en la belleza, añade, porque la perfección es más fácil de ver. Y la belleza ilustra la felicidad. ¿Belleza, perfección, felicidad? ¿A fines del siglo XX (o, para el caso, de cualquier otro siglo)? Imposible comprender el sentido de estas declaraciones de Martin fuera del contexto budista, en el cual el estado perfecto de ser es exactamente tal y como somos en cada instante, sin contarnos historias, sin esfuerzos, sin proyecciones, sin ilusiones de mejorías y sin miedo de empeorar.

*Gabriel* también me habla de la existencia regida por el cambio permanente, multitud infinita de variaciones repetibles que nos

<sup>9</sup> Ver Donald Kuspit, por ejemplo, en *Art forum International*, 1 de marzo de 1993.

dejan en estado de carencia y de deseo, que nos dan belleza y nos la pierden. Y aunque confirmo que *Gabriel* es, como dice Martin, una película sobre la belleza, la inocencia y la felicidad, también veo que así es como Agnes Martin me hace tocar la pena que raramente me dejo sentir. No es el dolor de los vaivenes individuales de una voluntad o de un amor, explicable en términos de las artes psicológicas que hurgan en el pasado, sino el irrevocable sufrimiento de ser en este mundo. *Samsara*. Si andar por la vida empujados por urgencias siempre transitorias es una de las estrategias del olvido, el video de Martin nos fuerza, al revés, a prestar atención a lo que ocurre en el momento presente, a lograr la precisión necesaria para afinar la conciencia. El video también revela este mundo en el que creemos que andamos cuando en realidad nos desfogamos pedaleando una bicicleta estacionaria, cada vez menos porosos y por eso, más necesitados, porque el ruido y el abigarramiento nos cubren las aperturas sensoriales, nos adormecen el cuerpo y ponen en sordina las emociones. Liberados, aunque sólo brevemente, de ese correr en el mismo lugar, podemos tocar, jugar y hasta gozar la libre contingencia de las cosas. Al salir del Snug Harbor, vuelvo a leer el frontispicio —“Nosotros, los fatigados, buscamos un puerto”— frase que ahora, después de ver *Gabriel*, no se incluye en la comunidad de marineros fatigados que allí encuentran su descanso. Otra feliz, contingente coincidencia.



© Gerardo Piña Rosales

# TRANSICIONES

## ESTUDIOS CULTURALES

*Como hijos que me visitaran desde lejos,  
reúno estos recuerdos,  
vuelvo a limpiar la hoja del arado,  
y tiro las semillas al voleo.*

RODOLFO E. MODERN



## LOS CARTULARIOS DE VALPUESTA Y LOS ORÍGENES DE LA LENGUA CASTELLANA

RICARDO CIÉRBIDE MARTINENA  
Y EMILIANA RAMOS REMEDIOS<sup>1</sup>

### 1. Introducción

Todo parece indicar que las divisiones administrativas de la época del emperador Constantino<sup>2</sup> se mantuvieron en los primeros años de la reconquista, correspondiendo a Cantabria la parte más oriental de la Gallaecia, base del reino de Asturias, la cual recibe el nombre de Condado de Castilla a comienzos del siglo IX. La primitiva Castilla estaba situada en el confín de las tres provincias: Gallaecia, Tarraconense y Cartaginense.

La Castilla primitiva comprendía los territorios al norte de Burgos, es decir, los partidos de Villarcayo, Sedano, Villadiego, Briesca y Miranda de Ebro, constituyendo el límite sur la fortaleza de

<sup>1</sup> Ricardo Ciérbide Martinena es catedrático de Gramática Histórica del Español y Dialectología en la Universidad de Vitoria Gasteiz y es autor de numerosos libros sobre onomástica, toponimia, fonética histórica y literaturas ibéricas medievales. Emiliana Ramos Remedios es Doctora en filología románica y se desempeña como docente en la Universidad del País Vasco (Euskal Herriko Unibertsitatea). Entre otros trabajos sobre el tema, ha publicado el libro *Los cartularios de Santa María de Valpuesta. Análisis lingüístico* (Eusko Ikaskuntza, 2000).

<sup>2</sup> *España Romana* (218 a. J.C.-414 de J.C.), vol. I., tomo II. *La conquista y la explotación económica. Historia de España*. Espasa Calpe, Madrid, 1982: 261. Los autores señalan que la provincia de Gallaecia comprendía Asturias, Cantabria hasta los Caristios y parte del convento cluniense; el límite se señalaría, exceptuando Guipúzcoa y parte de Álava, la Rioja y Ávila. Cf. nota 30, 288.

Pancorbo<sup>3</sup>. En el siglo X el Condado de Castilla comprendía la Montaña, Aguilar de Campóo, la Vieja Castilla y las tierras de Burgos hasta el Duero. La Vieja Castilla designaba la vertiente norte del Ebro próxima a Villarcayo y el valle de Tobalina. Políticamente toda la región perteneció primero al Condado de Castilla y más tarde al reino del mismo nombre, salvo la reducida Castilla la Vieja, que pasó a depender de Navarra desde 1035 a 1054, y el sur de la Bureba hasta 1076.

A lo largo de los siglos IX-X los reyes de Oviedo y León se ocuparon por medio de los condes en defender y repoblar los territorios de la frontera este del reino, frente al poderío musulmán del califato cordobés. Fue en estas circunstancias cuando el obispo Juan fundó la iglesia de Valpuesta el año 804 con el apoyo del rey de Oviedo, Alfonso II, restaurando las iglesias destruidas en el occidente de Álava, desde Orduña y el valle de Losa hasta Orón, junto a Miranda de Ebro.

Eclesiásticamente, desde el siglo IX, toda la región dependió de los obispados de Oca y de Valpuesta hasta el siglo XI, en que pasaron al de Burgos. Con el asesinato del Infante don García, conde de Castilla, en León (1029), el rey de Navarra, Sancho Garcés III el Mayor, agregó a sus dominios el Condado de Castilla, que había pasado a su esposa dona Munia o Mumadonna, hija del difunto conde Sancho García. De ese modo, logró extender sus dominios en perjuicio del reino de León<sup>4</sup>. En 1035 el rey de Navarra otorgaría los dominios del antiguo condado a su segundo hijo, Fernando, con el título de rey. En su testamento segregó parte del condado en beneficio de su primogénito García IV, desde el río Miera hasta Vizcaya, la Castilla Vetula junto con la Bureba y Álava hasta el Arlanzón, a las puertas de Burgos<sup>5</sup>. Tras la muerte de García IV en Atapuerca (1054) a manos de su hermano Fernando I, la Bureba pasó a Castilla junto con el monasterio

<sup>3</sup> R. Ciérbide, "Santa María de Valpuesta y sus cartularios. Comentario filológico". *Estudios Mirandeses*, XIX, 1999: 144.

<sup>4</sup> J. M. Lacarra, *Historia política del reino de Navarra*, vol. I. Pamplona, 1972: 211-13.

<sup>5</sup> En efecto, solo a partir de 1065 se nombran los reyes de Castilla en el Cartulario Gótico de Valpuesta. (M. D. Pérez Soler, *Cartulario de Valpuesta*. Valencia, 1970 y S. Ruiz de Loizaga, *Los Cartularios gótico y galicano de Santa María de Valpuesta*. Vitoria, 1995.)

de Oña<sup>6</sup>. Valpueda con Valdegovía, que formaban parte de Castilla la Vieja, se incorporaron al reino de Castilla en 1065, como consta en los diplomas del Cartulario de Valpueda. Hacia 1065 se separaría el obispado de Valpueda del de Nájera y con la muerte de Sancho IV de Navarra en Peñalén (1076), Alfonso VI de Castilla arrebató a Navarra la Rioja oriental junto con las tierras de Soria<sup>7</sup>.

La expansión del reino de Castilla a costa del reino de Navarra se consumó en 1200, cuando Alfonso VIII se apoderó de Álava, Vizcaya y Guipúzcoa<sup>8</sup>, espacio en el que se inicia la redacción de documentos en castellano, como lo prueba el 178 del Becerro Gótico de Valpueda<sup>9</sup> o el tratado de Cabreros (1206)<sup>10</sup>. De este modo, la lengua vulgar, en nuestro caso, la castellana, hace su presencia en los documentos notariales, en un momento de expansión del reino de Castilla. Otro tanto ocurriría en el reino de Navarra, donde se inició también el uso regular del romance navarro en los diplomas reales.

## 2. Comentario lingüístico

Los romanistas consideran que en Hispania se habló el latín hasta los siglos V-VII, al igual que en la Galia e Italia. Muchos historiadores de la lengua, desde R. Menéndez Pidal, consideraron que en la Península Ibérica se hablaron tres lenguas a partir de esa época: las lenguas romances (aragonés, navarro, castellano, gallego-portugués, leonés y catalán), el latín culto y el vulgar, a camino entre el latín y el romance. Otros lingüistas proponen un estado de bilingüismo o diglosia, entre el latín hablado por las personas cultas, por un lado, y el romance, hablado preferentemente por el pueblo, por otro. Finalmente, autores como Roger Wright<sup>11</sup>, vienen afirmando que solo se hablaba

<sup>6</sup> J. M. Lacarra, *op. cit.*, vol. I: 229 y 235-237.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, vol. I: 254 y 274.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, vol. II: 98.

<sup>9</sup> E. Ramos, "En torno a la importancia de los Cartularios de Valpueda para la historia de la lengua castellana", *Estudios mirandeses*, XXIV, 2004: 387.

<sup>10</sup> En Navarra nos encontramos las Crónicas de 1206-1209. La literatura castellana arranca en el siglo XIII con el Mester de Clerecía (Berceo), cf. E. Ramos, *art. cit.*: 387.

<sup>11</sup> *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*. Trad. Rosa Lalor. Madrid: Gredos, 1989.

el romance de cada zona, como resultado de la evolución del latín, con la particularidad de que la escritura era exclusivamente latina, ya que se carecía de un código escrito adecuado para la lengua romance.

En el período que va del siglo VII al XII ciertos hechos culturales se manifiestan en Francia y las Islas Británicas y se expanden durante los siglos X y XI al resto de Europa Occidental —especialmente a los monasterios—. Se trata de la decisiva renovación cultural llevada a cabo durante el reinado de Carlomagno, coronado emperador el año 800, la cual dio lugar a una reforma del latín escrito que provocó la aceleración de sus diferencias con la lengua romance hablada, paralelamente a un cambio en el tipo de letra y a la propagación del rito romano<sup>12</sup>.

Esa diferenciación entre la lengua latina y las lenguas romances fue particularmente efectiva en Francia en el siglo IX; uno de los testimonios más antiguos lo constituyen los llamados *Serments d'Estrasbourg* o *Juramentos de Estrasburgo* del año 840, que sellan la alianza de los hijos de Ludovico Pío, Luis el Germánico y Carlos contra su hermano Lotario. En este documento se diferencia claramente el latín de la lengua romance, tanto desde el punto de vista escrito como hablado.

Por lo que se refiere a la Península, estas reformas —la introducción del rito romano y el uso de la letra carolingia— penetraron a lo largo del siglo XI, gracias a la orden de Cluny, política que se inicia con Sancho Garcés III el Mayor de Navarra, primero en el monasterio de San Juan de la Peña, después en Leire (1025) y finalmente en San Salvador de Oña (1033)<sup>13</sup>. Alfonso VI impulsará este movimiento en Castilla al promulgar la supresión del rito mozárabe y la imposición de la reforma gregoriana en el Concilio de Burgos (h. 1080).

Con la reforma del latín medieval y la distinción nítida entre latín y romances en la lengua hablada, comienzan los intentos por definir un sistema gráfico romance, de modo que progresivamente tam-

<sup>12</sup> Por lo que se refiere a Hispania la reforma carolingia postergó el rito visigótico o mozárabe, promoviéndose el desarrollo de un nuevo tipo de escritura, llamada carolina o francesa.

<sup>13</sup> De acuerdo con J. M<sup>a</sup> Lacarra, *op. cit.*, vol. I: 220-221: “Con Sancho el Mayor se introduciría o reafirmaría la vigencia de la regla benedictina, según el modelo de Cluny, pero solo en algunos grandes monasterios”. Sancho Ramírez confirmará estas disposiciones en 1067 para el monasterio de Leire y en 1071 para el de San Juan de la Peña.

bién irán quedando bien diferenciados los textos redactados en latín y los escritos en romance, como se advierte en el Cartulario Gótico de Valpuesta en un documento sin fecha, pero datado hacia 1200:

Esto sea sabudo a los que son y a los que seran: que Fortun Sangaz de Butrana dio una tierra al molin de rriba por anneversario a los chanonigos de Valposta et metió ena tierra a domino Garcia, maestro de Valposta. Testes Ennego Lopez de Fresneda, Sancho Ortiz de Orruno, G. Garçiez de Butrana, Enego Lopez, Sancha Alvarez, M. Belaz de Butrana, B. Abad d' Azevedo, I. Garçiez<sup>14</sup>.

A partir de finales del siglo XII, primeros del XIII, es decir en torno a 1200, el panorama lingüístico peninsular es claro: se hablan lenguas romances y se escribe en lengua romance, aunque en los ambientes cultos y religiosos se mantenga otra lengua hablada y escrita, la latina. Sabemos que desde el siglo VIII hasta fines del siglo XII la gente hablaba en su lengua romance, aunque la documentación conservada no sea demasiado abundante. De hecho tenemos documentos redactados en latín, como se observa en el Cartulario Gótico valpostano, pero que reflejan muchos rasgos romances, tanto en los niveles fonético, morfológico y sintáctico, como en el léxico.

A título de ejemplo, en el documento 17 (año 944), encontramos: "...in loco que vocitant de *Elzeto* cum fueros de totas nostras [...] illo plano de *Elzeto* ad Sancta Maria de *Valleio*<sup>15</sup> [...] que nos fratres poniamus custodiero". O en otro texto de 940: "... composuimus *matera casas* et ecclesias [...] de *ganato* de Valle Posita, *kaballum* [...] equa cum suo *potro*"<sup>16</sup>.

Los textos valpostanos de los siglos IX al XII están redactados solo aparentemente en latín, ya que en ellos se observa una ausencia casi total de flexión casual para expresar la función sintáctica, la cual es sustituida por un sistema preposicional, como en

<sup>14</sup> Como advierte E. Ramos, *art. cit.*: 387, este documento es el último del Becerro Gótico, y no aparece ya en el Becerro Galicano de 1236. Estas diferencias se advierten igualmente en el *Tratado de Cabreros* (1206) y en las *Crónicas de Navarra* (1206-1209).

<sup>15</sup> El top. *Elzeto* <lat. ILICETU "encinado". *Valleio* < lat. VALLICULU "vallecito".

<sup>16</sup> *Matera* "madera" < lat. MATERIA, por LIGNUM; *casas* < lat. CASA "choza, cabaña", por DOMUM; *ganato* "ganado", por lat. PECUS; *kaballum* < lat. CABALLUS "caballo castrado, jamelgo", por EQUUS.

romance, sin olvidar la opción clara por un léxico de tipo latino-vulgar y no clásico. Ello permite pensar que, en la lengua hablada, el romance era un hecho. Los escribanos se servían de la lengua escrita por desconocimiento de la nueva ortografía romance. El latín, si se hablaba, sería exclusivo de los clérigos cultos, en absoluto del pueblo.

## 2.1. Razón de ser de los Cartularios

Por lo que se refiere a la Península Ibérica, los monasterios fundados o refundados en el centro-norte (Castilla la Vieja, Aragón, Rioja y Navarra) en los siglos IX-X: Valpuesta, San Millán, San Juan de la Peña y San Salvador de Leire eran centros de poder económico, religioso, cultural y político. Por todo ello necesitaban redactar por escrito y conservar la documentación de las donaciones y compraventas de tierras, pastos, casas, etc., así como de la actividad económica realizada en la compra, permuta o venta de bienes, consignando con precisión los lugares que les pertenecían, junto con la copia de obituarios, libros de oración, manuales litúrgicos, códigos jurídicos y saberes antiguos. Junto con las catedrales, los monasterios fueron sin duda los transmisores de los conocimientos y de la administración de la romanidad.

La sustitución de la letra visigótica por la carolina a lo largo del siglo XI, originó la copia de los antiguos libros en la nueva letra, dando lugar a una duplicación de los cartularios o becerros en los monasterios más antiguos, como Valpuesta, San Millán o San Juan de la Peña: los escritos en letra visigótica, llamados *Góticos* (siglos X-XI), y los redactados en la nueva letra, la carolina o francesa, a partir del siglo XII, los *Galicanos*. Sin embargo, en monasterios de más reciente creación solo contamos con un cartulario redactado en letra francesa; es el caso del de Oña, pues en el tiempo de su fundación, en 1011, la reforma cluniacense estaba ya en marcha.

Debido a que los cartularios góticos y los galicanos responden a épocas diferentes, la anterior a la reforma gregoriana y la posterior, es justamente en los góticos donde se halla más información sobre el estado de las lenguas romances en la Península antes del siglo XIII. No obstante, la dificultad mayor que presentan estos textos de los car-

tularios góticos estriba en que con frecuencia fueron manipulados y falsificados, debido a que los monjes de dichos monasterios pretendían de ese modo justificar la propiedad de bienes o privilegios otorgados en beneficio propio.

Valpuesta es uno de esos monasterios primitivos que posee un cartulario gótico —junto con su correspondiente galicano—, el cual nos ofrece información de primera mano sobre el castellano de los siglos IX-XII, insertándose así este centro en “la historia de los orígenes de los romances hispanos”<sup>17</sup>.

## 2.2. Análisis lingüístico de los textos valpostanos

### 2.2.1. Fonética

#### 2.2.1.1. Fonética vocálica

Del estudio de los documentos notariales de Oña, Aguilar de Campóo, Santoña y Valpuesta, R. Menéndez Pidal<sup>18</sup> concluye que el habla de esta zona presenta un mayor arcaísmo que en Burgos capital. De hecho en los de Valpuesta se observa la presencia de rasgos arcaizantes —acaso solo gráficos—, v. gr. el diptongo *uó*, por *ué*, ej. *Gontruoda* (932), var. *Gontroda* 1094, por *Gontrueda*. Asimismo *ié* por *ué*: *maielo* (1108), por *maiuelo* ‘majuelo’; ejemplos que reflejan la dificultad de los escribas para representar estos diptongos romances. Se advierte también cierre de *o>u*: *pumares* (965), *subrina* (913) por *sobrina*.

Por otro lado, se registra rasgos innovadores, como los diptongos /jél/, /wél/: *flumencielo* (1125), *moliniela* (1132), *penniella* (804), *fuentes* (1184), *Fueracasas* (950), *fueros* (944), *Tuesta* (1098), etc. El suf. –ARIU> -ero: *Armentero* (1096), *charneros* (1096), *karrera* (804), *heras* (< lat. AREAS, 975). Igualmente –ORIU> -uero: *cuero* (1131), *muera* (<lat.MORIA, 1132), etc.

<sup>17</sup> E. Ramos, *art.cit.*: 390.

<sup>18</sup> *Orígenes del Español. Estudio lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI*. Madrid, 1956.

## 2.2.1.2. Fonética consonántica

Se conserva el grupo *-mb-* con vacilaciones: *chambara* (1098), *lombo* (1104), pero *camio* (1132), etc.

Del mismo modo, se advierte vacilación en la solución castellana *-A(G)INE* > *-en*, *-A(I)ORINU* > *-airino*, *-erino*, *-A(V)I* > *-é*: *ferraine* (< lat. FERRAGINE, 865), *mairino* (1107), var. *merino* (> lat. \*MAIORINU, 1137), *compare* (< lat. COMPARAVI, 1106).

A partir del siglo XI se observa el paso progresivo de los grupos /lj/, /c'1/, /t'1/ > /ž/, como lo muestran las grafías *gi*, *g*, *i*: *conceio* (< lat. CONCILIU, 1112), *maielo* (< lat. MALLEOLU, 1108), *spegio* (< lat. SPECULU, 1098), *vallegio* (1108), etc.<sup>19</sup>.

Parece, que la grafía <ng> para /n/ sea un navarrismo en casos como *vinga* “viña”, o <lg> en *malguelo*<sup>20</sup>.

## 2.2.2. Morfología

En los documentos de Valpuesta anteriores a 1200 se emplean los pronombres demostrativos latinos *ille*, *illa*, *illud* con valor de artículo: “*illo pozo* de Petro Ivannes et de susso *la charrera*” (doc. 162)

También el pronombre identificativo latino *ipse* ‘él en persona’ se documenta como desmostrativo *ese*: “*composuimos de ipsa materia*” (‘construimos con esa madera’).

Es frecuente que párrafos enteros se redacten en romance, como se observa en el documento 138 del Becerro Gótico: “De una parte sos sobrinos, de la otra la carrera que va a Bassabe et de l’otra la ferrand’ Albaret”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Parece razonable pensar que inicialmente el resultado de estos grupos, al igual que en leonés y aragonés, /l/ cf. *spelio* (919) y que a fin es del XI y especialmente en el siglo XII fuera la castellana /ž/.

<sup>20</sup> E. Ramos, *art. cit.*: 393, nota 9, donde se sostiene que entre los años 1035 y 1065 los escribas navarros influyeron en la documentación escrita valpostana, ya que en esos años la *Castella Vetula* perteneció a Navarra. En efecto de 1052 a 1065 Valpuesta dependió de la diócesis de Nájera, que era la corte de los “pampilonensium et naxerensium”. Posiblemente dicha influencia no se dio en la lengua hablada.

<sup>21</sup> E. Ramos, *art. cit.*: 393, nota 9, donde se sostiene que entre los años 1035 y 1065 los escribas navarros influyeron en la documentación escrita valpostana, ya

### 2.2.3. Orden de palabras y pérdida de la flexión casual

El orden de palabras del Cartulario Gótico valpostano responde al esquema romance SVO<sup>22</sup>. Así en el documento fechado h. 1132, incluido en un cuadernillo que debió copiarse en el siglo XII<sup>23</sup>, se dice: "...Ego Bonafilla de Moliniela, mulier de Martín Nuniz [...] dono una era [in] Iessares [...] et aliapars illo pozo de Petro Ivanes una sua vez...". En el documento 177, era M.CC.XXVIII: "Ego dompna Elvira de Grundestrado corpus meum et animam [ad] ecclesiam Sancte Marie Vallis composita...".

Del mismo modo, desaparece la flexión casual, sustituida por un sistema preposicional: "conna divisa de Lop de Spegio" (en lugar del genitivo *Lupi de Speculo*); "con montes, con pasturas, con entradas", etc. (doc. 176).

### 2.2.4. Léxico

En los documentos valpostanos se registran abundantes ejemplos de léxico plenamente romance, como: *kasa* (por *domus*), *ganato* (por *pecus*), *orreo* 'granero'; o voces prerromanas, como: *serna* (< céltico \*senara 'terreno valdío, sin roturar').

Se documentan igualmente voces propias de la Península Ibérica, diferentes del resto de la Romania, como *sobrinos* que suplanta la voz lat. NEPOTE > cast. *nieto*, cat. *nebot*; *arroio*, *matera* 'madera', frente a los derivados de *fustis*, *lignum*; *thocino* (cast. y port.); *silo* 'depósito de grano', emparentado con el vasc. *zilo*, *zulo* 'agujero, cueva para guardar grano'.

Otras voces son propias de la zona norte, como: *orreo* 'edificio para guardar grano'; *pomares* 'manzanedo'; *comunía* 'mezcla de cereales' (nav. *comuña*, vasc. *komuna*); *toiare-tollare* (< lat. TORCULARE, 'lagar, molino de aceite'; nav. *trujal*, vasc. *dolhare*).

---

que en esos años la *Castella Vetula* perteneció a Navarra. En efecto de 1052 a 1065 Valpuesta dependió de la diócesis de Nájera, que era la corte de los "pampilonensium". Posiblemente dicha influencia no se dio en la lengua hablada.

<sup>22</sup> E. Ramos, *art. cit.*: 391.

<sup>23</sup> E. Ramos, *Los Cartularios...*: 31.

### 3. *El castellano norteño de los documentos valpostanos*

El castellano norteño que reflejan los documentos valpostanos está vinculado con el romance de las zonas próximas, como la Rioja o León. Muchos de los arcaísmos que se observan en nuestros documentos subyacen en el complejo entramado dialectal del castellano señalado por Diego Catalán y V. García de Diego<sup>24</sup>. No obstante, el castellano de los documentos estudiados también registra características innovadoras del castellano de los siglos posteriores. En otras palabras, el castellano norteño valpostano es un componente más de ese complejo, del mismo modo que lo son también los elementos romances reflejados en las *Glosas Emilianenses*.

El enclave estratégico de Valpuesta, fundado en tiempos del obispo Juan (804) —probablemente por monjes mozárabes, de forma similar a lo sucedido en Lebeña y San Millán— actuó sin duda como refugio de una población en el entorno de Valdegovía y debió ejercer la función de centro religioso y cultural en los condados de Álava y Castilla. San Millán, por su parte, situado en los límites del reino navarro y del condado de Castilla, fue un foco de expansión cultural riojano, influido sin duda por aportaciones navarras, castellanas y alavesas. Las glosas vascas responden tal vez a rasgos occidentales de vascos caristios, que habrían descendido hacia el sur entorno al siglo X en tiempos del conde Fernán González, buscando tierras de cultivo y pastos para sus rebaños<sup>25</sup>.

#### 3.1. Declive de Valpuesta

La influencia de Valpuesta entró en fuerte declive en la primera mitad del siglo XI, ante la pujanza del obispado de Burgos —que absorbió los obispados de Oca y Valpuesta (1065)— y la creciente importancia de otros monasterios, como San Millán de la Cogolla y San Salvador de Oña. Valpuesta quedó arrinconada al norte del rei-

<sup>24</sup> E. Ramos, *art. cit.*: 395, nota 10.

<sup>25</sup> Estos vascohablantes se expandieron por el valle de Oja como pastores, como lo atestigua la toponimia vasca en Valdezacara y especialmente. Cf. J. B., Merino Urrutia, *El vascuence en el valle de Ojacastró y el vascuence en Burgos*. Burgos, 1936.

no de Castilla al expansionarse este por las tierras del Duero y Tajo, pasando el testigo de sus funciones religiosa, cultural, lingüística y posiblemente política a centros situados más al sur.

### 3.2. Relevancia de Valpuesta en la génesis del castellano

En los documentos de Valpuesta se aprecia el proceso de nivelación que muchos han querido ver en la formación de lo que luego sería el castellano. Es decir, la fermentación del complejo dialectal castellano surgido en el área de contacto con la zona vasca. “En esta zona, como en la Rioja, confluyeron gentes y hablas distintas: mozárabes, leoneses, alaveses y castellanos que se superpondrían a los elementos propios de un área que había estado poblada desde antiguo. La confluencia de diversos elementos culturales y lingüísticos se sumaría a las condiciones de marginalidad de esta zona durante los períodos romano y visigótico”<sup>26</sup>. En otras palabras, puede pensarse que las variedades lingüísticas de los individuos que acudieron durante los primeros siglos de la repoblación (siglos VIII-IX) a esta área contribuyeron al desarrollo de la variedad romance de la comunidad que les acogía: el castellano.

## 4. Conclusión

Los textos valpostanos de los siglos IX al XII responden a una época anterior a la definitiva formación del castellano alfonsí de la segunda mitad del siglo XIII, de modo que “...la antigüedad de los primeros documentos de Valpuesta los convierte en piezas especialmente significativas para el análisis de los primeros pasos en la fusión de los diversos elementos que vinieron a dar en el castellano del siglo XIII”<sup>27</sup>.

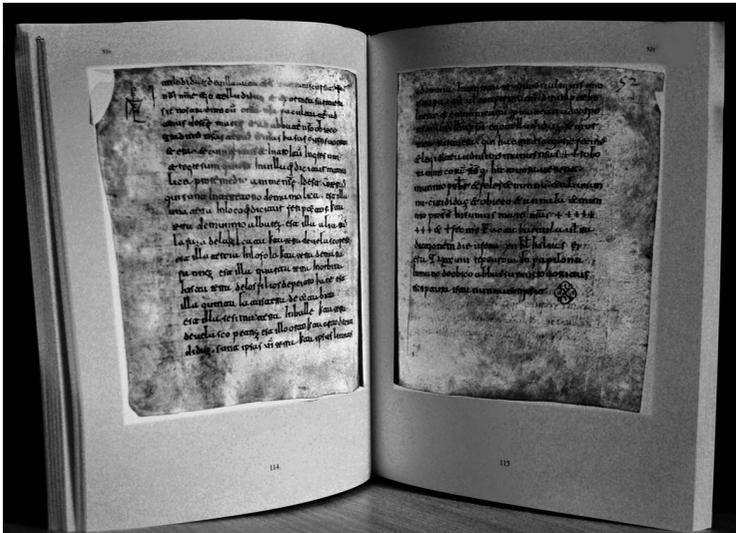
En definitiva, esta documentación nos permite acercarnos, por un lado, a la historia particular de Valpuesta, y, por otro, a la propia historia de la lengua castellana, es decir, constituye “la base funda-

<sup>26</sup> E. Ramos, *art. cit.*: 395.

<sup>27</sup> *Ibíd.*: 396.

mental del castellano por todos conocido a partir sobre todo de los siglos XIII y XIV... ”<sup>28</sup>.

A decir verdad, Valpuesta y San Millán se complementan culturalmente y aportan una información de primera mano sobre las variantes lingüísticas que dieron lugar al castellano de los siglos posteriores. Valpuesta, por su parte, nos ofrece testimonios de la lengua romance tal vez levemente anteriores a los de las *Glosas Emilianenses* y estas a su vez mostrarían una conciencia lingüística romance más desarrollada. Valpuesta refleja el castellano primitivo de Castilla la Vieja y las Glosas una variante más oriental, cercana al riojano, navarro y aragonés, acaso similar al primitivo romance hablado en Álava. “Tanto Valpuesta como San Millán aportan datos, escasos sí, pero muy valiosos, para entender cómo las lenguas romances se van consolidando con el centro norte de la Península Ibérica”<sup>29</sup>, de manera que ambos monasterios tienen cabida en la historia de la lengua castellana.



© Instituto Castellano y Leonés

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> *Ibíd.*, 397.

## GERARDO PIÑA-ROSALES: *DESDE ESTA CÁMARA OSCURA*. ¿MEMORIAS, DOCUMENTO, TESTIMONIO, NOVELA...?

WALDO GONZÁLEZ LÓPEZ<sup>1</sup>

*En el fondo, ¿no somos todos exiliados?*

GERARDO PIÑA-ROSALES

**M**ientras leía con indetenible atención *Desde esta cámara oscura*<sup>2</sup>, novela rara (merecedora del VII Premio Internacional de Novela Corta Casino-Ayuntamiento de Lorca 2006), no dejaba de pensar en otro libro con similar connotación de lo no *ad usum*, lo inaudito y lo anómalo.

Sí, porque tal sentido le daba a la palabra el gran poeta nicaragüense Rubén Darío (quien, a fines del siglo XIX se refirió, en su homónimo volumen *Los raros*, a figuras icónicas de la poesía latinoamericana, entonces recién ‘descubierta’ gracias a sus propios poemarios por sus colegas españoles), quien, tras instalarse en Buenos Aires y comenzar a colaborar en el diario *La Nación*, fue publicando — según aseverara luego el también narrador y periodista cultural— ese “conjunto de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros, o fuera de lo común”.

Y añadiría que, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo, a él “le tocó dar a conocer en América ese movimiento y, por ello, y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra ‘decadente’”. Sobre tales artículos, diría también

<sup>1</sup> Poeta, ensayista, crítico literario y teatral cubano, residente en Miami, su obra crítica y de creación ha sido reconocida en su país, Cuba, y en el exterior.

<sup>2</sup> Gerardo Piña-Rosales. *Desde esta cámara oscura*. Madrid: Editorial Nostrum, 2006. Todas las citas son de esta edición.

el poeta: “Hay en estas páginas mucho entusiasmo, admiración sincera, mucha lectura y no poca buena intención. En la evolución natural de mi pensamiento, el fondo ha quedado siempre el mismo.”

Entre los autores escogidos estaban: Paul Verlaine, Léon Bloy, Jean Moréas, Lautréamont, Edgar Allan Poe, Ibsen, José Martí y Eugénio de Castro. Fue tal el éxito, que Darío publicaría una segunda edición, en la Barcelona de 1905, a la que añadiría las semblanzas de Camille Mauclair y Paul Adam. La mayoría de los autores son poetas simbolistas franceses, ya que Darío sentía una gran atracción por la literatura francesa de finales de siglo. Solo hay dos autores hispanoamericanos, los cubanos Augusto de Armas y José Martí, el primero de los cuales escribió sin embargo su obra en francés.

Aquellos *raros* abordados por el nicaragüense en 22 piezas de intensidad, género y extensión diferentes (donde asumía otros tantos escritores que se oponían a los modelos imperantes), serían llamados por el poeta hispano Pere Gimferrer, en su propia versión de 1985: “fuerzas de choque, catapultas ante las murallas escondidas de la preceptiva”.

Más, si en el título de Darío uno de los aspectos sobresalientes en el conjunto son las polémicas y las disputas entre viejos y nuevos románticos, los parnasianos y los simbolistas, en este distante siglo XXI, la nueva y otra vez *rara* novela de Gerardo Piña-Rosales, posee otras cualidades no menos singulares de la categoría de lo *raro*.

Cierto, pues, como bien apuntara en la presentación de la obra el académico Pedro Guerrero Ruiz:

*Desde esta cámara oscura* (Premio de Novela del Ayuntamiento-Casino de Lorca, 2006) es más que una novela. Es una creación de intertextualidad literaria y artística, una *ékfrasis*. Es una vida ejemplar de un fotógrafo exiliado, una biografía inventada y novelada y una poética humana sufrida en ese exilio interior, verdadero, de un personaje que poca gente conoce pasados los años, de un raro, y, a pesar de sus muchos premios y reconocimientos en México o en Estados Unidos, finalmente un maldito...

Definidas como *Notas para unas memorias que no escribiré nunca* (según las nomina el narrador), el continuo acontecer de breves capítulos (y he aquí el primer mérito) que de inmediato acaparan la atención del lector, posee (esta es la segunda virtud) un esmerado y hábil lenguaje adoptado y adaptado por el escritor a la historia, acorde con el tema y el ambiente, la situación y el lugar donde se desarrolla

la continua acción que (tercera peculiaridad a su favor) no permite al lector soltar el libro, ya atrapado por la insoslayable trama.

Con amenidad y notable movimiento (cuarta cualidad distintiva, aportada por su “otro” violín de Ingress: la fotografía), el autor evidencia su amplia cultura literaria, plástica (pictórica y fotográfica), como histórica, otra virtud que enriquece su “nivola”, para emplear un término grato a otro integrante de la Generación del 98: Miguel de Unamuno, quien con tal vocablo (que muy bien encaja en la de Piña Rosales) pretendía diferenciar las suyas de las que se publicaban a la postre en la península y demás países de lengua hispana.

El autor bucea, excava y halla datos de la vida y obra del fotógrafo y escritor Rafael Bejarano, nacido en Ronda —patria chica del creador de la décima Vicente Espinel, cuyo apellido tomara Lope de Vega para re-nominar la popular estrofa como *espinela*.

Primero exiliado en México y luego en Nueva York, el doblemente creador tendría una intensa y extensa existencia marcada por el amor a la fotografía y a los libros. Los documentos (¿falsos o ciertos?) que aporta Piña-Rosales convencen, justamente, por esas “mentiras que parecían verdades”, según definiera las novelas de Charles Dickens un estudioso de la vida y obra del insaciable fabulador-testimoniante inglés, a cuya vida y obra este crítico dedicara un ensayo hace ya casi tres décadas, incluido en el volumen de estudios *Escribir para niños y jóvenes* (Editorial Gente Nueva, La Habana, 1983).

Asimismo definida con certeza por Guerrero Ruiz: “testamento póstumo, [...] es una vida de la recámara imaginativa del escritor y una narrativa que te apasiona”, *Desde esta cámara oscura*, aclara con nítida luz (y valga la paradoja) la fabulosa, inimitable vida del fotógrafo hispano, quien, a pesar de su incesante caminar por ciudades y países tras las mejores imágenes, acabaría sus últimos años “condenado a la soledad y al silencio”, tal afirma en su prólogo el narrador.

Para decirlo de nuevo con Guerrero Ruiz, “en esa intertextualidad, en esa mirada dual se concentra el poder de la narrativa investigada y creada o descreída de Gerardo Piña-Rosales, la formalización de una estructura cuyo ojo es también un objetivo”.

Cierto, sobre todo, cuando el ya para algunos superado posmodernismo y su muy socorrida intertextualidad, son utilizados por el autor en grado sumo y con ejemplar talento, pues se vale de ambos recursos con tal eficacia que no sabemos si es cierta o falsa la historia.

Y he aquí el mayor logro de su excelente “nivola” — y repito el término, por tan oportuno en este caso peculiar, como su obra.

Con la inclusión de figuras del acontecer cultural de su tiempo, el “testamento ¿póstumo?” del protagonista de la, repito, incambiable historia, contribuye a una mayor atracción, toda vez que aparecen, sucesivamente, nombres de artistas (fotógrafos, cineastas y escritores) decisivos en la historia cultural de Hispanoamérica, cuyas reflexiones o referencias colaboran aún más con el enriquecimiento de la trama.

De tal suerte, desde poetas, narradores y teatristas de la talla de Cervantes, Lewis Carroll, Charles Baudelaire, Isidore Ducasse, Washington Irving, Antonin Artaud, Kafka, Jean Cocteau, García Lorca, José Bergamín, Octavio Paz y Hermann Hesse, entre muchos otros, pasando por pintores, fotógrafos y cineastas como El Greco, Velázquez, El Bosco, Goya, William Blake, Jacob Riis, Man Ray, Robert Capa, Álvarez Bravo, Nacho López, Pablo Picasso y Luis Buñuel, por sólo mencionar algunos de los señeros, *Desde esta cámara oscura* constituye un estupendo testimonio/testamento o, lo que es lo mismo: una fabulosa y real novela ¿biográfica, autobiográfica? de un muy destacado artista del lente que, tras viajar medio mundo y fotografiar a un sinnúmero de figuras culturales de primera línea, se fue “quedando más y más solo, solo entre fotos, libros y recuerdos”, hasta casi desaparecer, lo que, por fortuna no aconteció, gracias a esta historia tan verídica como bien armada, excelentemente escrita con el mejor lenguaje, ese que ha hecho posible las mejores narraciones en nuestro idioma, desde *El Quijote* hasta *Cien años de soledad*. Y no exagero al afirmar tan afirmación tan cierto, y no es un simple *jeu de paroles* o juego de palabras.

Mas, si a lo anterior, se le añade que la amenidad característica de la novela crece con la aparición o mención de un notable número de países, ciudades, pueblos o *locaciones* (para emplear un término propio de la fotografía y el cine), como España, México (“que con el tiempo iba a convertirse en mi segunda patria”), Argentina, Francia, Inglaterra y EE.UU., tenemos un genuino relato (al estilo de un *road movie*) al nivel de los dos arriba mencionados, cuyos grandes autores siempre tuvieron en mente tres de los cánones de toda narrativa que se precie de serlo, sin cuya apoyatura no hay pleno goce en la creación artística: la variedad, la diversidad, la multiplicidad...

En cuanto a la otra pasión de Piña-Rosales (la fotografía), quienes compartimos su afición indeclinable por esta manifestación

—integrada, por derecho propio, a las artes plásticas— apreciamos en el texto la inclusión de diversos postulados esenciales que (teóricos y técnicos, propios o de otros creadores), no sólo evidencian el conocimiento del autor en la materia, sino que se alían con fortuna a la historia, acorde con la sicología, el sentir y el momento en que se encuentra el protagonista. Veamos algunos:

Siempre que contemplo mis propias fotografías, se recomponen en mi mente las circunstancias del momento en que fueron tomadas: la intensidad y el matiz de la luz, la complejidad o sencillez de la composición, la profundidad de campo, la distancia focal. (23).

[...]

Y ahora, aunque me ahogue la nostalgia, debo despedirme de mi estudio. La luz del crepúsculo, que se filtra por la claraboya del techo abovedado —regulada por una cortinilla, como el diafragma de una cámara—, ilumina con tonos rojizos la habitación rectangular. El objetivo de la Agfa 8x10 —montada sobre un recio trípode con columna central desplazable y cabeza rotatoria a base de rótula— apunta al telón de fondo, flanqueado por un par de focos y una sombrilla reflectora. (24).

[...] mis cámaras, mis lentes y el resto del equipo: la Voigtländer —que me regaló mi tío Salvador cuando cumplí los diecisiete y ya apuntaba mi vocación fotográfica; la gran Pentax 8x10, inmejorable para paisajes y panoramas urbanos; la Linhof y la Graflex 4x5, insuperables para los retratos; la Contax, la Leica y las Nikons, ideales, por su versatilidad y manejabilidad, para los fotorreportajes; y una variedad de lentes de distintas distancias focales, desde el gran angular de 28 milímetros hasta el teleobjetivo de 300 milímetros; y mi favorito, el Nikon, f/2.8, 80-200 mm. (30).

En cuanto a las definiciones de este arte, se leen varias. Valgan estos ejemplos:

La fotografía —me explicaba, con muy relamidas palabras [el tío Salvador, quien incentivara en el protagonista su afición]— consiste en escribir con luz; pero para dominar esa caligrafía tan especial es necesario hacer antes muchos palotes, aprender a medir la luz, a sopesarla, a sentirla, para poder trasladar al negativo ese juego de luces y sombras con fidelidad, exactitud y precisión. La calidad de una fotografía —añadía— no depende de la cámara ni de la lente, ni de la película utilizadas, sino de la percepción visual de quien la hace. (61-62).

Quien es quizás el más grande maestro de la fotografía en México, Manuel Álvarez Bravo le confirmaría lo que nos revela en la no-

vela Piña-Rosales: “Usa la fotografía como un espejo, y te devolverá siempre reflejos de lo que eres. La fotografía —no lo olvides— es una forma de conocimiento, un medio para explorar nuestra conciencia.” (p. 65). Excelente definición de un arte que, aparecido a fines del siglo XIX, no fue de inmediato reconocido por algunos críticos de arte, pero ya en la centuria siguiente, pasó a ocupar, por derecho propio, muchas de las más prestigiosas galerías y revistas de arte.

Otras certeras definiciones de aspectos teóricos y técnicos de la fotografía, nos revelan los profundos conocimientos de Piña-Rosales, quien, apasionado de este arte, muestra con tales datos su *praxis*, rasgo comprobado con sus fotos incluidas en la edición del volumen.

Así, es muy precisa su definición de una de las más socorridas y populares expresiones fotográficas, sobre la que nos dice: “el elemento clave que todo retrato —el género más codificado— debe poseer: el haber descubierto ese momento exacto en que el retratado baja la guardia y revela su verdadero rostro.” (83).

Mas, añadido aún otra precisión *in extenso* del autor, que confirma lo que antes dije sobre su intensa y consecuente experiencia en este arte:

En la fotografía —como en las demás artes— lo que importa es ofrecer una visión personal, original del mundo, y lo más completa y variada posible: la infinita riqueza del rostro humano, las relaciones con frecuencia conflictivas entre los hombres, la Naturaleza en cada una de sus estaciones, las estructuras arquitectónicas y la instantaneidad del momento fugaz y perecedero (porque si bien la lente se abre y copia las cosas, también se cierra y las excluye), pero sobre todo la luz, metamorfoseando, con sus infinitos matices, eso que llamamos “realidad”. La cámara debía convertirse en parte integral de la visión del fotógrafo, en un tercer ojo omnividente. No ocultaba mi inclinación por la fotografía realista, sin menoscabar su valor poético, capaz de percibir los sucesos más ordinarios de la vida como maravillosos y mágicos, los objetos más vulgares como bellos y significativos [...] (94.)

En tal sentido, *Desde una cámara oscura* constituye, además, no sólo un homenaje al artista y escritor rondeño Rafael Bejarano, sino, sobre todo, a esta manifestación que, desde inicios de la pasada centuria, marcaría un singular cambio en la cultura contemporánea.

Creo oportuno añadir un fragmento sobre su vinculación con el arte escriturario, sobre el que confiesa en el capitulillo VII “La luz del sur” (lo que, por cierto, confirma su aún mayor cercanía con el protagonista: suerte de *afinidades electivas*, para decirlo con Goethe):

También comencé a escribir mis propios textos, a veces minuciosas explicaciones o glosas provocadas por tal o cual imagen. La escritura era para mí otra forma natural de expresión (y no es de extrañar, porque la fotografía, como medio de comunicación social, está cerca de la palabra hablada o escrita). (72).

*Desde esta cámara oscura* resulta, sin duda, una distintiva opción de asumir un ‘género’ narrativo tan antiguo como la novela, una de cuyas primeras muestras se remonta a *Dafnis y Cloe*, única obra conocida de Longo, escritor griego de la época romana, en el siglo II, en la que evoca, con lirismo, los supuestos amores de dos jóvenes.

Como ya vimos, el narrador-fotógrafo se vale de su perspicaz y aguda pupila de artista del lente para fijar su atención en índices de la realidad que fabula a su gusto, a partir de la vida y obra de un destacado novelista/artista español, quien —*alter ego* o personaje real— convence al lector por su investigación y rigor, hondura y amenidad, entre otros valores antes señalados.



© Gerardo Piña Rosales



© Gerardo Piña Rosales

## PERCEPCIONES

*La escritura es un archipiélago en medio  
de los inmensos océanos de la oralidad humana.*

GEORGE STEINER



## **RESEÑAS**



Irene Andres-Suárez (ed.) *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012. 525 p.

La proliferación de antologías colectivas a ambos lados del Atlántico ha contribuido de manera notable a la difusión, consolidación y canonización del microrrelato escrito en español. En España se han publicado unas cincuenta antologías entre 1990 y 2012, aunque son algunos menos los volúmenes que reflejan un cierto conocimiento del género y que, por tanto, pueden considerarse muestras válidas del mismo. Sin embargo, hasta el momento ninguna de estas antologías ofrecía un corpus suficientemente representativo del microrrelato español, ya que lo más frecuente es que este apareciera diluido en el microrrelato hispánico.

En este panorama, el último libro de la profesora Irene Andres-Suárez, *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo* —publicado por la prestigiosa editorial Cátedra, referente indiscutible en la divulgación de clásicos literarios anotados—, supone una obra definitiva y esclarecedora en que se aúna el estudio del microrrelato y, en concreto, de la historia del microrrelato español, con una cuidada selección de textos que muestra su evolución, diversidad y vitalidad en España. Es decir, esta obra viene a llenar un vacío inexplicable en la sistematización de la historia del microrrelato español, ya que, a diferencia de lo que ha ocurrido en muchos países de Hispanoamérica, el interés de investigadores y antólogos por la identidad y la trayectoria del microrrelato nacional ha sido tardío y fragmentario.

No está de más recordar la dilatada y fructífera labor investigadora de Irene Andres-Suárez en torno al microrrelato. Como se puede comprobar en la selección bibliográfica incluida en este volumen, desde un tempranísimo artículo, “Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo” (1994), ha ofrecido múltiples

aportaciones teóricas sobre el género y ha realizado importantes calas críticas en la narrativa hiperbreve de escritores españoles como Antonio Fernández Molina, Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, Julia Otxoa, Hipólito G. Navarro, Juan José Millás, José María Merino o Juan Pedro Aparicio, entre otros. A estas facetas añade ahora la arriesgada tarea de elaborar una antología.

El título del volumen es toda una declaración de principios, como ya apuntó Fernando Valls en “Érase una vez un chispazo”, reseña de esta obra aparecida en el suplemento cultural *Babelia* (21/07/2012). En primer lugar, se elige el término microrrelato frente a otras denominaciones —microficción, minificción— que designan una categoría poligenérica. Además, el empleo del adjetivo “español” y el lapso temporal que se indica (1906-2011), restringe los criterios geográfico y cronológico de su selección y expresa claramente la intención de diferenciarlo del hispanoamericano. Y en el subtítulo, Andrés-Suárez sentencia: “El cuarto género narrativo”; es decir, defiende sin matices el estatuto genérico del microrrelato y le adjudica el lugar que le corresponde en la narrativa junto a la novela, la novela corta y el cuento.

Para argumentar estos principios, la autora ofrece una amplia introducción en la que, como punto de partida, precisa el concepto de microrrelato, “texto literario en prosa, articulado en torno a dos principios básicos: hiperbrevedad y narratividad” (21-22). A partir de ahí, con suma claridad y concisión resume otros aspectos importantes: sus rasgos constitutivos en los planos discursivo, formal, temático y pragmático, que combinados e interrelacionados dotan al microrrelato de identidad propia; su doble origen a partir de la decantación de otras formas hasta llegar a adquirir su estatuto de género autónomo; y la relación entre la nomenclatura y la concepción de microrrelato que se defiende.

Una vez establecida la base teórica general, la autora aborda de manera más extensa lo verdaderamente novedoso en este estudio introductorio: el trazado completo de la evolución en el microrrelato español, que se ejemplifica con numerosos títulos de una amplia nómina de autores. Para sistematizar esta trayectoria, se establecen tres etapas fundamentales: los “Primeros pasos”, “Del final de la Guerra civil al final del siglo XX” y “El siglo XXI”. Así, se explica cómo la tendencia a la brevedad propia del Modernismo y las Vanguardias se materializa en piezas narrativas hiperbreves de

autores como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, José Moreno Villa, Federico García Lorca, José Bergamín o Luis Buñuel. En el largo período de posguerra (1939-1975) en que se aprecia un predominio de narrativa realista, Irene Andres-Suárez señala la notable presencia de narraciones brevísimas desviadas de esta línea, tanto de autores vinculados al postismo —Fernando Arrabal, Antonio Fernández Molina, Antonio Beneyto— como de otros, entre los que estarían Tomás Borrás, Álvaro Cunqueiro, Ana María Matute, Max Aub, Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre, Gonzalo Suárez o Francisco Ayala. La autora señala el incremento de libros con predominio de microrrelatos a partir de 1987 y ordena cronológicamente obras de Alberto Escudero, Javier Tomeo, Pedro Ugarte, Luis Mateo Díez, José Jiménez Lozano, Rafael Pérez Estrada, Julia Otxoa, Juan Gracia Armendáriz, Hipólito G. Navarro y Juan José Millás. Ya en el siglo XXI, a estos cultivadores del microrrelato se suman tanto narradores consagrados —José María Merino, Juan Pedro Aparicio o Luciano G. Egido— como una abultada nómina de escritores nacidos entre 1960 y 1975 entre los que estarían, entre otros, Francisco Rodríguez Criado, Espido Freire, Fermín López Costero, Carmen Camacho, Óscar Esquivias, Manuel Moyano o José Alberto García-Avilés. Y sobre este rico panorama del microrrelato español más joven, la autora observa interesantes rasgos y tendencias: una nueva concepción de lo fantástico basada en una visión más abierta e inestable de la realidad; la filiación borgesiana, favorecida por el reconocimiento tardío que el escritor argentino ha tenido en España; cierto realismo con que se abordan problemas de la sociedad actual y del individuo que en ella se desenvuelve; el humor negro o absurdo, casi siempre teñido de ironía, sarcasmo y parodia; y la presencia de las nuevas tecnologías, no solo como medios de difusión o soportes, sino también en lo que respecta al contenido y a la forma de los microrrelatos.

Antes de pasar a la selección de textos, su elaboradora explica los criterios por los que se ha guiado, entre los que se agradece especialmente su celo respecto a las máximas de hiperbrevedad, narratividad y calidad. Y también en la “Bibliografía” se refleja el rigor en la elaboración, ya que no solo se facilita información precisa sobre el corpus de fuentes de las que proceden los microrrelatos antologados, sino también una útil selección de bibliografía crítica que se organiza en libros, números monográficos de revistas, antologías y artículos.

Los doscientos diecisiete textos que conforman la antología se ordenan cronológicamente según el momento de su publicación, de modo que se puede apreciar la evolución del microrrelato en España desde 1906, fecha del primer texto, “El joven pintor”, de Juan Ramón Jiménez, hasta 2011, año en que se publican los libros de Cristina Grandes y Manuel Espada, cuyos microrrelatos cierran la selección. Así, gracias a una cuidada anotación sobre la “Procedencia de los microrrelatos seleccionados” y a los datos cronológicos que se añaden bajo los nombres de los autores, los lectores van transitando por las etapas del género durante más de un siglo, con creaciones de escritores tan distantes en el tiempo y en la estética como Pío Baroja (1872-1956) y Lara Moreno o Raúl Sánchez Quiles, ambos nacidos en 1978. Entre los setenta y tres escritores representados por sus creaciones —de una a cinco piezas— encontramos a reconocidos y consagrados maestros del género, pero también descubrimos reveladores hallazgos, es decir, autores menos frecuentes o ausentes hasta ahora en las antologías, como José Moreno Villa, Luis Buñuel, Tomás Borrás, José María de Quinto o Carlos Almira, por poner solo unos ejemplos. El resultado es un amplio y ordenado corpus cuya diversidad permitiría establecer un completo paradigma de tendencias en el microrrelato español.

Muchas de esas tendencias quedaron explicadas y ejemplificadas en el estudio introductorio, pero nos gustaría señalar algunas piezas de la selección que destacan por su calidad y que reflejan la diversidad de tonos y enfoques que propone la elaboradora en su “Justificación metodológica” (91). La “impregnación fantástica y onírica” se aprecia, por ejemplo, en “El año que no llegó” (168), de Ana María Matute, en “Extracción de la piedra de la locura (uno)” (215), de Luis Buñuel, o en “Últimamente ocurren cosas extrañas en casa” (408), de Óscar Esquivias. Percibimos el “sentido de la extrañeza de lo cotidiano” en microrrelatos como “La visita” (287), de José Jiménez Lozano (370), “Un día cualquiera” (487), de Ginés S. Cutillas, o “La carta” (513), de Carlos Almira. “Ironía y humor negro” son rasgos sobresalientes en “Soy maestro” (174), de Max Aub, en “El infierno” (337), de Juan José Millás, o en “Córtame el nudo, Gordiano” (435), de David Roas. Aunque la experimentación es algo inherente al género, el “gusto por el experimento” se hace evidente en piezas como “Historia mínima (XXIV)” (252), de Javier Tomeo, “Numérico” (464), de Federico Fuertes Guzmán, o “Post-it” (524), de Manuel Espada. Y dis-

frutamos de un “lirismo bien medido” en textos que muestran cómo la profundidad lírica es asumida por la narratividad del microrrelato: “Enamorado” (208), de Gonzalo Suárez, “Sirena” (318), de Carmela Grebiet, o “Meditación del vampiro” (331), de Hipólito G. Navarro.

Irene Andres-Suárez afirma que toda antología “implica una selección y es en sí misma una injusticia” (93), a lo que añadiríamos que en toda selección antológica se proyecta la lectura personal y el enfoque subjetivo de su elaborador. Esta no es una excepción, por lo que es posible que otros investigadores hubieran ponderado unos hitos sobre otros para trazar la historia del microrrelato español, que algunos críticos puedan disentir del planteamiento de tendencias ofrecido o que ciertos lectores echen de menos autores y textos aparecidos en soportes digitales, en otras antologías o en libros de autor. Pero no cabe duda de que el rigor en su planteamiento y la coherencia en su elaboración hacen que *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. *El cuarto género narrativo* sea una referencia obligada para conocer más de cien años de este género en España. En definitiva, una obra esperada y necesaria que no defraudará a los lectores.

LETICIA BUSTAMANTE VALBUENA  
IES José María Pereda, Santander

Rodrigo Blanco Calderón. *Las rayas*. Caracas: Punto Cero, 2011. 144 p.

Prestigiosos galardones y una exposición habitual a los medios de comunicación de masas le han valido a Rodrigo Blanco Calderón (Caracas, 1981) abundante atención crítica tanto en Venezuela como en el exterior. El interés resulta sin duda merecido por ser la suya una obra narrativa sólida, representativa de una generación en la que no ha escaseado el talento: Enza García Arreaza, Gabriel Payares, Roberto Martínez Bachrich, Mario Morenza, Carolina Lozada y Liliana Lara son otros nombres mayores en las filas de escritores surgidos en Venezuela durante los últimos años. Tres volúmenes ha publicado Blanco Calderón hasta la fecha: *Una larga fila de hombres* (2005), *Los invencibles* (2007) y *Las rayas*. Me detendré en el último, que tiene ya dos ediciones: la mexicana (Gobierno del Estado de México, 2011), producto de la obtención del segundo lugar en el concurso Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz, y la venezolana.

La fascinación que despierta esta escritura se explica por lo que su evidente heterogeneidad dice a las sensibilidades de nuestro tiempo. *Las rayas* confirma la tendencia del autor a erigir puentes entre lo estrictamente local y porosas vivencias mundializadas; entre la imaginación literaria y la falta de imaginación de la cultura *pop*; entre el ensueño o lo irracional y la codificada razón pública, lo que supone, de paso, juntar la inmersión psicológica, casi intimista, con severos vistazos a rezagados proyectos de nación. La fidelidad del escritor al género cuento ha contribuido hasta ahora a sedimentar tal diversidad, pues el efecto mosaico que ofrecen los formatos breves al integrarse en colecciones suscita eficazmente la sensación de un caleidoscopio de lenguajes a veces en fricción.

La sutil o no convivencia de espacios que van de los locales a los internacionales se observa en *Las rayas* no solo como elemento crucial de las tramas sino como parte de un sistema de alteridades que atañe al discurso. El protagonista del cuento que da título al libro está, en una muy realista Caracas, a merced de una fijación literaria que teje redes cosmopolitas en que se combinan lo rioplatense, lo venezolano, lo cubano, lo rumano, lo estadounidense o lo italiano. “Malena es un nombre de gato (otro cuento uruguayo)” describe el periplo de una pareja desde Venezuela a Buenos Aires y enseguida a Uruguay en un patético intento de rescatar su relación, aunque esa anécdota solo encuentra su significado profundo en el contexto de otra que le sirve de marco, la de la delicada relación entre el hombre que escribe y su nueva mujer, cuyo nombre, insinuando una transmigración cortazariana, coincide con el del gato del relato enmarcado. El protagonista de “Pausa limeña” encarna al extranjero ya demasiado afincado en Venezuela que, no obstante, reactiva sus orígenes en paréntesis de inconsciencia, sobre todo luego de toparse con un escritor peruanomexicano —cuyo parecido con Mario Bellatin debemos suponer que es solo casual, si no queremos construir con datos paratextuales un plano adicional de otredad, entre lo ficticio y lo testimonial—. “Flamingo”, por último, gracias a los flamencos a orillas del río Guaire y los anhelos surgidos de una realidad cada vez más deteriorada, alude a la obsesión de una caraqueña con Holanda.

Los vínculos que dispone Blanco Calderón entre lo estéticamente más refinado y los gustos de la cultura de masas, si bien presentes en todos los cuentos de *Las rayas*, tienen en “Payaso” tal vez su máxima expresión, puesto que este relato anexa las atmósferas sórdi-

das y decadentes de la estética *noire* —actualizada por los monólogos de Alex Bell, periodista de baja estofa dedicado a apropiarse de los archivos digitales que olvidan los usuarios de los cibercafés— a las fábulas de terror desde hace mucho convertidas en cliché del cine, la televisión o los *bestsellers*. En efecto, Bell se embarcará en la tarea de entrevistar a una esperpéntica celebridad jubilada que en sus memorias infantiles tiene la estatura diabólica del *It* de Stephen King, explícitamente recordado (p. 50). Al parecer, el narrador protagonista siente una morbosa curiosidad por reencontrarse con el expayaso que, según los rumores, maltrataba sistemáticamente a los niños fuera de los escenarios y las cámaras. Al Bell de ocho años, de hecho, lo había derribado en una oportunidad, sin consideración por el trauma que causaría y, por supuesto, sin pedir disculpas. El talante tan obvio de la mención de King aunado a las peripecias descabelladas y grotescamente dramáticas delinea una puesta en abismo de la red intertextual, y más cuando consideramos que las remisiones empiezan a superponerse con un exasperante barroquismo. En el nombre del payaso, Sony Fonseca (Fonsy), resuenan el de un Popy que fue payaso real en la Venezuela de los setenta y ochenta y, no menos, el de un personaje burlescamente “duro” de *sitcoms* norteamericanas, el Fonzie de *Happy Days*. A su vez, los “happy days” de la historia reciente venezolana se entremezclan con el programa televisivo de Fonsy, que sobrevivió hasta los saqueos de Caracas de febrero de 1989, “cuando la economía se vino a pique” (p. 37). Alex Bell parece una versión decadente y carroñera del héroe glorioso de las telecomunicaciones modernas, Alexander Graham Bell. A lo que se añade el recurso del narrador a la palabra exacta para describir todas esas distonías con el distanciamiento irónico que se manifiesta en la multiplicación de intertextos: “Para los que fueron niños en aquella época, [Fonsy] era un emblema *kitsch* de la infancia [,] era esa sensación de ridículo que *golpea* a una persona cuando se observa a sí misma en el pasado con absoluta sinceridad”. El *Kitsch* observado intradiegeticamente por Bell delata un *Camp* practicado por Blanco Calderón que le permite asociar lo “serio” y lo “no serio”: por una parte, la alegoría nacional agazapada en la cronología del *Show de Fonsy* y la de su ansiado “regreso” en una época que parece coincidir con el populismo castrense chavista, aquí y allá sugerido en el libro (p. 89 y 136); por otra parte, lo circense, lo carnavalesco, la cursilería predominante en los *mass media* que atan la sensibilidad y la memoria personal a la ridiculez.

Aquí, ni más ni menos, se revela el doble código indispensable para entender la narrativa de Blanco Calderón, que en el terreno de la música se corresponde con los riesgos que tomaron la Cathy Berberian de *Stripsody (Per voce sola)* y *Ticket to Ride* (1969), y el John Adams de *Christian Zeal and Activity* (1973), o, en las artes plásticas, con los de Peter Blake en *The meeting or Have a Nice Day, Mr Hockney* (1981) y Stone Roberts en *The Conversation* (1985) o lienzos similares. En todas esas obras, como en el cuento que nos ocupa, códigos de la élite y de las masas chocan sin prescindir del rival, lo que nos arrastra a un ámbito de ambigüedades donde ninguna interpretación prevalece y la autoridad necesaria para la existencia de alegorías se anula aunque no se borre de nuestro horizonte de expectativas.

Lo anterior no ha de extrañarnos, puesto que un componente esencial de la poética de Blanco Calderón es el examen asordinado, siempre con gran tacto narrativo, de los umbrales que unen o separan los mundos íntimos y los comunitarios; las esperanzas y los miedos depositados en los primeros tanto como las estrategias de disciplina o dominio que acechan en los segundos. El fracaso, por eso, se tematiza una y otra vez como destino imposible de evitar o apenas esquivado. El caso más ilustrativo lo ofrece el relato “Las rayas”. La suma de frustraciones del protagonista es cuantiosa: incómodas relaciones laborales; obstáculos para establecer una relación erótica con una jovencita, Ciara (*sic*), fantasmal criatura, casi hecha con las sustancias del delirio; la ominosa espera de una visita de su madre, que de improviso lo llama. El cuarentón y soltero protagonista, profesor de literatura, siente cómo va enajenándose a partir de la lectura de un cuento de Horacio Quiroga que genera en él una adhesión persistente, insondable, fatal. “Las rayas” del uruguayo, que evoca la peculiar locura de unos escribanos, empieza a vertebrar con angustia una vida nítidamente caraqueña transformándose en otro tipo de rayas, de cocaína, que conducirán a nuestro protagonista a la muerte. La visita de la madre para constatar su incapacidad de crecer, madurar y hacerse de una vida adulta, con mujer e hijos —“Cuarenta años y todavía sin casarte, dijo, resignada” (p. 26)—, señala un horror a las regresiones que imágenes diseminadas a lo largo del cuento reiteran: “El mismo verbo rayar, verbo capicúa, ¿no sería el símbolo secreto de estas relaciones?” (p. 15); “Sentí que yo mismo me había susurrado esa frase al oído. El corazón se me aceleró y empecé a sudar. Tenía el tiempo contado. Confirmé esta impresión al ver algo que se movía muy cerca

de mí: una especie de péndulo borroso, frenético, que aceleraba los segundos. De tanto ver el péndulo, este se me acercó” (p. 32). ¿El insistente ir y venir, la verbalidad urobórica donde cabeza y cola se confunden no resultan inevitables en una realidad como la venezolana? En otros cuentos esta se describe más a quemarropa como abyecta: recuérdense las estilizadas aves que “Flamingo” sitúa en un río-cloaca “de cauce podrido” (p. 123), aves que invitan a ensoñar fugas de un país que “es una mierda” (p. 134).

Evidentemente, una de nuestras opciones hermenéuticas consiste en colocar como argumentos paralelos el de los personajes fracasados y el de la nación que ha estado desmoronándose escandalosamente en los últimos años, resucitando imágenes decimonónicas de su identidad y obligándolas a apoderarse de todas las claves del presente, en una vertiginosa regresión colectiva. Pero la psicología individual y la de las masas tiene un parentesco abierto, equívoco, poco “claro”, tal como la vida afectiva, sin su *Chiara*, del protagonista de “Las rayas”. Ello nos impide someter estos relatos a una exégesis rígida, no solo por la vocación irónica y *campy* de la prosa del autor, sino también porque la afinidad de las anécdotas, que nos invita a las totalizaciones, es simultáneamente neutralizada por la fragmentación que exige el cuento, modalidad de escritura que sabe cancelar los grandes discursos con un regreso físico e inmediato al silencio —en contraste con lo que ocurre en la novela, su contragénero, según lo postulan numerosas genologías desde que Edgar Allan Poe comenzó a teorizar su labor y la de Nathaniel Hawthorne—. Sea como sea, la riqueza de lecturas patente en *Las rayas* es indicio de un momento particularmente brillante del cuento venezolano, en el que Rodrigo Blanco Calderón figura como nombre insoslayable.

MIGUEL GOMES

ANLE y *The University of Connecticut-Storrs*

Jorge Chen Sham. *Nocturnos de mar inacabado*. San José, Costa Rica: Interartes, 2011. 62 pp.

Es atractivo comprobar que tras el rigor de la crítica literaria se esconde una veta de creatividad que aguarda el momento oportuno para desarrollarse a plenitud. El individuo estudia, juzga,

sugiere y realiza con el texto ajeno una disección que, en la mayoría de los casos, suele mejorarlo. A su vez, va absorbiendo esas pequeñas partículas de inquietud ante las letras que lo lleva a situarse en sintonía con la poesía; el resultado puede ser sorprendente. Este es el caso del crítico costarricense Jorge Chen Sham quien ha decidido entregar una colección lírica, *Nocturnos de mar inacabado*, para formar parte de una literatura que se enriquece gracias a estas mismas aportaciones.

El profesor Chen Sham, que tiene en su haber infinidad de artículos críticos publicados en las más variadas revistas nacionales e internacionales, no ha desaprovechado la oportunidad de dar a conocer su intimidad en una serie de poemas que intentan seducir al lector desde la primera página. En efecto, Chen Sham crea un aura de erotismo que no tiene que ocultarse para ser entendida; los que la enfrentan tienen que asumir una postura activa que acepte lo expuesto por el poeta. Esta búsqueda erótica de la pareja añorada, y continuamente deseada, se reproduce verso tras verso a través de un vocabulario bien escogido, y por supuesto sugestivo, que se acopla al sentimiento que expresa.

El poeta tiene que recurrir a una naturaleza cómplice que llama a participar de un coito que, en su momento, parece que va a realizarse. No obstante, aquí es donde entra un juego en el que el lector no sabe cómo dirimir la contienda. Se encuentran expresiones como “el gesto de tus pasos mariposas”, “y yo, equidistante en las aristas”, “no hay dicha más efímera/ en una eternidad lastimera y disoluta”, “continúo aquí esperando/ a que des por comenzado ese ritual bravío”, “mi lengua los sentiría”, “mi boca lo prepararía”, “ya no hay cotejo posible”, y otras similares donde se evanesce la posibilidad del amor, de un deseo no reprimido pero sí esquivo que no vacila en abandonar a la voz poética que, entonces, observa la dicha desde una distancia resignada.

Esta posibilidad de abandono es la que transfiere la acción del verso a la reacción del poeta. Es una voz que juzga lo ocurrido, pero el lector intuye que no quiere rendirse ante las estrofas precedentes. Si se pausa en frases como “cuando los amantes sepan mirarse”, “los veo retozar y derramo/ una lágrima”, “y el horizonte ya no es un límite./ para los amantes”, “de ellos se nutren los amantes”, “se aletargaban los amantes cansados”, “los amantes deciden, entonces./ empezar de nuevo”, “víctima y matador se complacen”, etc., es factible detectar

la insinuación de que la voz rechaza la derrota para reaparecer en el próximo poema acechando su ideal; es más, la carga erótica se intensifica al buscar, por medio del sexo, una redención que solamente así puede conseguirse.

Hay que señalar que *Nocturnos de mar inacabado* está dividido en tres partes: “La pausa de meditado nocturno”, “La poderosa estancia” y “La guerra del deseo”; cada sección cuenta con un número determinado de poemas que, es necesario repetir, están marcados por un Eros implacable que responde ante los deseos de una voz poética que, a veces, no parece encontrar la satisfacción buscada. Chen Sham despista al lector en una transmutación que de actante pasa a ser testigo ocular de la relación; la mencionada voz se acerca, y se distancia, de la acción según convenga probando la dificultad en lograr el éxtasis perseguido.

Otra característica que amerita apuntar es que el poemario está precedido por un estudio del también crítico literario Luis A. Jiménez, a quien se celebra su argucia al indicar posibles aproximaciones que pudieran escapar a un lector promedio. Los juicios expresados provocan meditaciones ulteriores y fuerzan interrogantes que culminan en un enfrentamiento adicional que no llega a consumarse: se descubre que sólo por medio de una continuidad en el encuentro textual podrá arribarse a diversas conclusiones que respalden, de este modo, la pluralidad de lecturas referida.

Jorge Chen Sham ha venido acumulando su creatividad poética a través de sus años como crítico. Es natural que ahora quiera compartirla y dejar que sean otros los que se acerquen a su quehacer literario. *Nocturnos de mar inacabado* ha sido un buen comienzo; sin embargo, si se lee con detenimiento la última palabra del título podrá comprobarse que aún no han terminado las inquietudes líricas del autor. Es de anticipar la llegada de nuevas entregas que sólo el poeta tendrá la facultad de asegurar el momento de tal arribo; hasta entonces, habrá que repetir estos nocturnos para impedir soliviantar la paciencia de la espera.

HUMBERTO LÓPEZ CRUZ  
*University of Central Florida*

Ángel Gómez Moreno. *Breve historia del medievalismo panhispánico. (Primera tentativa)*. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, Medievalia Hispanica, 2011. 219 pp.

Este libro incluye una relación representativa de las obras y autores que han marcado un hito en los estudios hispanomedievales desde sus orígenes hasta nuestros días. El texto consta de 28 capítulos, un apéndice, compilado por Álvaro Bustos Táuler —que lleva por título “Una bibliografía selecta del hispanomedievalismo”—, un índice onomástico y un índice general. Nos hallamos ante un texto muy útil y deliberadamente conciso. Ángel Gómez Moreno (GM) declara que su libro es una *primera tentativa* y que la bibliografía que figura en el apéndice es *selecta*; el autor se propuso “poner un poco de orden en nuestra especialidad” (7) siguiendo un doble criterio: “cronológico y geográfico”. El resultado “es una guía que tiene no poco de panorama o *survey*, de vademecum o *companion*, que recuerda mucho a los inefables *Who is who* y hace las veces de *status quaestionis* con relación a los estudios de la literatura española y las literaturas hispánicas del Medievo” (7). El lector encontrará un doble método de aproximación a la obra de GM: bien puede complacerse en la lectura de la historia del hispanomedievalismo o bien puede informarse sobre los estudios críticos de los que GM da cuenta en las eruditas notas a pie de página.

Entre los capítulos 1 y 15 de la *BHDMP* tenemos un ejemplar trazado de las obras clave, no siempre exentas de errores, que han marcado la historia bibliográfica del medievalismo hispano. Cinco son los autores (y sus seguidores) a quienes se dedica capítulo aparte: Tomás Antonio Sánchez, Amador de los Ríos, Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón Menéndez Pidal y Martín de Riquer. GM declara que, ya en el s. XVI, Alvar Gómez de Castro, Gonzalo Argote de Molina, Diego Hurtado de Mendoza, y Fernando de Herrera marcan los orígenes del hispanomedievalismo en el sentido que hoy damos a este término; en su opinión, “lo que ocurrió en la España del s. XVI no tiene parangón [...] intelectuales y artistas convinieron en que el Cuatrocientos caía dentro de una larga noche histórica que había durado un milenio aproximadamente” (28); incluso en la obra de Ambrosio de Morales “aunque algunos españoles quedan a salvo de sus dardos retóricos, las más de las veces Morales coincide con tantos otros intelectuales al vilipendiar a cuantos vivieron en los siglos medios” (29).

GM pasa cumplida revista a los logros y desaciertos de las obras angulares de los bibliógrafos pioneros del hispanomedievalismo; entre ellos incluye a autores hispanos y extranjeros, como Nicolás Antonio Nicolás, Juan Antonio de Zamácola, Valerius Andreas Taxander, Andreas Schott, Conrad von Gesner, Antonio Posseevino y Pedro de Ribadeneira. En el s. XVIII, destaca GM el impulso de la Academia y el impacto que Nicolás Antonio tuvieron en los ambiciosos proyectos de los hermanos Rodríguez Mohedano, quienes carecían de las herramientas básicas y que contrastan con el rigor y los esfuerzos del padre Sarmiento por llegar directamente al libro. GM ofrece un nutrido grupo de nombres y obras y menciona que la utilidad de las observaciones de los dieciochistas sobre la Edad Media “merece una biografía de conjunto que aún no se ha escrito (30)”.

La erudición y claridad de ideas de GM son encomiables y plausibles en todo el libro, muy especialmente en la selección de obras del s. XIX, en las que GM destaca el aliento que los filólogos y medievalistas europeos, particularmente los alemanes, le infundieron al hispanomedievalismo. También las instituciones del s. XIX tienen cabida en la obra de GM; la creación de la Biblioteca Nacional, el Archivo y Biblioteca de la Real Academia de la Historia; esta última, observa GM, “aportó un caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de los estudios sobre la Edad Media, en los que los propios facultativos tenían muchísimo que decir” (52). Todos estos esfuerzos para proporcionar los útiles necesarios para labrar el campo culminaron en el XIX con la *Historia y crítica de la literatura española* (1861-1865) de José Amador de los Ríos, al cual, y a su legado, les dedica GM el séptimo capítulo, lugar en el que también los estudios de literatura medieval catalana encuentran un lugar prominente. El auge y fascinación por el Medievo alcanzaron su plenitud a fines del XIX, pero, como afirma GM, “el medievalismo estético tendría un rápido final a causa de las vanguardias, que sintieron idéntico desprecio por cierto tipo de orientalismo, por el regionalismo y el historicismo” (53). El capítulo 8, que versa sobre Marcelino Menéndez Pelayo y sus discípulos, se habría beneficiado de una nota aclaratoria sobre Ramón Menéndez Pidal, indicando que más adelante se le dedicará un capítulo entero, el número 10, a don Ramón. La escueta mención a “nada menos que Ramón Menéndez Pidal” (64) crea un suspense innecesario en la lectura ya que, además, el noveno capítulo trata de los primeros hispanistas extranjeros. Llegados al siglo XX, GM contrasta el auge de estudios

filológicos, con anterioridad a 1936, con el éxodo de hispanomedievalistas tras la Guerra Civil; esta última “supuso la división de la Escuela Española de Filología, marcadamente pidaliana en origen, en dos grupos: el del interior y el del exilio” (90). GM se refiere a vencedores y vencidos con ecuanimidad y destaca, por ejemplo, que Antonio Ballesteros Beretta, “siguió su propio camino al margen de tendencias y banderías, resaltando los lazos que unen las letras catalanas del Medievo con la cultura hispánica en su conjunto, y ésta con la europea” (92).

El contenido de los capítulos 15 al 22 es tan ambicioso o más que el de los precedentes. De una forma ordenada, clara, concisa, orientadora, y, a grandes rasgos, GM pasa revista a los estudios y estudiosos que, más allá de las fronteras peninsulares, han enriquecido nuestro conocimiento de la literatura, la lengua, el folklore, y la música de Edad Media peninsular. A muchos de ellos, como bien reconoce GM, les debemos el resurgir del medievalismo en España; podríamos citar cientos de nombres que, alfabéticamente, se encuentran entre la “A” del nombre de Alan Deyermond y la “W” del apellido de Lillian von der Walde Moheno. El lector encontrará en la *BHDMP* una referencia a la mayoría de los hispanomedievalistas que trabajan o han trabajado en Norteamérica, Inglaterra, Francia, Italia, Portugal, Centroeuropa, Hispanoamérica e Israel. Los capítulos finales, 23 a 28, incluyen una cumplida puesta al día de “La especialidad en España a día de hoy”, una presentación clara de las nuevas corrientes desarrolladas en las últimas décadas y una esperanzadora, triunfante y bien documentada mención a “Los grandes asuntos”. GM da un golpe mortal a la estulta hispanofobia de R.R. Bolgar y John Edwin Sandys que tantos prejuicios crearon en la primera mitad del s. XX sobre la cultura española.

Todavía hay mucho por hacer y mucho por descubrir en el Medievo español y GM da algunas pautas para ello. Entre los extraordinarios hitos del hispanomedievalismo del s. XX, GM destaca, entre otros, el descubrimiento del *Pergamino Sharrer*, la *Celestina* de Palacio y la reconstrucción de la historia del *roman* peninsular; y aunque, como afirma GM, el hispanomedievalismo ha privilegiado consistentemente dos obras: las *Coplas* de Jorge Manrique y *La Celestina* mientras que “Las demás obras del Medievo literario español hubieron de sobreponerse al olvido, superar cribas y esperar a que alguien — con la curiosidad formación y clarividencia necesarias — las fuese reivindicando [...] La historia de la recuperación (en su sentido más

amplio) de la literatura española medieval coincide punto por punto con la historia del hispanomedievalismo” (26)

No hay duda de que el libro de GM es un manual didáctico destinado fundamentalmente a jóvenes investigadores; quienes ya no somos tan jóvenes también encontramos en él datos muy útiles y reconocemos en él el principio de una historia que estaba por escribir. Mientras nos cuenta la historia, GM se deleita en el camino, paladea el lenguaje, aunque a veces la copiosa narrativa entorpece la diligencia deseable en una guía didáctica; pero este es un mal menor, sobre todo si tenemos en cuenta los beneficios que extraemos de la lectura. Asimismo, encontramos en la obra otra esquirra subsanable: la falta de un índice temático que remitiese directamente a las literaturas documentadas: catalana, gallego-portuguesa, portuguesa, latina, árabe y hebrea. Los índices de la *BHDMP* no ayudan en esta tarea. Asimismo, el índice temático y los títulos de los capítulos no son uniformes: unos autores se citan solo por el primer apellido “Sánchez” (cap. 5); otros por los dos apellidos “Menéndez Pelayo” y “Menéndez Pidal” (caps. 8 y 10); y otros con el nombre completo: “Amador de los Ríos” y “Martín de Riquer” (caps. 7 y 14). Este detalle no se ha escapado a la autoridad de GM, quien promete una continuación de la *BHDMP* y agradece sugerencias. No entro en la omisión o inclusión de nombres dentro de la *BHDMP*, este es un cometido en proceso de GM que, sin duda llegará a buen fin.

En resumen, contra los malos vientos administrativos que acoisan a los programas de estudios medievales en las universidades norteamericanas, la *BHDMP* demuestra que en los treinta y tres años que median entre esta obra y el volumen I de la *Historia y crítica de la literatura española*, editado por Alan Deyermond, los estudios medievales han crecido formidablemente en ambos hemisferios del planeta. En estas tres décadas de revolución cibernética y exhaustivo trabajo editorial se han puesto años luz de distancia en cuanto a la fiabilidad y cantidad de información disponible para los medievalistas de las dos últimas generaciones. Las búsquedas en los ya casi desaparecidos ficheros de tarjetas escritas a mano son ya tan remotas que parecen pertenecer al Medioevo. La caligrafía decimonónica, el grueso calibre del punto de la pluma fuente con la que estaban escritas aquellas fichas y las marcas de los dedos índice y pulgar en el ángulo superior derecho de las mismas sirven para fechar una era que experimentó una primera modernidad con las tarjetas escritas a máquina. Desde entonces,

los recursos electrónicos, las ediciones críticas de textos hasta ahora carentes de ellas, los esfuerzos por ubicar la literatura medieval castellana en el contexto de las literaturas en otras lenguas peninsulares y europeas, el número y calidad de congresos de hispanomedievalistas, las asociaciones y revistas especializadas en la Edad Media peninsular, y el sinfín de recursos de los que hoy disponemos requerían esta primera tentativa de catalogación que ha llevado a cabo Angel Gómez Moreno, cuyo sucinto libro anticipa una obra monumental. Hoy en día, los números regulares y monográficos de las revistas especializadas en la Edad Media, se han establecido como foros indispensables para los hispanomedievalistas, quienes, además, contamos con una gran gama de recursos bibliográficos y revistas electrónicas. Al extraordinario arsenal de investigadores citados por GM, tenemos que sumar los resultados del trabajo de los equipos de investigación de las Universidades dispersas por todo el mundo (Santiago de Compostela, Valencia, Granada, León, Zaragoza y Salamanca, Virginia, California, Washington DC, Maryland, North Carolina, Massachusetts, Nueva York, Oxford, Paris, Berna, Roma...y muchísimas otras), y tenemos que tener en cuenta los numerosos proyectos relacionados con temas específicos del Medievo peninsular, como el Camino de Santiago, el Camino de la Lengua, el Camino del Cid y otros similares. Cada uno de estos foros de investigación ratifica, lo mismo que el *BPDMP*, la buena salud de nuestra profesión, y el prolífico trabajo de los medievalistas repartidos por todo el mundo justifica la necesidad de continuar (quizá incluso en equipo) la obra de GM. Necesitábamos tener una visión de conjunto y, aunque la *BHDMP* sea apenas una primera tentativa, su reciente publicación es heroica y muy de agradecer.

CARMEN BENITO-VESSELS  
ANLE y Universidad de Maryland

María Josefina Regnasco. *Crisis de civilización. Radiografía de un modelo inviable*. Buenos Aires: Ediciones Jorge Baudino Ediciones, 2012, 175 p.

En su calidad de filósofa y docente, María Josefina Regnasco realiza en esta obra una disección sincrónica en el *corpus* (en el “cuerpo”, nunca mejor dicho) de la Modernidad. Ese “corte” de la

realidad evidencia las diversas y simultáneas patologías que aquejan a una civilización desesperadamente angustiada por llegar a ninguna parte, o mejor dicho por acabar consigo misma si insiste en continuar probando fórmulas que ya se han demostrado sobradamente condenadas al fracaso (y a la infelicidad). La autora nos propone un viaje hacia un mundo alucinante, increíble y absurdo: la realidad. Acceder a la anatomía del presente para muchos no resultará precisamente placentero, ya que implica sumergirse en las hediondas entrañas de un capitalismo que se perfuma para seducir nuestros sentidos, pero que por dentro está desarrollando enfermedades que muchos vemos y dejamos seguir avanzando, embriagados con los vapores de esa fragancia efímera y etérea que es el consumismo.

Dicho consumismo ha encontrado una nueva y poderosísima arma de seducción en las nuevas tecnologías, que han logrado obnubilarnos hasta el punto de hacernos perder la noción de realidad, viviendo en la cultura del nanosegundo. No hay tiempo para nada, hay que hacer todo a la vez, persiguiendo la comodidad, la felicidad, los éxitos, la belleza, el amor, la eterna juventud...

Con estas palabras lo expresa la autora textualmente en el libro: “Actualmente, mediante la manipulación genética, la biotecnología ha abierto la posibilidad de un control mucho más profundo, que a su vez se legitima desde la argumentación científica, prometiendo un ‘mundo feliz’, sin enfermedades, sin vejez [...]” (109).

Como afirma Nicholas Negroponte, vivimos un momento histórico en el que estamos transitando una “migración”, el tránsito de un universo de átomos a otro de bits, en el que los nuevos valores son aquellos surgidos hace tiempo en la industria, pero que ahora invaden las esferas de la educación, el esparcimiento y el trabajo: eficiencia, calculabilidad, rígida especialización, productividad del saber, mercantilización del tiempo y la experiencia. Estos valores tecnocientíficos se asocian con una cierta idea de “progreso” en la cual se habla de dominio y control sobre la naturaleza y ya no de armonía e integración con el cosmos.

La Modernidad construye el tiempo de otro modo, una hora del mundo de hoy debe ser hipersegmentada en mil tareas simultáneas que el sistema capitalista nos empuja a hacer. Vivimos corriendo detrás de algo inalcanzable, progresivamente vamos perdiendo la capacidad de disfrutar plenamente de las cosas simples de la vida atolondrados por los cegadores destellos de la novedad.

Nuestra atención es reclamada constantemente, los estímulos cerebrales parecen ya estímulos visuales provocados por las luces de una discoteca, la consecuencia de esta dinámica es el estrés crónico. A propósito de esta dinámica que vivimos —y sufrimos—, Regnasco cita un breve fragmento de un libro escrito en 1726 pero que goza de extraordinaria actualidad casi tres siglos después de su publicación: aludimos a *Los viajes de Gulliver*, la inefable novela satírica del escritor británico Jonathan Swift. Aquí la fascinante descripción que allí se hace de un reloj:

“[Gulliver] colocó su artefacto cerca de nuestros oídos; hacía un ruido incesante, como el de un molino de agua. Y conjeturamos que era o un animal desconocido o el Dios que él veneraba... Pero nos sentimos más inclinados hacia la segunda opción, porque nos aseguró que raras veces hacía algo sin consultarlo. Lo llamó su Oráculo y dijo que marcaba el tiempo de todas las acciones de su vida.”(17).

Regnasco afirma que el hombre contemporáneo cree poder elegir una vida sin sufrimiento y sin frustraciones entre las infinitas posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías y los nuevos productos del mercado. Pero es una vida fragmentada en satisfacer deseos que se multiplican sin cesar, y que al instante de ser satisfechos son reemplazados por otros nuevos, convierte al sujeto en un ser aturdido por los fugaces estímulos que se renuevan sin pausa, en un ser a la deriva, sin un proyecto de vida. Sobre el ser humano contemporáneo operan invisibles y sutiles formas de control social que nacen a partir de la seducción narcisista que invita al hedonismo, el aislamiento y el descompromiso. En palabras de la autora: “Vivir sin ideal, sin objetivos trascendentes, sin compromisos políticos, reduce los intereses humanos a la esfera puramente privada. Los problemas personales toman entonces dimensiones desmesuradas. Esta hipertrofia del espacio privado señala el fin del *homo politicus* (Platón y Aristóteles, Hegel y Marx), y el nacimiento del *homo psicologicus*”.

El texto pone de manifiesto la imperiosa necesidad de la sociedad moderna de construir nuevos paradigmas éticos para nuevas realidades tecnológicas que están modificando radicalmente tanto nuestra vida social como nuestra esfera privada. El ser humano necesita recuperar el pensamiento reflexivo, que es el único que nos permitirá emerger de la profunda crisis del actual modelo civilizatorio, proyec-

tando las bases de nuevas coordenadas para no seguir multiplicando las respuestas a preguntas mal formuladas. Concluyendo, un párrafo que describe cabalmente la problemática abordada por el libro:

Esta persecución de la velocidad y de la multiplicación exponencial de la información nos traslada del universo natural y humano a un universo virtual. Expuesto constantemente a un cambio permanente y a un estímulo sensorial excesivo, el sujeto vive en un estado constante de tensión e inestabilidad. De este modo, se encuentra brutalmente colocado en los límites de su capacidad de percibir en forma coherente la realidad”. (22)

Evidentemente, necesitamos una nueva ética para una nueva realidad. Una ética más concreta para una realidad cada día más virtual. Tan paradójico como real.

JULIÁN CHAPPA  
Editor de libros, Universidad de Buenos Aires

Lauro Zavala. *Lectura, escritura, investigación y edición. Experiencias en la universidad*. La Habana: Editorial Félix Varela y Editorial Feijóo, 2012, 130 p.

En muchas latitudes de nuestra América, la vida académica de los docentes que integran los claustros de las facultades y escuelas del área humanística está signada por una gran paradoja: por una parte la vocación, el compromiso ético, la autoexigencia y la necesidad de mantener un nivel competitivo en el plano internacional los impulsan a producir conocimientos — investigar, escribir, publicar —; por otra, los periódicos recortes presupuestarios, la falta de apoyo institucional y la insuficiencia de recursos bibliográficos y tecnológicos agotan su entusiasmo y los obligan a dilapidar tiempo y energías en los laberintos de papel creados por la burocracia. Superar exitosamente estos obstáculos (y publicar, sin perecer en el intento) no es producto de la habilidad personal o de la suerte, sino del dominio de competencias y conocimientos específicos esenciales para el desarrollo de una carrera académica, y que por ello constituyen (o deberían constituir) contenidos insoslayables de todo buen programa de Metodología de la Investigación. Este es el objetivo común de los ensayos incluidos

en *Lectura, escritura, investigación y edición. Experiencias en la Universidad*, libro que acaba de salir de las prensas de la prestigiosa editorial universitaria cubana Félix Varela en una cuidada edición que homenajea los 20 años de trayectoria de esta Casa en la publicación de textos académicos.

Detrás de la letra, como sólido fundamento de estos ensayos, late la prolífica labor en docencia e investigación en las áreas de teoría literaria y cinematográfica, semiótica y estudios culturales, que el autor, Lauro Zavala viene desarrollando desde hace varias décadas en los más importantes centros universitarios de la ciudad de México (UAM y UNAM), así como también en numerosas universidades extranjeras, en calidad de profesor invitado. Da testimonio de ello su extenso historial de publicaciones, que comprende estudios teóricos, ensayos críticos, manuales de teoría y análisis y antologías de textos literarios y críticos.

No es una virtud menor de este libro el abordar el espectro temático relativo a los procesos de investigación, localización de fuentes, escritura, edición, evaluación de originales y publicación de textos académicos — materia eminentemente técnica e instrumental — como un relato situado en la experiencia propia y atravesado por una subjetividad que destella, de a ratos, en el comentario auto-irónico o en la salida humorística. Esta impronta que caracteriza al libro en su totalidad queda establecida en “A manera de preámbulo: una experiencia personal de investigación” donde el autor traza, como un boceto a mano alzada, una suerte de autorretrato profesional en el que sobresale, como el rasgo exagerado propio de la caricatura, su exacerbada pasión por los libros: “Por un libro soy capaz de no comer dos días seguidos, caminar varios kilómetros, soportar tormentas, gastarme la boca, pedir aventón.” (10)

Los ensayos que siguen son reediciones revisadas de textos publicados en dos libros anteriores: *Laberintos de la palabra impresa. Investigación humanística y producción editorial* (México: UAM-Xoc., 1994) y *De la investigación al libro. Estudios y crónicas de bibliofilia* (México: UNAM, 2007). “La investigación especializada y las revistas académicas” y “Los libros y el dictamen editorial” forman parte de ambos volúmenes precedentes. “La enseñanza universitaria como promoción de la lectura especializada” fue publicado con anterioridad sólo en el segundo.

Como todo lector asiduo sabe, el orden de presentación de los materiales establece una jerarquía temática que le otorga carácter y entidad al libro. No es casual que en esta edición el ensayo inaugural sea precisamente éste, que presenta al profesor universitario como lector especializado, promotor de la lectura de textos académicos y por lo tanto mediador entre los circuitos de producción-distribución y lectura de estos materiales. Me interesa detenerme en las dos ideas principales que Zavala desarrolla en este ensayo. La primera es la caracterización del docente universitario en el área humanística como lector permanente, actualizado, disciplinado, “que no sólo señala qué conviene leer (para aproximarse a un tema, profundizar en él o abrir nuevas líneas de investigación), sino que también conoce y pone en práctica las mejores estrategias de lectura, precisamente aquellas que pueden generar una nueva interpretación a partir del contexto de cada lector, de sus conocimientos, apetencias y expectativas.” (15-16) Los materiales primarios y secundarios con los que este profesor construye el objeto de sus investigaciones son los textos; extrae sus principales herramientas metodológicas de disciplinas interpretativas como la semiótica, la narratología, los estudios culturales, y a su vez escribe sus lecturas, como forma primordial de contribuir a la transformación de su disciplina, o de modificar “las fronteras entre lo que se conoce y lo que se ignora acerca de un determinado objeto de estudio.” (29) Lamentablemente, a diferencia de lo que ocurre en otros escenarios, el docente-investigador latinoamericano no cuenta siempre con las mejores condiciones y recursos técnicos para realizar esta tarea. Zavala reclama políticas educativas que propicien “la creación de bibliotecas universitarias que den servicio las 24 horas, librerías competitivas en el ámbito internacional, catálogos temáticos de carácter exhaustivo y redes de distribución de los libros universitarios” (19-20) tanto nacionales como extranjeros<sup>1</sup>.

Como consecuencia de su condición de lector profesional y principal promotor de la lectura especializada, el docente universi-

<sup>1</sup> Sin esperar lo todo de las decisiones oficiales, Zavala ha asumido en la práctica, y como parte de su perfil profesional, la tarea de pergeñar medios y canales de difusión e intercambio de información académica. A su inspiración debemos la creación de *Redmini*, blog de la Red Internacional de Investigadores de Minificción, que registra las novedades bibliográficas, alberga convocatorias a congresos y jornadas y pone a disposición de sus lectores las versiones electrónicas de Actas, tesis doctorales y Antologías, entre otros materiales de interés para los especialistas en el tema.

tario es responsable decisivo de la trascendencia de los textos académicos. Esta función mediadora entre los circuitos de producción y distribución de los textos y el acceso a los mismos por parte del público lector no está debidamente reconocida, facilitada, ni alentada. Sin embargo, no sería complicado poner en práctica las estrategias que el autor sugiere para corregir esta falencia: se trata de promover a los promotores, darles el espacio que suelen monopolizar en los medios los periodistas y escritores (para la presentación de libros, entrevistas, etc.), fomentar la escritura de reseñas por parte de expertos, propiciar actividades de difusión de la producción de conocimientos mediante paneles y mesas redondas; en suma, fortalecer el área de *transferencia al medio* de los resultados de la investigación.

En “La investigación especializada y las revistas académicas” Zavala traza la cartografía de un territorio que conoce no sólo en calidad de autor, sino también por su experiencia como editor profesional y como creador y director de *El cuento en red*, revista especializada en estudios literarios que se publica semestralmente, en formato electrónico, desde el año 2000. Zavala distingue de manera didáctica las diferencias entre los respectivos proyectos editoriales de las “revistas especializadas” como medios preferenciales para la publicación más inmediata de los resultados de la investigación en determinados campos del conocimiento del conjunto de las revistas “culturales”, también llamadas “omniscias” por la variedad de temas que abordan. El prestigio y seriedad de las primeras es directamente proporcional a la calidad del comité asesor encargado de emitir dictamen sobre los trabajos presentados; las segundas, en cambio, cuentan con un grupo de colaboradores nucleados en torno a un proyecto cultural compartido, y pertenecen más bien a la tradición del periodismo de divulgación, crítica y análisis de la producción cultural. Si bien en ambos espacios suelen coincidir productores y público lector, el perfil de cada uno de estos medios es nítidamente diferente, en virtud de sus objetivos y alcances. Mientras las revistas culturales mantienen un tono agonístico vinculado a la definición de territorios de poder simbólico, las revistas especializadas “adoptan un tono más distanciado y aspiran a la permanencia de los libros”.(49) En efecto, es allí donde aparecen las primeras versiones de materiales que más tarde serán publicados en forma de libro; por ello es esencial para todo investigador tener acceso a los *índices bibliográficos* que registran de manera periódica lo que se publica en las revistas especializadas. Resulta de gran utilidad la

nómina y caracterización que Zavala ofrece de los principales índices (como *MLA Bibliography* y *HAPI*), como así también de las revistas especializadas mexicanas y extranjeras sobre literatura y áreas afines.

La caracterización del perfil fundamental del docente-investigador en letras como lector especializado se evidencia en el tratamiento que Zavala dedica a los géneros más importantes del trabajo académico: la edición anotada, el dictamen editorial y la reseña bibliográfica.

La edición anotada de textos de literatura contemporánea no cuenta todavía con una tradición académica explícita comparable a la “crítica textual” de textos antiguos. Sin embargo, el conocimiento de los diversos tipos de edición crítica de textos antiguos ofrece algunos parámetros de los que pueden derivarse algunas orientaciones pertinentes. Tanto para la “crítica textual” como para las ediciones críticas contemporáneas, es de vital importancia atender a los distintos *contextos* (histórico, cultural, literario-estilístico) en que se sitúa la obra, aspecto que constituye propiamente el aparato crítico que acompaña al texto y que comprende los estudios preliminares, las notas a pie de página, la bibliografía y los anexos especiales. La antigua preocupación por la fijación del texto pervive en el estudio de variantes y materiales pre y paratextuales, del que se ocupa la crítica genética. Los glosarios y estudios filológicos que aseguraban la legibilidad de los textos antiguos se ha ampliado en las ediciones críticas de textos modernos a la exploración de elementos metatextuales e intertextuales. Para Zavala, la diferencia más notable entre la tradición de la crítica textual y la práctica actual de la edición anotada es, más bien, de criterio: mientras la primera estaba orientada por el criterio de fidelidad al autor, la segunda efectúa el recorrido opuesto, “partiendo de una sistematización de las necesidades del *lector*.”

“Los libros y el dictamen editorial” está dirigido primordialmente al autor que “con un manuscrito bajo el brazo” recorre las editoriales con la ilusión de ver publicado su libro. Como quien ha acumulado una gran experiencia a ambos lados de la puerta dorada donde se toman estas relevantes decisiones, Zavala asume alternativamente las perspectivas del autor, el editor y el lector evaluador para brindarle al primero todo lo que necesita saber sobre el proceso de evaluación editorial y los criterios que lo gobiernan; al segundo, las pautas para elegir buenos dictaminadores, y a éstos una descripción minuciosa, razonada y apoyada en fuentes prestigiosas de los aspectos que debe

contemplar su arbitraje. Las tres perspectivas están sintetizadas en tres modelos que forman parte de “Lo instrumental. Experiencias”: “Decálogo del autor de manuscritos especializados”, “Elementos para la elaboración de un dictamen” y “Cómo valorar un dictamen”.

En “El arte de escribir reseñas bibliográficas” Zavala rinde homenaje a este género tan caro a los profesionales de la lectura especializada afirmando que es una de las bellas artes. Por ello, si bien ofrece criterios para su elaboración, admite que, “como en toda forma de arte, no hay reglas para escribir una buena reseña.” (114)

Finalmente, quiero destacar la utilidad de la extensa bibliografía incluida al final del volumen, distribuida en cuatro secciones: General, Testimonios, Reflexiones y Documentos, que ofrece al lector la posibilidad de ampliar y profundizar algunos temas de interés.

En suma, este libro ilumina, con un estilo fresco y ameno que no contradice la exactitud de la información brindada y el rigor de las herramientas metodológicas que propone, una zona poco frecuentada por la bibliografía especializada, precisamente la que comprende la articulación entre las distintas facetas del trabajo académico, su naturaleza y alcances. Debería formar parte de todo programa de Metodología de la Investigación en el área humanística, donde reconoce pocos precedentes, entre ellos el amigable manual de Umberto Eco *Cómo se hace una tesis*. Por ello, celebramos esta edición cubana.

GRACIELA TOMASSINI  
ANLE y Consejo de Investigaciones,  
*Universidad Nacional de Rosario*

# TINTA FRESCA

*El aire del pensamiento es el lenguaje*  
EMILIO LLEDÓ



## **HISTORIA IDEOLÓGICA DE LA MÚSICA DE JOSÉ LUIS CONDE**

*EDUARDO ROSENZVAIG (†)*<sup>1</sup>

**E**stamos ante una sinfonía. La orquestación que José Luis Conde compuso para discernir lo ideológico en la historia moderna y posmoderna de la música, nos abre un universo de posibilidades conceptuales, caracterizaciones, proyecciones estéticas absolutamente sorprendentes. Se trata de un texto que estábamos esperando hacía décadas. El trabajo de un músico unido al de un pensador de la sociología y la historia de la cultura. Es extraordinariamente infrecuente encontrar esta unidad. Sabemos que las grandes obras, los textos rigurosamente revolucionarios por la apertura a nuevas dimensiones, surgen en las fronteras de campos tradicionales del saber. No dentro de los campos sino entre las posibilidades abiertas cuando esos espacios chocan entre sí, se revuelven, confrontan y se funden en los límites.

El lector tiene ante sí una obra inusual, transformadora de los conceptos tradicionales sobre la estética y la sensibilidad, así como de los fundamentos sociales y políticos en los que la música nace, florece y/o se seca.

De alguna manera su texto es la protesta del Mallarmé, su *Variation sur un sujet*, escrito en 1895 a pedido del periódico simbolista *La revue blanche*, documento curioso y contradictorio. Comienza sin manifestar ninguna protesta o crítica directas, afirmando que Verlaine

<sup>1</sup> Escritor, investigador, ensayista y doctor en Historia y profesor titular de Historia General de la Cultura en la Universidad Nacional de Tucumán. Recientemente recibió por segunda vez el Premio Casa de las Américas en Literatura testimonial, con “Mañana es lejos (memorias verdes de los años rabiosos)”.

había preparado la revolución métrica del simbolismo. Después alaba a los simbolistas como Moréas, Kahn, Morice, Verhaeren, Dujardin, etcétera. Una vez que cree haber cumplido su deber vuelve al concepto personal y sutil de la música. Sugiere relaciones en el terreno de la visión o imagen, como el trueno en el bosque, porque en lugar de sugerir el concepto de trueno y el concepto de bosque, da preferencia a la palabra sobre el pensamiento, define la música del verso: “No es mediante la sonoridad elemental de los metales, las cuerdas o el viento —innegablemente—, sino mediante la palabra intelectual [parole] en su apogeo como debe producirse la música, con plenitud y evidencia, como la totalidad de las relaciones que existe en todas las cosas”. En otros términos, el poema tal que nueva música derribando barreras entre imágenes.

José Luis Conde hace un trabajo de creación inversa. De alguna manera es el Mallarmé de las antípodas. La reunión que hacía falta para entender la relación entre la palabra y el pentagrama, entre las ideas y las notas musicales, entre los estallidos sociales y proclamas con la armonía, los prejuicios e irreverencia en el latido de una crisis en la orquesta y mientras afinan los instrumentos.

Lewis Mumfort había escrito que el axioma más corriente de la historia es que cada generación se rebela contra sus padres y hace amistad con sus abuelos. En el terreno que aborda José Luis Conde, casi no hay abuelos y la ortodoxia mató a los padres. De manera que este texto ilumina desde una oscuridad larga, desde un largo invierno reñido entre batallas, donde los sistemas políticos privilegiaron casi una angelical neutralidad de la música respecto del cambio social. Pétalos y corolas que caían en cuanto el creador o compositor entraba a la sala donde oiría su obra. El creador buscaba un baño para orinar mientras el público asume que el creador no tiene vejiga.

José Luis Conde nos introduce en la complejidad de la vida musical, sus circunstancias y hasta lo trágico que puede tornarse cómico y lo cómico en trágico. Shakespeare suele presentar bufones en sus tragedias, y en la propia elaboración del tema trágico emplea procedimientos artísticos extraídos de la farsa. Esto también se puede leer en la obra rara y trascendental de Conde. Se puede oír a través de las ideas, la tragedia que, según Aristóteles, no es una imitación de los hombres sino de la acción y la vida, de la dicha y el infortunio. La música reproduciendo las colisiones trágicas, reales, los conflictos de gran sentido social, choques entre la felicidad y dolor en su expre-

sión generalizada. Esta es una historia atravesada en sus intestinos de Montescos y Capuletos, entre la inconciliable contradicción del apasionado amor y los arraigados prejuicios. Por momentos la música se muere, lo advierte Conde, como se mueren Romeo y Julieta no atribuible ello a motivos fortuitos, sino desprendido orgánicamente el resultado de las esencias antihumanistas de épocas concretas. A veces la música se arrastra como una mendiga. Se encapsula y concentra como oniscídeos o cochinillas de humedad. La misión de este texto parece ser la de representar a la música como destino del hombre y de las culturas. Poner en evidencia el agudo conflicto entre vida y arte, las existencias aisladas y el movimiento de un pueblo, la evolución de las imágenes sonoras partiendo invariablemente de ideas, significaciones, dimensiones culturales y hasta de la capacidad de sobrevivir en una cultura largamente a su tiempo, y conservar valores perennes para las generaciones posteriores. Los pueblos no son inmortales. La música a veces lo intenta. Aparece la tragedia como un arte auténticamente filosófico, rica en meditaciones sobre la esencia del ser, sobre el sentido de la vida en las hojas que Mozart, Beethoven o Brahms componían junto a lámparas cuya llama de luz titilaba miserablemente. A veces la música puesta en la exigencia histórica y la imposibilidad práctica de su realización. A veces la música como insurrección. La música cayendo al agua desde el acorazado Potemkim.

Conde asume la dificultad de la subjetividad, las meditaciones del artista, su actitud hacia los fenómenos representables, valoración de ellos y su peculiar manera de asumirlos. Subjetividad como índice de independencia y originalidad. Aborda las estéticas decadentes y las proclamas de la total independencia del arte respecto de la vida o como absoluta autonomía del pensamiento por imágenes. Enhebra autobiografías, enfoques adulterados, confesiones de los compositores, génesis de obras magistrales. Ana Pávlova y Galina Ulánova fueron dos eximias bailarinas. Ambas interpretaron *El cisne* de Saint-Saëns. La primera lo hizo en la danza con la idea del pesimismo, de la agonía, de la inevitabilidad de la muerte. La segunda protestó contra esa interpretación, combatiéndola y defendiendo en esa danza a la vida. Conde nos acerca también las oposiciones en la interpretación en torno a las imágenes musicales. Marca lo emocional y lo racional, lo sensorial y lo intelectible como inseparables en la imagen, interpenetrados. El papel del Estado, las complejas formas ocultas de lo estético, cierto ocaso del grotesco, el testimonio de la naturaleza, el derrame de lo

efímero. Jean Genét, en su *Diario de un ladrón*, compara la situación del hombre en el mundo actual con el visitante de un parque de atracciones extraviado en la sala de los espejos. Uno de los personajes, El vagabundo Tilitano, va insensatamente de un lado a otro, aterrorizado por la horrible deformación de su figura en aquel reino de los espejos que no tiene salida, seguro de su total y absoluta impotencia. Se derrumba como si el mundo fuera extraño al hombre y viceversa. La música, parece de las artes la más próxima a la sala de los espejos. Siempre pareció difícil salir de sus categorías hacia la realidad como si esta fuese ajena a la propia estética particular. Conde se instala en la sala de los espejos y rompe algunos para iniciar aproximaciones. Hace una reproducción unilateral de la realidad que implica inevitables debates. Me animaría a decir que esta *Historia* tiene en su reflejo literario algo del genio kafkiano y algo de Camus. Kafka consigue representar ciertas facetas de la pavorosa y horrible cima en que el fascismo hundió al género humano. No era un profeta Kafka ni conocía la posibilidad de acabar con tan brutales condiciones, pero su imaginación artística, antihistórica, le abría camino, curiosamente. Convertido ello en avenidas seguramente por Camus. La tarea que se dio el autor es pues extraordinaria. En esa línea que va del praguense al argelino, Marx consideraba que “la tarea primordial de la filosofía al servicio de la historia consiste —después de haber sido desenmascarada la santa imagen de la autoalienación humana— en denunciar la autoalienación en sus imágenes no santas”. ¿Y la misión del arte no radica también en ello? La misión del artista no se circunscribe en diagnosticar, pero tampoco puede permanecer al margen del bien y del mal.

Conde asimismo investiga al arte apologético en las sociedades burguesas y comunistas. Encuentra los motivos del criticismo y sus premisas. Presenta aspectos de la vida del hombre a través de las interpretaciones musicales sumergido en el historicismo, las representaciones de la realidad, las fórmulas del mundo horrible sin que pueda haber otro modo y sus rebeliones. Había música también en los campos de concentración nazis. Hay música en los trigales. Música en las megalópolis. Música como una fórmula de la conciencia social. Conde discrepa con ciertas tesis clásicas, y observa sus limitaciones, juzga la diversidad en las formas de la conciencia social, constituye a la lucha de clases como un escenario que está allí independientemente de la manera en que los hombres la miran. Y naturalmente el objeto del arte se instala en ese territorio y de allí también las doctrinas es-

téticas. El juego de las formas puras, las ausencias, el realismo, la factura, y lo que George Sand proclamara para el libro, aquí de otra manera: la música es un hombre o no es nada.

Insisto en que estamos ante un texto único. Clave de sol en una historia social del arte.



© Gerardo Piña Rosales



# EL PASADO PRESENTE

*[...] la biblioteca es una espera  
que va más allá de los hombres,  
más allá de los títulos, más allá de la letra,  
más allá del abismo.*

ROBERTO JUARROZ



**PASIÓN, EMOCIÓN Y REALIDAD  
EN EL PENSAMIENTO BIBLIOTECARIO  
DE ROBERTO JUARROZ<sup>1</sup>**

ALEJANDRO E. PARADA<sup>2</sup>

*Introducción: Bibliotecología y docencia*

¿Cómo comprender, aunque sea en sus puntos esenciales, el pensamiento bibliotecario de Roberto Juarroz (1925-1995)? Toda personalidad es un universo que se afina, inefablemente, en la complejidad y el don creador de la ambigüedad. El caso de Juarroz se trata, en particular, de un hombre dotado con intereses en apariencia disímiles pero, no obstante, todos ellos entramados en una urdimbre de una riqueza insospechada y misteriosa (un término al que Juarroz apelaba con frecuencia). Poeta, bibliotecario, marino y docente, entre otros muchos quehaceres. Actividades de vida y proyecciones profesionales signadas por la pasión, por la emoción, por el amor a las bibliotecas y, principalmente, por la poesía como fundadora de una existencia propia, contundente, casi corpórea (Juarroz, *Poesía vertical...*; Juarroz, *Poesía y creación...*). En su vivencia se asentaban las formas que dan turgencia a los aconteceres más mínimos y trascen-

<sup>1</sup> El presente trabajo constituye un avance del Proyecto UBACYT - Código 20020100200004 [01/K004] (Proyectos trienales de Programación Científica 2011-2014). Una versión preliminar y abreviada se editó en *Idea viva: gaceta de cultura*. No. 21 (2005): 28-30.

<sup>2</sup> Director de la Biblioteca “Jorge Luis Borges” de la Academia Argentina de Letras y docente e investigador del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas (FFyL-UBA).

dentales, tanto los concernientes al hombre que hace de las bibliotecas su residencia, como a la gestación y gravedad de los pensamientos.

Quizás, en este intento casi imposible de aproximarse al pensamiento bibliotecario de Juarroz, es oportuno señalar las materias que dictó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pues al identificarlas por sus nombres se manifiestan, sin equívocos, las temáticas que consideraba indispensables para la formación profesional del bibliotecario. Aunque resten algunas que expuso en otras oportunidades, las asignaturas fundamentales fueron las siguientes: Documentación General, Introducción a las Ciencias de la Información, Panorama de la Cultura Actual, Introducción a la Ciencia y la Técnica, y Bibliotecología Comparada.

La pregunta que debemos hacernos, ante la variedad de estos títulos, es inevitable: ¿qué intencionalidad bibliotecaria nos ocultan?, ya que se tratan de asignaturas que no fueron elegidas al azar por Roberto Juarroz. Ante todo, es fundamental analizar el lugar que desempeñó en la Bibliotecología argentina. A él se debe, junto con Roberto Couture de Troistmonts, la difusión de los estudios de Documentación en nuestro país (Juarroz, *Documentación*). Alumno, en la Sorbonne a principios de década de 1960, de la notable bibliógrafa Louise Nöelle Malclès, de la cual fue su traductor (Malclès, *La Bibliografía...*), e influido por el curso sobre Documentación del Institut National des Techniques de la Documentation, poco después de su regreso a Buenos Aires se incorporó a la carrera de Bibliotecología y comenzó el dictado de dicha materia. Este es un punto significativo, ya que la historia bibliotecaria en la Argentina, hacia los años sesenta y setenta, estaba influenciada por la escuela norteamericana. Juarroz recuperará, a la par de Couture, la impronta europea logrando, de este modo, una síntesis entre ambas escuelas. Las bibliotecas especializadas, para Juarroz, a partir de la Documentación, tenían la posibilidad de instrumentar una política de producción activa de documentos. Debían, pues, generar una masa de datos y textualidades que sirvieran a los usuarios y a los investigadores. Hablamos de uno de los conceptos capitales de su concepción bibliotecaria: la biblioteca como un centro integrador y activo en la generación de textos.

Sin embargo, había una inquietud profesional en Juarroz que lo impulsó a trascender la Documentación, para acometer la empresa de formar, en un amplio panorama, a los alumnos que comenzaban con la carrera de Bibliotecario en la Facultad de Filosofía y Letras

(UBA), en un marco novedoso y, a la vez, casi inesperado por su modernidad: nos referimos al dictado de una materia sobre las Ciencias de la Información (Juarroz, *Las Ciencias...*). En un universo donde la información impregna a todas las instancias cotidianas y pedagógicas, era fundamental, en consecuencia, establecer una tipología de estas disciplinas que, finalmente, desembocarían en el universo virtual actual. Roberto Juarroz fue uno de los primeros docentes bibliotecarios en América Latina en abordar, en forma particular, la compleja variedad de estas nuevas materias: Teoría de Sistemas, Teoría de la Información, Cibernética, Informática, Ciencia de la Información, Estudio de los Medios de Comunicación Masiva, las que se integraban, en un conjunto dinámico, a la Archivología, Museología y, Bibliotecología y Documentación. Es así como los alumnos que comenzaban la carrera de Bibliotecario, al inicio de la cursada, tenían una visión de la envergadura de esta profesión, destinada a estar en la vanguardia de los avances tecnológicos relacionados con la Informática. Los bibliotecarios, entonces, en el devenir de las reflexiones de Juarroz, tienen que estar preparados para producir documentos (no solo almacenar y diseminar) y, asimismo, estar capacitados para apropiarse de los avances de las nuevas tecnologías de la información.

Pero todo esto solo podía plasmarse en un contexto determinado, en gran parte, por la mentalidad expansiva de Juarroz: el bibliotecario debe de tener, además y por sobre todo, una vocación y un acontecer humanista en el ejercicio de sus prácticas y representaciones. Por supuesto, esta formación desde las Humanidades y las Ciencias Sociales, estaba implementada por materias abarcadoras fundamentales. Nos referimos a Panorama de la Cultura Actual e Introducción a la Ciencia y la Técnica. En el desarrollo de las clases de estas dos asignaturas, Roberto Juarroz lograba una de sus pasiones fundamentales: la unión de las dos culturas, esto es, de la humanista y de la científica. Tal como lo sostenía C. P. Snow, es indispensable trabajar por articular en un solo cuerpo esas dos galaxias, en apariencia disímiles, formada por la cultura de los intelectuales y por la de los científicos (Snow). El humanismo de Juarroz, de cuño francés y europeo, solo tenía sentido cuando se unía con la técnica y los avances científicos. La cultura del bibliotecario, sin duda, alcanza su máxima expresión en esta íntima interrelación de la ciencia con las virtudes humanísticas.

Finalmente, una materia bibliotecaria con perfil e inclinación internacional: la Bibliotecología Comparada. Una de las encrucijadas

de mayor presencia en Latinoamérica se identifica con su localismo. Es de real interés aprender como los bibliotecarios de otras latitudes solucionaron, en diversas épocas y, en condiciones divergentes, los problemas relacionados con la gestión de sus bibliotecas, para intentar responder a nuestras demandas con las soluciones que se llevaron a cabo en otros países. Saber cotejar lo local con lo foráneo y, a posteriori, tratar de reflexionar sobre su implantación, luego de un proceso de adaptación al universo de América Latina según sus necesidades, era para Roberto Juarroz de una importancia fundamental, ya que su instrumentación, de hecho, implica el fomento y el desarrollo social de las bibliotecas latinoamericanas (Juarroz, *Guatemala...*). La mirada bibliotecológica, en este punto específico, debe de ser al unísono local e internacional. Hacer, pues, de la Bibliotecología una disciplina con vocación mundial para todos y, en modo especial, una herramienta destinada a la construcción de una ciudadanía más libre y democrática. Los bibliotecarios, para Juarroz, son constructores de nuevas y más plenas ciudadanías.

En líneas generales, y por intermedio de las materias que enseñó el profesor Juarroz, es posible determinar gran parte de sus orientaciones bibliotecarias. El resumen es sencillo, pero su riqueza conceptual posee una gran diversidad que excede el presente ensayo. Producción de textos (el bibliotecario debe escribir y publicar), un perfil heredado de la Documentación; discernimiento detallado del mundo de la información y de sus tipologías, una visión en perspectiva hacia la sociedad virtual; unión de las dos culturas, en un nexo dialéctico entre la formación científica y humanística; y la cosmovisión local eyectada hacia lo internacional, una Bibliotecología con vocación universal, en cuanto a objetivos, normas, control y difusión de la información para todos son, indudablemente, los pilares fundamentales del pensamiento bibliotecario de Juarroz a partir de su labor docente.

En este contexto, pues, la enseñanza era para él una misión sagrada (Ortega y Gasset). La educación que propiciaba Juarroz fue una educación que alentaba el libre albedrío del individuo para pensar, criticar y reflexionar. El objetivo del auténtico maestro es acompañar a sus discípulos hasta los umbrales de la soledad. Allí, una vez despojados de las ideas preconcebidas, los individuos deben pensar por sí mismos para forjar un pensamiento propio y creativo. Y en estas circunstancias, aparece otro de los tópicos claves de la educación

bibliotecológica según Roberto Juarroz: *el pensamiento sin dogmas*. Esto significa, en nuestra profesión, formar bibliotecarios sin credos religiosos, ni políticos, ni filosóficos. Una buena educación, cualquiera sea su método, solo debe aspirar a formar seres independientes y antidogmáticos. Cualquiera que haya concurrido a una de sus clases sabe que esta premisa era palpable en el aula. Un impulso que Juarroz acompañaba con la expresividad única de sus manos en movimiento, como si ellas tuvieran un código secreto y palpitante, distinto —y a la vez igual— de las palabras. Porque Juarroz, en realidad, era todo pasión y emoción por las palabras. En sus clases, todos nos guarecíamos bajo el techo cautivador de su léxico mágico. Pero lo importante para un alumno era descubrir, al promediar el curso, cuando aún quedaban clases por degustar, la idea central que enlazaba, en un invisible tejido, a Roberto Juarroz como bibliotecario, como poeta y como docente, esto es, *la palabra como realidad*. Podríamos agregar, sin apartarnos de su pensamiento, que en sus clases comenzaba a gestarse un bibliotecario modelado a través de la *materialidad del lenguaje* (Parada, “Roberto Juarroz...”).

### *El pensamiento bibliotecario de Juarroz en acción*

La trayectoria de Roberto Juarroz como poeta es conocida por todos. Su vida transcurrió en la imperceptible construcción de esa realidad aún más concreta que el mundo real, a la cual llamaba, simplemente, poesía (Juarroz, “Poesía y realidad...”; Juarroz, *Poésie...*).

Pero la riqueza de su personalidad abarcó también una profesión que amó sin claudicaciones: la de ser bibliotecario. Tarea a la que le dedicó, además del infatigable trabajo cotidiano, el don de la escritura acerca de lo que pensaba de la Bibliotecología. Conocía como pocos, además, la situación bibliotecaria de América Latina, ya que fue el organizador del curso audiovisual para la enseñanza de la Bibliotecología en esa heterogénea geografía (primera experiencia mundial de dicha metodología pedagógica), lo que le permitió determinar, en detalle, la complejidad, desamparo y virtudes de las bibliotecas de América Central y del Sur (Juarroz, *El curso...*). Por otra parte, esta experiencia se materializó en distintos frentes bibliotecarios: referencista de la Biblioteca Central de la FFyL-UBA; director, en varias oportunidades, del Departamento de Bibliotecología y Docu-

mentación de esa casa de estudios; experto de la UNESCO y la OEA en diversos países, tales como Guatemala, Bolivia, Chile, Ecuador, Costa Rica, Honduras, Nicaragua, Venezuela, entre otros.

No obstante, en sus contribuciones hay tres trabajos indispensables, de lectura obligatoria, para abordar y estudiar el pensamiento de Roberto Juarroz sobre el mundo de las bibliotecas. Ellos son: *El bibliotecario hoy y la crisis profesional* (Juarroz, “El bibliotecario...”), *Filosofía de la información* (Juarroz, “Filosofía...”), y *La década del 90: la Biblioteca y la profesión hacia el año 2000* (Juarroz, “La década...”). A partir de esos escritos es factible pasar revista al conjunto de ideas que sostenía como bibliotecario. Intentaremos esbozar, entonces, en una apretada síntesis, sus principales aportes profesionales (Parada, “El pensamiento...”).

En primer término, el concepto vital de sus reflexiones se centra en el conflicto latente que se presenta entre *información* y *conocimiento*. Para él, el bibliotecario debe tener la capacidad de distinguir y seleccionar aquello que es pertinente y relevante y, de este modo, descartar la sobreinformación que satura nuestra vida. En una sociedad donde el culto al pragmatismo se torna en el alimento vital de la cultura, se corre el riesgo de perder la capacidad crítica (Simmel). Para Juarroz, el “ser y el acontecer” de la labor en las bibliotecas se funda ontológicamente en una interrogante decisiva: ¿qué es el “vivir” bibliotecario? Este punto no es un tema menor, pues su pensamiento, enriquecido por Heidegger (*Arte y poesía*), señala que la misión del bibliotecario consiste en refundar y colonizar su cotidianidad, no con la saturación de datos y contenidos casi vacíos, sino, por el contrario, a partir de la comunicación y el diálogo (con los lectores y la corporeidad de los textos) para tratar de llegar al conocimiento y, eventualmente, en ocasiones supremas, a la sabiduría. De modo tal, que el acontecer de nuestra profesión se recrea con el hechizo de la palabra *comunicada* y *dialogada*. Para Roberto Juarroz las bibliotecas son centros de entropía negativa (Wiener), es decir, enclaves de preservación y transmisión del saber humano, donde la energía se concentra en vez de disiparse. Los bibliotecarios, bajo esta óptica, son individuos que construyen el ámbito, constante y entrañable, donde se representa “el diálogo de la dignidad del hombre” (Pérez de Oliva).

La totalidad de estos aspectos que hacen a la visión teórica y filosófica de Juarroz constituyen, sin duda, una concepción muy particular y específica de su misión como pensador de la Bibliote-

cología. Esta situación, empero, no debe llevarnos a cierto engaño o desconsideración de su ingente tarea en el ejercicio profesional. Ser bibliotecario para Juarroz no es otra cosa que llevar a la práctica, en su dramatismo y agudeza máxima, la noción de “darse a una persona” —que demanda información— como punto de partida para llegar, tarde o temprano, a los umbrales más fecundos de nuestra existencia.

La intensa maduración profesional que alcanzó le llevó a dejar de lado el debate, ya sin salida, acerca de si la Bibliotecología era una ciencia, un oficio, una técnica, o un arte. En sus últimos tiempos ya había llegado a una introspección “vertical” de esta disciplina, en una posición similar al título que dio a su notable poesía, pensamiento que puede sintetizarse del modo siguiente: ser bibliotecario es transformarse en un agente dinámico que se define desde *el servicio social hacia y para los otros*. Es un intento desesperado, en definitiva, por impregnar nuestro yo con la otredad palpitante del usuario.

Su amplia experiencia a lo largo de América Latina, continente que admiró por su diversidad cultural, le llevó a confirmar esta reflexión que compartió con la profesora Josefa E. Sabor: la necesidad de adaptar la influencia bibliotecaria anglosajona a la realidad latinoamericana (Sabor). Es por ello, y gracias a su experiencia docente, que Juarroz no se cansaba de sostener a la lectura como el único elemento capaz de auspiciar la verdadera *revolución silenciosa* que permitiría a los latinoamericanos una mejor movilidad en la sociedad y un fértil compromiso con el espíritu crítico.

Por otra parte, su relación con las habilidades tecnológicas que definen la tarea bibliotecaria fue, decidida e insoslayablemente, paradigmática. En esta encrucijada no desistía en afirmar que las capacidades técnicas, en última instancia, limitan y tienden una trampa, pues éstas habilidades deben ser enseñadas y transmitidas (sin discusión alguna) en cada Carrera y Escuela de Bibliotecología, del mismo modo con que se comunican (y no se discuten) las capacidades instrumentales de un cirujano. Sin embargo, la advertencia es de otro cariz, de otra profundidad, de un sentimiento distinto: para Juarroz la supremacía técnica, en forma inexorable, lleva a una avidez de poder y dominio ajeno a las personas y a los bibliotecarios. De modo que centrarse en el poder técnico como agente único (ahora diríamos informático) de una disciplina es, en cierto sentido, circunscribirla a la manipulación de los hombres y sus intereses utilitarios.

En varias ocasiones ilustró esta situación con ejemplos. Hay uno de ellos que puede aleccionarnos acerca de la actual realidad bibliotecaria, ya que todos, no nos engañemos, vivimos perdidos o alucinados en el laberinto en el cual nuestro minotauro personificado no es otra cosa que la información electrónica moderna. La anécdota que contaba Roberto Juarroz era la siguiente. En un pequeño país de América Central había un hombre que tenía una modestísima biblioteca y una mula. La pobreza extrema de la aldea, donde acontecía la historia, no permitía al bibliotecario, que era un campesino que deseaba fomentar la lectura entre sus compadres, llevar catálogo alguno de sus existencias. Su “biblioteca mínima” (así la denominaba) estaba formada por dos alforjas que se colocaban, una vez por semana, en las ancas de su animal (Juarroz, “El bibliotecario...”. p. 6). Y aquí la mula toma nuestro rol profesional, ya que este campesino, con ella y sus alforjas cargadas de obras, partía a la alta montaña para llevar libros a sus lectores.

¿Entonces, cuál es el significado de este hecho? Es simple: no es necesario tener un gran desarrollo técnico para sostener la lectura. Por supuesto, no tendríamos razón de ser sin las técnicas profesionales y sin nuestras computadoras. Pero seríamos poca cosa sin ese fuego divino del campesino. Es más, si muchos bibliotecarios actuales tuviéramos algo de este humilde colega, tal vez podríamos ser mejores en el manejo del universo computarizado.

¿Qué nos diría hoy Roberto Juarroz a aquellos que trabajamos en una biblioteca? Afirmaría, sin equívocos, que en el trabajo cotidiano no perdamos la mula ni las alforjas campesinas, puesto que deben convivir en nuestra tarea de servidores sociales. Si no tenemos un catálogo, si carecemos de recursos económicos e informáticos, no olvidemos nuestra vocación de agentes comunitarios; no traicionemos así nuestra tibia capacidad de poner un libro en las manos de los lectores. (Reparemos aquí la importancia de las manos como elementos insustituibles en las prácticas de lectura). Construyamos, pues, sin temor, esa empatía de gestar un universo alternativo con nuestros semejantes, esa convivencia dinámica que implica la osadía de elaborar un solo yo con la alteridad de nuestros usuarios.

Es importante enumerar, luego de este marco ceñido a lo que Juarroz entendía como la verdadera teoría de la Bibliotecología, algunas de sus ideas o “cuadro programático” más importantes, aunque sea en forma sumaria. Se trata de conceptos que actúan como dispara-

dores, como diseminadores de nuestra capacidad de pensar y de amar el mundo bibliotecario, y que han sido tomados de sus escritos profesionales. Se enlistan sin comentario alguno, pues sólo intentan evocar sus expresiones, signadas por su entonación, su euforia, su clara y diáfana elocuencia y su luminosidad discursiva. Sigamos, a modo de ejemplo ilustrativo, las reflexiones que expuso bajo el título de ‘crisis de la profesión’ en el año 1986. Ellas son:

- La desmesura de la función informativa de las bibliotecas, en desmedro de las otras funciones que son irrenunciables.
- La compleja e infundada competencia de la documentación.
- El impacto no suficientemente asimilado de los medios de comunicación masivos.
- El “shock” de la informática.
- La problematización del futuro del libro y de las bibliotecas.
- Las imperfecciones y carencias en la formación cultural del bibliotecario.
- El insuficiente desarrollo de una auténtica conciencia bibliotecaria, dentro y fuera de la profesión.
- La indecisión profesional del bibliotecario.
- Las fallas culturales del bibliotecario.
- La falta de una legislación y una política bibliotecaria, incluyendo el estatuto profesional.
- Las trabas de la burocracia estatal.
- La crisis generalizada del sentido de servicio y especialmente de “servicio social”.
- La escasez de investigación y teoría.
- La ausencia de una preparación bibliotecaria general y elemental en escuelas y universidades.
- La insuficiencia de las remuneraciones.
- Los intereses políticos partidistas (Juarroz, “El bibliotecario...”. pp. 26-27).

Estos párrafos, próximos en su estilo a los aforismos de Antonio Porchia (*Voces*), formulados en 1986 y recapitulados en 1990, constituyen su auténtica declaración de principios bibliotecarios y, en ese último año, merecieron la aclaración siguiente por parte de Juarroz, es decir, el contexto en el cual los situaba para su cabal comprensión.

“Deseo — señalaba Juarroz— tan solo añadir una nota que en aquel trabajo [del año 1986] seguía a la recapitulación de estos dieciséis puntos: No descarto, por supuesto, la existencia de otros factores. Se trata de un cuadro abierto, perfeccionable y seguramente discutible. Detesto los dogmas, la política y los totalitarismos de cualquier signo. He pretendido tan sólo exponerles algo análogo a un provisorio cuadro de situación, sobre la base de una serie de ideas y observaciones que puedan servir para la reflexión, tanto de nosotros como de quienes importa que se interesen por estos problemas, porque estos problemas están ligados no sólo a nuestra condición profesional sino también a necesidades básicas del desarrollo de nuestro país” (Juarroz, “La década del 90...”. p. 7).

Esta enumeración, entonces, no se centraba en un esquema de crisis profesional, sino que también apuntaba a lo que Juarroz creía como algo esencial de nuestra actividad; un posicionamiento de vida que se caracteriza por *la apertura mental y el ámbito antidoctrinario* que es menester que cultivemos, afanosamente, en nuestro papel de trabajadores de la civilización escrita, impresa y virtual.

Antes de finalizar este esbozo “vertical” del pensamiento de Roberto Juarroz sobre la Bibliotecología y las Ciencias de la Información, es imperioso apelar a otras características de sus meditaciones. Ante todo, el pensamiento de Juarroz era de índole mayéutica (entendiendo este vocablo como un sendero que nos permite aproximarnos a la verdad), pues buscaba despertar, en sus colegas y alumnos, el anhelo por comprender los fundamentos que hacen a nuestro quehacer como profesionales. La tarea de Juarroz, en este caso, se construía y consolidaba a través del habla; es decir, gracias a una lúcida noción de *lingüística bibliotecológica*, que implicaba, inequívocamente, un metalenguaje intertextual del trabajo bibliotecario (Eco).

Una frase, que no se cansaba de repetir, resume la esencia de su pensamiento: “Es necesario ir, con toda la información, más allá de la información” (Juarroz, “Prefacio...”. p. 6). Estos conceptos constituyen la base indispensable para construir una metafísica de nuestra vida profesional, pues con Roberto Juarroz siempre había que ir allende las cosas, sean entes ideales o palpables. Para iniciarnos en una aproximación profunda a la Bibliotecología, como ya se ha señalado, debemos recurrir a la iluminación por la palabra, a la creación de una nueva realidad fundada en el lenguaje. Por eso cuando hablamos de esta disciplina se necesita recurrir a locuciones (adverbios, preposiciones y vocablos) de toda índole, en un intento desesperado

y creador que nos brinde la ocasión de bucear en las entrañas de la profesión.

Es sustancial, dentro de su discurso teórico, asediar a las Ciencias de la Información desde flancos y lugares opuestos, con la esperanza de fomentar la aparición de ideas súbitas e inesperadas, en un intento de transgredir el pensamiento racional en el cual se encierra cada disciplina (Escarpit). Juarroz nos dio la posibilidad de reflexionar desde la estructura flexible y maravillosa del lenguaje, en el feraz contexto que implica la peripecia de incursionar en un territorio desconocido, donde los riesgos ocultan a los hallazgos.

Sus enunciados, ahora ceñidos de manera estricta a la Bibliotecología, en más de una oportunidad nos sugirieron (en esa animación lingüística de adverbios y preposiciones que tanto lo apasionaban) que debíamos incursionar por “*encima*” de ella, “*dentro*” de las instancias dramáticas de su lucha por ser reconocida por intelectuales y gobernantes, “*hacia*” el encuentro final de sus mojonos fundacionales, “*desde*” la voz viva que conjuga el presente y la memoria de su historia, “*a través*” del intrincado delta de sus dudas y aciertos, “*con*” sus principios penúltimos y falibles, por “*debajo*” de su estremecedora vinculación con las Ciencias Sociales, “*al lado*” de sus sentimientos latentes por una técnica con vocación científica y humanista, “*más allá*” de la prisión de sus posibles ideologías y, por qué no, “*ante*” la posibilidad de su resplandor metafísico. En fin, Juarroz añoraba que los bibliotecarios abordaran esta nave que es la Bibliotecología, por momentos fantasmal y errante, con la lucidez filosófica de las mujeres y los hombres que se rebelan a transcurrir por la vida con los ojos cerrados y la mirada perdida en el vacío.

Estos vocablos que Juarroz conjugaba con voz imponente y ademanes marcados desembocaron en uno de sus intereses más importantes: la necesidad de escribir una obra sobre la *Filosofía de la Información*. El plan de este proyecto, tal como él lo redactó, estaba integrado por los temas siguientes: 1) la posibilidad, indudable, de plantear una Filosofía de la Información, esto es, de problematizar y teorizar acerca de nuestra profesión; 2) la existencia de una metafísica u ontología de la información; 3) reflexionar acerca de la fenomenología de la información; 4) vincular dicha fenomenología con una pragmática de la información; 5) acceder, inevitablemente, a un estudio axiológico de la información; 6) intentar el asedio a las circunstancias que implican una filosofía aplicada de la información..., y otras mu-

chas inquietudes, como una ética y una prospectiva de la información. Para, al final, culminar con un conjunto de preguntas que hacen a la esencia de nuestro trabajo: ¿es necesaria la información?, ¿no sería mejor “nada” antes que información?, ¿cuáles son las relaciones que se presentan entre la información y la creación humana?, ¿o tal vez la información no se manifiesta como una antagonista de la comunicación y del diálogo? (Juarroz, “Filosofía de la información...”. pp. 16-18).

Esta visión filosófica, en particular, consiste una de sus principales contribuciones para el impulso de dicha disciplina en la América Latina de ese entonces. Muchas de sus ideas, a casi tres décadas de distancia, se desarrollaron en un ambiente de época que, sin duda, resulta familiar en la actualidad, tanto en las concepciones filosóficas de la modernidad como en las del posmodernismo (Feyerabend; Gadamer; Kuhn). Y su capacidad visionaria, al inculcar sobre la importancia de impulsar los estudios teóricos en la formación del bibliotecario, ha dado su fruto en varios países de Iberoamérica, tales como México y España (Molina Campos; Rendón Rojas).

No obstante, es oportuno señalar, que el pensamiento filosófico de Juarroz impactó en el área teórica de las Ciencias de la Información desde otras dimensiones; sin bien no era ajeno a ese ambiente epocal en el cual hoy transcurrimos, sus interrelaciones entre Bibliotecología y Filosofía poseían hondas raíces en la fenomenología, el existencialismo, el Zen y otros filósofos de fines del siglo XIX y de la primera mitad del XX (Jaspers; Russell; Sartre; Scheller, *El puesto...*; Scheller, *El saber...*; Suzuki).

En este marco, por lo tanto, de vivir y sentir la cultura como un proceso de “humanización por el fervor” (Rigaud p. 24), es el lugar donde debemos ubicar a Roberto Juarroz cuando busca identificar los fundamentos teóricos de nuestra profesión. Sus dos últimos proyectos de investigación, radicados en el Centro de Investigaciones Bibliotecológicas (hoy Instituto) y, lamentablemente, sin finalizar, apuntan a dilucidar estos temas que tanto le preocupaban. Los títulos de ambos proyectos son elocuentes: *Teoría general de la Bibliotecología* (iniciado en 1988) y del año 1989, *Las bases de las Ciencias de la Información* (Fernández p. 594). Nuevamente, Juarroz, establecía el horizonte de prioridades de toda disciplina que aspira a desempeñar un significativo papel académico en el ámbito de la Universidad: su capacidad para teorizar y su lucidez para plantear un conjunto de

hipótesis de índole epistemológica y filosófica (Bunge; Habermas; Popper). En cierto sentido, Juarroz anhelaba lo que tratan de hallar muchos bibliotecarios, pues la Bibliotecología, signada por sus usos y, además, por sus necesidades pragmáticas, muchas veces oculta los principios rectores que estructuran su pensamiento, en tanto saber autosuficiente pero inmerso en las Ciencias Sociales (Shera; Thompson; Urquhart).

### *Epílogo a modo de conclusión*

En este hombre excepcional moraron uno y varios a la vez: el bibliotecario que ejerció su profesión durante décadas, el docente incansable que enseñó su arte en varios países, el poeta irreplicable que dejó sus versos inconfundibles y, por sobre todo, la persona que hacía de la realidad y de su existencia en los otros, un juego de creaciones con final abierto e incierto (Huizinga). No obstante, se impone una suposición no ajena a su vida. Para comprender a Roberto Juarroz hay que unir las piezas de este aparente rompecabezas en una continuidad discursiva que se caracteriza por la coherencia. Él fue (y es) la dinámica integración de todas: teórico y filósofo del universo de la información y del conocimiento, portador del pensamiento como una realidad que se instala por encima de la cotidianidad, hacedor de la palabra como elemento vital para establecer nuestra profesión desde el diálogo.

Resta una última y trascendental cuestión en el pensamiento bibliotecario de Roberto Juarroz: ¿qué clase de Bibliotecología profesaba y deseaba que se impusiera en la Argentina y en toda América? Para esta pregunta siempre tuvo una respuesta lúcida y aleccionadora, una respuesta que apuntaba a estremecernos para que reaccionemos como individuos pensantes que deseamos ahondar y enaltecer una disciplina. Roberto Juarroz quería una *Bibliotecología crítica, integrada, comparativa y abierta* (Juarroz, “Prefacio...”. p. 5). *Crítica*, significa pararse ante nuestra vida profesional con un pensamiento lúcido, un pensamiento capaz de evaluar con profundidad la realidad social de las bibliotecas. *Integrada*, supone que los bibliotecarios deben cultivarse para comprender la necesidad de trabajar transversal e interdisciplinariamente con otras áreas de las ciencias. *Comparativa*, capaz de manifestar una actitud integradora hacia la universalidad del

hombre y aceptar lo bueno que aporta “el otro”. Y por último, *abierta*, esto es, en conceptos de Juarroz, “una Bibliotecología disponible para el cambio, de mentalidad generosa, sin temor ante la diversidad de ideas, creencias y opiniones que constituyen el verdadero patrimonio, la verdadera riqueza de la aventura creadora del hombre” (Juarroz, “La década del 90...”. pp. 27-28).

Roberto Juarroz era ante todo un humanista. Sostenía que nada en la vida, y con más razón en la Bibliotecología, podía encararse sin una sólida y seria formación. Esto implica —y para terror de muchos— poseer una cultura “enciclopedista”, entendiendo este término como la capacidad de cada individuo para conocer y ampliar su pensamiento a través de la relación con otras áreas de estudio; enciclopedismo, pues, totalmente ajeno a la acumulación de datos. Es decir, un bibliotecario despojado de las modas educativas y formativas de cada época, un bibliotecario que intenta la empresa de absorber, por el esfuerzo y la dedicación, el ambiente cultural de su tiempo; un bibliotecario capaz de reflexionar en un modo selectivo y crítico. El bibliotecario, para Juarroz, debía crear su propio renacimiento interior cada día; debía dejarse impulsar por su capacidad de asombro, por su espíritu, por su intuición amparada en la razón, por su actitud emotiva ante las ideas. El instrumento primario de nuestra profesión, pues, es la lectura, el afán voraz por saber y por abrir ese ubérrimo jardín de las delicias que es el libro. Leer torrencialmente (Parada, “Réquiem...”).

Recapitulemos, entonces, su vida en el universo de las bibliotecas: teoría bibliotecaria, humanismo y trabajo profesional, docencia universitaria, peregrinación activa a lo largo y a lo ancho de las bibliotecas de América Latina y, sin duda alguna, pura poesía, constituyen su venturosa herencia. Pero no decimos nada nuevo sobre su personalidad. Solo resta tomar los términos de Octavio Paz cuando se enteró de su fallecimiento: “Roberto Juarroz —sostuvo— nos ha dejado una obra poética que juzgo única, preciosa e insustituible” (Paz).

En esta instancia, los bibliotecarios argentinos y latinoamericanos, con una libertad que se transforma en un legado palpitante pero definitivo, podemos extender los conceptos del escritor mexicano a la reflexión constante de Juarroz sobre la Bibliotecología: su pensamiento bibliotecario fue una fuerza vívida, estremecedora, dialogada y, por lo tanto, *preciosa e insustituible* sobre nuestra profesión. Y por añadidura, insustituible y preciosa, en tanto poesía y afán bibliotecario que se impregna de la emoción de vivir entre los hombres, o

más explícitamente, en las palabras de Siegfried Kracauer, un modo de ser bibliotecario que intenta “enfocarse en lo ‘genuino’ oculto en los intersticios entre las creencias dogmatizadas acerca del mundo, estableciendo así la tradición de las causas; dando nombres a lo hasta ahora innominado” (Kracauer p. 243).

### Referencias bibliográficas

- Bunge, Mario. *Epistemología*. Barcelona: Ariel, 1980. 275 p.
- Eco, U. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1988. 463 p.
- Escarpit, Robert. *Teoría general de la información y de la comunicación*. Barcelona: Icaria, 1981. 318 p.
- Fernández, Stella Maris (Dir.). *La investigación, las bibliotecas y el libro en cien años de vida de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996. 599 p.
- Feyerabend, Paul K. *Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 1986. 319 p.
- Gadamer, Hans-George. *Philosophical hermeneutics*. Berkeley: University of California, 1976. 243 p.
- Habermas, Jürgen. *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos, 1990. 510 p.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: FCE, 1978. 148 p.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Buenos Aires-Barcelona: Emecé, 1968. 305 p.
- Jaspers, Karl. *La filosofía: desde el punto de vista de la existencia*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1978 [1949]. 151 p.
- Juarroz, Roberto. *Documentación*. Buenos Aires: Diversidad de Buenos Aires. Facultad de Agronomía y Veterinaria. Biblioteca Central, 1968. [6] p.
- . “El bibliotecario hoy y la crisis profesional”. Reunión Nacional de Bibliotecarios (22<sup>a</sup>: 1986: San Juan). *Hacia un Sistema Nacional de Información*. San Juan: ABGRA, 1986. [34 p.]
- . *El curso audiovisual de Bibliotecología para América Latina*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Biblioteca Central, 1971. 75 p.
- . “Filosofía de la información” *LEA: Libros de edición argentina*. No. 21 (noviembre-diciembre 1986): 16-18.
- . *Guatemala: plan para el desarrollo de las bibliotecas públicas y escolares: 20 de enero-6 de abril de 1968*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Biblioteca Central, 1968. 64 p.

- . “La década del 90: La biblioteca y la profesión hacia el año 2000”. Reunión Nacional de Bibliotecarios (25<sup>a</sup>: 1990: Buenos Aires). *La biblioteca y los bibliotecarios en tiempo de crisis*. Buenos Aires: ABGRA, 1990. 29 p.
- . *Las Ciencias de la Información*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Bibliotecológicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1984. 10 p.
- . *Poesía vertical*. Buenos Aires: Emecé, 2005. 2 v.
- . *Poesía y creación: diálogos con Guillermo Boido*: Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1980. 173 p.
- . “Poesía y realidad”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo LI, nos. 201-202 (julio-diciembre 1986): 371-405.
- . *Poésie et réalité*. Traduit de l’espagnol par Jean-Claude Masson. [Paris]: Les Éditions Lettres Vives, 1987. 56 p.
- . “Prefacio: con toda la información, más allá de la información”. Sabor, Josefa E. *Manual de fuentes de información*. Prefacio de Roberto Juarroz. Tercera edición corregida y aumentada. Buenos Aires: Marymar, 1978. pp. [1]-6.
- Kracauer, Siegfried. *Historia: las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010. 268 p.
- Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 [1962]. 319 p.
- Malclès, Louise Nöelle. *La Bibliografía*. Traducida por Roberto Juarroz. Buenos Aires: Eudeba, 1967 [1956]. 71 p.
- Molina Campos, Enrique. *Teoría de la Biblioteconomía*. Granada: Universidad de Granada, 1995. 282 p.
- Ortega y Gasset, José. “Misión del bibliotecario”. En su *El libro de las misiones*. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1950. pp. 11-50.
- Parada, Alejandro E. “El pensamiento bibliotecario de Roberto Juarroz”. *Idea viva: gaceta de cultura*. No. 21 (2005): 28-30.
- . “Réquiem por un bibliotecario humanista: In memoriam de Roberto Juarroz”. *Referencias*. Vol. 2, no. 1 (1995): 36-37.
- . “Roberto Juarroz docente”. *Infodiversidad*. No. 2 (2000): [49]-53.
- Paz, Octavio. “Roberto Juarroz: el pozo y la estrella”. *La Nación: cultura*, Buenos Aires, domingo 9 de abril de 1995.
- Pérez de Oliva, Fernán. *Diálogo de la dignidad del hombre*. Buenos Aires: Poseidón, 1943. 187 p.
- Popper, K. R. *El desarrollo del conocimiento científico: conjeturas y refutaciones*. Buenos Aires: Paidós, 1979. 463 p.
- Porchia, Antonio. *Voces*. Buenos Aires: Hachette, 1966. 136 p.
- Rendón Rojas, Miguel Ángel. *Bases teóricas y filosóficas de la Bibliotecología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 132 p.

- Rigaud, Jacques. *La cultura para vivir*. Buenos Aires: Sur, 1977. 350 p.
- Russell, Bertrand. *Fundamentos de filosofía*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985. 634 p.
- Sabor, Josefa E. "Revisión del concepto de las funciones bibliotecarias en América Latina". *Boletín de la Unesco para las Bibliotecas*. Vol. XX, no. 3 (mayo-junio 1966): 116-125.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires. Sur, 1978. 93 p.
- Scheler, Max. *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada, 1976. 118 p.
- . *El saber y la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1975. 89 p.
- Shera, Jesse H. *Los fundamentos de la educación bibliotecológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 1990. 520 p.
- Simmel, Georg. *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008. 222 p.
- Snow, C. P. *Las dos culturas y un segundo enfoque. Versión ampliada de Las dos culturas y la revolución científica*. Madrid: Alianza, 1977 [1959]. 116 p.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Ensayos sobre budismo Zen*. 5<sup>a</sup>. ed. Buenos Aires: Kier, 2004. 3 v.
- Thompson, James. *A history of the principles of librarianship*. London: Clive Bingley, 1977. 236 p.
- Urquhart, Donald. *The principles of librarianship*. [Metuchen, J. J.]: Scarecrow Press, 1981. 98 p.
- Wiener, Norbert. *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. 180 p.



Roberto Juarroz © Laura Cerrato

## POESÍA VERTICAL<sup>3</sup>

*ROBERTO JUARROZ*

### **La biblioteca**

El aire es allí diferente.  
Está erizado de corrientes que no son de aire,  
pero sobre todo por una corriente  
que no viene de este o aquel texto,  
sino que los enlaza a todos  
como un círculo mágico.

El silencio es allí diferente.  
Todo el amor reunido, todo el miedo reunido,  
todo el pensar reunido, casi toda la muerte,  
casi toda la vida y además todo el sueño  
que pudo despejarse del árbol de la noche.

Y el sonido es allí diferente.  
Hay que aprender a oírlo  
como se oye una música sin ningún instrumento,  
algo que se desliza entre las hojas,  
las imágenes, la escritura y el blanco.

Pero más allá de la memoria y los signos que la imitan,  
más allá de los fantasmas y los ángeles que copian la  
[la memoria

<sup>3</sup> El autor agradece a la profesora Laura Cerrato la autorización correspondiente para reproducir la poesía inédita “La Biblioteca”, de Roberto Juarroz.

y desdibujan los contornos del tiempo,  
que además carece de dibujo,  
la biblioteca es el lugar de una espera.

Tal vez sea la espera de todos los hombres,  
porque también los hombres son allí diferentes.  
O tal vez sea la espera de que todo lo escrito  
vuelva nuevamente a escribirse,  
pero de alguna otra forma, en algún otro mundo,  
por alguien parecido a los hombres,  
cuando los hombres ya no existan.

O tal vez sea tan solo la espera  
de que todos los libros se abran de repente,  
como con una metafísica consigna,  
para que se haga de golpe la suma de toda la lectura,  
ese encuentro mayor que quizá salve al hombre.

Pero, sobre todo, la biblioteca es una espera  
que va más allá de los hombres,  
más allá de los títulos, más allá de la letra,  
más allá del abismo.

La espera concentrada de acabar con la espera,  
de ser más que la espera,  
de ser más que los libros,  
de ser más que la muerte.

# **BITÁCORA EDITORIAL**



## NORMAS EDITORIALES

LA RANLE ha sido concebida 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, literario y cultural del mundo hispánico, robusteciendo así su profunda unidad. Los contenidos de la RANLE no se limitan a una época, ni a un problema, ni a una escuela de pensamiento, sino que, con amplitud, presentan enfoques interdisciplinarios, dirigidos tanto al lector especializado como al público general. La RANLE publica exclusivamente trabajos en español inéditos (en soporte de papel y/o en Internet) y cuenta, entre otras, con las siguientes secciones: *Presentación*, *Editorial*, *Mediaciones* (ensayos), *Ida y vuelta* (entrevistas), *Inventiones* (Palabra: poesía y relatos), *Sonido*, *Imagen* (secciones dedicadas a la creación musical y artística), *El corral de Tespis* (teatro) *Transiciones* (artículos de investigación y estudio), *El Pasado Presente* (rescate de personalidades y obras relevantes en el horizonte socio-cultural hispanoamericano y peninsular), *Percepciones* (reseñas), y *Lo que vendrá* (anticipaciones, novedades).

Teniendo en cuenta que el ámbito de competencia de la ANLE son los EE.UU., tendrá prioridad el contribuir a la comunicación, colaboración e intercambio entre el mundo hispanounidense y el universo creador de la lengua y las culturas hispánicas. 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. Para su realización la RANLE cuenta con un Consejo integrado por un Comité y una Comisión Editorial a cargo de D. Carlos E. Paldao, Editor General (cpaldao@gmail.com; leanranle@gmail.com).

La circulación de la RANLE es por suscripción y para ver sus condiciones referirse al último ejemplar en circulación. 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. 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 determinado número pues la adecuación al espacio integral de la revista tendrá prioridad.

### CARACTERÍSTICAS DE LAS CONTRIBUCIONES

<i>Secciones</i>	<i>Contenido</i>
<i>Ensayos</i>	Se refiere a la interpretación de un tema sin el empleo de un soporte teórico o documental analítico. Género de estructura flexible. Es deseable que en su interior el tema contemple introducción, desarrollo y conclusión. La extensión máxima será hasta 3000 palabras. Se incluirán notas cuando sea indispensable y sólo con fines aclaratorios.
<i>Artículos</i>	Se publica un número limitado de artículos por invitación y sobre asuntos que en cada caso se establecen. La extensión máxima será de hasta 6000 palabras. Se incluirán las notas a pie de página y las referencias bibliográficas al final.
<i>Entrevistas</i>	La extensión máxima será de hasta 7000 palabras incluyendo notas e información complementaria. En la primera pregunta y en su respuesta se incluirá el nombre del entrevistador y del entrevistado, y a continuación en el siguiente diálogo solo las siglas de cada uno en mayúsculas y sin puntos. Es indispensable incluir una fotografía reciente del entrevistado en formato digital de alta resolución.
<i>Novedades</i>	Contribuciones de naturaleza breve y puntual con respecto al asunto presentado con extensión de hasta 1500 palabras.
<i>Poesía</i>	Se espera que los aportes puedan estar en el rango de 2-6 poemas con características que abarquen hasta un promedio aproximado de 2-5 páginas por autor.
<i>Narrativa</i>	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 las 2500 palabras.
<i>Teatro</i>	Se consideraran contribuciones, integrales o parciales, cuya extensión no supere las 6000 palabras.
<i>Arte</i>	Comprende aportes sobre plástica, música, imagen, escultura, entre otras. Por sus rasgos diferenciales la extensión y características serán decisión del Editor.

<i>Anticipaciones</i>	Incluirá textos de novedades publicadas en los últimos tres meses o por publicarse en el año calendario de cada número de la RANLE. Su extensión será de hasta 2500 palabras.
<i>Rescates culturales</i>	Se refiere a estudios o semblanzas de figuras relevantes de la lengua, las letras y el mundo sociocultural hispanoamericano. La extensión máxima será de hasta 6000 palabras, incluyendo apoyos gráficos, referenciales y bibliográficos.
<i>Reseñas</i>	Se dará prioridad a trabajos publicados hasta cuatro años antes del número de la revista con una extensión máxima de 1800 palabras. En la cabecera de la reseña deberá constar el título en mayúsculas y en cursiva de la obra reseñada, alineado al margen izquierdo, seguido del nombre y apellidos del autor de la obra. 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 izquierda y abajo su filiación institucional.

### FORMATOS

<i>Perfiles</i>	<i>Especificaciones</i>
<i>Idioma</i>	Español
<i>Soporte y condición</i>	Todos los aportes propuestos deberán ser originales e inéditos (tanto en soporte papel como en Internet) y presentados en el programa Word. Se enviarán exclusivamente a las siguientes direcciones: cpaldo@gmail.com, o bien leanranle@gmail.com
<i>Páginas</i>	Tamaño , 8.5 x 11 pulgadas (215 x 280 mm)
<i>Márgenes</i>	En los cuatro bordes 1.0 pulgadas (2,5 cm)
<i>Tamaño y letra</i>	Times New Roman, 12 puntos
<i>Interlineado</i>	Interlineado simple en todas las páginas y sin numerar. Justificar el texto.

<i>Alineación</i>	Justificar el texto
<i>Sangría</i>	5 espacios. No dejar espacios de interlínea entre los párrafos. y <i>párrafos</i>
<i>Título</i>	Encabeza el texto con una extensión no mayor de 12-15 palabras. Times New Roman, 14 puntos, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Mayúscula solo en la primera palabra.
<i>Autor</i>	A un espacio del título del trabajo, alineado al margen derecho y en itálica el nombre y apellido del autor. En nota de pie de página se incluirá la afiliación institucional sin abreviaturas, y una sucinta referencia bio-bibliográfica y el correo electrónico o página Web con una extensión máxima de 60 palabras.
<i>Datos personales</i>	Todos los autores deberán enviar en archivo electrónico aparte un CV breve que no exceda las 250 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, dirección postal (no institucional), títulos, afiliación institucional, publicaciones recientes, distinciones y sitio Web en caso que posea.
<i>Estructura del texto</i>	Según corresponda podrá incluir introducción, desarrollo y conclusión. En caso de que fuese necesario incluir subtítulos el interior del trabajo, los mismos irán en itálica, sin numeración o empleo de negritas.
<i>Tablas, figuras, esquemas, ilustraciones</i>	En la medida de lo posible irán al final del trabajo. En caso de ser necesario intercalarlas en el texto se indicará entre paréntesis y negrita “Insertar tabla (figura, esquema, etc.)” y su número. Las mismas acompañarán por separado al manuscrito y numeradas en forma consecutiva.
<i>Fotografías</i>	Se aceptan fotografías solamente digitales y de alta resolución que en el interior de la revista irán en blanco y negro aun cuando su original sea en color.
<i>Notas al pie</i>	Se enumeran en el orden en que aparecen en el manuscrito, en números arábigos, y estarán ubicadas a pie de página en

	Times New Roman, 11 puntos. No se emplearán sangrías. No se utilizarán para referencias bibliográficas. Su número se limitará al mínimo indispensable para comentarios que no puedan ser incorporados al texto del artículo.
<i>Referencias bibliográficas en el cuerpo del trabajo</i>	Si el autor de la cita o referencia ha sido mencionado en el texto, se coloca entre paréntesis solo el número de página correspondiente. Si no, se consigna el apellido del autor seguido del número de página (Monterroso 47). Si en las REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS que constan al final figuran varias obras del mismo autor, se colocarán entre paréntesis las dos primeras palabras del título correspondiente ( <i>La oveja</i> 47).
<i>Citas</i>	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. 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.
<i>Bibliografía</i>	Se empleará exclusivamente el sistema de citación de Modern Language Association (MLA)
<i>Apéndice</i>	Se acompañarán por separado al manuscrito y numerados en forma consecutiva.

<i>Resumen</i> y Abstract	Para ensayos y artículos. Será preciso, informativo y de naturaleza concisa que refleje el propósito y el contenido del trabajo. La extensión máxima será de 250 palabras con interlineado simple y texto justificado. En español e inglés (¿??). El <i>abstract</i> va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
<i>Palabras Clave</i> y Keywords	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las <i>key-words</i> van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.

### 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).

- a. 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].
- b. 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.
- c. 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.
- d. 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.
- e. 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.

Este tercer número de la Revista  
de la Academia Norteamericana de la Lengua Española  
acabose de imprimir el día 13 de junio de 2013,  
festividad de San Antonio de Padua,  
en los talleres de *The Country Press*,  
Massachusetts,  
Estados Unidos de América

**E**stablecida en 1973, la *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (ANLE) es una institución sin fines de lucro que tiene por finalidad fomentar la unidad, mantenimiento y defensa de la lengua española en los EE.UU. Tiene su sede en Nueva York y contribuyen a su sostén los aportes de instituciones filantrópicas y las donaciones de amantes de la lengua española. La ANLE es miembro correspondiente de la *Real Academia Española* (RAE) e integra la *Asociación de Academias de la Lengua Española* (ASALE).

LA RANLE es una publicación periódica de naturaleza literario-cultural para contribuir a la comunicación, colaboración e intercambio entre el mundo hispanounidense y el universo creador de la lengua y las culturas hispanoamericanas.

ISSN: 2167-0684

ANLE. P.O.Box 349, New York, NY,  
10116  
[www.anle.us](http://www.anle.us)



