

**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

Sitio Institucional: www.anle.us

ISSN: 2167-0684

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

Periodicidad: Semestral

Suscripciones por un año en los EEUU:

Miembros de ANLE y ASALE: US\$ 40.00

Instituciones: US\$ 80.00

Otros: US\$ 60.00

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. 4

Año 2013

Nueva York

CONSEJO EDITORIAL

COMITÉ EDITORIAL

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

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. A. Diz, María C. Botelho, José Luis Corral, María L. Medina, Marco Martos, Bárbara Mujica, Teresa Palazzo Conti, Fernando Martín Pescador, Julián Pérez, Robert Pinsky, Umberto Senegal, María I. de Vicente-Yagüe Jara, Carlos M. Villalobos
Colaboradores Especiales

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

© De los textos e ilustraciones: sus autores

ISSN: 2167-0684

Ilustración de portada: *Otoñal*, fotografía de Gerardo Piña Rosales (2006)

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 y/o guibelt@verizon.net

ÍNDICE

Otoño (JUL-DIC, 2013)

PRESENTACIÓN	333
GRACIELA TOMASSINI	
EDITORIAL	339
Tiempo de celebrar, tiempo de crecer	341
CARLOS E. PALDAO	
MEDIACIONES	347
Reflexiones sobre un vértigo de 5000 años.	
Carta a Marco Matos	349
JORGE IGNACIO COVARRUBIAS	
Lo que es y lo que no es. Una nota sobre el <i>spanglish</i>	353
DOMNITA DUMITRESCU	
¿Huevo de cristal o ramito de romero? El aleph antes del aleph ...	362
FERNANDO SORRENTINO	
IDA Y VUELTA	369
La multiplicidad de nuestros rostros y desvelos. Diálogos con Eugenio Chang-Rodríguez	371
HARRY BELEVAN-McBRIDE	
El ADN de la escritura. Los universos de Estelle Irizarry	385
BÁRBARA MUJICA	

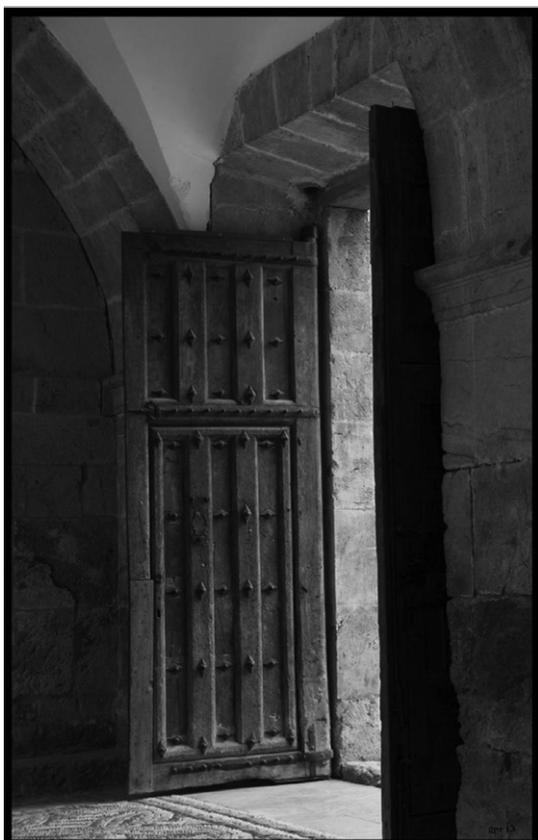
En diálogo con las raíces. Isaac Goldemberg y sus otros	393
JULIÁN PÉREZ	
José María Merino: Descifrar la realidad en la ficción	402
FRANCISCA NOGUEROL	
Por territorios largamente vedados. Diálogos con	
Rima de Vallbona	447
JUANA ALCIRA ARANCIBIA	
INVENCIONES	459
Palabra.....	461
<i>Luis Alberto Ambroggio</i>	463
<i>Lida Aronne Amestoy</i>	467
<i>George Bodmer</i>	470
<i>María Cristina Botelho</i>	474
<i>M. Ana Diz</i>	478
<i>Pedro Guerrero Ruiz</i>	482
<i>Robert Lima</i>	485
<i>Antonio Monclús Estella</i>	488
<i>Eunice Odio</i>	493
<i>Alba Omil</i>	495
<i>Teresa Palazzo Conti</i>	497
<i>Umberto Senegal</i>	501
<i>Rima de Vallbona</i>	503
Sonido	507
La recepción de las obras artísticas en el proceso de enseñanza-aprendizaje	509
MARÍA ISABEL DE VICENTE-YAGÜE JARA y PEDRO GUERRERO RUIZ	
EL CORRAL DE TESPIS.....	529
Las mujeres asnas	531
MARÍA LUISA MEDINA	
TRANSICIONES	559
El corazón secreto de Elías Canetti: el español como forma de vida	561
CARMEN BENITO-VESSELS	

La circularidad del “Conócete a ti mismo” en la poesía de Andrés Sánchez Robayna.....	578
FRANCISCO J. PEÑAS-BERMEJO	
PERCEPCIONES	593
Reseñas	595
<i>Jorge Chen Sham</i> sobre Jorge Eduardo Arellano. <i>La poesía nica en 166 antologías (1878-2012)</i>	597
<i>Carlos Manuel Villalobos</i> sobre Jorge Chen Sham. <i>Dios, hermano, amada: los nombres de la poesía primera en Jorge Debravo.</i>	599
<i>Graciela Tomassini</i> sobre María Rosa Lojo <i>et al.</i> <i>Lucio V. Mansilla. Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje Oriental</i>	602
<i>José Luis Corral Lafuente</i> sobre Antonio Monclús Estella. <i>Las culturas judía, islámica y cristiana y la identidad de España</i>	604
Destacados	609
<i>Dos cartas y un comentario sobre tres libros de minificción</i>	611
VIOLETA ROJO	
LO QUE VENDRÁ	617
Vértigo: poemas inéditos	619
MARCO MARTOS	
Paseo del filósofo	631
ROBERT PINSKY	
PUBLICACIONES RECIBIDAS	635
BITÁCORA EDITORIAL	641

PRESENTACIÓN

*Somos palabra en un mundo nacido de la palabra
y que existe solo como hablado.*

ERNESTO CARDENAL,
Cántico cósmico, Cantiga 2



Puerta San Millán de la Cogolla
(2013) © Gerardo Piña Rosales

Como dice el poeta, somos palabra abismada de memoria que al nombrar el mundo funde los ecos de la historia con la vivencia del presente. Celebrar un aniversario es darnos tiempo para contemplar la singularidad de ese maridaje y abrir espacios para balances y prospectivas. Hoy, a las puertas de una doble conmemoración, la del tercer centenario de la Real Academia Española y la de los primeros cuarenta años de su hija más joven, nuestra ANLE, se nos impone como un grato cometido volver nuestra mirada hacia el legado de los fundadores para delinear sobre esas firmes coordenadas el trazado del camino a recorrer, que no podrá prescindir de una concienzuda evaluación de las profundas y vertiginosas transformaciones que vienen experimentando la lengua y la cultura en la era de la tecnología digital, en un mundo atravesado por los contrastes propios de una economía globalizada. En su *Editorial* “Tiempo de celebrar, tiempo de crecer”, Carlos E. Paldao analiza las tres razones históricas que motivaron la fundación de una Academia de la Lengua Española “en un país cuyo idioma oficial y dominante no es el español”: el español fue la primera lengua de la conquista y colonización de extensas regiones en el sur y el oeste de lo que hoy son los Estados Unidos de Norteamérica; es el idioma de millones de migrantes que a lo largo de la historia han llegado a estas tierras empujados por la adversidad o la esperanza; es la lengua de centenares de poetas, pensadores, artistas, educadores y científicos empeñados en construir una institución capaz de velar por el estudio, la defensa y difusión del patrimonio cultural hispánico en los Estados Unidos.

Para ayudarnos a comprender las peculiares manifestaciones actuales de estos tres componentes, cuya interacción ha convertido al español en la lengua más hablada y estudiada en los EE.UU. después del inglés, hemos reunido en este número de la RANLE a un conjunto de voces que desde distintos campos de la actividad cultural traducen en palabra su singular mirada sobre la vasta provincia de la realidad en que focalizamos nuestros intereses.

Si hay una palabra, una idea-fuerza, que preside el abanico de temas desplegado en este volumen, esta es *mestizaje*. Es que, como sostiene Ivonne Bordelois en *El país que nos habla*, “la energía del español transcurre hoy a través de las etnias más diversas y los países y territorios que están más alejados entre sí, tanto en la geografía como en la historia: unos aún sumergidos en épocas arcaicas y otros decididamente contemporáneos. Por cierto, la importancia de una lengua como la nuestra consiste en que representa la conexión más vigorosa que existe dentro de esta rica diversidad, el puente de oro para comunicar experiencias distantes y difícilmente asimilables si no fuera por este poderoso vínculo que nos une.” (33)

De la hibridez cultural plasmada en los fenómenos de alternancia de códigos y préstamos caracterizadores del llamado *espanglish* se ocupa Domnita Dumitrescu en un ensayo que propone una respuesta con sólido fundamento lingüístico, tanto a quienes lo consideran una suerte de tercera lengua sin carácter propio cuanto a quienes lo rechazan sin matices como variedad degenerada del español. Los estadounidenses traducen la pertenencia de los hablantes bilingües a dos idiomas y dos culturas, y comparten con muchas variedades lingüísticas fronterizas esa suerte de estrabismo benéfico que comienza por facilitar las prácticas comunicativas internas y termina por enriquecer el patrimonio común de la lengua general.

Jorge Ignacio Covarrubias explora la misteriosa frontera entre la palabra y el silencio, donde se gestan las primicias de la lengua poética de Marco Matos en un ensayo que para dialogar con la obra asume la forma genérica de una carta al autor. Culmina nuestra sección de *Mediaciones* con el fresco relato que nos regala Fernando Sorrentino acerca del sorpresivo hallazgo de un intertexto inconfesado en “El Aleph” de Borges, cuya famosa y celebrada enumeración caótica reescribe la fórmula empleada por Eduarda Mansilla en “La ramita de romero”.

Eugenio Chang-Rodríguez, un exquisito intelectual y fundador emérito de nuestra Academia, que ha indagado en los tesoros del idioma con instrumentos científicos y se ha prodigado como maestro en la cátedra y en la escritura, contempla su propia pluralidad de sangres y tradiciones como una plataforma para comprender lo universal desde la asunción de una identidad mestiza. Profundamente plural y abierta es, también, la palabra poética de Isaac Goldemberg, peruano como Chang-Rodríguez pero además judío y neoyorkino, cuya voz modula los ecos entrañables de la lengua madre con las vastas distancias de la

errancia paterna. Mestiza es, según Estelle Irizarry, la lengua de Colón, judío converso que aprendió el catalán antes que el español. Un mestizaje de géneros es también la singular práctica escrituraria de esta ensayista, que sabe combinar prietamente el vuelo de la ficción con el rigor investigativo. Completando la sección de *Ida y vuelta*, dedicada a las entrevistas, José María Merino pasea de la mano de Francisca Noguerol por su larga trayectoria como novelista, cuentista, explorador de mundos fantásticos mediante la palabra y la imagen, y Rima de Vallbona revive ante su interlocutora Juana Arancibia la historia de su compromiso estético y vital con la causa de la igualdad femenina.

Después, en la sección *Transiciones*, Carmen Benito Vessells encontrará en los dulces ecos de nuestra lengua el corazón secreto de la escritura de Elías Canetti, y Francisco Peñas-Bermejo explorará la continuidad entre conocimiento de sí mismo y trabajo con la palabra en la poesía de Andrés Sánchez Robayna.

Nuestra sección de *Invencciones* abre ventanas hacia diversos rumbos de la palabra poética y la praxis narrativa, y en la sección *Sonido* María Isabel de Vicente-Yagüe Jara y Pedro Guerrero Ruiz muestran la productividad de los conceptos desarrollados por la estética de la recepción para formar lectores competentes y activos fruidores de la música mediante el diseño de modelos didácticos que no pretendan “enseñar” a leer o escuchar, sino a crear hábitos lectores y auditivos en el alumnado.

En *El corral de Tespis*, sección que inauguramos en este número de la RANLE, se homenajea al teatro con la publicación del texto de *Las mujeres asnas*, comedia en un acto de la dramaturga mexicana María Luisa Medina. Hábil combinación de parodia y pastiche lopesco, esta pieza presenta un divertido alegato en pro de la igualdad de género.

Como en los números precedentes, RANLE comparte en *Percepciones* su lectura de materiales de trascendencia en el panorama de la cultura hispánica, y se asoma al vasto despliegue de novedades editoriales en secciones como *Destacados*, *Tinta fresca* y *Lo que vendrá*.

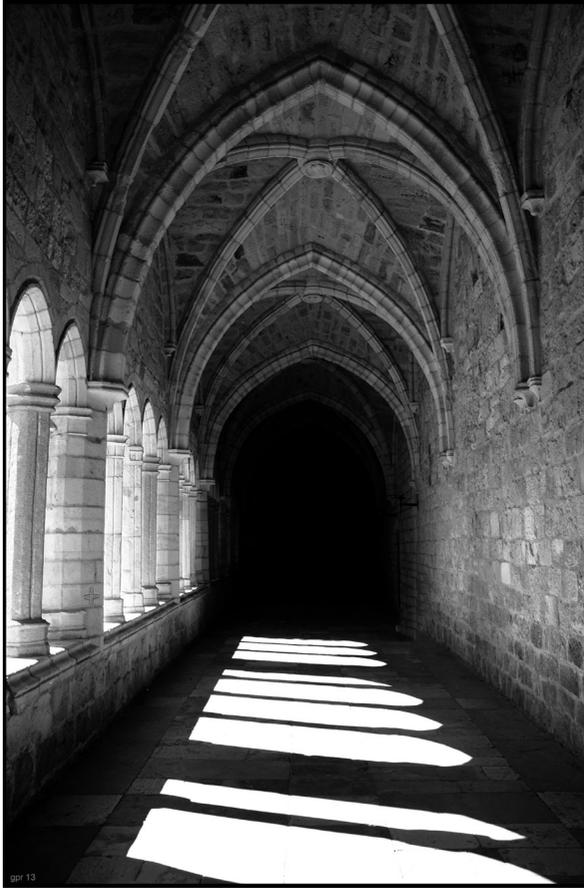
El generoso estímulo brindado por nuestros lectores nos alienta a continuar este intenso y fructífero diálogo que oscila entre lo uno y lo diverso, en celebración de la riqueza inextinguible de la lengua que nos habla.

GRACIELA TOMASSINI
Editora General Adjunta

EDITORIAL

Creo que hay algo más que no ven, jóvenes y no jóvenes, y es que todas las cosas deben tener raíces; de lo contrario el árbol se cae. No ven que encontrar esas raíces, como encontrar las fuentes de algo, constituye una de las claves para poder hacer algo nuevo.

ROBERTO JUARROZ



Sombras de ojivas. Puerta San Millán de la Cogolla
(2013) © Gerardo Piña Rosales

TIEMPO DE CELEBRAR, TIEMPO DE CRECER¹

El número que hoy entregamos a nuestros lectores tiene características especiales pues sale de las prensas en un momento doblemente venturoso y significativo. De una parte, su aparición coincide con el inicio de los actos conmemorativos del *Tercer Centenario de la Real Academia Española* (RAE)². De otra, se asoma a la celebración del cuadragésimo aniversario de nuestra *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (ANLE) que comienza en el mes de diciembre del corriente año para continuar durante el 2014 con el primer congreso de nuestra corporación en homenaje a su fundación.

Los doscientos sesenta años que median entre ambos nacimientos constituyen una pauta suficiente —ya que no única— para troquelar el perfil distintivo de cada una de estas instituciones. La *Real Academia Española* cimienta su prestigio en siglos de benemérita y fructífera labor en distintos ámbitos del mundo de la lengua y la cultura panhispánica. No ocurre lo mismo en el caso de la Academia Norteamericana por su mocedad en el conjunto de las restantes academias hermanas que integran la ASALE. Por más que breve en la cronología de la historia, la ANLE es el resultado de un largo proceso que comprende tiempos y escenarios diferentes. Esta oportunidad es propicia para compartir una breve semblanza de nuestra joven corporación en beneficio de quienes no la conocen en detalle.

¹ Parte de las ideas de la presente nota fueron presentadas en el ‘Encuentro de expertos sobre la situación del español como lengua de comunicación internacional, intercambio científico y transmisión del conocimiento’, que tuvo lugar en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, en Santander, 29-30 de Julio, 2013.

² El sitio de la RAE presenta un amplio panorama de las actividades celebratorias: [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000011.nsf/\(voanexos\)/arch7D11B6C1AFF56FF6C1257BA5002642BC/\\$FILE/DossierPrensaCentenario%20Buena.pdf](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000011.nsf/(voanexos)/arch7D11B6C1AFF56FF6C1257BA5002642BC/$FILE/DossierPrensaCentenario%20Buena.pdf)

Tres distintos componentes fueron generando mutaciones y sinergias para contribuir al nacimiento de una institución encargada de velar por la lengua y cultura hispánicas en el extenso territorio que actualmente constituyen los Estados Unidos de Norteamérica. El primero de esos componentes —que formará un sólido sustrato cultural— se remonta a la temprana presencia hispánica en los momentos del descubrimiento, exploración, conquista y colonización en distintas regiones del dilatado territorio que más tarde se consolidaría como una nación lingüística y culturalmente unificada por la hegemonía del idioma inglés. El segundo componente está vinculado con los desplazamientos demográficos constantes a lo largo de la historia e impulsados por diferentes causas: exilios —unos impuestos, otros voluntarios—, éxodos y migraciones obedientes al vaivén de avatares sociopolíticos o a circunstancias múltiples. Así, en distintas oleadas, sincrónica y diacrónicamente, se fueron insertando en el país distintos grupos culturales que tenían como denominador común sus raíces hispánicas. De especial relevancia ha sido la actuación de numerosos precursores en distintos escenarios del quehacer político, social y cultural, que integran el tercer componente y fueron construyendo, de manera lenta pero persistente, un interés por el estudio, valoración y preservación de la cultura hispánica a lo largo y ancho de los EE.UU.

A diferencia de otras corporaciones, la nuestra tiene características propias por su ubicación geopolítica en un país cuyo idioma oficial y dominante no es el español. Sin embargo, en materia de importancia numérica, es la segunda academia, después de México, que cuenta con una población de hispano-parlantes que —según destaca el último censo de los EE.UU.— supera los cincuenta millones de hispanounidenses. Además, según el Instituto Cervantes, cuya competencia es indiscutible, la lengua española es la más estudiada en los EE.UU. por alrededor de 10 millones de estudiantes en más de 2100 universidades, colegios superiores, centros de estudio y asociaciones profesionales dedicadas a esa labor.

Conscientes de la creciente pujanza de la lengua y cultura hispánicas en diversas regiones y medios sociales estadounidenses, prestigiosos intelectuales de trascendencia internacional abonaron el camino hacia la fundación de nuestra Academia, concretada en diciembre de 1973. Figuras como las de Amado Alonso, Enrique Anderson Imbert, Américo Castro, Luis Cernuda, Joan Corominas, Fernando de los Ríos, José Ferrater Mora, Eugenio Florit, Jorge Guillén,

Pedro Henríquez Ureña, Juan Ramón Jiménez, Irving A. Leonard, Tomás Navarro Tomás, Pedro Salinas, Ramón J. Sender, Arturo Torres Ríoseco, Edwin B. Williams, se cuentan entre sus precursores, junto a más de un par de centenares de personalidades ilustres.

Otra característica no menor atañe a la autonomía de la ANLE en cuanto a su sostenimiento económico. Nuestra Academia no recibe ningún subsidio de una institución nacional o internacional de naturaleza gubernamental, privada o mixta. Tampoco cuenta con un edificio propio como todas las demás academias que integran la Asociación de Academias, sus actividades, programas y proyectos son, única y exclusivamente, el resultado del esfuerzo de sus miembros que — con su dedicación, generosidad y empeño — son los verdaderos actores y artífices de sus logros. Adicionalmente a sus miembros numerarios, nuestra Academia cuenta con una red de miembros correspondientes tanto en el interior de los EE.UU. como en el ámbito internacional. Una innovación original ha sido establecer la categoría de “colaboradores” como estrategia para incorporar nuevos recursos humanos cuyas voces, estudios e investigaciones contribuyan a fortalecer los esfuerzos en el cuidado y difusión de la lengua de Cervantes en todos los territorios de la unión estadounidense.

En el informe de avance del año pasado — publicado en nuestro sitio institucional— nuestro director, D. Gerardo Piña-Rosales, hace un sugerente recorrido por las actividades que se llevan a cabo, los libros publicados y la asesoría prestada a diversos organismos, como así también los acuerdos firmados por nuestra Academia con el Gobierno de los EE.UU. para asesorarlo sobre el uso correcto del idioma. Entre las actividades más recientes, vale la pena destacar, con fines ilustrativos, algunas con perfil innovador como la de recurrir al empleo de la televisión hispana de los Estados Unidos para difundir consejos idiomáticos que se transmiten desde Los Ángeles para todo el país.

Otra actividad reciente que ha tenido especial impacto ha sido la publicación del libro *El español en Estados Unidos: E Pluribus Unum?*, que en cuidadosa edición de Domnita Dumitrescu y Piña-Rosales ha sido reconocido como una de las contribuciones más relevantes en torno al tema³.

³ Se trata de un volumen de enfoques multidisciplinarios (escrito en español, con resúmenes en inglés) con 17 trabajos sobre diversos aspectos del español en los Estados Unidos.

Las actividades que recordamos a modo de ejemplo en este pantallazo no exhaustivo forman parte del proyecto institucional que se puso en marcha a partir del 2008, inaugurando una nueva etapa en la historia y desarrollo de nuestra Academia. En oportunidad de su inauguración, a fines de mayo de 1974 y hasta 1978, según narra en uno de sus escritos el primer director–fundador, D. Carlos F. Mc Hale, se le dio prioridad a un proceso que podemos caracterizar como de *institucionalización* con una mirada sincrónica y diacrónica, fundamentalmente hacia el interior de los EE.UU. y algunas de sus subregiones. Más tarde, entre 1978 y 2007, con la gestión del segundo director, D. Odón Betanzos Palacios, se dio una etapa de *consolidación* cuya impronta estuvo determinada por la reflexión, exploración y experimentación para afianzar la presencia de nuestra lengua en los EE.UU., pero ampliando el radio de visión hacia España e Hispanoamérica.

La actual etapa, que tuvo inicio en el 2008 con la gestión de nuestro actual Director, constituye el proyecto institucional en marcha que apunta a la *expansión* de nuestra Academia. Esta es la orientación que canaliza nuestros esfuerzos en el aquí y ahora. Trabajamos mancomunadamente por un crecimiento exponencial en extensión, proyección y difusión fractal, para consolidar, expandir y diversificar la presencia de nuestra corporación. Su mirada, además de enfocarse en los EE.UU., España y Latinoamérica, se amplía a los hispanohablantes doquiera se encuentren y cubre una gama de asuntos tales como la identidad, pluralidad, diversidad lingüística, sociocultural, educativa y artística, con perspectivas de género, para citar solo algunos rasgos. ¡Son tantos senderos y a veces nos abruma la incertidumbre acerca de cuáles priorizar!

Veamos algunos ejemplos de las acciones inspiradas en nuestra firme voluntad de crecimiento: la activa presencia en la Red mediante la modernización, en pleno proceso, del ciber sitio; el acuerdo con el gobierno de EE.UU.; el recurso a la prensa para difundir nuestros comunicados; la mayor difusión de las publicaciones, tanto institucionales como de los miembros; los convenios con el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, con la Asociación de Profesores de Español y Portugués, con la Modern Language Association y con el Instituto Cervantes (Madrid), por citar solo algunos; el rescate de la historia y trayectoria de nuestra corporación a través de la digitalización de sus archivos; los concursos para promover creadores e investigadores hispanounidenses; la creación de nuevas colecciones; la preparación de

publicaciones y biblioteca digitales; la renovación de los documentos normativos de la Academia; el lanzamiento del Premio Nacional de la Academia Norteamericana de la Lengua Española “Enrique Anderson Imbert” para reconocer la trayectoria de vida profesional de quienes han contribuido con sus estudios, trabajos y/u obras al conocimiento y difusión de la lengua y la cultura hispánicas en los EE.UU.; la utilización de los recursos multimediales que se traduce en el contrato con MundoFox y el proyecto de la ANLE en Yahoo; y nos detenemos aquí con un largo y prolongado etcétera.

En el panorama de esas actividades se proyecta la celebración de los primeros 40 años de nuestra Academia, que culminará con la realización, en la emblemática Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en Washington, D.C, del Primer Congreso de la ANLE, del 6 al 8 de junio de 2014, bajo el lema “*La presencia hispana y el español de los Estados Unidos: unidad en la diversidad*”. Este acontecimiento multidisciplinar contará con participantes de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) y representantes de distintas instituciones vinculadas con la lengua, las letras y las manifestaciones culturales hispánicas. Para reflexionar sobre la unidad, integridad, mantenimiento y defensa de esta presencia en los EE.UU., al igual que reconocer su diversidad, nos honrarán con su participación ilustres colegas y profesionales. De igual manera, entre otras actividades, contaremos con paneles especializados donde se expondrán trabajos sobre *La presencia hispana* en ámbitos tales como la cultura, la economía, la historia, la lengua, las letras, la política, la sociedad y los medios de comunicación.

Deseamos una vez más extender a todos y cada uno de nuestros lectores una cordial invitación para que nos puedan acompañar en esta especial celebración. El evento nos brindará una ocasión inmejorable para agudizar nuestra mirada, haciéndola aún más acotada y menos aleatoria. Nos referimos a la necesidad de mirar, desde nuestro hoy, 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.

EL EDITOR

MEDIACIONES

*No hablan palabra
El anfitrión, el huésped
y el crisantemo.*
OSHIMA RYOTA



gpr_07

Beatus Ille
(2007) © Gerardo Piña Rosales

REFLEXIONES SOBRE UN VÉRTIGO DE 5000 AÑOS¹ CARTA A MARCO MATOS

JORGE IGNACIO COVARRUBIAS²

Estimadísimo Marco:

He tenido el gusto de sumergirme en el “Vértigo” de tus poesías y de disfrutarlas. Me han impactado y me han hecho reflexionar. Por empezar, tu definición de poesía me parece acertadísima, eso de querer expresar lo inefable. Allí está su magia y su dificultad.

Ya la primera joyita, “Lanzas”, me llamó la atención por todo lo que dice y sugiere en tan pocas palabras. Me parece que adhieres a ese magnífico precepto del “*Multa paucis*”, de decir mucho con poco, en una suma concentración. Veo esas ‘lanzas’ como el antecedente de las ‘flechas’ de los otros poemas. Y también la identificación del ‘silencio’ de “Lanzas” con el “motor de lo callado” del corazón en “Belleza”.

“Tal vez haya otro lenguaje más allá del desierto de los tártaros”, escribes, y enseguida lo identifico con tu interés por incursionar en el futuro en la Mesopotamia de Gilgamesh (cuando lo hagas, verás ese mundo mágico sumerio-acadio que anticipa el Jardín del Edén, el mito del Diluvio y de Noé como también el rey acadio Sargón I anticipa el mito de Moisés recogido de una canasta de las aguas). ¿Habrà otro lenguaje? Quizás encuentres, no una respuesta sino una búsqueda similar a la tuya, cuando los primeros escribas sumerios

¹ Invitamos a la lectura de los poemas que comenta esta nota en la sección “Lo que vendrá” de este mismo número.

² ANLE. Escritor, traductor, periodista y editor. <http://www.anle.us/234/Jorge-Ignacio-Covarrubias.html>

punzaban las tablillas de arcilla con los punzones para balbucear en cuneiforme, que de ayuda memoria para el comercio permitió paulatinamente fijar las expresiones más inquietantes de la intimidad y crear la historia.

“No toco la belleza”, dices más adelante, ya que el corazón, callado, se limita a observar la quietud y la calma de las nubes a lo alto. Y dices una palabra para ti mismo y para el mar.

En “Opuestos” te inquieta la necesidad de expresar ese temblor de la vida en el pico del pájaro mientras te seduce el mar del silencio. Sigue la palabra callada.

¿Sabes qué es lo primero que se me ocurrió con “Estaciones” y que después confirmé en la última poesía, “Casa misteriosa”? Que tu búsqueda coincide con las “Correspondencias” de Baudelaire. En “Estaciones” ves las palabras como puentes “colgantes y ciegos resplandores”, y por algún motivo pensé en esas correspondencias, donde las líneas verticales trazan paralelismos exactos con las líneas horizontales temáticas. Y me alegré de confirmarlo en “Casa misteriosa”, donde dices: “Quiero conocer el origen de las cosas, saber cómo se corresponden, tener el lenguaje primordial del principio del mundo”. Aquí me evocaste *El lenguaje olvidado*, de Erich Fromm, que es el lenguaje de los símbolos primordiales, afín a los que pululan en el inconsciente colectivo de Jung y que tan bien clasifica Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*.

También me llamó la atención esa supresión del tiempo (“El presente es el pasado y el futuro. Es el águila longeva...”) de “Estaciones” y la supresión del espacio (“Estoy arriba y estoy abajo”) de “Ciclo maravilloso” y (“El norte se ha hecho sur, y el sur, nada”) de “Sonámbulos”. ¿La anulación de las dimensiones es lo que se siente en aquel momento especial de las “revelaciones fantásticas” que aparecen como un golpe intuitivo —el del maestro zen— en *Las mil y una noches*?

En “Ciclo maravilloso” veo flotar las “nubes invictas” (¡qué frase acertada!) en la lejanía, inalcanzables.

Y en “Vértigo” la lanza se convierte en una flecha que “está a punto”, que se queda en el umbral, que es un indicio de inminencia. Pero si llega ¿apenas toca? Me recuerda a la flecha del arquero zen, que parece una parábola de que el trayecto es más importante que el blanco en sí. Disparar la flecha —intentar describir lo inefable— es el imperativo categórico. ¿Es infructuoso? ¿O será que lo infructuoso es no intentar el disparo?

En “El lenguaje del universo” el habla está encadenada. Pero a veces —otra vez ese instante de las revelaciones fantásticas— “la deidad ilumina al hombre y lo conduce a zonas misteriosas donde mora el lenguaje transparente del universo entero”. ¿La intuición reveladora? Pero otra vez llega la sentencia inapelable: “Y no hay palabras”. ¿No será como en el poema anterior que lo que vale es la aproximación? ¿No será que el deber del que está encadenado en la caverna platónica sea tratar de descubrir la verdad que sugieren las sombras? ¿La pretensión hindú de rasgar el velo de la “maya”, o sea, de las apariencias?

En “Nacimiento de la belleza” hay un consejo sutil, muy anterior a la búsqueda del ser. “Teje tus palabras de cristal y de azurita”. El imperio de la forma es un valor por derecho propio. La belleza de la palabra refleja la belleza de lo que expresa, o por lo menos establece una nueva “correspondencia” en un mundo donde todo está interrelacionado, tal como la literatura se presta a la intertextualidad. Y en “Vaho” y “La perfección” se refuerza el consejo: “limpiar el lenguaje”, proferirlo “nítido”. Además de callar “hasta que reviente la palabra”. Porque la palabra es de por sí polisémica, cargada de connotaciones por las capas aluvionales de la cultura a través de generaciones sucesivas de hablantes.

“Croar” es una especie de haiku prolongado. Es muy visual, y las dos últimas líneas parecen una estampa china. Por algún motivo me recuerdan unos versos que escribí de chico y que solo tenían el valor de la intimidad: “Que las aguas del río se tiñan / con la sangre que mana de mi boca / yo que en muda contemplación observo / el paso de las aguas por las cuales / flota una hermosa, lejana, inaccesible flor de loto”. No pretendo comparar tu poesía de alto vuelo con mi impresión juvenil, pero me lo hizo recordar vívidamente. También me evoca una estampa zen o una ilustración del Libro del Tao.

En “Camino justo” nuevamente se insinúa esa supresión de tiempo y espacio: adentro se puede buscar lo que está afuera, por esas correspondencias que suponen que el hombre es reflejo del mundo, que lo micro y lo macro se corresponden. Por eso el hombre es único pero también igual a todos los demás.

Otro impacto es “El centro del lenguaje”, donde vuelve a aparecer el arquero zen con la flecha que apunta lejos, al igual que el practicante de karate que quiere pulverizar el ladrillo nunca apunta al ladrillo sino más allá, con la misma calma que permite sujetar las bridas del corcel salvaje, el dragón de San Jorge, el torrente de palabras.

¿Es posible entonces llegar al centro del lenguaje? ¿Hay esperanzas de que la flecha pueda dar en el blanco? En “Cumbres” la flecha apunta mucho más allá, “hacia lo desconocido del universo”.

En “Sangre” el silencio se impone en la alternativa vida-palabra. ¿No será que la cultura, mediadora entre el hombre y la naturaleza, a veces se interpone entre una y otra? La escritura apenas rasga el papel de la historia, y para que lo haga, uno entre millones, se necesita un Homero. Si no, se desvanece para la eternidad.

“Casa del ser” me parece una postulación ontológica. A un dramaturgo le preguntaron qué buscaba con sus obras, y respondió “nada más que indagar el ser”. Nada más y nada menos. El poema sugiere que la búsqueda constante en la diversidad y multiplicidad ayuda a allegarse a esa imponente y mítica “casa del ser” que es la última morada.

“Nada” me hizo evocar a Herman Hesse por ese “busca dentro de ti / lo diferente / y usa lo que descubres / para saberte igual / a todos”. Parece una descripción de *Demián*, *El lobo estepario* o *El juego de abalorios*. Y “Nada”, al igual que “Cenizas”, insiste en la letanía: “Eres único / y por eso vives” “Eres único y estás solo...” pero aquí “como un pájaro”, ese pájaro que en poemas anteriores se veía al igual que las nubes como un símbolo de lo inalcanzable.

Las dos últimas poesías parecen resumir todo lo que se enunció antes. “Hablar y callar” inaugura esa zona misteriosa y paradójica que media entre el hablar y callar: el balbuceo, el intento de superar la dualidad. Y “Casa misteriosa” insinúa las correspondencias baudelerianas que permiten comprender lo que está fuera por lo que está dentro y viceversa. “Nadie lo logra” pero existe la posibilidad de un acercamiento a esa casa misteriosa, esa casa del ser. ¿La flecha dará alguna vez en el blanco? ¿La aproximación es la única posibilidad? ¿No será que el trayecto es más importante que el destino? Se hace camino al andar, aunque uno nunca llegue...

Como ves, admirado Marco, tu poesía me ha hecho reflexionar a la vez que disfrutar intensamente. Siento que la poesía es como un test proyectivo, un gatillo, un desencadenante. A veces logra el efecto de la magdalena de Proust, o el ozono que desencadena recuerdos. Tus líneas me han retrotraído un poco a la infancia y adolescencia cuando empezaba a despuntar mi inquietud intelectual. Pero también me han impactado por su rara combinación de precisión y sensibilidad.

Gracias por este regalo.

LO QUE ES Y LO QUE NO ES UNA NOTA SOBRE EL SPANGLISH

DOMNITA DUMITRESCU¹

El español, la primera lengua europea que resonó hace 500 años en los territorios que forman hoy los Estados Unidos de América, tiene una larga historia de convivencia íntima y conflictiva (una relación de amor–odio, diría yo) con el inglés, que llegó a estas tierras casi un siglo después, con el Mayflower. El contacto prolongado entre estas dos lenguas ha dado lugar, como es natural, y como ocurre en todas las sociedades bilingües o multilingües, a un estilo de comunicación mixto, en el cual los hablantes echan mano simultáneamente de los recursos de las dos lenguas para interactuar con sus pares. Los fenómenos lingüísticos típicos que se dan en estas situaciones incluyen la alternancia de las dos lenguas en el mismo pasaje discursivo (fenómeno conocido en inglés como *code-switching*) y la presencia de préstamos y calcos de diversos tipos de una lengua en otra (normalmente del inglés en el español, pero también se dan casos de préstamos y calcos en sentido inverso, del español en el inglés de los bilingües).

Este estilo comunicativo mixto fue bautizado, a mediados del siglo pasado, por el periodista puertorriqueño Salvador Tió, *Spanglish*; el término ha sido adoptado rápidamente y desde entonces se sigue usando con una frecuencia alarmante, para referirse a un sinfín de fenómenos –muchas veces dispares– en que las dos lenguas manifiestan de modo patente o latente, su presencia en un mismo acto comuni-

¹ ANLE. Es doctora en lingüística española por la Universidad del Sur de California y profesora emérita en la Universidad Estatal de California en Los Ángeles. Dirige la Comisión de Estudios Sociolingüísticos del Español Estadounidense de la ANLE. www.calstatela.edu/faculty/ddumitr.

cativo. En lo que sigue, voy a examinar brevemente la diversidad de opiniones existentes con respecto a lo que abarca en realidad este término, lo acertada o desacertada que resulta esta etiqueta (que sugiere la existencia autónoma de una tercera lengua híbrida) y el significado social y sociológico que se le atribuye al fenómeno en cuestión.

Como mostré en trabajos anteriores de mi autoría, focalizados sobre unas encuestas que realicé a profesores de español en el sur de California, algunos educadores (cuyas respuestas son en realidad un reflejo de la opinión pública) identifican el Spanglish exclusivamente con un español “plagado” de anglicismos innecesarios (préstamos y calcos del inglés), ininteligible para un monolingüe, y que tiene el efecto de alterar irremediabilmente la estructura del idioma español².

Otras personas, por el contrario, ponen exclusivamente el signo de igualdad entre Spanglish y *code-switching* y consideran que, en última instancia, estamos presenciando el nacimiento de un tercer idioma mixto, representativo de la comunidad hispana estadounidense (o, mejor dicho, hispanounidense, término acuñado por el director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y ampliamente adoptado por muchos lingüistas actuales) en su conjunto. ¡Al fin y al cabo, el título de un conocido (y controversial) trabajo de Ilan Stavans publicado en 2004 en Nueva York por Harper Perennial no es otro sino *Spanglish: The Making of a New American Language!*³

Sin embargo, como han demostrado innumerables estudios sociolingüísticos dedicados al español estadounidense en las últimas cuatro décadas, estas opiniones —esgrimidas principalmente por ciertos

² Aparentemente, esta idea de que el Spanglish “deforma” el idioma ha sido adoptada hasta por la Real Academia Española, la cual acaba de incorporar este término, en la forma hispanizada de *espanglish*, en su futura edición de su diccionario, actualmente disponible en línea en el sitio <http://lema.rae.es/drae/?val=espanglish>:. Avance de la vigésima tercera edición: *espanglish*. (Del ingl. *Spanglish*, fusión de Spanish ‘español’ y English ‘inglés’). 1. m. Modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos, en la que se mezclan, deformándolos, elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés. La definición que yo propongo, y que creo que es mejor, es: “1. m. Modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos, en la que se mezclan préstamos y calcos del español y del inglés y/o las dos lenguas alternan en el mismo enunciado o pasaje discursivo”).

³ Así se le define también en la *Encyclopedia Latina: History, Culture, and Society in the United States* (Editada por Ilan Stavans y Harold Augenbraum, Danbury, CT: Grolier, 2005), donde se afirma que, para sus partidarios, Spanglish es “the stepping stone to a new culture, part Latino and part Anglo (pág.113)”.

educadores sin preparación lingüística y difundidas *ad nauseam* por los medios de comunicación y la cultura popular en general— distan de corresponder a la realidad científica. Por una parte, hay que tener en cuenta que cualquier situación de contacto lingüístico (como por ejemplo la que se da entre el español y el inglés en los EE.UU. y en Gibraltar, entre los “llanitos”⁴, o entre el francés y el inglés en el Canadá) favorece la adopción de préstamos y de calcos de una lengua en otra, y que estos préstamos y calcos no son, en la mayoría de los casos, gratuitos, sino que tienen connotaciones socio-culturales específicas y se deben a las circunstancias especiales en que viven los bilingües, en nuestro caso, los hispanounidenses. Estos, como explica Ricardo Otheguy⁵, “hablan en español, pero viven insertos dentro de la cultura estadounidense” y “resuelven este desfase recurriendo a la convergencia conceptual”, que consiste en expresar contenidos norteamericanos por medio de significados y estructuras lingüísticas españolas. Un ejemplo, entre muchos otros, sería usar Secretario de Estado en vez de Ministro de Relaciones o Asuntos Exteriores, para referirse a cargos homólogos a uno y otro lado del océano, o Banco de Reserva Federal, en vez de Banco Central.

Los préstamos y los calcos son parte de la variación lingüística en cualquier idioma, y muchos de ellos, con el tiempo, acaban por entrar en la lengua general y dejan de ser percibidos como extranjerismos, en nuestro caso, anglicismos indeseables. Un proyecto reciente, y que merece ser aplaudido, de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) es precisamente el de trazar el delicado límite entre los vocablos y las acepciones de uso corriente en el español estadounidense que se deben incluir en el *DRAE* como “estadounidismos” (al igual que otros *ismos* de marca regional, como por ejemplo los mexicanismos, los cubanismos y los peruanismos) y los que todavía es recomendable evitar en un habla cuidada. Algunos ejemplos de hispanounidismos podrían ser: *calificar para*, *condición preexistente*, *escribir un cheque* (en vez de “extender un cheque”), *balance* (en vez de “saldo”), *consejería* (en vez de “asesoría”), o *posición* (en vez de

⁴ Gentilicio referido a los naturales de Gibraltar.

⁵ En el estudio titulado “Convergencia conceptual y la sobrestimación de la presencia de elementos estructurales ingleses en el español estadounidense”, que es parte del libro recientemente publicado en Nueva York por la Academia Norteamericana de la Lengua Española, bajo el título *El español en los Estados Unidos: E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinares* (Editado por Domnita Dumitrescu y Gerardo Piña Rosales).

“cargo”). Pero lo importante es no perder de vista que, como señaló Otheguy a quien vuelvo a citar, “el discurso hispanounidense – por raro que pueda sonar a oídos hispanos monolingües de otros países– expresa convergencias culturales con lo norteamericano, pero no convergencias lingüísticas con el inglés” (pág. 142); dicho de otro modo, detrás de este discurso culturalmente norteamericanizado no se halla una lengua estructuralmente anglicada.

Esta es la razón por la cual Otheguy y otros lingüistas de renombre que han estudiado en profundidad el español de este país, como Lipski, rechazan el término Spanglish como inadecuado y engañoso, y recomiendan, en cambio, hablar simplemente de “español popular de los Estados Unidos”. La lectura de la entrada sobre “El llamado espanglish” en la *Enciclopedia del español en los Estados Unidos* (coordinada por Humberto López Morales, Madrid: Instituto Cervantes-Santillana, 2009) sería muy provechosa para entender por qué es conveniente dejar de usar este término no solamente en el discurso académico, sino también en el de los medios de comunicación y en otros ámbitos donde, voluntaria o involuntariamente, se fomenta la idea de que, en última instancia, los latinos estadounidenses en realidad no hablan español, sino otra lengua extraña, a medio camino entre el español y el inglés, que no es realmente ni lo uno ni lo otro.

El problema se complica aún más cuando uno examina las fuertes reacciones ideológicas que este fenómeno de alternancia de lenguas provoca tanto entre algunos hispanos (de dentro y de fuera de los Estados Unidos) como entre los angloamericanos. Si algunos de estos —en particular los exponentes del movimiento llamado *English Only*— quisieran ver el español prácticamente desaparecer del discurso estadounidense, aquellos, animados por un utópico deseo de purismo, estigmatizan el habla de los bilingües estadounidenses y los culpan de no hablar un “buen español”, sino una mezcla lingüística descabellada, de “pedigrí” más que dudoso, que asocian con pereza mental y pobreza no solo social sino también espiritual. (Los comentarios en la prensa escrita en inglés de ciertos académicos estadounidenses, como el de Roberto González Echevarría, por ejemplo, en el *New York Times* del 28 de marzo de 1997, son ilustrativos en este sentido).

La reacción de muchos latinos a estas actitudes extremas ha sido doble: una, lamentablemente, ha sido la de abandonar paulatinamente el uso del español, un fenómeno que se nota de forma innegable cuando se examina el dominio del idioma a través de varias

generaciones, aunque hoy en día parece notarse, entre los hispanounidenses de segunda y hasta de tercera generación, un retorno al orgullo de usar, o al afán de reaprender, la lengua de sus antepasados.

La otra reacción, fomentada por varios líderes latinos y expresada en frases memorables por figuras cimeras de artistas y escritores hispanounidenses —Gloria Anzaldúa es quizás el más conocido ejemplo— ha sido la de elevar el Spanglish al rango de símbolo de identidad mestiza y de enarbolarlo como una bandera de resistencia ideológica y de orgullo comunitario. Son innumerables los testimonios de latinos que afirman que el Spanglish expresa su identidad dual, ya que piensan, como dijo Ed Morales⁶, que “no hay una metáfora mejor para lo que significa una cultura mestiza, un código informal; el mismo tipo de construcción lingüística que define diferentes clases en una sociedad puede definir algo fuera de ella, una construcción social con reglas diferentes. El Spanglish— continúa Morales— “es lo que hablamos, pero también lo que nosotros los latinos somos, y cómo actuamos, y cómo percibimos el mundo” (pág. 3).

En mi opinión, sería conveniente adoptar una postura más tolerante y sobre todo más matizada frente a este fenómeno de enorme complejidad que se conoce como Spanglish. En primer lugar, como ya indiqué, bajo esta misma etiqueta se engloban dos fenómenos bien distintos: el primero es la alternancia de lenguas, que no afecta de ningún modo la estructura de ninguno de los dos idiomas involucrados, sino que, por lo contrario, es un atributo de los bilingües “equilibrados” (o sea, con parejo dominio de ambas lenguas), que lo usan como estilo comunicativo entre sí, pero no con hablantes monolingües, y que los autores hispanos en este país saben explotar con maestría, obteniendo efectos artísticos de expresividad única⁷. Voy a llamar a este Spanglish “bueno”, el Spanglish 1.

El otro fenómeno que se engloba bajo esta etiqueta es la presencia de las típicas instancias de contacto entre dos lenguas habladas simultáneamente en cualquier comunidad bilingüe:

⁶ *Living in Spanglish: The Search for Latino Identity in America*. New York: St. Martin's Press, 2002; la traducción de las citas es mía).

⁷ Cabe pensar en tantos escritores chicanos de gran éxito, o en el autor estadounidense de origen dominicano Junot Díaz, ganador del premio Pulitzer, sobre quien escribí un artículo y leí una ponencia en el reciente congreso trianual de la Asociación Internacional de Hispanistas (Buenos Aires, julio de 2013). Y lo mismo ocurre también con muchos cantantes hispanounidenses, muy famosos entre la juventud.

- a) los préstamos léxicos —“crudos” (o sea, no adaptados al sistema morfofonético de la lengua receptora, como cuando se dice *truck* en vez de “camioneta”) o adaptados a este sistema (como cuando se dice *troca*, o *suera*, o *brecas* o *wáchale!*)—;
- b) los calcos fraseológicos (como *escuela alta*, *viaje redondo* o *tener un buen tiempo* en vez de “pasarla/bien”);
- c) los calcos semánticos (conocidos también como extensiones semánticas, como el famoso *aplicar*, o *introducir* a una persona, en vez de “presentarla”, o *mayor* en vez de “alcalde” y *principal* en vez de “director” de una escuela); y, con menos frecuencia,
- d) algunos calcos sintácticos (como por ejemplo *abusar a alguien* en vez de “abusar de alguien”, *buscar por* en vez de simplemente “buscar”) y la falta de concordancia entre el nombre y su adjetivo (*una blusa blanco*). Por supuesto, este tipo de Spanglish —llamémoslo Spanglish 2, el Spanglish “malo”— (aunque perfectamente justificado para un lingüista) no es recomendable, especialmente en las situaciones que requieren un uso esmerado de la lengua, como por ejemplo en los medios de comunicación o en los discursos formales.

En este país, quizás más que en ningún otro, los medios de comunicación en español tienen una enorme responsabilidad social, que es la de contribuir a la difusión (a veces incluso a la alfabetización) y al mantenimiento del español entre las diversas generaciones de hispanohablantes; por eso deben ser modelos idiomáticos para toda la comunidad latina. Lo cual no quiere decir, obviamente, mostrar una actitud retrógrada y negarse a aceptar que el cambio lingüístico es inevitable, y que hay préstamos y calcos que se deben aceptar porque responden efectivamente a necesidades comunicativas idiosincrásicas. Para dar un ejemplo, los traductores en este país se negaron por mucho tiempo a usar el término *hospicio* como equivalente del inglés “*hospice*” en los documentos relacionados con la salud pública, porque *hospicio* en español significa algo diferente que su cognado en inglés; pero a la larga lo tuvieron que aceptar y usar, para que los hispanounidenses que viven en este país entendieran de qué se trata. Y un ejemplo de préstamo necesario es, digamos, *baby-shower*, que

ya se usa en muchos países hispanoamericanos, precisamente porque no tiene equivalente en español.

Todo es, a mi modo de ver, cuestión de medida. En el ámbito educativo, donde yo trabajo, se considera actualmente un error pedagógico (y psicológico) castigar a los estudiantes que hablan Spanglish cuando llegan a las aulas escolares donde se enseña el español. En vez de humillarlos y decirles que no saben hablar español, hay que hacerles entender que su bagaje lingüístico es un valioso punto de partida para mejorar sus destrezas y aprender a expresarse en un estilo formal cuando y donde corresponda, sin abandonar ni menospreciar su variedad vernácula, que sirve propósitos diferentes en contextos de uso también diferentes.

Un comentario final. Está muy bien que la RAE (Real Academia Española de la Lengua) incluya por fin el término *Spanglish*, ya que otros diccionarios de la lengua española lo mencionan también. Por ejemplo el *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, publicado por Aguilar en 1999, ya definía el Spanglish como “lengua española con abundancia de anglicismos”. La gente no tiene por qué oponerse a eso, porque la Academia no hace más que registrar los términos de mayor uso entre los hispanohablantes, y *Spanglish* es uno de mucha circulación, tanto dentro como fuera de los EE.UU. Incluir no es “sancionar”, lo mismo que no incluir no significa borrar pura y simplemente su existencia. Ahora bien, el gran error que comete el público, y que, desgraciadamente, muchos medios informativos perpetúan, es pensar que el Spanglish es lo mismo que el español de los Estados Unidos.

En realidad se trata de dos cosas bien distintas. El hablar *de* un español de los Estados Unidos, como se empieza a hacer ahora (en vez de simplemente referirse al español *en* Estados Unidos, como era costumbre) significa simplemente reconocer la existencia de una variante culta del idioma que se usa, particularmente en la traducción de los documentos oficiales, pero también en otros círculos, en la que los hablantes optan por ciertos préstamos adaptados de mucha circulación, o por ciertos calcos del inglés que NO violan las reglas sintácticas del español, y que son usados y entendidos por todos. A mi modo de ver, estos son los “estadounidismos” que deben hallarse en pie de igualdad con otros giros y términos típicos de una región u otra del vasto territorio hispanohablante. Por lo demás, hay que notar que la marca geográfica US ya se había incluido en el *Diccionario de ame-*

ricanismos de 2010, elaborado por la Asociación de Academias de la Lengua Española (con participación de la ANLE), lo cual significa un reconocimiento implícito de la existencia de los “estadounidismos”.

En este momento, la ANLE cuenta con dos comisiones dedicadas al estudio del español de los EE.UU.: la *Comisión del estudio sociolingüístico del español en Estados Unidos* y la *Comisión para el estudio de la norma lingüística culta del español de Estados Unidos*. Es esta última comisión la que se ocupa de elaborar, en este momento, una lista de estadounidismos y de describir, en una etapa ulterior, las características fundamentales del español estadounidense culto⁸.

La otra comisión, de la que formo parte, estudia, desde una pluralidad de perspectivas multidisciplinarias, los aspectos sociolingüísticos de todas las variedades de español habladas en Estados Unidos, inclusive el Spanglish, que no es, en realidad, ninguna lengua propia del país, ni mucho menos (como tratan de presentarla algunos), sino una manera típica de comunicarse entre sí propia de los bilingües, consistente en el cambio de código (o sea de lengua, en este caso de español a inglés y vice-versa) principalmente como una forma de expresar su identidad híbrida, resultado de su pertenencia a dos idiomas y dos culturas, en interacciones verbales intracomunitarias.

Reitero, es un gran error poner un signo de igualdad entre el español de los Estados Unidos, en su totalidad, y el así llamado Spanglish, que es exclusivamente una forma popular de español, como muchas otras. Además, existe una categoría adicional de hablantes, erróneamente incluidos en la misma categoría que los bilingües equilibrados: son los hablantes de segunda o tercera generación, llamados bilingües “de transición” o “vestigiales”, cuya competencia en español está disminuyendo drásticamente y que se apoyan en el inglés (su lengua “fuerte”) para hacerse entender. Hay una gran diferencia entre las dos categorías de hablantes hispanos en este país, y el error consiste en generalizar y considerar representativos de toda una po-

⁸ Pero debo mencionar que ni siquiera dentro de la academia todo el mundo está de acuerdo con la lista de estadounidismos que se proponen. Por ejemplo, en un acuerdo firmado con Gobierno de los EE.UU., se plantea que, para no confundir a los hispanohablantes, el inglés *billion* debería traducirse al español de este país como *billón* (o sea, una cifra seguida de nueve ceros, que correspondería a *mil millones* en otras partes) y no como “un millón de millones” (que tiene 12 ceros). Con esto algunos no están de acuerdo, por las confusiones que pueden proporcionar si estos textos se leen “afuera”.

blación los titubeos y las eventuales distorsiones idiomáticas de solo un segmento de ella. Como indica John Lipski:⁹

Los bilingües transicionales con mayor fluidez en español pueden producir enunciados que no violen las restricciones gramaticales del español, pero es posible que [incluso ellos] no dominen toda la gama de opciones sintácticas y estilísticas al alcance de los hablantes nativos del español. Los bilingües transicionales —la mayoría de los cuales son vistos, y se ven a sí mismos, como bilingües auténticos— en el ámbito de los negocios, de la política, del periodismo, de la aplicación de las leyes y en el mundo artístico son usados con frecuencia como ejemplos de latinos estadounidenses hispanoparlantes, y gran parte de la crítica dirigida al Spanglish como lengua empobrecida de los Estados Unidos se debe a la confusión entre los síntomas de la reducción lingüística intergeneracional y el bilingüismo estable.

Ojalá esta breve nota haya ayudado un poquito a despejar la confusión¹⁰.



Instantánea
(2010) © Gerardo Piña Rosales

⁹ *Varieties of Spanish in the US*. Washington DC: Georgetown University Press, 2008, pág. 64 (cita en traducción mía).

¹⁰ Algunos pasajes de este texto están sacados de mi artículo “Two tongues that come together...o el español en contacto con el inglés en los Estados Unidos”, publicado en *Ventana Abierta* 34 (Spring 2013):12-14.

¿HUEVO DE CRISTAL O RAMITO DE ROMERO? EL ALEPH ANTES DEL ALEPH

FERNANDO SORRENTINO¹

En “El Zahir” y “El Aleph” creo notar algún influjo del cuento “The Crystal Egg” (1899) de Wells. BORGES, “Epílogo”, El Aleph (1949).

1. En el otoño sudamericano del año 2011...

En el otoño sudamericano del año 2011 comencé la muy agradable tarea de compilar un conjunto de cuentos argentinos² de, digamos, “anteayer”. El relato más antiguo es —como no podía ser de otra manera— “El matadero”, de Esteban Echeverría (1805-1851), que se supone compuesto entre 1838 y 1840, y publicado por vez primera en 1871 en la *Revista del Río de la Plata* (Buenos Aires, I, 4); el más moderno, “El resorte secreto”, de Roberto Arlt (1900-1942), que apareció en el número de la revista *El Hogar* (Buenos Aires) correspondiente al 3 de septiembre de 1937. Año más o menos, podemos decir que, entre el trabajo de Echeverría y el de Arlt, corrió un siglo.

Esta labor compartió más las características del anticuario que las del crítico, pues, si bien algunos autores (por ejemplo, Horacio Quiroga o Leopoldo Lugones) eran fácilmente hallables en ediciones del circuito comercial, otros (por ejemplo, Carlos Monsalve o Santiago Estrada) resultaban prácticamente inconseguibles.

¹ ANLE. Adicionalmente a su trayectoria como educador, su obra literaria es amplia y variada. En ella se destacan sus ensayos sobre temas literarios y filológicos. <http://www.fernandosorrentino.com.ar/index.html>

² *Ficcionario argentino (1840-1940). Cien años de narrativa: de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Losada, 2012, 408 págs.

Entre los narradores en esta última situación figuraba también Eduarda Mansilla de García³, cuya existencia me era más conocida que sus obras. El hecho es que, con la absoluta convicción de estar cumpliendo un acto de justicia exhumatoria, incluí en el volumen su cuento “El ramito de romero”. Mentiría si afirmase que el relato me produjo la única sensación que busco en la literatura: el placer. Más bien me pareció desordenado, evanescente, ramificado, abstracto, impreciso...

Pero, llevado de la escrupulosidad exigible a un editor de textos ajenos, lo cuidé, según mi costumbre, con obsesivo afán. En un momento dado, un extenso pasaje provocó en mí un sobresalto que iba más allá de las meras cuestiones semánticas y/u ortotipográficas.

Escribió Eduarda:

Cambió la escena. Comencé a ver desarrollarse, poco a poco, algo como una inmensa tela transparente, que no acababa nunca, cubierta, según me pareció al principio, de jeroglíficos extraños, de colores vistosos los unos y sombríos los otros. A medida que la tela se extendía, cubriendo una superficie que mi vista, en su estado natural, no hubiera podido jamás abarcar, iba comprendiendo el significado misterioso de aquellos dibujos informes, torcidos, en caprichoso laberinto. Así como aprendemos la geografía del globo terrestre en mapas que nos enseñan a medir y darnos cuenta de la forma exacta del espacio de tierra y agua que contiene el mundo conocido, comprendí que tenía delante de mis ojos una carta pragmatográfica de los hechos en el tiempo y que, gracias al estado de permeabilidad en que me hallaba, me revelaba la existencia de los acontecimientos en el tiempo, que existen sin que nadie lo sospeche, tales cuales en el espacio, los continentes y los mares antes de ser conocidos por aquellos que ignoran la geografía.

Desde la marcha de los imperios más poderosos hasta la del más oscuro individuo, todo estaba allí indicado sin pasado ni presente, diferencias puramente humanas.

³ Eduarda nació en Buenos Aires el 11 de diciembre de 1834 (aunque también se barajan otras fechas: 1832, 1835, 1838) y falleció en la misma ciudad el 20 de diciembre de 1892. Casada con el diplomático y abogado Manuel Rafael García Aguirre, se la conoció como Eduarda Mansilla de García. Sus obras tuvieron muchísimo menos difusión que las su hermano Lucio Victorio (1831-1913). *El médico de San Luis* y *Lucía Miranda* (novelas, 1860) fueron sus primeros libros. Debido a la actividad diplomática de su marido, residió varios años en Estados Unidos y en Europa. En París publicó una novela en francés: *Pablo ou la vie dans les pampas* (1869), que más tarde se tradujo al español. Hay acuerdo en que fue la primera autora argentina de relatos para niños: *Cuentos* (1880). Escribió, asimismo, algunas obras teatrales: *La marquesa de Altamira*, *El testamento*. El libro *Creaciones* (1883) contiene siete piezas: una comedia, “Similiasimilibus” (“Proverbio en un acto”) y seis relatos: “El ramito de romero”, “Dos cuerpos para un alma”, “La loca”, “Kate”, “Sombras” y “Beppa”.

“¡Diablo”, no pude no decirme, “¿dónde he leído, y muchas veces, algo muy parecido?”. Y, para que no me quedaran dudas, los siguientes párrafos de la autora decían lo siguiente:

Como en los atlas de Lesage, veíase allí de un modo sincrónico el camino de la humanidad en espirales ascendentes, obedeciendo a leyes tan inmutables, como lo son las de atracción y gravitación en el mundo físico, retrocediendo en apariencia durante siglos, pero avanzando siempre. Vi la ley del progreso humano, reducida a ecuación algebraica. Vi el surco que dejaron tras de sí los pueblos esclavos, desde el origen del mundo conocido, marchando cual rebaño de ovejas al matadero sin murmurar ni esperar. Vi el despotismo, triunfante un día, convertirse luego, bajo otra forma, en otro despotismo. Vi las santas aspiraciones de los creyentes naufragar en mares de sangre y lágrimas. Vi aparecer la era de la fraternidad y la igualdad; pero vi también esa fraternidad, esa igualdad, combatidas, sofocadas por aquellos mismos a quienes incumbía la misión de redimir. Vi a los enviados de paz y humildad pactar con los soberbios poderosos, para oprimir al desvalido y quitarle hasta la esperanza, invocando una doctrina santa. Vi la incredulidad y el ateísmo triunfantes olvidarlo todo, para no acariciar otra idea, otra esperanza, que el amor al dinero. Vi la destrucción de la familia, tal cual hoy la conocemos. Vi surgir nuevas leyes, nuevos derechos, y, como el tiempo no existía para mí, vi la llegada triunfante de la humanidad a una zona luminosa y armónica, y la visión cambió.

Una llama atornasolada, seguida de muchas otras que, como fuegos fatuos, subían y se agitaban en una atmósfera cargada de electricidad, me hizo fijar la vista en un punto lejano y vago, que parecía alejarse a medida que las llamas se multiplicaban. Poco a poco creció aquel punto, tornándose luminoso y esférico, hasta convertirse en un globo colosal y transparente, del cual filtraba una luz semejante a la del sol que alumbraba nuestro planeta. Las llamas se encendían y se apagaban alternativamente, y a veces crecían hasta tocar el globo luminoso, que, oscilante, se mecía airoso en el éter, pintándose, en sus paredes tersas y transparentes como las de una gigantesca farola chinesca, imágenes varias de sobrehumana belleza.

Entonces cumplí con lo que me ordenaban los evidentes indios. Redacté la siguiente “Apostilla”, cuyo texto es el siguiente:

VI LA LEY DEL PROGRESO HUMANO. La extensa enumeración que aquí empieza tiene curiosa similitud con la que, muchos años más tarde, Borges comenzaría de este modo: “Vi el populoso mar” (“El Aleph”)⁴.

⁴ *Ficcionario*, pág. 89.

Y, en efecto, veamos completo el texto de Borges:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

2. En febrero del año 2013...

En febrero del año 2013 me disponía a escribir este mismo artículo con la intención de señalar la coincidencia existente entre la enumeración de “El ramito de romero” y la de “El Aleph”. En busca de mayor información sobre la autora del primero, recurrí a la rápida búsqueda que suele facilitar Internet. La conjunción de tino y azar me condujo a visitar un libro cuya edición moderna yo ignoraba:

MANSILLA DE GARCÍA, Eduarda, *Pablo o la vida en las pampas*, Buenos Aires: Colihue / Biblioteca Nacional, 2007, 306 págs.

El “Estudio preliminar” pertenece a María Gabriela Mizraje. La lectura de ese trabajo me obliga a confesar que mi “hallazgo” del año 2012 ya lo había obtenido, unos cuantos años antes, María Gabriela Mizraje. Por la índole de mi tarea de antólogo (Eduarda Mansilla era una autora más entre treinta y tres), solo advertí y consigné la similitud con el texto de Borges expuesta en la “Apostilla”. Pero María Gabriela señaló, con perspicacia, otros puntos de contacto entre ambos textos. Y, como el mérito es de ella, y no mío, paso a reproducir los pasajes pertinentes.

Ella dice que “El Aleph”: “parece dialogar, dentro de la tradición argentina, con “El ramito de romero” de Eduarda Mansilla.” Y, a continuación, aporta las semejanzas:

Una historia de amor entre primos en Buenos Aires, la otra en París, la influencia de *Hamlet* y *Leviathan* en “El Aleph”, la de Dante en el relato de Eduarda, pero los italianos en “El Aleph” y los normandos en “El ramito”; la plaza Constitución en lugar del café Procope, mientras lo que se marca es que la calle sigue su flujo a pesar de la vicisitud del narrador. Abril y vísperas de Semana Santa (más exactamente un 30 de abril y un Domingo de Ramos), con los que las fechas quieren puntualizarse. Un Carlos, en “El ramito de romero”, a quien se dirige Raimundo, enamorado de su prima; otro Carlos, en “El Aleph”, primo de Beatriz —Dante mediante— a cuyo encuentro se dirige el narrador, ambos enamorados de esa mujer. En “El ramito” el cuadro se completa con la madre de ella, en “El Aleph”, con el padre⁵. En los dos relatos lo

⁵ BORGES: “Consideré que el treinta de abril era su cumpleaños [el de Beatriz Viterbo]; visitar ese día la casa de la calle Garay para saludar a su padre [...]”. Según se desprende del texto, la primera visita de “Borges” tuvo lugar el 30 de abril de 1929. Y, desde entonces, ya no se menciona al padre de Beatriz y la acción se centra en “las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri”, cuya culminación se produce en el núcleo del relato, que ocurre nada menos que doce años más tarde: el 30 de abril de 1941.

primero que va a destacarse de la mujer, además de su belleza y su fragilidad⁶, son sus manos⁷.

Una prima que ya no vive y una prima viva, un cuento con final feliz y otro en el que se constata la desdicha. La ciudad, afuera con su vida; adentro, una casa y una Escuela de Medicina. Dentro de la casa, un sótano, dentro de la escuela, una sala de profesores, ambos espacios compartidos con otro hombre, ambos a oscuras. La oscuridad opera como soporte necesario de la visión extraña. Y ambos, vinculados a una mujer muerta, primero idealizada, mas tarde percibida como impura.

En un caso, penetrar al lugar de la revelación se precede por consumo de tabaco; en el otro, por consumo de alcohol (el cognac de “El Aleph”); hay preparación y hay riesgo, exasperación de los sentidos y fronteras lindantes con el sueño o la pérdida de conocimiento.

Hasta aquí María Gabriela Mizraje. Considero certera e incontrovertible su entera exposición. Su conclusión también puede ser la mía:

Toda la idea del relato dedicado a Estela Canto [“El Aleph”] ya está allí condensada. La maestría de Borges, quien sin duda alguna leyó este relato de Eduarda (aunque acaso lo olvidó), la despliega.

En el “Epílogo” de *El Aleph* Borges declara: “En ‘El Zahir’ y ‘El Aleph’ creo notar algún influjo del cuento ‘The Crystal Egg’ (1899) de Wells”. Pero nada dice de “El ramito de romero”.

Ahora bien, en muchísimas ocasiones leí y releí “El Aleph”, acompañado siempre de la sensación de perplejidad que me producen las que me atrevo a llamar *obras maestras de la literatura*. Una sola vez (y por motivos, digamos, “profesionales”, y con cierta indulgencia culpable) leí “El ramito de romero”, sin sospechar que la ficción que el prodigioso Borges redactó hacia 1945 algo tenía de espejo de cierta imaginación de una autora muy menor del siglo XIX.

⁶ MANSILLA: “[...] di en pensar en mi prima Luisa, a quien había visto esa misma tarde. Tú no conoces a mi prima; imagina un cuerpo diminuto, con movimientos inquietos, que recuerdan los de la ardilla; pon sobre un cuello blanco, muy blanco y que creo suavísimo, una cabecita coronada de rizos rubios; evoca una fisonomía en la cual campean alternativamente la dulzura y la malicia [...]”. BORGES: “Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (si el oxímoron es tolerable) una como graciosa torpeza, un principio de éxtasis”.

⁷ MANSILLA: “una manecita preciosa, que siempre despierta en mí el antojo de chuparla como alfeñique”. BORGES: “[Carlos Argentino] Tiene (como Beatriz) grandes y afiladas manos hermosas”.

IDA Y VUELTA

*No hay palabra verdadera que no sea unión
inquebrantable entre acción y reflexión*

PAULO FREIRE



Fandango
(2007) © Gerardo Piña Rosales

**LA MULTIPLICIDAD DE NUESTROS ROSTROS
Y DESVELOS.
DIÁLOGOS CON EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ**

HARRY BELEVAN-MCBRIDE¹

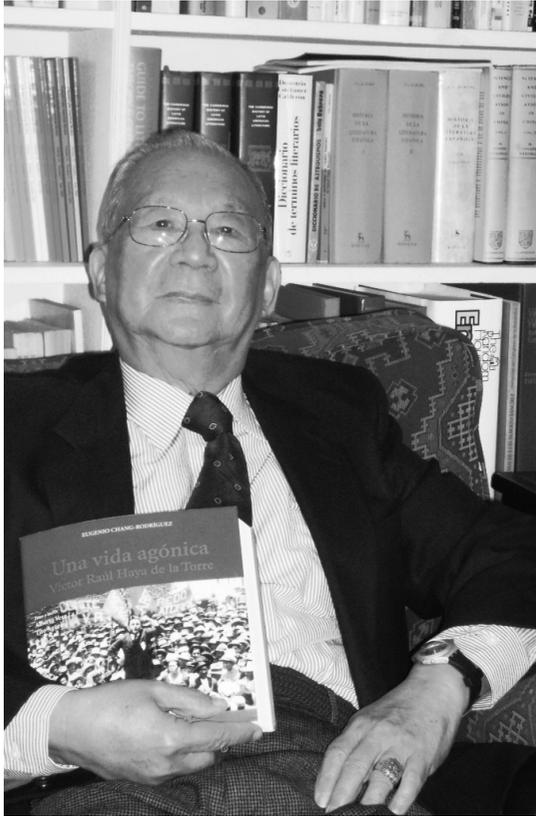
Eugenio Chang-Rodríguez es una persona afable, con una cordial sonrisa estampada en un rostro tras el cual se disimula una cierta timidez que contrasta con el fogueado catedrático de reconocida trayectoria intelectual. De apariencia menuda, está lejos, sin embargo, de ser la persona trémula que otras pudieran serlo a su edad, pues detrás de esa sobria figura suya asoma la agilidad mental del *causeur* por vocación, presto a discutir sobre cualquier tema con la misma vivacidad con que agita sus brazos, un entusiasmo que cintila en su mirada escrutadora que se diría asiática, como que lo es, en efecto, por el lado paterno.

Nos conocemos desde hace décadas, de cuando vivíamos ambos en Washington desempeñando funciones diplomáticas. Dejamos de vernos también por años debido a los inevitables brincos profesionales. Pero eso nunca impidió que nos mantuviéramos informados siquiera esporádicamente de nuestras faenas, sus ensayos, mis novelas, sus conferencias, mis cuentos, la palabra escrita, en fin, por la que ambos compartimos un mismo empeño y dedicación. Somos colegas numéricos en la Academia Peruana de la Lengua; también lo somos en la Academia Norteamericana de la Lengua Española pero de esta soy, apenas, un reciente miembro correspondiente mientras que él, nada

¹ Escritor, diplomático y docente peruano. Actualmente es Director Ejecutivo del Instituto Raúl Porras Barrenechea-Centro de Altos Estudios e Investigaciones Peruanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Editor de la revista *Política Internacional*, publicación académica trimestral.

menos que uno de sus fundadores. Además de esta histórica iniciativa de crear la ANLE —que en su momento significó un justo reconocimiento a la singularidad del español hablado hoy por más de cincuenta millones de hispanounidenses como los llama, con acertado neologismo, don Gerardo Piña-Rosales, su entusiasta Director actual—, Eugenio Chang-Rodríguez ha realizado y cumple aún tareas igualmente trascendentes: es director del Seminario Latinoamericano de la Universidad de Columbia y ha sido presidente de la Asociación Lingüística Internacional y representante y miembro del directorio de la Liga Internacional de Derechos Humanos, órgano consultivo de Naciones Unidas. Su distinguida carrera profesional y unos treinta y más libros en lingüística matemática, crítica literaria y ciencias sociales, publicados en conocidas editoriales de las Américas, Europa, China, Japón y Corea, lo han hecho merecedor de varios doctorados honoris causa, entre ellos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Federico Villarreal y la Enrique Guzmán y Valle en el Perú, así como de la Universidad Nacional de Atenas, Grecia. Es asimismo académico correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Cubana de la Lengua. Sus aportaciones a la lingüística incluyen la edición del volumen *Spanish in the Western Hemisphere in Contact with English, Portuguese, and the Amerindian Languages* (1982); la coautoría de varios volúmenes de la gramática deductiva *Continuing Spanish* (Nueva York: American Book Co, 1967) y del *Collins Spanish-English English-Spanish Dictionary* (Glasgow-Londres: Collins, 1971), reeditados y revisados a lo largo de los años. En cuanto a su experiencia editorial, esta incluye la codirección de *WORD, Journal of the International Linguistic Association*, desde 1983; la dirección del *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, desde 1976; la asesoría editorial (*Advisory Editor*) de Charles Scribner's Sons de Nueva York, entre 1965 y 1966; su membresía en el Consejo Editorial de la *Philologica Canariensis* y de la *Revista Asia y América* de Seul, desde 1994; de *The Bilingual Review*, desde 1973; de la *Revista Iberoamericana*, entre 1996 y 1998; de la *Revista de Estudios Hispánicos*, entre 1980 y 1984; y de la revista *Caribe*, de 1975 a 1984.

Volvemos a vernos después de un largo tiempo pero es como si retomáramos una conversación cualquiera mantenida días antes, a tal punto su naturalidad invita al interlocutor a sentirse cómodo. Iniciamos nuestra conversación casi sin proponérsela, una charla en varios capítulos que fluirá inadvertidamente por varias horas:



Eugenio Chang-Rodríguez
(foto cortesía EChR)

Harry Belevan McBride: Comencemos por el comienzo. Me entero que tu abuelo fue oficial del ejército del Celeste Imperio y su hijo, es decir tu padre, fue un revolucionario cercano a Sun Yat-sen, a quien tanto Pekín como Taiwán reconocen como el fundador de la China moderna y su primer presidente, ¡toda una leyenda! ¿Nunca te ha interesado hurgar en esos orígenes tuyos tan singulares para escribir un ensayo exclusivamente biográfico o, incluso, una saga novelesca?

Eugenio Chang-Rodríguez: De mis antepasados conozco lo que me contaron mis padres en casa durante mi niñez y adolescencia. Son datos escuetos, deshilvanados. Por el lado paterno, desciendo de un coronel del ejército imperial chino, convertido en

revolucionario contra la dinastía Manchú. Su hijo menor, Enrique Chang On (1881-1954), mi padre, nació en Pun Yui o Puerto del Sur, a unos veinte kilómetros al sudoeste de Guangzhou (Cantón), capital de la provincia de Guangdong. Poco antes del triunfo de la revolución del Kuo Min Tang del doctor Sun Yat-sen (1910), Enrique Chang On, activista de ese partido político, perseguido por la policía imperial, interrumpió sus estudios de medicina para huir con varios correligionarios en una lancha por el río Perla hasta Hong Kong, donde abordó un barco inglés, a principios del siglo XX con destino al Callao. En el Perú, el joven desterrado se dedicó al comercio y residió en varios lugares del norte del país. En Trujillo se casó con Peregrina Rodríguez Beltrán con quien tuvo diez hijos, seis mujeres y cuatro hombres, el penúltimo de los cuales soy yo. Para mantener a su numerosa familia, mi padre se dedicó a importar películas cinematográficas para distribuir las en el Perú, Bolivia y Ecuador. En su país adoptivo continuó su activismo político: fundó el comité del Kuo Min Tang (KMT) de Trujillo, en cuyas filas ocupó importantes cargos. Conservo una carta manuscrita laudatoria de su labor cívica, firmada por uno de los primeros vicepresidentes de la República China establecida por Sun Yat-sen. Por su labor patriótica y artículos publicados, mi padre fue condecorado por el Generalísimo Chiang Kai-shek. El 24 de febrero de 1954 el diario *La Crónica* de Lima informaba del sepelio de mi padre, al que no pude asistir porque el Presidente Manuel A. Odría, el del régimen opresor en el que se ambienta *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa, no me permitió retornar al Perú.

Por el lado materno, desciendo de mis bisabueluelos Antonio Rodríguez y su esposa Manuela Risco de Rodríguez, naturales de Valladolid, España, quienes emigraron al Perú durante el último tercio del siglo XIX. Se establecieron en Huanchaco, entonces uno de los puertos principales de la costa peruana, a seis kilómetros al noroeste de Trujillo. Antonio Rodríguez se dedicó con éxito a la exportación de minerales. En una superficie de media hectárea de Huanchaco construyó una casona con espaciosas habitaciones alrededor de dos amplios patios y gran puerta a la Calle Grau, frente al Océano Pacífico, a unos trescientos metros del muelle que usaba para embarcar minerales y mercadería. A la derecha del portón, se levantaba un asta donde flameaba la bandera de la holgada familia Rodríguez Risco.

Tras el fallecimiento de su esposa, el severo y disciplinado don Antonio, como los antiguos peruleros, retornó a España para disfrutar de la vida y dejó en la casona de Huanchaco a sus cuatro hijos varones nacidos en el Perú. Los tres hijos mayores continuaron el negocio de exportación y enviaron al menor de los hermanos, Julio, a estudiar a la vecina Trujillo. Completados sus estudios, Julio Rodríguez Risco se casó con Manuela Beltrán Ramos, trujillana de ascendencia hispano-mochica, mi abuela. De ese matrimonio nacieron trece hijos e hijas, la última de las cuales fue Peregrina Rodríguez Beltrán, mi madre.

Termino esta respuesta contestando tu pregunta. A raíz de lo que me contó mi padre, hice averiguaciones sobre sus actividades partidistas durante mis tres visitas a la República Popular China. Me concentré en las bibliotecas de Pekín, con la ayuda del personal de la Academia de Ciencias Sociales China, mi anfitriona, y en Pun Yui, la ciudad natal de mi padre. Lo que conseguí confirma mi respuesta a tu pregunta y tal vez me sirva en el futuro para escribir el ensayo exclusivamente biográfico que sugieres.

HBM: De tus múltiples títulos y cargos por los que eres reconocido, como catedrático, analista político, lingüista, memorialista, crítico literario, científico social, ensayista y por allí algunos otros más, ¿cuál crees que refleja mejor tu vocación primigenia y cuál resultó ser el que más ha caracterizado tu vida académica?

EC-R: Reflejan mejor mi vocación primigenia y caracterizan mi vida académica los cuatro doctorados honorarios que me han otorgado las universidades nacionales de Grecia y el Perú, porque los catedráticos que justificaron la entrega de esos títulos honoríficos coincidieron en resaltar mi constante interés en la lingüística matemática, la crítica literaria y aportes a las ciencias sociales. Así lo resaltaron quienes tuvieron a su cargo el *laudatio*: la escritora Efthimia Pandis Pavlakis, catedrática de filología hispánica, en la Universidad Nacional de Atenas (Grecia), Juan Ossio Acuña, ex ministro de Cultura del Perú, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima, Manuel Solís Gómez, Rector de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, en La Cantuta, y Justo Enrique Debarbieri, Rector de la Universidad Nacional Federico Villarreal, en Lima.

HBM: El ex Presidente peruano Valentín Paniagua citó este pensamiento tuyo: "...la búsqueda de la peruanidad no contradice la indagación del cosmopolitismo auténtico", para enfatizar luego

que has dedicado tu vida a “prestigiar al Perú y enriquecer la cultura peruana”². ¿Qué te inspira este elogio?

EC-R: El Presidente Paniagua escribió este comentario en su «Presentación» inserta en dos de mis libros, *Entre dos fuegos. Reminiscencias de las Américas y Asia* y *Entre dos fuegos. Reminiscencias de Europa y África*, publicados por el Fondo Editorial del Congreso del Perú. El Presidente Paniagua sabía que yo había nacido y residido hasta los 21 años de edad en el Perú, y que retorno anualmente para seguir nutriéndome de sus raíces, su belleza, su humanidad, a fin de interpretar mejor experiencias en otras partes del mundo. Al añorar a la patria, he reflexionado sobre su historia y destino, aunque a veces, imitando a Plutarco, he mitigado el extrañamiento con una fuerte dosis de cosmopolitismo reparador, conducente a la ciudadanía mundial. Sobre mi identidad cultural, he concluido que la conciencia de ella emana de las culturas determinantes de mi manera de ser. La identidad nos enseña a hermanarnos con nuestro medio, a poner orden al caos del universo circundante y, sobre todo, a comprender la multiplicidad de nuestros rostros y desvelos. La búsqueda de la peruanidad no contradice la indagación por el cosmopolitismo auténtico; más bien, nos aferra a nuestro ser en el tiempo y en el espacio, con el fin de emigrar de la soledad para abrazar la fraternidad continental. De resultas, he salido del laberinto parroquial para enorgullecerme de mi mestizaje; he roto el extrañamiento para ingresar a un mundo donde enfrente la realidad animado por múltiples inquietudes y esperanzas. Exteriorizo mis esencias, abandonando el enajenamiento y la otredad a fin de ser yo mismo, con mis alegrías y desdichas. Tengo conciencia de quién soy y dónde estoy, porque aspiro a poseer un sentido de pertenencia a una comunidad solidaria. Mi cultura es sincrética, plural y heterogénea. En mis libros hay constancia de ello.

HBM: Aunque no los hayas llamado así, se trata indudablemente de dos tomos de memorias, pues en ambos libros describes “con minuciosidad y asombrosos datos históricos una enorme cantidad de vivencias experimentadas en las más variadas circunstancias”,

² Eugenio Chang-Rodríguez. *Entre dos fuegos. Reminiscencias de las Américas y Asia*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005, pp. 13-14, y *Entre dos fuegos. Reminiscencias de Europa y África*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009, pp. xv-xvi.

al decir del filósofo y amigo común don Francisco Miró Quesada, al comentar *Entre dos fuegos*.

EC-R: El gran erudito Miró Quesada Cantuarias se refería a mi convicción de que la memoria, depósito de la experiencia, es la facultad de retener el pasado: su huella marca nuestra existencia, conforma nuestra identidad cultural y alimenta la conciencia. Cuando numerosos recuerdos individuales confluyen, se destila la memoria histórica de una generación. En los dos tomos de *Entre dos fuegos* utilicé una serie de técnicas para revivir el pasado, sin olvidar que algunas vivencias pueden reflejar la intrahistoria de la sociedad. En ellos reuní sensaciones y emociones que afloran al evocar personas, instituciones y acontecimientos significativos. En vez de inventariar el ayer cronológicamente, evoqué centros educativos, organizaciones, instituciones, eventos y personajes que me han influido. A veces, ayudado por notas y documentos, corregí los fallos de la mente seleccionando aspectos de lo visto, oído y sentido. Como me esforcé para no ser demasiado personal, intenté contribuir a la memoria de mi generación, seleccioné las vivencias con mayor densidad expresiva, saturadas de afectividad y matizadas por acontecimientos y personas. Adorné el viaje a mi pasado con reflexiones sobre diversos acontecimientos. Mi lengua vida en el exterior me ha dado una perspectiva más cosmopolita del mundo, especialmente de la patria. Mi nostalgia descubre los murmullos del ayer con muchas evocaciones. Siguiendo a García Márquez en *Vivir para contarla*, traté de vencer la voracidad del olvido que poco a poco carcome sin piedad los recuerdos. Atento a la sugerencia de Juan Rulfo, hurgué en los sótanos de la memoria, consciente de que el tiempo suele dilatarse con el ejercicio mnemónico, por eso traté de darle cohesión a los recuerdos fragmentarios, ordenándolos conforme al curso de las etapas de la vida y los viajes realizados.

HBM: Tu primera obra rigurosamente académica creo que fue tu tesis doctoral de 1956, intitulada *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya*, que se convertiría en tu primer libro, publicado en México. Medio siglo después, tu más reciente libro aparecido en el 2012 se llama: *Pensamiento y acción en González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. ¿Por qué estos tres pensadores peruanos han sido la recurrencia constante de tu reflexión intelectual?

EC-R: Porque los tres fundamentan lo mejor del pensamiento peruano del siglo XX. Germán Arciniegas, ex ministro de educación de Colombia en la “Presentación” de mi libro mencionado sostiene

que es una biografía del pensamiento revolucionario del Perú, pero en realidad lo que hice fue analizar la historia del pensamiento político del Perú del siglo XX. He sido constante en mi crítica literaria de los escritos de Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre desde mis años de estudiante para el doctorado (Ph.D.) en la Universidad de Washington. A ese interés en la historia y en la estilística añadí en la Universidad de Pensilvania mis pesquisas en lingüística matemática, la publicación de diccionarios y la edición de revistas académicas como el *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (BANLE)*, desde 1976, y *WORD*, de la International Linguistic Association, desde 1983.

HBM: Pero, ¿qué te hace regresar periódicamente a ellos y a sus ideas? ¿Acaso sus planteamientos tienen hoy validez en un país como el nuestro cada vez más materialista, que así lo califico no como un juicio de valor sino apenas como una constatación?

EC-R: Tal vez sea válida la hipótesis del mayor materialismo del Perú del siglo XXI en contraste con el siglo anterior, caracterizado por su ambivalencia entre idealismo y materialismo. González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre aportaron con su pensamiento y acción a ese debate secular. Los tres visualizaron la estrecha relación entre la estructura política y religiosa y la proyección política e ideológica de su patria; vincularon poética e ideología y consideraron la literatura como un vehículo para el cambio sustentado filosóficamente. Los tres grandes hombres coincidieron en un ideario político: construir un nuevo Perú democrático. Y quizá el camino pautado por ellos para realizar este sueño sea lo que hace su obra más atrayente.

HBM: Permíteme insistir porque me parece que los vaticinios particularmente marxistas sobre el modelo social impuesto por el capitalismo y el mercado, como que están hoy divorciados de la realidad diaria, tangible, de las clases emergentes peruanas, que aspiran más bien al bienestar material y, por qué no decirlo, al disfrute de lo que pueden poseer y gozar a través de la honesta acumulación de riqueza.

EC-R: En pocos países la ideología y la praxis de tres escritores coinciden tanto con la historia de su patria. Ambas sirven de estímulo vivificante para las actuales generaciones de sus compatriotas, pese al creciente materialismo. En el Perú se cumple lo que generalmente se observa en la historia del resto de Latinoamérica: algunos de sus periodos históricos los sintetizan sus hombres más eminentes. González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre destacaron en la lite-

ratura política peruana como dirigentes de varias promociones estudiantiles volcadas a la democratización de su patria. El primero actuó después de la Guerra del Pacífico; el segundo, después de la Primera Guerra Mundial; el tercero, durante el período de entreguerras y el tercio de siglo siguiente. Su rica e intensa vida traza un parecido derrotero ascendente, salpicado de infatigables batallas ideológicas para reivindicar a las masas desposeídas, hundidas en la miseria física y mental del desgobierno heredado de quienes detentaron el poder durante medio milenio (cuatro siglos de Conquista y Coloniaje más los autocráticos siglo XIX y tres cuartas partes del siglo XX).

Estos tres escritores compartieron, en mi opinión, parecidas ideas acerca del indigenismo. González Prada fue el primero en proclamar que el problema del indio no era solamente educacional, sino también político, económico y social. Mariátegui alteró los factores: identificó el problema substancialmente en el terreno económico, luego en el político, finalmente en el educacional. Para Haya de la Torre, el problema indígena es un problema sociopolítico y pedagógico. El postuló defender al indio no por su raza, sino por ser explotado; recomendó combatir a todos los explotadores y defender a todos los explotados, sin distinción étnica, clasista o religiosa. Adheridos a esa interpretación, muchos escritores y artistas conquistaron renombre internacional, especialmente Ciro Alegría, Luis Alberto Sánchez, Antenor Orrego y Manuel Seoane, en elocuente prosa; Serafín del Mar, Guillermo Mercado, Julio Garrido Malaver, Guillermo Carnero Hoke, Felipe Arias Larreta y Mario Florián, con efusivos versos; Felipe Cossío del Pomar, con su historia del arte; y Carlos Valderrama Herrera, con sus composiciones musicales.

En cuanto a la influencia literaria e ideológica de González Prada, se ha visto que aun los conservadores han reconocido el valor de la prosa, la poesía y las ideas del Maestro y su influjo en la formación intelectual y artística de las generaciones peruanas surgidas después de la Guerra del Pacífico. La crítica internacional reconoce a González Prada como uno de los mejores ensayistas hispanoamericanos. Ciertamente don Manuel está entre los clásicos de la literatura hispanoamericana como Sarmiento, Montalvo y Martí. Asimismo, el influjo intelectual de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre es vasto. Sus escritos son muy apreciados en el Hemisferio Occidental por la magnitud y trascendencia tanto de su pensamiento como de su

acción. Los tres —Maestro y discípulos— constituyen la tríade intelectual sobre la que descansa el nuevo Perú en formación.

HBM: En su reseña del tan consultado *Frequency Dictionary of Spanish Words*³ que escribiste con Alphonse Juilland, el Profesor Paul M. Lloyd⁴ dijo en su momento: “No cabe duda alguna de la utilidad de este diccionario, particularmente para pesquisas fonéticas y morfológicas [...] De hoy en adelante este libro de Juilland y Chang-Rodríguez es el diccionario estándar de frecuencias del castellano”⁵. Háblanos de ese diccionario que ya tiene casi medio siglo de circulación.

EC-R: Por supuesto. Paul M. Lloyd ocupó el puesto que dejó vacante en la University of Pennsylvania cuando la City University of New York me invitó a integrar su cuerpo docente y ayudar a preparar su programa doctoral (Ph.D.) en el Centro de Estudios de Posgrado de literaturas y lenguas hispánicas y luso-brasileñas. Por sugerencia mía, la International Linguistics Association, que he presidido en cinco oportunidades, invitó a Paul Lloyd a integrar su Comité Ejecutivo. Su objetiva opinión sobre mi *Frequency Dictionary of Spanish Words* (1964) la corroboraron reseñas de este diccionario publicadas en varios idiomas, como la del inglés Rodney Huddleston⁶. En efecto, con ese libro comencé una larga serie de estudios de lingüística matemática de la estructura fonológica, gramatical y léxica del castellano.

Los principales objetivos de nuestro *Frequency Dictionary of Spanish Words* han sido usados tanto con las lenguas romances como con otros idiomas para solucionar problemas lingüísticos y literarios por medios científicos: comprobación de tesis, pesquisas cuantitativas y otras formas de exámenes lingüísticos digitales de datos para mejorar la aprehensión de los textos literarios. Los hallazgos de este diccionario han sido usados en las investigaciones estructurales del castellano y otras lenguas romances llevadas a cabo

³ Alphonse Juilland y Eugenio Chang-Rodríguez. *Frequency Dictionary of Spanish Words*. The Romance Languages and their Structures. S. I. Londres-La Haya-París: Mouton & Co., 1964, lxxxviii + 500 pp.

⁴ Paul M. Lloyd (1929-2007), lingüista norteamericano, fue catedrático de lenguas romances en la Universidad de Pensilvania.

⁵ *Hispanic Review* 35, 1967: 270-272.

⁶ Rodney D. Huddleston, lingüista británico, ex catedrático del University College de Londres y profesor emérito de la Universidad de Queensland.

en diversas universidades de las Américas, Europa y Asia, aplicando a menudo nuestros métodos de recolección y técnicas de análisis, como lo han observado las reseñas de lingüistas como Paul M. Lloyd (*Hispanic Review* 35 [1967]: 270-272) y Rodney Huddleston (*Journal of Linguistics* 3.1 [Abril de 1967], 165-166) y las dos tesis doctorales defendidas en Stanford University por Héctor Norberto Urrutibéheity en 1967 y William Taylor Patterson en 1968⁷. También ha sido útil en resolver problemas de autoría de obras anónimas o de autoría disputada, identificando la huella digital estilística de un autor por medios científicos.

HBM: Eres uno de los fundadores de la Academia Norteamericana de la Lengua Española creada en 1973 y, en la actualidad, su numerario más antiguo. Cuéntanos un poco de los antecedentes de cómo, por qué y en cuáles circunstancias, tú y un grupo de intelectuales hispanos residentes en Estados Unidos concibieron la ANLE. Por lo pronto, sería interesante que recordaras los argumentos que esgrimió en su momento la Real de Madrid para retrasar el reconocimiento de la ANLE hasta 1980.

EC-R: Aunque la idea de la fundación de una academia de la lengua en Estados Unidos de América se venía proponiendo desde fines del siglo XIX, fue Tomás Navarro Tomás, miembro numerario de la Real Academia Española, exiliado en Nueva York, quien inició el proyecto de crear la Academia Norteamericana de la Lengua Española. De 1966 a 1967 fundó su comité gestor con el académico chileno Carlos F. Mc Hale, los españoles Odón Betanzos Palacios y Jaime Santamaría, el ecuatoriano Gumersindo Yépez, el puertorriqueño Juan Avilés, el estadounidense Theodore S. Beardsley, Jr. y el peruano Eugenio Chang-Rodríguez. La ANLE se organizó siguiendo las normas de la RAE y los acuerdos de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). Se la incorporó legalmente el 5 de noviembre de 1973, año de su comienzo oficial. Se la identificó como Norteamericana porque las leyes del país reconocen como estadouni-

⁷ William Taylor Patterson, "The lexical structure of Spanish, with special consideration for the genealogical and chronological properties". Ph.D. dissertation, Stanford University, 1967, 223 pp.; y Héctor Norberto Urrutibéheity, "The lexical structure of Spanish, with special consideration for the functional, physical and statistical properties". Tesis sometida al Comité de Lingüística y al Comité de Estudios de Posgrado de la Universidad de Stanford, como requisito parcial para obtener el doctorado (Ph.D.) en agosto de 1968. 242 pp.

denses únicamente a las entidades gubernamentales nacionales del gobierno federal⁸.

La primera sesión plenaria de la ANLE se celebró el 1º de junio de 1974. Desde su inauguración, como en las academias hermanas, se anuncian o se imprimen los nombres de los integrantes de la Junta Directiva, siguiendo el criterio cronológico de incorporación. El primer número del *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (BANLE)* que inicié apareció en 1976.

Desde su inauguración, la Academia Norteamericana de la Lengua Española ha sido invitada a participar en congresos lingüísticos internacionales. Desde entonces ha enviado delegados a importantes reuniones académicas con el objeto de cumplir su misión de defender el patrimonio lingüístico y cultural de la comunidad hispana en los Estados Unidos. A Theodore S. Beardsley y a mí nos cupo el honor de representar a la ANLE en el Centenario de la Academia Mexicana de la Lengua llevado a cabo del 10 al 17 de setiembre de 1975, con la participación de academias invitadas de Brasil, Francia, Portugal, la ANLE, además de las del mundo hispánico excepto Cuba y Chile. El VII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española se reunió en Santiago, Chile del 15 al 23 de noviembre de 1976, en cumplimiento de los Estatutos de tener esos congresos cada cuatro años. Theodore S. Beardsley y yo fuimos nombrados delegados oficiales de la ANLE a ese cónclave. Conviene recordar que la Asamblea Principal del VII Congreso adoptó una resolución que estipulaba continuar la consideración de la solicitud de admisión de la Academia Norteamericana de la Lengua Española en el siguiente Congreso de la ASALE y le otorgó a nuestra Corporación los mismos derechos que tienen las academias asociadas para recibir todas las comunicaciones de la Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española y enviar dos delegados al VIII Congreso de la ASALE por reunirse en Lima.

En efecto, el VIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua se reunió en Lima del 21 al 26 de abril de 1980. A este cónclave asistieron todos sus miembros, excepto Cuba. Odón Betanzos y yo representamos a la ANLE. Una de las sesiones más concurridas fue

⁸ Dos tempranos artículos informativos sobre su gestación y organización aparecieron en el ABC de las Américas correspondiente al 24-30 de mayo de 1974, y en el ABC, de Madrid, el sábado 25 de mayo de 1974.

la de la Primera Comisión en la que se sustentó y aprobó la moción de la incorporación de la Academia Norteamericana de la Lengua Española a la ASALE. El proyecto de resolución fue redactado por Dámaso Alonso, de la Real Academia Española, y por Odón Betanzos y Eugenio Chang-Rodríguez de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. La ANLE fue admitida como vigésimo primer miembro de la Asociación de Academias de la Lengua Española y, consecuentemente, devino en Academia Correspondiente de la Real Academia Española⁹. Desde entonces los delegados de nuestra Corporación han concurrido a todos los Congresos de la ASALE.

HBM: Tu esposa, Raquel Chang-Rodríguez, destacada académica por cuenta y méritos propios, ¿qué papel cumple en tu vida intelectual, realizan por ejemplo trabajos o investigaciones de consuno, o se corrigen sus escritos mutuamente, es ella tu primera lectora y tu crítica inicial? Dinos algo más allá de la natural relación afectiva de pareja.

EC-R: Nos conocimos en 1965 en la Universidad de Dayton, Ohio, donde ambos enseñábamos. Nos casamos al año siguiente y desde entonces Raquel comparte mi pasión por el Perú. Ambos hemos recibido nuestros doctorados en universidades estadounidenses: ella en la New York University; yo, en la University of Washington; somos catedráticos de la City University of New York (CUNY), pero hemos enseñado en diferentes recintos de esa enorme casa de estudios metropolitana. En el 2000 a Raquel le otorgaron el rango más alto que concede nuestra universidad, *Distinguished Professor*. Hemos sido catedráticos visitantes: ella en la Universidad de Columbia; yo, en la Universidad de Miami, Florida. A los dos la Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas, Grecia, nos otorgó el doctorado honoris causa: a Raquel en el 2011 y a mí en el 2008. Somos miembros de la Academia Peruana de la Lengua: ella es Académica Correspondiente y yo, Numerario. Somos fundadores y directores de revistas académicas: ella, de la *Colonial Latin American Review (CLAR)* de 1992 a 2003; yo, del *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua española (BANLE)*, desde 1976. No hemos realizado mucho trabajo en equipo; sin embargo, ahora estamos enfrascados en la preparación

⁹ El Suplemento Especial del 20 de abril de 1980 de El Comercio de Lima, calificó al VIII Congreso como “uno de los sucesos de mayor relieve en la escena cultural peruana de los últimos tiempos” (p. ii).

del número de *Review*, la revista de la Americas Society and Council of the Americas, dedicado a Mario Vargas Llosa. Leemos y criticamos con rigor y pasión nuestros propios manuscritos escritos en castellano o inglés.

* * *

Quedará rezagado en el tintero, como quiere la trillada expresión, mi interés por conversar con mi ilustre entrevistado sobre el fin o no de la historia y si vivimos un encuentro o un choque de civilizaciones, o conocer su opinión respecto a esta era de extremismos y la torpe laxitud con que nuestro tan denostado Occidente los enfrenta. Pero el tiempo esquivo las preguntas como incitando, más bien, a distraernos con el luminoso estío que relumbra en el salón-comedor del departamento del piso catorce de un rascacielos en el balneario limeño de Miraflores, en el que pasan largas temporadas escapando de los escalofríos neoyorquinos Eugenio y Raquel, su encantadora esposa por casi medio siglo, dama de origen cubano que es reconocida en el mundo académico como una de las mayores especialistas en literatura colonial latinoamericana.

A la distancia, tras los amplios ventanales que asoman sobre un horizonte límpido, yace el Océano Pacífico reverberando en olas aceradas que arroja por debajo de los acantilados. Esto es así porque, con los años, la costa limeña está dejando de ser aquel legendario cúmulo algodónado de húmeda opacidad que dizque inspiró hasta las nostálgicas brumas descritas por Melville, para transmutarse progresivamente en el confín marítimo de una querendona y alegre metrópoli que se reconoce, insinuante y presuntuosa, como la única capital austral latinoamericana arrellanada frente al Gran Mar de Balboa y Magallanes. Pero ha llegado la hora de partir y les agradezco por los momentos amenos transcurridos conversando.

EL ADN DE LA ESCRITURA. LOS UNIVERSOS DE ESTELLE IRIZARRY

BÁRBARA MUJICA¹

Profesora emérita de la Universidad de Georgetown, Estelle Irizarry es autora de unos 40 libros y más de 150 artículos. Desde 1993 hasta 2000 fue directora de *Hispania*, revista de la Asociación Norteamericana de Profesores de Español y Portugués (AATSP). Sus brillantes estudios sobre temas literarios han merecido importantes premios, el más reciente de los cuales es el Gran Premio Nacional de la Feria Internacional del Libro en Puerto Rico, en 2010, en reconocimiento por sus contribuciones en los campos de literatura y cultura puertorriqueñas. Desde 1995 es miembro de número de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y correspondiente de la Real Academia Española. Recibió del Ministerio de Educación de España la Cruz de la Orden Civil de Alonso X el Sabio y es socia honorífica de la *Hispanic Society of America*.

Menos conocidas en su trayectoria pedagógica y literaria son otras áreas en las que también ha ganado importantes premios:

* Literatura hispánica en los Estados Unidos. En 1968 sugirió y comenzó a escribir una columna mensual para la revista de cultura *Nivel*, publicada en México por el poeta colombiano Germán Pardo García. Durante más de una década, comentó la obra de autores hispanos, entre ellos el novelista puertorriqueño Enrique Laguerre, el poeta

¹ Profesora de literatura española en la Universidad de Georgetown (Washington, D.C.), escritora, ensayista y crítica literaria. Adicionalmente a sus publicaciones académicas, sus últimas obras de ficción son: *I Am Venus* (2013), *Sister Teresa* (2007) y *Frida* (2001).

español Odón Betanzos Palacios, el autor chicano Tomás Rivera y la cubana Lydia Cabrera. Su labor fue reconocida por el Premio del Instituto de Puerto Rico en Nueva York.

* Pintura y literatura. Irizarry ha escrito extensamente sobre autores-pintores, con atención especial al celebrado pintor surrealista español Eugenio Fernández Granell. “Además —dice Irizarry— me recomendó para ascenso a catedrática —una carta de recomendación inolvidable de una docena de páginas mecanografiadas!”

* Literatura y cultura gallegas. Irizarry ha ganado premios por sus libros y artículos sobre el pintor Tomás Barros y el filósofo y narrador Rafael Dieste.

Pero ninguno de estos logros traduce plenamente la profunda humanidad de Estelle Irizarry. Para sus amigos, colegas y estudiantes es más que una profesora, investigadora y directora de revista. Es una verdadera amiga que comparte sus conocimientos con generosidad y entusiasmo. En Georgetown, donde fue mi colega por más de treinta años, sigue siendo apreciada no solo por su erudición, sino también por su compasión, honradez y sentido del humor.

Aunque Estelle Irizarry se jubiló de las aulas en 2000, no ha menguado su labor investigativa. En 2009 se publicó su libro, *El ADN de los escritos de Cristóbal Colón* (Ediciones Puerto), que fue un *bestseller* inmediato. Mientras se preparaba la segunda edición para la imprenta, la autora misma la tradujo al inglés bajo el título *Christopher Columbus: The DNA of His Writings*. Basada en un meticuloso examen de los escritos del Almirante, el tratado de Irizarry comprueba la teoría que propone que Colón era un converso o cripto-judío, un “catalanohablante del Reino de Aragón, que aprendió el catalán antes que el español”. Nuestra entrevista comenzó en torno a este tema.

Bárbara Mujica: Tu libro sobre Colón no es solo un valioso estudio académico sino también un éxito comercial. ¿Por qué se considera tan revolucionario?

Estelle Irizarri: Nunca olvidaré ese 12 de octubre del año 2009, cuando se desbordaron en mi computadora las noticias colombinas recibidas por Internet. Creí que se trataba de un virus de computadora, pero sucedió que la agencia de prensa Europa había distribuido noticias sobre *Cristóbal Colón* justo cuando se esperaban los todavía elusivos resultados de pruebas genéticas para aclarar la procedencia del Almirante. Según las noticias de prensa, había sali-

do un libro titulado *El ADN de los escritos de Colón*. Su autora, una profesora de la Universidad de Georgetown, alegaba que se trataba del primer libro que emplea procedimientos científicos y pruebas de análisis de estilo en vez de suposiciones “lógicas”. Entre otros hallazgos, traía evidencia del uso de unas vírgulas diagonales en vez de comas además de ciertos otros hábitos típicos del autor. Las irrefutables vírgulas permitieron autenticar manuscritos anteriores. La frecuencia y circunstancias de este signo de puntuación típico de áreas catalanohablantes y de escribas judíos se desentonaron del presunto estilo de Génova. Ideas, opiniones y premisas se rindieron ante la evidencia de elementos estilísticos que, como el ADN, son estables, inalterables, inconscientes e intransferibles. La conexión de las vírgulas es más útil aún al identificar el medio geocultural de Colón. Por vía de procedimientos de análisis objetivo me había tropezado con un hecho científico que confirmaba el origen y cultura de Colón.

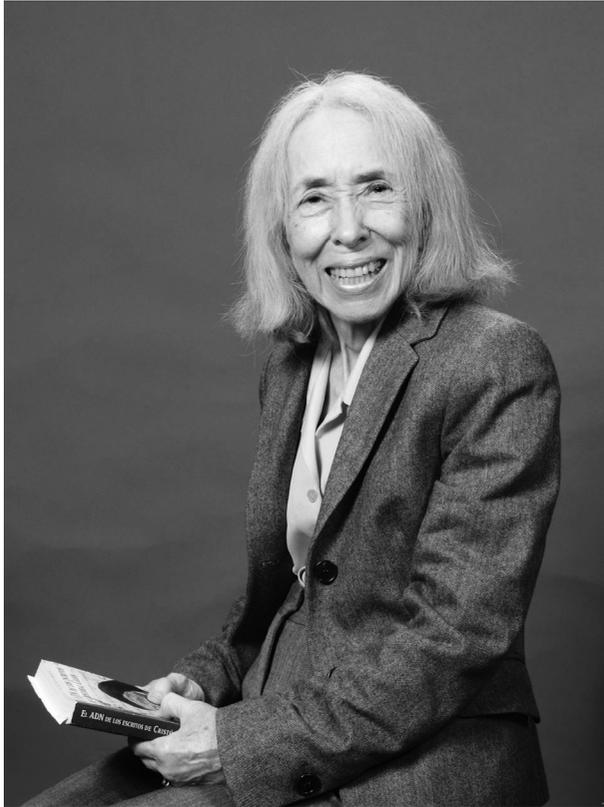
BM: Has escrito tantos libros —estudios sobre autores como Francisco Ayala, E. F. Granell, Enrique Laguerre— además de estudios generales sobre la broma literaria, la informática y el análisis literario. ¿Consideras el libro sobre Colón como tu obra maestra?

EI: Es cierto que la crítica ha sido muy positiva, que toma en cuenta las copiosas notas de la segunda edición y las numerosas ilustraciones. Los críticos han notado que es “de amable lectura, y libre de jerga”. Pero la verdad es que no he pensado en el libro en términos de obra maestra sino de investigación literaria. Es increíble que tantos misterios colombinos queden sin resolver aún a una distancia de cinco siglos, desde 1492. ¿Cómo es que los admiradores de Colón no hayan notado su irónico humor en las quejas dirigidas a los Reyes, ni su español mezclado con ladino o judeo-español, ni su impaciencia con los Reyes porque “el diezmo que le dieron no era el diezmo que le prometieron”?

BM: Es impresionante que hayas hecho la traducción tú misma. ¿Fue difícil traducir tu propio libro? ¿Qué método usaste para traducir?

EI: Método ninguno al principio, hasta que solicité la ayuda de un dragón.

BM: Te refieres al Dragon Dictate, ¿no? el programa para computadora publicado por Nuance, que es capaz de reconocer el habla.



Ester Irizarry
(foto cortesía EI)

EI: Claro. Yo dicto y el dragón escribe. Traducirse uno a sí mismo condujo al autor gallego José Otero Espasandín a hacer un experimento como homenaje a su desaparecido amigo Rafael Dieste. Escribe su curioso libro titulado *Cuentos que me contó Dieste*, pero por mucho que quisiera oír la voz del otro, no pudo evitar su propio estilo. Yo, en cambio, nunca había hecho una traducción de ningún tipo, y ahora me encontraba escribiendo y borrando en igual medida con una lentitud desesperante. Decidí leer cada frase en voz alta, o sea, dictaba la traducción que se iba deslizando en inglés. Como el dragón sí sabe manejar el teclado, las cosas empezaron a adelantarse. Mi socio dragónico va recogiendo y transcribiendo los trozos de texto a hasta ¡10 páginas por hora! Si bien le llevaba la ventaja en pulir y

corregir, el dragón me aligeraba la tarea más pesada. Repetí el proceso para traducir *La carta de amor de Cristóbal Colón a la Reina Isabel*, el próximo año, o sea, en 2012.

BM: Vamos a cambiar de tema un poco: De todos tus libros, ¿cuál te gusta más? ¿Cuál consideras como tu contribución más importante al hispanismo?

EI: Por un lado, la literatura me motiva a experimentar y descubrir y jugar. Despierta un gusto por la broma y el desafío de carácter lúdico. La literatura debe traer placer y satisfacción, que nada que ver tiene con la tristeza que pueda expresar la obra misma. Con respecto a mis propios favoritos, me gusta *Teoría e invención literaria en Francisco de Ayala* por ser el primero —el primogénito— y porque demuestra que se practicaba teoría literaria en español mucho antes de lo que se cree; no se trataba simplemente de nuevas modas de otros países. *Infortunios de Alonso Ramírez* me gusta porque pone fin a una polémica al comprobar la participación de un segundo autor, Alonso Ramírez, en la composición de libro. El novelista Luis Lopez Nieves me ha dicho que prefiere *La broma literaria*, aunque la primera versión no incluía su gran bromazo *Seva*, que fue posterior a la publicación de mi libro. Decidí agregar *Seva* a una nueva versión que será totalmente digital y en ese sentido original entre mis demás títulos.

BM: Otra de tus grandes contribuciones al hispanismo es tu trabajo como Directora de la revista *Hispania*, publicada por la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP). ¿Podrías comentar?

EI: Fueron ocho años de intenso trabajo y aprendizaje con muchas satisfacciones y poco ocio. Fui la décima persona pero la primera mujer en ocupar el puesto desde la fundación de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese en 1917. El consejo ejecutivo aprobó mi proyecto de colocar todos los artículos en CD-Rom, a pesar de las protestas de alguno que otro miembro menos confiado en la nueva tecnología, en 1993. Llegamos a ser la primera revista en las humanidades que logró valerse de la nueva tecnología, y alcanzamos esta meta en pocos años, ganando el segundo lugar en la competencia de Los Editores de Revistas Académicas. Los más de 20 editores asociados de *Hispania* (como tú, Bárbara) eran concienzudos y generosos con su tiempo. Yo editaba como si fueran todos los artículos mis propios escritos y para hacerlo tuve que aprender otras disciplinas: portugués, lingüística y pedagogía. El Director anterior, Ted Sackett,

fue generoso con sus consejos y ayuda, y la Directora que me siguió, Janet Pérez, me despidió con un hermoso homenaje en la revista. Posteriormente he sometido y publicado artículos en *Hispania*, dirigida actualmente por Sheri Spaine Long.

BM: Así que utilizaste la nueva tecnología no solo para la producción y diseminación de *Hispania*, sino que también fuiste una de los primeros en desarrollar la informática para el análisis textual. ¿Cuál es la importancia de tu trabajo en este campo?

EI: Que yo sepa, *Informática y literatura* es el único libro en español que demuestra el variado uso de la informática en el análisis literario. Cada uno de sus 13 capítulos es un estudio completo en sí. Mi estudio de comparación de estilos femenino y masculino en Octavio Paz y Rosario Castellanos es quizás el más apreciado. El español iba a la zaga del francés e inglés en esto, pero alrededor de *Hispania* nos reunimos un grupo de expertos, entre ellos Ned Davison (pionero y animador), Mark Larsen (experto en Apple) y Joe Feustle (publicación electrónica). Los hispanistas norteamericanos no cultivaban el análisis literario mediante la informática con tanto entusiasmo como los profesores canadienses; uno de ellos, Steven Reimer, adoptó sus programas al español. Tuve el placer de participar en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en visitas a Alicante y México, invitada por el entonces rector y director Andrés Pedreña.

BM: De toda la literatura hispánica, ¿cuál es tu libro favorito?

EI: Tienes razón al decir “toda” la literatura hispánica porque es inmensa. Incluye toda la literatura hispánica escrita en español en dos continentes y España. Me suscribo a un enorme canon que representa los más variados movimientos de la literatura hispánica, siguiendo el ejemplo de mi profesor Francisco Ayala, que consideraba como una sola categoría la literatura escrita en español.

En mi canon están los clásicos, claro está, el gran *Quijote*, pero también me entusiasma en repetidas lecturas el *Martín Fierro*, especialmente después de descubrir un error de cronología que sospecho que hizo José Hernández a propósito. Lo lúdico (como *Pantaleón y las visitadoras*, de Vargas Llosa) me atrae, como así también todo lo que escribió el misterioso y genial Cristóbal Colón. El chistoso español Max Aub, mexicano por residencia y autor de una biografía falsa del pintor Jusep Torres Campalans. Las mujeres —la mexicana Rosario Castellanos (*Balún Canán*) y la cubana Lydia Cabrera (*Ayapá: Cuentos de Jicotea*), que nos regalan mundos míticos. Y un etcétera inacabable.

Mis criterios y razones son diversos y cambiantes. Creo que por eso mismo durante veinte años recibí invitación del comité del Premio Nobel, para nominar candidatos. Cada año cumplía su petición con alegría y satisfacción., ganara quien ganara; era un llamado a la literatura.

BM: ¿Alguna confidencia más?

EI: Confieso, sí, que tuve un papel en la decisión de una importantísima editorial neoyorquina que contemplaba la traducción y publicación de las obras completas hasta entonces, de un autor mexicano a quien conocí en casa de mi director de tesis doctoral, D. Rafael Supervía. Así fue que llegué a preparar informes críticos sobre todas las obras de Carlos Fuentes para Ferrar, Strauss and Giroux, desde *Terra Nostra* (1960) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), que había leído en la clase de James Willis Robb. La editorial encargó las traducciones de las novelas, cuentos y ensayos de Fuentes, y —lo que son las cosas— muchos años después, Fuentes publicó con *Christopher Unborn* (1989), una novela apocalíptica contada por Cristóbal Colón nonato, es decir, dotado antes de nacer con el habla y el recuerdo. Fuentes también se interesó en Colón.

BM: Eras una profesora magnífica, según tus estudiantes. ¿Echas de menos la enseñanza?

EI: Como gran parte de mi generación, yo había estudiado para enseñar, regresando en septiembre todos los años de mi vida. Hace falta a veces la añoranza de una especie de retorno anual instintivo como el que hacen los pájaros. Estudié pedagogía. Siempre me ha impresionado la tan citada descripción del erudito de Oxford de Geoffrey Chaucer —hombre de poco dinero y muchos libros— en su prólogo a *Cuentos de Canterbury* (1380): “Gladly would he learn and gladly teach”. Anticipo de Don Quijote, lo vemos rodeado de libros, flaco él como su caballo. Pero llamarlo callado, de poco hablar, conciso, al grano, quieto y reservado me parecía poco adecuado. El erudito de Oxford combinaba el maestro y el estudiante en el intercambio de conocimientos. Mi editor, José Carvajal, de Ediciones Puerto, me entregó hace poco unos libretos que él había diseñado y producido en una imprenta de principios del siglo XX, titulados “Guías y actividades para la lectura de *Vida nueva* y de *El estercolero*”, novelas de José Elías Levis, autor puertorriqueño del 98, que los críticos habían olvidado. Los quería usar como versiones modernizadas de los antiguos

cuadernos que se usaban para inspirar a maestros y estudiantes, como esperamos hacer de nuevo.

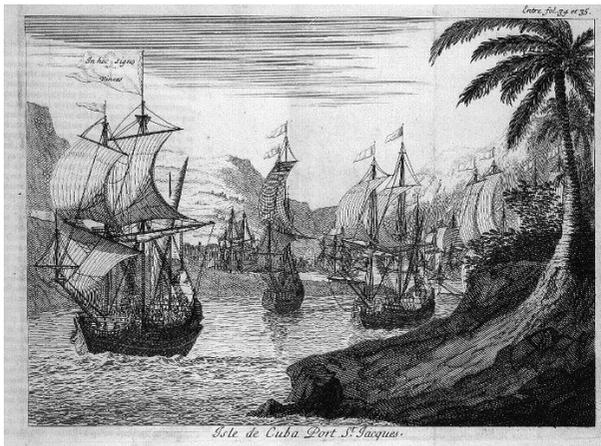
BM: ¿Cómo desarrollas un proyecto nuevo?

EI: No suelo comenzar con un proyecto de libro sino con una pequeña idea que a veces empieza a crecer primero lenta y luego compulsivamente. Interviene el azar: algún rayo de luz que pone en marcha el proceso, se torna actividad compulsiva y de pronto termina en un libro.

BM: ¿Quieres comentar algún otro aspecto de tu carrera?

EI: En estos momentos estoy demasiado ocupada haciendo carrera para pensar en ello, pero creo que una editora asociada de *Hispania*, la profesora de portugués Joanna Courteau, en el Homenaje de *Hispania* acertó al escribir: “Es raro que un erudito logre reconocimiento internacional por contribuciones sobresalientes en más de un área de investigación como ocurre en Irizarry...”

BM: Además de su labor literaria, Estelle Irizarry diseñó un curso graduado que combinó literatura en español sobre el altruismo con servicio a la comunidad. Su larga y amplia carrera ha sido un modelo de dedicación al hispanismo, a la enseñanza hispana en Washington y en Puerto Rico. En todas estas actividades ha contado con el apoyo de su esposo de casi 50 años, Manuel. Entre sus tres hijos, todos ellos bilingües, *El ADN de los escritos de Colón* es el libro favorito. Ha sido un honor y un placer entrevistar a Estelle y le agradezco a la ANLE por darme esta oportunidad.



Jan K. D. van Beecq (1638–1722)

EN DIÁLOGO CON LAS RAÍCES. ISAAC GOLDEMBERG Y SUS OTROS

JULIÁN PÉREZ¹

Julián Pérez: Isaac, quisiera comenzar haciéndote unas preguntas sobre tus poemarios más recientes. Acabas de publicar *Diálogos conmigo y mis otros* y en el 2012 publicaste una importante antología de más de una década de tu poesía, titulada *La vida breve*. Leyendo esta antología veo que eres fiel a tus temas personales. Miras siempre tu historia familiar. Las dos imágenes que presentas más recurrentemente son las de tu padre y tu madre. La imagen de tu padre me parece afirmativa, mientras que la de tu madre la veo elusiva. Esta segunda imagen, más reprimida, yo siento, forma la sustancia fundamental de tu literatura: tu madre es tu lengua, es el Perú, al que tú has decidido serle fiel en tu obra. Yo quiero que expliques a tus lectores qué es tu madre en tu poesía y qué fue ella en tu vida.

Isaac Goldemberg: Es muy cierto lo que dices: mi madre representa mi lengua y, por supuesto, mi identidad peruana. Y, debido a que a los ocho años de edad dejo de vivir con ella, dejo mi pueblo natal, Chepén, para irme a vivir con mi padre en Lima, en mis poemas su figura es elusiva. Pero también lo es la de mi padre, ya que a él recién llego a conocerlo a los ocho años. Si en Chepén viví bajo el peso de su sombra, su presencia en Lima fue también fantasmal, ya que mi padre, hombre muy parco en el hablar, casi no me hablaba de

¹ Profesor y director de estudios Ibéricos e Hispanoamericanos en el Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas y Modernas en Texas Tech University (Lubbock, TX). Sus áreas de interés son la poesía hispanoamericana, el ensayo y las literaturas del cono sur desde el siglo XIX hasta el presente.

http://www.depts.ttu.edu/classic_modern/other/CV/JPerezCV.pdf

su vida. Entonces, para darle carne, para situarlo en algún lugar, me vi obligado a imaginar su historia, ayudado por los pocos datos que a veces él me proporcionaba: que había nacido en una pequeña aldea de la Ucrania, y que antes de llegar al Perú había vivido en dos o tres países de Europa. Mi padre representa mi identidad judía, con él mi mundo se expande, traspasa las fronteras del Perú. Ahora bien, en mi poesía la “madre” —no mi madre real sino la figura materna— aparece como símbolo tanto de la peruanidad del hablante lírico como de su mundo individual. Se trata de una figura que convoca a lo telúrico (el paisaje de mi pueblo, su historia ancestral), pero también a lo oscuro, lo uterino, aquello que permanece enterrado en el subconsciente. Entonces, la exploración de la figura materna le sirve al hablante lírico para desenterrar los restos de su historia familiar en el Perú y, por consiguiente, de su historia como peruano.

Por otra parte, a la inversa del mundo nocturno, interno, de la madre, el mundo del padre —el del judío extranjero— se difracta en imágenes de viaje, de desplazamientos, de la inseguridad del vivir pasajero. Es recurrente en mis poemas la presencia del desierto, tanto en referencia a la madre como al padre. El desierto de la madre (el geográfico, el real, el que rodea a mi pueblo) es lo estable, la placenta materna. Como te dije, mi pueblo se llama Chepén, palabra que en idioma moche quiere decir “madre de arena”, lo cual te remite inmediatamente al desierto y a la idea de una suerte de placenta primigenia. Por otro lado, el desierto del padre (el bíblico) que aparece en muchos de mis poemas simboliza la errancia.

JP: En tu poesía hablas de episodios preciosos de tu infancia en Perú, donde no vives desde tu adolescencia, pero a cuya memoria te aferras. ¿Por qué esa fidelidad a tu pasado?

IG: Yo me fui del Perú a los 16 años con un equipaje de vivencias muy profundas y del cual no he podido —ni he querido— desprenderme. Lo llevo conmigo a donde voy, perennemente. Sobre todo en lo referente a mi pueblo. Los ocho años que viví en Chepén han sido fundamentales tanto para mi vida personal como para lo que he escrito. Además de las experiencias familiares, lo que más guardo de Chepén es su atmósfera ritual, esa mezcla de paganismo y catolicismo, casi como si se tratara de un pueblo medieval y que lo convertía en una especie de teatro del mundo. La vida del pueblo la recuerdo como una cadena de procesiones, entierros, ferias, nacimientos, fiestas carnalescas en la cual los habitantes del pueblo éramos actores

y espectadores al mismo tiempo. Todo eso es parte de mi identidad como peruano.

Ahora bien, como también soy judío, no puedo dejar de sentir una identidad compartida. Lo que viví en Chepén, el contacto con su paisaje —el cerro a cuyas faldas se extiende el pueblo, la acequia que lo atraviesa y el desierto que lo rodea— han perdurado de forma indeleble en mi memoria. De niño, y ya en Lima, esos elementos me sirvieron de referente para vivir más de cerca y con mayor intensidad todos aquellos paisajes que después invadieron mi imaginación como parte de mi cultura judía. Entonces el cerro de Chepén se convirtió en el monte Sinaí, la acequia en el río Jordán y el desierto chepenano en el desierto de la Judea bíblica. Y así, entremezclados, aparecen estos paisajes en mis historias y en mis poemas.

JP: ¿Qué significa para ti tu identidad nacional?

IG: Lo que yo tengo, lo que siento, más que una identidad nacional es una identidad de pueblo, mejor dicho de pueblos, ya que pertenezco tanto al pueblo peruano como al judío. Lo cierto es que, como te decía, no puedo dejar de sentir una identidad compartida, compuesta por mi peruanidad y mi judeidad. Para mí el concepto de identidad es importante, no solo porque me interesa saber qué soy, quién soy, sino porque el mundo te obliga a definirte. Por eso casi todo lo que he escrito constituye, entre otras cosas, una meditación sobre lo que significa o puede significar ser peruano y judío al mismo tiempo. Lo que expreso, tanto en mi narrativa como en mi poesía, es una sensibilidad judía y peruana, es decir, una sensibilidad mestiza.

JP: En tu *Libro de las transformaciones* meditas sobre la relación entre el mundo andino y el hebreo en “Oración fúnebre”, la poesía y la escritura en “Arte po/ética con Dios en el medio” y “Libro”, el sentido de la divinidad en “Ley” y “Plegaria”. Poesía y vivencia religiosa se entrelazan. Háblanos un poco del lugar de este libro en tu obra, ¿qué representa para ti?

IG: Sin desprenderme de todo aquello que me define culturalmente, en este libro, con excepción de dos o tres poemas, dejo de lado mi historia personal, más íntima, y doy un salto hacia una meditación —nacida de nuestras más elementales preocupaciones metafísicas— de lo que significa ser humano a secas. Así, se insiste en hablar de Dios, la historia, el destino de nuestro planeta, la lengua, la religión, la poesía, etc. porque todo eso está relacionado con mi identidad como ser humano. Por eso, como bien dices, poesía y vivencia religiosa —y

yo añadiría las vivencias culturales — se entrelazan. Al hablar de Dios en varios de los poemas de este libro, lo que busco es que el lector se remita a la idea de su “Dios” —en el caso de que sea creyente— o a la idea general que todos tenemos de “Dios”, aunque no creamos en la existencia de un ser divino. Ya sea en el ámbito de la familia o en el escenario de la sociedad, todos hemos crecido bajo la sombra de Dios, bajo el peso del papel que Dios ha desempeñado históricamente en la vida de los seres humanos. En este sentido, es dable pensar en Dios como en una especie de personaje creado por los seres humanos para que actúe dentro de dicha historia y para que ayude a explicarla.

Por otra parte, mi preocupación con Dios o con la idea de Dios se debe también a mi origen familiar. Yo crecí bajo la sombra de dos dioses: el Dios del Pentateuco y el Dios de los Evangelios. Y aunque sabía que este era una “figura histórica” y lo podía ver con mis propios ojos clavado en la cruz e incluso podía tocarlo con solo alargar la mano, siempre me pareció más etéreo que el del Pentateuco; es decir, dueño de un papel menos activo y menos directo en la historia de los seres humanos. Por el contrario, el Dios del Pentateuco, cuyo nombre no podía ni debía pronunciarse, ni podía ni debía ser representado en imágenes, me parecía más corpóreo, representando un papel más activo y más decisivo en la historia del pueblo judío. Para mí el de los Evangelios era un Dios celestial y el del Pentateuco un Dios más terreno.

JP: Ahora quiero que me hables en particular de un poema, “La última cena”. En tu poema la voz poética le pide a Dios “un plato de sopa para la resurrección del hombre”. Esta imagen me golpeó. Una última cena con el más humilde y casero de los platos: una sopa. ¿Qué significa para ti este poema?

IG: Este poema se publicó originalmente con el título de “El hambre invitó a Dios al séder de Pésaj”, y ahora lo utilizo como subtítulo de “La Última Cena” —y viceversa— para indicar que se trata del mismo evento, ya que esa cena fue el séder, el último, que celebró Jesús acompañado de sus apóstoles. El séder es la cena tradicional que se celebra durante la Pascua judía (llamada Pésaj en hebreo) y en la cual se narra la historia del Éxodo. Si bien el séder conmemora un evento histórico-religioso que simboliza la libertad y el nacimiento del pueblo judío como nación, el significado de la Última Cena es puramente religioso (aunque también tiene un trasfondo social), ya que según la doctrina cristiana, durante ella Jesús ofreció su cuerpo y san-

gre a los apóstoles. Para los judíos, la celebración de Pésaj, el sentarse en torno a la mesa para contar la historia del Éxodo, es volver a revivir esa experiencia, es sentirse obligados a experimentar el dolor de la esclavitud, a verse y sentirse ellos mismos como los esclavos que salieron de Egipto. Ahora bien, este supuesto acontecimiento histórico —se supone que el Pentateuco sea también un recuento de la historia primigenia del pueblo judío— tiene a Dios, además de Moisés, como gran protagonista, ya que es Él quien interviene directamente en la liberación de los judíos y los guía hacia la Tierra Prometida. ¿Qué tiene que ver mi poema con esa historia? Aparte de que el poema alude al séder judío y a la última cena cristiana, no veo relación alguna. Lo que imaginé fue un séder surrealista, alucinante, en la que Dios acepta la invitación del hambre a una cena donde en vez de comer, se confabula con el hambre para crear más hambre en el mundo, sordo a la voz que le pide un plato de sopa para la resurrección del hombre. Una resurrección tanto a nivel corporal como espiritual.

JP: Acabas de publicar *Diálogos conmigo y mis otros*. Háblanos de este poemario.

IG: Este es un libro que escribí con ánimo decididamente lúdico. La intención queda explicada en el primer texto del poemario, titulado “Prefacio” y que dice así: “*Estos poemas son el diálogo / que ellos sostienen con los epígrafes / y estos epígrafes son el diálogo / que ellos sostienen con los poemas. / Pero sin saberlo*”. Es decir, todos los poemas están precedidos por uno o más epígrafes, la mayoría provenientes de poetas, escritores y pensadores peruanos y judíos —de épocas diversas— con los cuales dialogo acerca de mi ser judío y peruano y sobre otros temas, como la creación poética y la poesía misma. El libro se fue haciendo de manera natural y rápida. Mis comentarios a los epígrafes fueron inmediatos, como si de verdad estuviese dialogando cara cara con esos poetas, escritores y pensadores. Con algunos de los epígrafes, me ocurrió algo curioso: los vi como complemento de algunos poemas que ya había publicado anteriormente y decidí incluirlos en este libro. Esos poemas no pasan de diez, de un total de unos setenta poemas.

JP: Quiero preguntarte sobre los poemas agrupados bajo el título de “Variaciones Goldemberg” y que forman parte de *Diálogos conmigo y mis otros*. Estoy muy intrigado con poemas como “Odissea en el espacio”, “Terra ignota”, “Desapariciones”, “Éxodo”, “Tierra prometida”. Estos poemas, más extensos que los otros, hablan sobre

la tierra y los seres humanos, y me parece que quieren reescribir la historia de la humanidad desde una perspectiva sagrada y muy poética. ¿Cómo llegas a este poemario? ¿Qué estás buscando ahora con tu poesía?

IG: En efecto, hay una perspectiva sagrada y poética por parte del hablante lírico. Sagrada porque se habla de los misterios del firmamento; poética porque se expresa desde un punto de vista simbólico, que es como decir poético. Todos los poemas de “Variaciones Goldemberg” hablan de un nuevo éxodo, proyectado hacia el futuro: un viaje galáctico-espacial en el que los humanos ignoran por qué parten, pero saben que van hacia una nueva tierra prometida debido a que el planeta se ha convertido en un espacio inhabitable. Como decía, se trata de una realidad proyectada hacia el futuro, pero que resulta ser un espejo del presente.

JP: Has recibido a lo largo de tu carrera como escritor buen reconocimiento como novelista, particularmente con tu novela *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*. ¿Cómo ves la relación entre tu poesía y tu prosa? ¿Te sientes más narrador o más poeta?

IG: Te responderé con una perogrullada: cuando escribo narrativa me siento narrador y cuando escribo poesía me siento poeta. Pero en el fondo me resulta imposible separar al narrador del poeta y viceversa. Por eso mi narrativa le debe mucho a la poesía y esta a la narrativa. Y no solo en lo referente al estilo, a la voz, sino también a los temas, al punto de que muchas situaciones y personajes que aparecen en mi narrativa reaparecen en mis poemas. Sin embargo, a la hora de trabajar un texto, siempre estoy consciente de las exigencias de cada género. Ahora bien, sucede a veces que un texto que en un comienzo apareció como poema, se transformó luego en microrrelato o viceversa. Algunos de estos textos se han publicado ya en un par de revistas tanto en forma de poema como de relato. Entonces lo que noto es que en la voz, o en las voces de estos textos tiende a borrarse aún más la línea divisoria entre el narrador y el poeta.

JP: Tu lenguaje poético es un lenguaje conversacional y conceptual a un tiempo. Haces preguntas filosóficas en tu poesía. ¿Cómo concibes el lenguaje poético?

IG: Pienso que el lenguaje poético no debe ser poético, pero que sí debe tener el ímpetu poético, la intención poética. Es decir, debe intentar alejarse en todo lo posible de lo que se ha dado en llamar la “palabra poética”, porque esta es exterior a las cosas. Para mí

el lenguaje poético es el lenguaje —cualquier tipo de lenguaje— capaz de producir una ruptura en el sistema psicológico del lector o del oyente. Por otra parte, es cierto que en mis poemas planteo una que otra cuestión filosófica, pero mi intención no es hacer filosofía ni hacer del lenguaje poético un lenguaje filosófico, pese a la relación que pueda existir entre ambos.

JP: En el 2010 se publicó *Acuérdate del escorpión*, una novela policial. ¿Qué te llevó a incursionar en este género?

IG: Siempre quise escribir una novela policial, pese a que no soy demasiado aficionado a este tipo de novelas. La génesis de esta novela se encuentra en un viaje que hice al Perú en 1977, después de casi 15 años de ausencia. El pretexto del viaje era recoger datos para una novela, pero en realidad regresaba para reencontrarme con los fantasmas que había dejado detrás y que me habían estado acechando durante todos esos años. En medio de esa búsqueda de datos, me topé en un periódico con la noticia del asesinato de un japonés, hallado muerto en un restaurante del Mercado Central de Lima. Pero la imagen que se dibujó en mi mente no era la de ese señor japonés en su restaurante, sino la de otro, en un billar, crucificado sobre una de las mesas. Pero además de la imagen del japonés crucificado en el billar, y que se me apareció en un fogonazo, hubo otra imagen que se me presentó de la misma manera y con la misma intensidad, un día que, caminando por una de las calles del Centro, en ese mismo viaje, pasé por delante de la fachada de una pensión que yo solía frecuentar de niño. Pues bien, la imagen que asaltó mi imaginación fue la de un anciano judío colgado de una viga en esa pensión. Ambas imágenes me persiguieron por casi treinta años y durante ese tiempo se fueron entrelazando y situándose en un tiempo histórico definido: la Segunda Guerra Mundial, raíz del argumento de mi historia. Para mí era claro que en su persistencia estas dos imágenes me estaban pidiendo a gritos que las utilizara para crear una historia. Al final, me di cuenta de que solo me quedaba un camino: el de la novela policial. Entonces me impuse el reto de escribirla.

JP: ¿Qué contraste en el proceso de escribir esta novela?

IG: Por una parte, la novela policial me ofrecía un espacio especial para presentar ciertos aspectos de la sociedad peruana que están relacionados de alguna manera con su historia política, y para reflexionar sobre dichos aspectos de la realidad. No obstante, debo aclarar que esta no es una novela sociológica ni política. El “retrato”

de la sociedad se da de forma impresionista, en una especie de tomas rápidas, un poco como en el cine. Por eso el ritmo de la novela es veloz, a veces vertiginoso, casi sin pausa, y la voz del narrador intenta ser objetiva, directa, nada barroca. Se trata de una novela que puede ser leída en diferentes niveles, como una simple novela de acción o como una novela que te dice algo más.

JP: Tu mundo religioso judío se refleja profundamente en tu obra. Vives en uno de los grandes centros de la cultura judía “en la diáspora”: New York. ¿Cómo ves tu situación étnica y religiosa? ¿Cómo ha afectado la cultura protestante y angloparlante tu obra en castellano?

IG: Curiosamente, como vivo en Nueva York, a nivel diario nunca he sentido de manera patente que me encuentro dentro de la cultura protestante, como seguramente sí lo hubiese sentido si me hubiese radicado en cualquier otra ciudad de Estados Unidos, ya que Nueva York es una ciudad *sui generis*. Llevo casi cincuenta años en los Estados Unidos, pero mi experiencia ha sido básicamente neoyorquina, la cual, si bien incluye lo “americano”, rebasa las fronteras ideológicas y culturales americanas ya que Nueva York —por su gran confluencia de nacionalidades, etnias y razas— puede darse el lujo de constituirse en una especie de espacio anímico e intelectual independiente del resto del país. En Nueva York yo me siento sumamente cómodo con mi “identidad neoyorquina”, esa amalgama híbrida que contiene al mismo tiempo lo americano” y algo más que resulta difícil de definir con palabras. Lo más curioso es que si he llegado a sentirme un poco “americano”, eso se lo debo a Nueva York.

Al permitirme ser lo que soy en todas mis facetas —peruano, judío y latinoamericano—, Nueva York me brindó el espacio para también poder sentirme “americano”. Con cerca de dos millones de latinoamericanos y otro tanto de judíos, Nueva York es la ciudad donde yo, en un ámbito personal y también público, puedo vivir plenamente y sin problemas mi condición mestiza de judío peruano y latinoamericano.

JP: ¿En qué proyectos estás ahora?

IG: Acabo de terminar el guión para un documental sobre un aspecto muy particular de la presencia judía en el Perú y pienso filmarlo —bajo mi dirección— en los próximos meses. Al mismo tiempo he empezado a trabajar en una novela —también de corte policial— donde aparece Simón Weiss, el protagonista de *Acuérdate del*



Isaac Goldemberg
(foto cortesía IG)

escorpión, a los quince años y resolviendo su primer caso, ocurrido en el Colegio Militar Leoncio Prado. Por otra parte, próximamente se publicará en el Perú un poemario titulado *Libro de las Raíces*, compuesto por 40 poemas en castellano y sus respectivas traducciones al quechua, inglés y francés. Asimismo, quiero retomar una novela que comencé hace algunos años y que lleva el título tentativo de “A Dios al Perú”. En esta novela cuento la historia de un peruano mestizo, de nombre Ángel de la Cruz —historiador y crítico literario—, que viaja de Lima a Nueva York con dos objetivos: convertirse al judaísmo y probar que César Vallejo descende de judíos.

JOSÉ MARÍA MERINO: DESCIFRAR LA REALIDAD EN LA FICCIÓN

FRANCISCA NOGUEROL¹

Francisca Noguero! Antes de nada, José María, mil gracias por atenderme para una experiencia tan intensa y exigente como la elaboración de una entrevista en profundidad sobre tu persona y obra. Así, sin más preámbulos, comienzo a interrogarte. Naciste en 1941 en La Coruña, como consecuencia del exilio obligado de tu padre —por sus ideas republicanas— de vuestras originarias tierras de León. ¿Atribuirías en parte tu interés por la fantasía a estos años iniciales en Galicia, tierra de “meigas” y de autores de lo maravilloso tan destacados como Wenceslao Fernández Flórez, Álvaro Cunqueiro o el Gonzalo Torrente Ballester en *La sagalfuga de J.B?*

José María Merino: Vamos por partes. Mi padre escapa de León a Galicia al principio de la Guerra Civil y en La Coruña, tras muchas peripecias, conoce a mi madre, de familia gallega... Mi abuela materna —mi abuelo había muerto antes de nacer yo— era una campesina que hablaba solamente gallego y cuando estaba con ella, generalmente en verano y muy niño, aparte de hablarme de aparecidos, rezar oraciones raras en las tormentas para prevenir los rayos y llevarme a una meiga cuando tuve unas extrañas erupciones en la piel —por cierto, la meiga me curó a base de pintar la cruz rúnica sobre las erupciones con un palo carbonizado de higuera, que conservé durante muchos años admirado de sus poderes mágicos— me contaba algunas historias curiosas que me hacían ver la realidad desde una perspectiva peculiar;

¹ ANLE y Universidad de Salamanca, España. Ha enseñado asimismo en diferentes universidades americanas y europeas, siendo autora de una amplia producción académica en materia de estudios y crítica literaria. <http://www.anle.us/471>.

pero mi abuelo leonés, que había construido en las afueras de León lo que hoy llamaríamos un “hotelito con encanto”, para decirme que el Camino de Santiago pasaba por delante de su casa no me señalaba la carretera, sino la Vía Láctea...y también escuché de su boca historias sorprendentes en ciertas reuniones familiares, nocturnas y festivas.

Sin embargo, aparte de todos los cuentos orales más o menos maravillosos que escuché en mi niñez, mi estímulo de la imaginación fantástica vino también a través de la palabra escrita. Mi padre tenía una biblioteca estimable, yo fui un lector precoz, y en la biblioteca familiar descubrí algunos cuentos de Hoffmann —me impresionó *Cascanueces* y *el Rey de los ratones*, y creo que mi gusto por la interferencia de sueño y vigilia proviene de esa lectura primeriza—, devoraba *Las mil y una noches* —en una versión primero reducida, y luego en la de Blasco Ibáñez— o los cuentos de Musas Lejanas, de la Revista de Occidente, y los de la serie folklórica de Araluce.

A Edgar Allan Poe lo descubrí a los once o doce años. La víspera del Día de los Difuntos, mi padre me hacía leer para la familia *El monte de las ánimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer, de quien me encantaban todas las leyendas. De modo que ya en la infancia y primera adolescencia estaba muy impregnado del mundo fantástico: por ejemplo, me gustaba tanto la mitología griega, que sus dioses me parecían mucho más estimulantes que el panorama metafísico que se me obligaba a venerar en el colegio. De adolescente también descubrí a Wenceslao Fernández Flórez: me entusiasmó *El bosque animado*... Sin embargo, la obra de Álvaro Cunqueiro empecé a conocerla cuando fui a estudiar a Madrid, a los 15 años: compré *Merlín y familia* en un saldo de libros de Galerías Preciados, y debía de costar muy poco, porque yo andaba muy escaso de dinero. Torrente Ballester pertenece al mundo de mis lecturas adultas: leí por primera vez *La saga/fuga de J.B.* en 1972, cuando se publicó. O sea, que en mi inclinación hacia lo fantástico hay ciertos elementos que pueden tener que ver con la experiencia oral, pero lo más estructurado proviene de la afición lectora.

FN: ¿Te sientes cercano a estas poéticas de la imaginación, generalmente olvidadas por la crítica durante años, pero cuya existencia tú te has encargado de destacar cuando este posicionamiento resultaba excepcional?

JMM: En cierta ocasión he recordado que don Ramón Menéndez Pidal, a mi juicio equivocadamente, atribuyó a la cultura española una natural propensión a lo “realista”, con exclusión, eso sí, de “el oc-

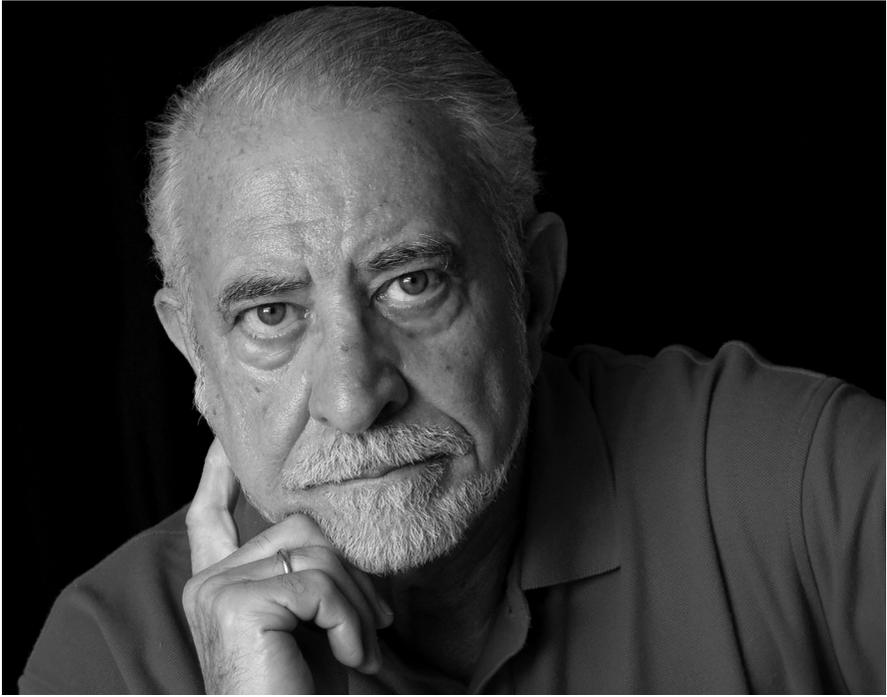
cidente leonés y Galicia”. Sin embargo, creo que en la erradicación de lo fantástico de la cultura española tuvieron mucho que ver la Iglesia y la represión inquisitorial. Al fin y al cabo, los libros de caballerías, cargados de elementos fantásticos, son españoles, y me gusta recordar que un cuento del *Libro de don Patronio y el Conde Lucanor*, “De lo que le aconteció a don Illán mago de Toledo, con el deán de Santiago”, influyó en varias piezas de Jorge Luis Borges, que hizo del cuento una hermosa versión con el título “El brujo postergado”.

Libros de tema fantástico, mítico o maravilloso tan inocentes como *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, o *Silva de varia lección*, de Pedro de Mexía, estuvieron proscritos por la Santa Inquisición. Lo fantástico competía en cierto modo con lo sobrenatural, y la Iglesia, que consiguió prohibir la edición de cualquier clase de novelas en varias ocasiones, le tenía particular inquina. Ese aborrecimiento, barnizado de menosprecio, pasó a lo que pudiéramos llamar la cultura no clerical y hasta al mundo universitario. Es significativo que en el siglo XIX, autores como Galdós o Clarín, cuando escriben un cuento fantástico, no se lo toman en serio, como si se sintiesen incómodos con ello.

No hace mucho, acaso a partir de la transición democrática, en España se ha comenzado a estudiar lo fantástico en la universidad como aspecto respetable de la ficción literaria, y con la crítica ha pasado algo parecido. Lo curioso es que hay autores que han gozado de un culto especial en esos ambientes —Kafka, Borges o Cortázar— como si sus características estéticas no estuviesen plenamente marcadas por lo fantástico. Pero hemos vivido y vivimos en un ambiente intelectual lleno de contradicciones e incoherencias. Desde luego para mí, que soy un lector abierto a toda la literatura de calidad, por encima de etiquetas y clasificaciones, lo relacionado con lo fantástico me interesa especialmente, porque en él se encuentra cierta sombra incuestionable de lo que llamamos la realidad y una presencia del Mal, por ejemplo, que no es necesario explicar metafísicamente y que adquiere particular fuerza y vigencia.

FN: Eres conocido por haber recuperado la tradición de los *filandones*, esas reuniones nocturnas típicamente leonesas en las que se contaban cuentos y leyendas mientras se hilaba o se hacían otros trabajos ¿En tu juventud tuviste oportunidad de asistir a muchos de estos antecedentes del “cuentacuentos” actual?

JMM: En el mundo campesino leonés, donde la institución tuvo varias denominaciones —hilandorio, hilandoiro, hilas...— se llamaba filandón a la reunión invernal y vecinal, nocturna, en que las



José María Merino
(foto Antón Díez)

mujeres hilaban —*hilare, filare...*—, los hombres arreglaban objetos o hacían madreñas —calzado de madera— y se contaban cuentos, se evocaban historias, se recitaban romances... La institución, como ocasión para contar, no estaba lejos de las reuniones que evoca Gogol en sus *Veladas en Dikanka*, o a las que recuerda Henry James en *Otra vuelta de tuerca*. Con el tiempo, la televisión ha venido a sustituir a todos los filandones posibles. Yo no llegué a conocer aquellos filandones rurales de ruelas y madreñas, pero, como dije antes, en casa de mi abuelo leonés había la costumbre de reunirse ciertas noches, vísperas de festivos, y la gente narraba historias, algunas para mí inolvidables...

En el año 1983, el cineasta Chema Martín Sarmiento dirigió una película titulada *El filandón*, en la que se ponían en escena cuentos de varios escritores: Luis Mateo Díez, Julio Llamazares, Antonio Pereira, Pedro Trapiello y yo mismo. El hilo de la película es una reunión de los propios escritores, que nos hemos reunido en una vie-

ja ermita para contarle nuestros cuentos a San Pelayo y prevenir de ese modo una catástrofe. Muchos años después, cuando Juan Pedro Aparicio estaba de director del Instituto Cervantes en Londres, surgió una colaboración con el *Hay-On-Way Festival*, que empezaba a organizarse en Segovia, y Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y yo mismo, acompañados aquella vez por el recientemente fallecido Antonio Pereira, hicimos nuestro primer “filandón”. Tuvo tanto éxito, que el *Hay Festival* nos invitó a repetirlo en Cartagena de Indias y en Gales, que es donde radica. Luego lo hemos hecho en muchas ciudades españolas, en la Feria del Libro de Guadalajara, México —dos veces—, en Cuba, en la biblioteca pública del Bronx, Nueva York, y en Bath, Belgrado, Berlín, Bremen, Hamburgo, Lisboa...

Nosotros lo llamamos “filandón postmoderno”, porque aunque en él charlamos y contamos algún cuento popular y hasta recitamos algún romance, el núcleo de nuestra intervención lo constituye la lectura de minicuentos de nuestra cosecha, estrictamente contemporáneos, alejados de cualquier costumbrismo. O sea, que hemos recuperado el espíritu de aquellas veladas, la reunión para escuchar historias de viva voz, pero el contenido no tiene como objetivo recordar narraciones populares. Pero lo más parecido a los filandones clásicos que yo conocí, fueron aquellas reuniones en casa de mi abuelo leonés de las que hablaba antes.

FN: ¿Fue allí donde se te despertó el interés por las consejas populares, que te llevaron a publicar *Leyendas españolas de todos los tiempos, Una memoria soñada*?

JMM: Pues ciertamente allí escuché unas cuantas leyendas que nunca he olvidado: la del topo gigante que los árabes enviaban bajo tierra para destruir los cimientos de la catedral de León, o la del lugar exacto en el que había estado preso don Francisco de Quevedo en el convento de San Marcos, o la de la mágica construcción del acueducto de Segovia, contada por mi padre, que había hecho el servicio militar en aquella ciudad, o algunas de peregrinos por el Camino de Santiago, y bastantes relacionadas con el mundo caballeresco que tenían como escenario lugares cercanos a León: la de la Dama de Arintero, una mujer que había luchado en la guerra entre Isabel la Católica y su sobrina disfrazada de hombre, por ejemplo, o la de Bernardo del Carpio, el héroe que hizo tantas hazañas por sacar a su padre de la prisión sin conseguirlo, o la del Paso Honroso de don Suero de Quiñones. Y ahora recuerdo que mi abuela gallega me había contado la de la Santa Com-

pañá, que me ponía los pelos de punta, o la de la coruñesa Torre que edificó el mismísimo Hércules sobre un monstruo al que había vencido.

A mí me gusta decir que la Historia miente muy a menudo, falsifica la verdad, la realidad, pero que la leyenda no miente nunca, es una forma poética, “soñada” de encarar la realidad. Ese libro fue un encargo que acepté gustosísimo por esa antigua afición mía a lo legendario, e hice un esfuerzo, más que por recoger todas las leyendas españolas —lo que sería imposible—, por narrar algunas y establecer una clasificación: de fundaciones, caudillos y pérdidas; de hazañas y maravillas de reyes, reinas, damas y caballeros; de agravios, traiciones, venganzas, simulacros y castigos; de amores y desamores; de parajes —montañas, calles, islas, lagos, pueblos sumergidos, despoblados, fuentes— con sus posibles habitantes mágicos; de milagros y vírgenes benditas; de diablos, brujas, errantes, malditos y fantasmas; de culebras, dragones y estirpes asombrosas; de talismanes, tesoros y palacios subterráneos; de Indias, de bandoleros, de soñadores. En fin, que me propuse que, al menos, algunas de las leyendas de todos los posibles tipos existentes en España quedasen recogidas en mi antología.

FN: En la recopilación citada asombran por su carácter espeluznante y la crueldad de sus tramas muchos de los textos antologados. ¿Querías con ello sacar “del Hades”, como dice la argentina Luisa Valenzuela en relación a “los cuentos de hadas”, los textos y presentarlos tal y como fueron concebidos en un principio, con toda su carga subversiva y siniestra?

JMM: Es que en el acervo de lo legendario español hay leyendas muy crueles, y no quise edulcorarlas. *Los siete infantes de Lara, La campana de Huesca, La noche toledana, La historia del abad don Juan de Montemayor...* chorrean sangre y hay que aceptarlo, aunque en el campo de las leyendas ha habido mucha manipulación. Por ejemplo, investigando en la Biblioteca Nacional de Madrid descubrí que en el siglo XIX hubo una actividad muy común encaminada a dulcificar —y hasta sustituir por otras— muchas leyendas tradicionales que acaso “deshonraban” la memoria local. Por ejemplo, unas brujas especialmente espantosas que encontré fueron las extremeñas, pero gracias a un libro —que tuve que consultar en microfichas, pues estaba muy deteriorado— de un médico extremeño de mediados del XIX, porque luego esas leyendas desaparecieron de los textos escritos, sustituidas por historias de amores y enredos cortesanos y caballerescos y otras de parecido

jaez, que pretendían enaltecer una supuesta hidalguía ancestral, eliminando ciertos aspectos que acaso podían dar una imagen basta, o tosca, de la realidad local.

En otros casos, como en la leyenda de Don Rodrigo y la pérdida de España, o en la de los amantes de Teruel, me empeñé en reencontrar la lógica de la leyenda originaria, y creo que el resultado es bastante fiel a lo que debieron de ser tales leyendas en su momento áureo. Desgraciadamente en España, por las causas que ya he apuntado antes, el menosprecio hacia lo popular, hacia la narración oral, “las consejas de mujercillas”, ha hecho oscurecer y hasta desaparecer un riquísimo patrimonio. No pudo brotar entre nosotros, como hubiera sido obligado, el interés por la memoria popular que el Romanticismo suscitó en otras partes. Aunque hemos tenido y tenemos gente admirable empeñada en recuperar esa memoria, no deja de ser significativo que, en el primer tercio del siglo XX, los mayores interesados en el asunto fuesen dos norteamericanos, Aurelio Espinosa padre e hijo —de antigua estirpe española, eso sí, pues al parecer descendían de alguien entre la gente de Hernán Cortés que fue enviada a la actual Arizona—, quienes vinieron a España bajo los auspicios de la Institución Libre de Enseñanza para investigar nuestro patrimonio de narrativa oral.

FN: En este sentido ¿qué papel atribuyes a la oralidad en la literatura y, concretamente, qué rol juega en tu escritura?

JMM: Creo que oralidad y escritura son dos campos que formalmente no tienen nada que ver, salvo en la construcción de una voz. La narrativa oral tiene una autoría anónima, colectiva, plantea sus tramas desde referencias inconcretas en el espacio y en el tiempo, suele ofrecer personajes arquetípicos —el leñador, la molinera, el rey, el pescador, el príncipe, “un viejo”, “una niña”...— e incluso, obedeciendo por lo general a tramas fijas, va cambiando el desarrollo del relato según cada narrador, tiene una forma de expresión variable, y es ese narrador particular, hombre o mujer, quien le presta una voz peculiar, marcada por distintas formas de naturalidad, expresividad y capacidad comunicativa.

En cambio, la escritura cuenta con un autor determinado, tramas que transcurren en tiempos y espacios concretos, personajes similares a los humanos que conocemos, con matices y contradicciones, y sobre todo, en la escritura trama y forma son una sola cosa y, además, materializada, fija. El narrador oral puede hacer gestos, enfatizar de otra manera, oscurecer o aclarar la voz, introducir silencios, pero el escritor tiene que suscitar todo eso mediante la escritura. Aunque la

escritura pretenda a veces interpretar la expresión oral, creo que ello siempre resulta un simulacro.

Pero es cierto que la oralidad es una referencia profunda de la literatura: en el propio Quijote, ese narrador que está dentro de la obra y que interviene tantas veces en ella —y que inaugura en la narrativa un narrador tan moderno que no ha sido superado— comienza dirigiéndose a nosotros, hablándonos, desde el primer momento: *Desocupado lector, sin juramento me podrás creer, etc...* Acaso siempre en la literatura permanezca una nostalgia de la oralidad previa a la invención de la escritura, un subconsciente revivir la manera digamos “natural” de expresión de invenciones que durante tantos siglos y milenios tuvo el *homo sapiens*... En cualquier caso, en todas mis novelas y cuentos he pretendido crear una voz, y en este campo he experimentado mucho, incluso utilizando la segunda persona. Y también es verdad que en algún cuento he pretendido reconstruir esa oralidad tan escurridiza.

FN: Creo que este hecho se encuentra muy ligado a lo atractivas que resultan tus intervenciones ante al público, ya sea como conferenciante o lector de tus propios textos. ¿Cuidas mucho el aspecto de “histrión” que debe llevar a cabo, en la mayoría de los casos, el buen orador?

JMM: Se agradece el cumplido... Con el tiempo he adquirido cierta destreza para expresarme oralmente, pero ha sido a costa de vencer una timidez casi enfermiza que, por ejemplo, cuando me dieron mi primer premio literario, allá en 1976, me impidió prácticamente hablar en público al recibirlo, de modo que me propuse salvar aquella incapacidad, y para ello tuve que revisar y fortalecer mi capacidad interpretativa y retórica. Además, me propuse no leer jamás una conferencia, a no ser que fuese absolutamente necesario —como el discurso de entrada en la RAE, por ejemplo— para tener que ejercitar continuamente esa habilidad verbal de la que carecía. Aunque en esto de la habilidad oratoria lo fundamental no está tanto en la riqueza de la expresión cuanto en el estímulo de la comunicación, pues los mejores narradores orales que he conocido, como Carlos Casares o Antonio Pereira, no es que tuviesen un poder expresivo extraordinario, sino que conseguían una fácil conexión con la audiencia gracias sobre todo a la fascinadora espontaneidad con que transmitían sus historias.

FN: En otro orden de cosas ¿qué aspectos más relevantes destacarías de tu infancia en la posguerra española, descrita con maestría en tu libro de memorias *Intramuros* (1999) y que en tus textos es retratada con matices tan grises y sórdidos como, paradójicamente,

cargados de lirismo? Estoy pensando, en este sentido, en relatos de *Cuentos de los días raros* como “Sinara, cúpulas malvas”, “Maniobras nocturnas”, “El viaje secreto” o “La hija del Diablo”.

JMM: Es un tópico que la infancia es una patria profunda a lo largo de toda nuestra vida, y que en ella se encuentran las raíces de muchas de nuestras estructuras vitales, para lo bueno y para lo malo. Yo sabía que vivía en una época muy tenebrosa por la falta de libertad y el miedo a la autoridad inclemente, porque mis padres, con toda la discreción del mundo, me contaban las cosas que habían vivido en la Guerra Civil y su aborrecimiento del franquismo. Yo tenía un secreto... Sin embargo, por las contradicciones de la época, estudiaba en un colegio religioso, aunque de lo más liberal que entonces había en el panorama, el de los hermanos maristas. Vivía en una ciudad pequeña pero con elementos de diversión como el cine, con una buena biblioteca en casa. El cine y los libros me hacían vivir otras vidas más plenas.

También creo que la escasez de cosas en aquellos tiempos nos hacía valorarlo mejor todo. Nunca pensé llegar a vivir en una época de despilfarro como esta, llena de cosas superfluas, donde tanto sobra, y tanto se tira, al menos en la sociedad occidental. En mi niñez y adolescencia conocí tiempos mezquinos pero tengo la conciencia de vivir ahora tiempos estúpidos, en el sentido de convertirlo todo en mercancía que produzca mucho en poco tiempo. La adolescencia me hizo sentir de verdad las restricciones verdaderas de aquella vida, la autoridad indiscutible de unos cuantos fantoches, las casi inexistentes relaciones con las chicas, lo de los libros que estaban en el *Index Librorum Prohibitorum*, la sombra continua del pecado.

Sin embargo, tenía cercano el mundo rural, un mundo que entonces se mantenía tal como era desde la época prerromana, cargado de una extraña y elemental espontaneidad, y también estaba próximo a una naturaleza muy bella, ríos, bosques, montañas, esos “espacios naturales” por los que siento predilección. Como soy curioso, y creo que la curiosidad es uno de los instrumentos fundamentales del escritor, también tuve la fortuna de conocer tipos, campesinos o capitalinos, con personalidad para despertar mi imaginario.

FN: Sé del cariño especial que profesas a León, de la que eres hijo adoptivo. ¿Podrías hablarnos un poco de su indudable atractivo —que sabes comparto plenamente contigo— frente a otras comunidades españolas?

JMM: Me gusta decir que de niño y muchacho tenía la conciencia de vivir en una ciudad que había sido muy importante mil años antes, y que de ello daban testimonio sus monumentos arquitectónicos, pero que desde entonces no había sucedido allí nada relevante, salvo la presencia, una vez al año, del circo Americano y de la vuelta ciclista a España. Naturalmente que quiero a esa ciudad, a esa provincia, pero yo soy radicalmente antinacionalista, aborrezco profundamente cualquier nacionalismo, porque me parece antihumano e imbécil: soy internacionalista, si se puede seguir usando tal término.

Sin embargo, siento cómo se ha perdido la memoria de lo que representó León históricamente, algo valiosísimo, pues ya de niño mi padre me contaba que allí se habían celebrado las primeras Cortes de Europa, en 1188, no lo olvido, antes que en Inglaterra, y que nuestra ciudad representaba el nacimiento de la democracia moderna, cosa que solo ha tenido cierta resonancia cuando lo ha dicho un inglés, el profesor Keane, en un libro reciente. Pero cuando hace un par de años se conmemoró el nacimiento del Reino de León, tan significativo de muchas cosas dignas de memoria histórica saludable, el asunto pasó inadvertido en España y casi hasta en León, que por otra parte, con la democracia de 1978, pese a su indiscutible personalidad histórica, no ha merecido protagonizar ni una modesta autonomía... aunque eso acaso haya sido positivo desde la perspectiva general, para no aumentar el derroche, la malversación de fondos y el taifismo que ha traído consigo nuestra actual estructura territorial.

FN: En la adolescencia debiste marcharte a Madrid para estudiar. ¿Cómo fue la llegada a la gran ciudad?

JMM: Me fui a Madrid a estudiar Derecho, viví al principio en un colegio mayor donde hice buenos amigos —allí conocí a Álvaro Pombo y a José Antonio Marina, por ejemplo— y luego en pensiones pintorescas —de ellas han salido temas para algunos de mis cuentos— y descubrí una “gran ciudad” muy peculiar, porque Madrid entonces tenía aires de capital de provincias, aunque enorme... Me acostumbré a Madrid, y aunque ahora es una ciudad cosmopolita, y con muchos inmigrantes, creo que conserva algo de lo que fue, una ciudad señalada por la vida de cada barrio, y sobre todo una ciudad donde los madrileños no te dicen que lo son, no te echan en cara “ser de fuera”, donde cualquier forastero es aceptado naturalmente. Me gusta decir que Madrid es una pequeña “Gran manzana” con sentido natural de la hospitalidad, y eso lo percibí desde el principio.

FN: Estudiaste Leyes, como tantos jóvenes de tu generación, siguiendo seguramente los pasos de tu padre. ¿Te gustó la carrera? ¿Te sirvió en algún aspecto de tu vida posteriormente?

JMM: Derecho “tenía muchas salidas”, como entonces se decía. La hice siguiendo los pasos de mi padre, efectivamente, pero luego comprendí que era la carrera ideal para compatibilizarla con muchas otras cosas. Dedicaba al estudio una pequeña parte de mi tiempo, ya que la mayor la consumían las lecturas, los cine-clubs y el teatro —durante un tiempo hasta fui actor—.

Aunque durante el bachillerato había leído mucho, sobre todo el siglo XIX, de Dickens a Galdós, la Pardo Bazán y *Clarín* pasando por Balzac y todos los rusos, y bastantes clásicos del Siglo de Oro, y a Baroja, a Valle Inclán, a Wenceslao Fernández Flórez o a García Lorca, entonces empecé a descubrir nuevos autores, el siglo XVIII, Thomas Mann, Hemingway, Faulkner, James Joyce, Jean Paul Sartre, Albert Camus, los franceses del *nouveau roman*, los italianos de la posguerra, la generación española de los cincuenta —Aldecoa, Fernández Santos, Medardo Fraile...—, Carmen Laforet, Juan Benet, los autores del *boom* latinoamericano, poetas como Whitman, Prévert, Neruda, Cernuda, Miguel Hernández o Blas de Otero. También descubrí un género que admiré mucho y admiro todavía, el de la ficción científica o SF, con tantos maestros como Asimov, Clarke, Brown, Dick, Ballard...

Y no hablemos de cine: redescubrí a un autor que me sigue encantando —aunque entonces la progresía lo veía como muy sospechoso— que es John Ford, y me encontré con la *nouvelle vague* y con la maravillosa comedia italiana de los 60, por lo menos. En cuanto al teatro, asistía a la *claqué* de todos los estrenos y recuerdo vivamente mi participación como actor en un montaje pintoresco de *Esperando a Godot*. Por otra parte, empecé a tener cierta experiencia con las chicas; es decir, se amplió extraordinariamente mi campo de conocimientos...

No fui un estudiante digno de emulación, pero al fin terminé la carrera. Y claro que me sirvió: al terminarla hice unas oposiciones a un cuerpo general de funcionarios que me permitiría casarme, escribir y descubrir América, por ejemplo.

FN: Eran tiempos revueltos, en los que los jóvenes vivieron un claro proceso de concienciación antifranquista tanto dentro como fuera de las aulas. ¿Cómo se desarrolló este periodo para ti?

JMM: Pues como era lógico en el hijo de un socialista subrepticio, aunque yo me incliné por ideologías más radicales —además,

los socialistas no estaban presentes entonces en el mundo clandestino de mi universidad—, convencido de la necesidad de luchar contra el franquismo, por un lado, de mejorar las condiciones sociales del mundo, por otro, y de que todo lo mal que se hablaba de la Unión Soviética era pura propaganda embustera.

Sin embargo, aunque yo ya estaba muy influido por el existencialismo sartriano, me costó cierto tiempo recuperar la lucidez y el sentido común, pero no me arrepiento de mis fervores de entonces, porque me permitieron vivir esa experiencia tan cegadora e irracional que es la de la Fe, con mayúsculas. Y todavía la viví, recién graduado, como activista que salía por las noches a “sembrar” de panfletos algunos puntos de la ciudad y escribir en los muros modestas pintadas; es decir, como operario de una trama en la que paradójicamente había clases: los que organizaban y decidían, los “intelectuales”, que se quedaban en casa, y los que salíamos a la calle, a trabajar.

Lo que sí me enorgullece era que nuestra arma era solamente la multicopista, porque siempre he rechazado eso de la “lucha armada”. Con los años, al recordar aquellos tiempos, algún amigo ha dicho, jocosamente, que lo nuestro era “leer mucho, estudiar poco, y hacer la revolución”... Por cierto, recuerdo que en ese período tuve que llevar a escondidas mi inclinación hacia lo fantástico, que parecía corresponderse poco con el “compromiso” que se le exigía a un progresista.

FN: Posteriormente, tu actividad laboral tuvo que ver, en muchos casos, con la colaboración en proyectos de la UNESCO para América Latina. ¿Fue este hecho el que te llevó a sentir un temprano interés por los países transoceánicos, hecho que se refleja tan bien en tu literatura?

JMM: Cuando me hice funcionario, elegí como destino el Ministerio de Educación, porque siempre he creído, pese a quien pese, que en la educación está el fundamento de una sociedad mejor. Aquello me permitió conocer a gente de UNESCO, a raíz de haber participado en un seminario sobre Administración de la Educación en Caracas. Aquel primer contacto con el mundo americano hispano-parlante me sorprendió extraordinariamente, acaso porque en él encontré ese *unheimlich*, lo familiar extraño, lo “siniestro”, de que hablaba Sigmund Freud. Mi lengua con otras resonancias; una realidad, una atmósfera, que recordaba vagamente la mía pero que era muy diferente.

Aquel primer contacto despertó en mí un gran interés por lo propio de aquellos países, y a partir de entonces colaboré con UNESCO,

como consultor, en varias ocasiones y durante algunos años. Al principio, la sede de la organización que se ocupaba de Centroamérica y Panamá estaba en Guatemala, luego se trasladó a San José de Costa Rica. En aquellos años no solo conocí todos los países del área, sino también México. A partir de mi primer encuentro comencé a interesarme por la historia de aquellos mundos, por el pasado precolombino —un mundo mítico que satisface también mi interés por lo legendario— y comencé a leer a los cronistas de Indias. Mi experiencia americana ha sido decisiva en mi vida, y desde entonces América ha ido apareciendo en casi todas mis novelas, como una especie de “doble”.

FN: Me consta que has viajado a muchos de estos países, y que has sabido vivir la experiencia con plenitud. ¿Qué podrías decirme de estos periplos por los espacios del español?

JMM: En efecto, a partir de entonces he viajado a Colombia, Puerto Rico, Cuba, Perú, Argentina, Chile... lo que tiene que ver mucho con mi gusto por esos aspectos de la lengua —antes de ser académico— y del mito. En una ocasión, viajando por el canal del Tortuguero, en Costa Rica —un viaje que me serviría de referencia para mi novela *La orilla oscura*— tuve una charla con una anciana en un bohío que fue para mí una auténtica revelación, una iluminación. Lo he contado en un artículo que me pidieron en cierto periódico con ocasión de alguna celebración hispanoamericana, y que titulé “La lengua de todas las melodías”.

De repente me sorprendieron ciertas facetas de su lengua, porque siendo la mía tenía una riqueza léxica particular, mostraba palabras para mí castizas, y hasta arcaicas —me trataba de *vos*— junto a otros vocablos cuyo sentido tenía que adivinar —llamaba *lagartos* a los pequeños caimanes— igual que me atraía la música con que hacía resonar su discurso, los tonos diversos, el modo de pronunciar las erres, las cadencias del fraseo... Voy a leer algún párrafo de aquel artículo, aunque me extienda un poco, porque creo que define bien lo que quiero decir:

Con los años he recorrido muchos lugares de Iberoamérica, del norte, del centro y del sur, he vuelto a tener largas y gustosas conversaciones con hablantes populares, he seguido leyendo la literatura, llena por lo común de vitalidad imaginativa y verbal, que se escribe en muchos de esos países, y me sigue asombrando, con el deleite de compartir lo más hondo de ese patrimonio, la variedad de registros melódicos y la riqueza de los vocabularios. Los hispanohablantes nunca seremos capaces de abarcar todas las músicas de nuestro idioma, ni todo el léxico que lo enriquece. La fragmentación comunitaria ha favorecido la existencia de muchos reduc-

tos regionales, y en ellos surgen espacios verbales donde la intimidad, la familiaridad, ofrecen nuevos registros de un, al parecer, infinito panorama de modulaciones lingüísticas. Es una fecunda historia de hibridaciones, que han ido haciendo nacer nuevos retoños sobre el tronco firme de unas estructuras compartidas por todos. Por eso me gusta referirme a las melodías y los frutos de nuestra lengua. Hoy ya nadie puede presumir de hablar eso que antes se llamaba *el mejor español*, porque el mejor español, ya convertido en polifónico, está disperso por el ancho mundo.

FN: Tu afición al viaje te llevó a escribir junto a Juan Pedro Aparicio el libro *Los caminos del Esla* (1980), y se encuentra asimismo en la base de la búsqueda de muchos de tus personajes. ¿Consideras la vida plena como una experiencia fundamentalmente relacionada con el nomadismo?

JMM: Recuerdo con especial afecto aquel viaje a lo largo del río Esla —un río venerable, los astures prerromanos lo llamaban Ástura— que hicimos Juan Pedro Aparicio y yo para reencontrar espacios que tenían que ver con nuestras respectivas familias, así como ciertas raíces culturales. A mí el viaje, que estuvo lleno de peripecias agradables, me dio la idea embrionaria para la novela *El caldero de oro*, porque en uno de los lugares que visitamos me contaron la leyenda de un caldero de oro que habría encontrado en el monte un boticario.

Desde entonces he viajado a muchos lugares, e incluso he visitado espacios de mis lecturas de juventud —los Alpes de Heidi, el Misisipí de Tom Sawyer y Huckleberry Finn, la estepa pobre que recorrió Miguel Strogoff, el San Petersburgo de Raskolnikov, los parajes de las hermanas Brönte, el París de Balzac, la Nueva York de tantos escritores...—Estoy convencido de aquello que decía don Miguel de Cervantes, que el conocer tierras y gentes “hace a los hombres discretos”, y creo que no tendríamos en el mundo tantos nacionalismos cerriles y fundamentalismos asesinos si la gente viajase más — claro que la Fe puede embotarlo todo—.

El viaje siempre supone la doble experiencia de la aventura exterior y del enriquecimiento interior, y en sí mismo presenta ese movimiento, esa mudanza, que está en la sustancia misma de la narrativa. Ahora bien, yo no soy capaz de imaginarme una vida de continuo viajero, porque otro de mis placeres, en mi relación con el viaje, es el regreso: necesito un asentamiento fijo a donde volver. Además, con los años he ido adquiriendo compromisos que no me permiten la alegre y total libertad.

FN: Has desarrollado una carrera plural y extensa, comenzada en el terreno de la poesía pero pronto marcada por la narrativa — novela, cuento, libro de viajes, ensayo, memorias, microrrelato, misceláneas cercanas al *libro-arte*... — ¿Hay algún género en el que te sientas especialmente cómodo?

JMM: La poesía fue para mí un ajuste de cuentas psicológico y sentimental con mis años adolescentes y jóvenes y un taller para aprender a valorar cada palabra, para sentir la concisión como una obligación casi moral. Como era un poeta muy narrativo, ya que mis poemas tenían cierto aire de balada, pasé naturalmente a la narrativa. Escribí primero cuentos —conservo un libro rigurosamente inédito que escribí a los 19 años que se titula *Tu propia manigua*— y luego ya me atreví a escribir una novela, *Novela de Andrés Choz*.

A partir de *El caldero de oro* me propuse alternar la escritura de cuentos con la de novelas, entre otras cosas para salir de esa especie de inmersión profunda, hipnótica, que supone la escritura de un libro, mediante el cambio de registro. Mi colaboración periódica en la tristemente desaparecida *Revista de Libros* —que llegó a cumplir 180 números riquísimos en crítica y análisis de todo tipo de libros, cincuenta mil palabras por número, nada menos— me introdujo en el ensayo sobre temas literarios, y publiqué un libro con mis artículos titulado *Ficción continua*. Para mí el microrrelato, que me gusta llamar minicuento o nanocuento, fue un género “de llegada”, no de salida. Ya no soy capaz de escribir poesía, pero me encuentro cómodo en todos los demás géneros, y optar por uno o por otro depende de cómo me venga la idea: hay ideas, “iluminaciones” que llevan a un cuento o un minicuento, y otras en las que barrunto una novela...

FN: ¿Cómo decides si una idea forma parte de un relato o de una minificción, por poner un ejemplo de dos categorías cercanas en las que destacas como reconocido maestro?

JMM: Pues la verdad es que no puedo explicarlo. La iluminación de lo breve, sea cuento o minicuento, supone que lo veo completo, entero. A partir de ahí tengo que elegir el punto de vista, y hasta optar por otro final, pero ya sé de qué se compone todo el texto. No es como la novela, en la que necesito unos cuantos barruntos sólidos para meterme en ella y estimular sus propias lógicas para desarrollarla. Pero diferenciar cuento y minicuento... Acaso en el minicuento los estímulos son más concretos, están más cercanos. Voy a poner un ejemplo. Una vez estaba dando una charla y, a la vista de lo que estaba diciendo y de ciertos aspectos de la

mesa y de las botellas de agua que había encima se me ocurrió el minicuento siguiente, que he incluido en el *Libro de las horas contadas*:

AMOR DE CONFERENCIA

Doy una charla sobre literatura y explico que cualquier cosa puede sugerirnos un cuento, y que es la mirada del escritor la que descubre esos indicios. —*Si en lugar de ser yo quien les hablase fuese Hans Christian Andersen, seguro que encontraría el embrión de un cuento en las tres botellas de agua que hay sobre la mesa. Tanto mi presentadora como yo hemos abierto nuestras respectivas botellas, y ambas se han enamorado. Pero la botella que está ante el director de la venerable institución que nos acoge, celosa del súbito amor entre las otras dos, está dispuesta a dificultarlo.*

Sigo hablando, bebo de vez en cuando, hasta que descubro que mi botella, mediada, está cada vez más lejos de mi mano y más cerca de la de mi presentadora. Cuando empiezo a hablar del cuento literario, encuentro frente a mí la botella, ya abierta, del director. No hay duda de que en el ardor de la charla he manipulado inadvertidamente las botellas, y al buscar la mía para servirme otro vaso de agua, la diviso en el extremo de la mesa, pegada a la botella de mi presentadora. Ante ambas se alza la botella casi llena del director. Una sacudida inesperada del tablero las vuelca, y mi botella y la del director ruedan juntas, caen al suelo del estrado vertiendo el agua que todavía contienen, salpicándonos.

El incidente nos ha sorprendido a todos, y no me atrevo a decir que me parece que la única botella que permanece en pie sobre la mesa tiene un aspecto muy triste.

FN: Por cierto, creo que lo que te comento a continuación tiene que ver con tu natural curiosidad e imaginación sin barreras, claves en muchas de tus exploraciones literarias. Nunca despreciaste la escritura de textos destinados al público infantil y juvenil, tarea en la que has cosechado abundantes premios —*Premio Nacional de literatura infantil y juvenil* (1993), *Premio de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez* (2009)— y que te honra frente a la frecuentemente prejuiciosa crítica literaria hacia este tramo de la población lectora. ¿Qué te aporta la escritura de textos para los más jóvenes?

JMM: Escribí mi primera obra para jóvenes, *El oro de los sueños*, tras mi experiencia americana y mis lecturas de las crónicas de Indias. Mi editor me animaba a hacer una obra de ese tipo, pensé en mis lecturas juveniles de aventuras y quise también evocar ciertos aspectos de la Conquista y del mestizaje. Por cierto, es un libro del que se han

vendido miles de ejemplares, pero yo sospecho que, a los 27 años de haberse publicado, los adolescentes de hoy ya no son capaces de descifrar su léxico ni de entenderlo muy bien. Acaso se ha convertido en un libro para adultos, al revés de lo que había sucedido con ciertos libros, como el *Robinson Crusoe*, cuando yo era joven. Aquel libro dio origen a una trilogía que acabé titulado *Las crónicas mestizas*.

Luego, un viaje de mi hija Ana en Interrail — que permite a los jóvenes recorrer libremente Europa en tren por un precio fijo — me dio la idea inicial para la novela *Los trenes del verano/No soy un libro*. El nacimiento de mi primera sobrina nieta me sugirió escribir *El cuaderno de hojas blancas*, un libro para niños que acabó integrándose también en una trilogía. Y por un encargo un poco rocambolesco, evocando las historias que mi padre me contaba sobre Francisco de Quevedo preso en el convento de San Marcos, escribí *Las antiparras del poeta burlón*. Es decir, que mi escritura para jóvenes y niños ha obedecido a razones puntuales, no es algo que haga habitualmente.

FN: ¿Enfrentas estos libros con expectativas y recursos distintos a los empleados en relación a la literatura para adultos?

JMM: No cabe duda que, al escribir para niños, se tiene que utilizar un léxico más accesible, cuidar de que la estructura no sea confusa... En mi caso, además, he huido de los edulcorantes y de las ejemplaridades, porque como joven lector no había libros que más aborreciese que los que tenían como motivo tramas ejemplares. Tom Sawyer, que era un mal estudiante, travieso, pícaro y casi antisocial, a la hora de la verdad se comporta como un héroe. Es una pena que los chicos de ahora, en lugar de leer a aquellos clásicos, tengan que leer tantas novelas “ejemplarizantes” y pretenciosas. En lo que toca a *Los trenes del verano/No soy un libro*, me permití juegos tipográficos y recursos formales consciente de una libertad que acaso no te permite el público adulto.

FN: ¿Puedes comentar algo más de tus lecturas de niñez de clásicos como Verne, Stevenson, Kipling, Twain, el anónimo autor del Lazarillo o “Clarín”, así como de tu preferencia por la fórmula literaria del *bildungsroman*?

JMM: Ya he contado que fue una experiencia personal, el contacto con el mundo americano, lo que inspiró la escritura de mi primer libro para jóvenes, pero qué duda cabe que los escritores que formaron el gusto lector de cada autor están siempre presentes de algún modo en su obra, a modo de dioses tutelares... Incluso en *El oro de los sueños* hay homenajes explícitos al *Quijote* o a *La isla del tesoro*. En cuanto a

las “novelas de aprendizaje”, no había pensado que, efectivamente, casi todas las mías, aunque los protagonistas no sean gente joven ni estén caracterizadas por los centros de enseñanza, están señaladas por cierto progresivo descubrimiento de aspectos de la propia personalidad. Puede que mis lecturas tempranas sigan gravitando sobre todo lo que escribo.

FN: En 1996, abandonaste tus otras tareas para dedicarte exclusivamente a la escritura. ¿Fue ése el año en el que sentiste con especial fuerza la llamada de la vocación literaria o tu decisión tuvo que ver con otros factores?

JMM: En realidad fue por razones más prosaicas, el cumplimiento de cierto plazo que me permitiría cobrar una pensión a partir de determinada edad. En los años anteriores a 1996, había tenido que arreglármelas con dificultad en mi trabajo como funcionario, para compatibilizarlo con la escritura. Me preció de organizarme bien y de ser capaz de cambiar de registro sin traumas, pero entonces las cosas se me fueron complicando, había temporadas en las que tenía que pedir permisos sin sueldo, consumir mis días de vacaciones para atender a viajes, de manera que decidí dejar la Administración.

No voy a decir, como el Buscón, que “fuéme peor”, pero la libertad me obligó, no obstante, a organizarme de manera también muy estricta, porque los viajes y las conferencias se multiplicaron y yo no podía dejar de atenderlas, ya que no cobraba un sueldo fijo, con lo que casi tenía menos tiempo que antes para escribir. Pero por fin conseguí ajustar mis horarios y seguí escribiendo, porque si de algo estoy seguro en esta vida es de que el hecho —el puro acto de escribir—, es lo más gratificante que hace el escritor.

FN: En tu obra siempre he apreciado un extraordinario interés por la imagen, que te ha llevado a percibir la realidad especialmente a través de los ojos y a ilustrar algunos de tus libros más significativos con dibujos propios. ¿Podrías extenderte sobre este aspecto fundacional de tu poética?

JMM: Me hubiera encantado tener una disposición decente para el dibujo y la pintura, pues desde muy joven me interesaron las artes plásticas, pero evidentemente ese no era mi camino... Sin embargo, cuando empecé a estudiar, en la facultad, conocí a un pintor, Antonio Madrigal, y tuve otros amigos aficionados a la pintura, al dibujo, al grabado, que me orientaron mucho en esa materia, y el arte pictórico nunca ha dejado de interesarme. Hasta he tenido la suerte de tener un yerno pintor, Félix de la Concha, y conocer muy de cerca su

trabajo. Heredé de mi suegro un pequeño tórculo con el que a veces imprimo algún grabado al linóleo, muy modesto. No puedo decir si la vista es para mí el más importante de los sentidos, pero sí que a través de ella puedo percibir imágenes que luego pretenden tener un sentido simbólico en lo que escribo. Si le doy tanta importancia al escenario, al ámbito físico en el que transcurren mis historias, es porque lo visualizo mentalmente con mucha precisión.

FN: ¿Es por ello que muchos de tus libros se encuentran tan cercanos a la concepción del texto-arte?

JMM: Eso sería mucho decir, francamente. A veces he colaborado con alguno de esos libros, pero aportando mi texto como complemento de ilustraciones ajenas de calidad. Por ejemplo, intervine, con Antonio Gamoneda y Luis Mateo Díez, en un precioso libro de grabados de Félix de Cárdenas...La inclusión de ilustraciones en algunos libros míos obedece a un sentido utilitarista de la imagen. En *El oro de los sueños* y las siguientes novelas de la trilogía, me pareció que los fragmentos de ilustraciones y grabados de época le darían a los textos mayor personalidad, los entroncarían más fácilmente con el tiempo histórico que pretendían evocar, sobre todo teniendo en cuenta que su lector sería mayoritariamente joven y que yo quería familiarizarlo con el tiempo y los hechos de la conquista de América; por eso, aparte de seleccionar muchas ilustraciones tanto del campo español como del azteca, maya o inca, manipulé algunas para acomodarlas a la situación dramática que pretenden ilustrar.

En el caso de *Los trenes de verano/No soy un libro*, el juego tipográfico, las páginas en negro, etc... responden también a lo que supuestamente está sucediendo dentro del libro que el lector tiene en las manos. En *Cuentos del libro de la noche* me pareció que, al tratarse de un número tan elevado de minicuentos, cada uno debía llevar un apoyo iconográfico, no solo para remarcar su sentido, sino para remansar la atención del lector, para permitirle descansar un poco, porque no hay cosa más agobiante que leer muchos minicuentos uno tras otro, sin parar.

FN: ¿Relacionarías este hecho con que seas padre de la teórica del cómic Ana Merino, casada a su vez con el pintor Félix de la Concha, a quien antes aludiste?

JMM: No sería una relación tan forzada, porque seguramente en la afición a los cómics de Ana, y de María, su hermana mayor, fui yo muy influyente. Cuando eran niñas, había en casa una colección amplia de tebeos, y al volver del colegio merendaban leyendo los de

La pequeña Lulú y *La zorra y el cuervo* que conservo encuadernados. *Mafalda*, *El príncipe Valiente*, *El hombre enmascarado*... eran para ellas muy familiares. Y aunque María, tras doctorarse, se hizo profesora de Derecho Constitucional, Ana acabó haciendo su tesis doctoral sobre *El cómic hispánico*, con lo cual yo le decía, en broma, que cuando era adolescente nunca me imaginé que la lectura de tebeos, que mis profesores aborrecían, pudiese servir para hacer doctor a alguien... Y por esas casualidades de la vida, Ana, aparte de devenir poeta, se casó con Félix de la Concha, gran pintor y muy buen conocedor del mundo pictórico... En fin, vivir para ver.

FN: Cambiando un poco de tercio, ¿cuál es tu relación con los premios literarios, después de haber obtenido —amén de los citados arriba— algunos tan reconocidos como el Miguel Delibes, el Torrente Ballester, el Nacional de la Crítica, el Ramón Gómez de la Serna, el Salambó o el Castilla y León de las Letras?

JMM: Los premios literarios siempre son estimulantes, pero yo solamente me presenté al primero, el *Novelas y Cuentos*, con mi primera novela; los demás me los fueron dando graciosamente. Bueno, también me presenté al Torrente Ballester, pero por afán de coleccionista, porque ya que me habían “otorgado” el Miguel Delibes y el Ramón Gómez de la Serna, quise añadir a mi currículum el nombre de otro escritor al que admiro. Recuerdo que también me satisfizo mucho el Premio de la Crítica, aunque cuando me lo dieron, Juan García Hortelano, que lo había recibido años antes, me dijo que era “el beso de la mujer araña”, porque a partir de entonces los lectores comunes huirían de mí... Pero aparte del estímulo que los premios suponen para el escritor, y la posible mayor difusión de la obra, insisto en que el momento verdaderamente gratificante de la escritura, el premio mejor, es lo que sientes y experimentas mientras estás escribiendo: esa sensación no se parece a ninguna otra.

FN: Con el Salambó conseguiste una *heroicidad* desde el punto de vista de todos los amantes de la minificción, pues por primera vez (2007) un libro de microrrelatos —*La glorieta de los fugitivos*— logró alzarse con el trofeo a la mejor obra narrativa del año editada en español. ¿Te resultó especialmente dulce esa recompensa?

JMM: La verdad es que no me lo podía creer, y además recibí la noticia de modo muy azaroso, pues estaba en Andorra dando una conferencia y llevaba por casualidad el teléfono móvil, que uso poco y suelo olvidar en casa. Ese premio es —o era, pues creo que ha desaparecido— especialmente gratificante, porque el jurado que lo

concedía estaba constituido por un número nutrido de escritores, de colegas, y mi libro, que yo no presenté, competía con otros muy considerables, novelas importantes, en el panorama narrativo español.

FN: Desde el año 2009 eres miembro de la Real Academia Española. En tu discurso de ingreso, hablaste de tu pasión desde la infancia por diccionarios y enciclopedias. ¿Podrías extenderte en este punto para los amigos de la ANLE (Academia Norteamericana de la Lengua Española), a quienes sin duda interesarán tus palabras?

JMM: A mi padre le encantaban los diccionarios y las enciclopedias. Primero tuvimos la *Enciclopedia Universitas*, que a mí me facilitó lecturas inolvidables y me hizo conocer la historia, la geografía, la vida animal, el sistema solar, las ciudades del mundo... de un modo incomparable. Todavía muy niño mi padre me regaló otra enciclopedia que había comprado clandestinamente, *El libro de oro de los niños*, editada en México por ciertos exiliados españoles, Benjamín Jarnés y Luis Doporto, que conservo como una de las joyas más amadas de mi biblioteca. Luego llegó la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa, y además yo era el “buscador oficial” familiar de términos. Lo he pasado muy bien con la Espasa, que heredé. Como el Casares, o una antigua edición del Diccionario de la RAE. Con los años he ido incorporando el Covarrubias, el María Moliner, el Corominas-Pascual, el Diccionario Geográfico de las Indias Occidentales de Alcedo, el Militar de Almirante, el Literario de Gullón... sin contar los relativos a unas cuantas lenguas.

Pienso que los diccionarios extienden ante ti la posibilidad de innumerables viajes, y cuando era joven a lo mejor buscaba una palabra y ya no salía del diccionario en toda la tarde, saltando de palabra en palabra. Me puede pasar ahora con el Diccionario de Americanismos... Esa materialización cercana de tantas palabras es una ventaja física del papel sobre la utilería cibernética: cuando busco algo en Internet, generalmente me conformo con encontrar una o algunas cosas sobre lo mismo, pero en el diccionario o en las enciclopedias de papel, la disposición misma del objeto *libro* te lleva a derivar por otros lugares en los que acaso ni habías pensado. Todas las palabras están delante de ti simultáneamente, y es muy fácil saltar de una a otra.

FN: En el citado discurso de ingreso a la RAE comentaste que te complace ocupar el sillón “m”, asociado a palabras como “magia”, “madurez”, “melancolía”, “memoria”, “metamorfosis”, “mito” o “muerte”, entre otras. Creo que estos vocablos resultan especialmente

significativos en tu obra, y me gustaría saber si estás de acuerdo con esta afirmación.

JMM: Mi propensión a lo fantástico hace que todas las casualidades me fascinen. Me adjudican el sillón “m” y encuentro en esa letra no solo la inicial de mi primer apellido, sino la de muchísimas palabras que, efectivamente, responden a elementos que siento muy cercanos, aunque solo cité algunas, porque la lista sería interminable: maleficio, manuscrito, mar, mariposa, mentira, meteorito, mirada, monte... Sin embargo, mi relación física con el sillón que lleva la letra “m” en el respaldo —porque cada letra tiene en la RAE su asiento correspondiente, aunque los académicos nos sentemos en cualquiera— es curiosa: cerca del lugar que me asignaron en la sala de Plenos estaba precisamente el sillón “m”, y lo puse en el lugar que yo ocupaba, pero solamente me senté en él un par de veces, porque en muy poco tiempo había sido sustituido por otro. Como si se tratase de un cuento de Andersen o de Maupassant, quiero pensar que, cuando la Academia se queda vacía, por la noche, los sillones tienen sus propios encuentros y se mueven de un lado para otro...

FN: Si te parece, comencemos ya a hablar de tu creación. Comenzaste en 1972 con *Sitio de Tarifa*, un poemario que se vio inmediatamente seguido por *Cumpleaños lejos de casa* (1973) y *Mírame Medusa y otros poemas* (1984), hasta llegar a la recopilación de tu obra poética completa en *Cumpleaños lejos de casa* (2006), homónimo del segundo volumen. ¿Por qué ese título tiene tanta importancia para ti?

JMM: Ese título tiene mucho que ver con el contenido del libro, que reúne todos mis versos en un largo poema dedicado a repasar mi memoria de la infancia, la adolescencia y la primera juventud. El título habla de cumplir años y de estar alejado del espacio cercano, habitual, para la celebración. Ese “lejos” tiene un sentido de distancia tanto en el espacio como en el tiempo: los años han pasado y el poeta celebra un ritual de recordación apartado de todo aquello que era... Por ahí iría una interpretación plausible del título, aunque la poesía responda mucho más a los resortes de la intuición que a los de la razón. En todo caso, al escribir ese libro me liberé de ciertas cosas que seguían inquietándome, fue como una de esas terapias de escritura que algunos psicoanalistas aconsejan.

FN: Siempre he percibido un primordial impulso lírico en tus textos narrativos, marcados por imágenes tan intensas como originales. ¿Atribuirías este hecho a tu amor por la poesía?

JMM: Ya dije antes que, entre otras cosas, para mí la poesía fue un taller de escritura, pues al practicarla descubrí que cada palabra presenta un valor sustantivo dentro del discurso, que los sinónimos no tienen el mismo peso ni la misma relevancia, que la concisión es imprescindible para tensar lo que se quiere expresar, así como comprendí el valor de la sugerencia y el peso muerto de lo superfluo. Lo que pasa es que yo era un poeta narrativo, mis poemas eran como baladas, yo contaba algo a través de ellos —hay algunos que son auténticos minicuentos—, en ellos el tiempo y el movimiento tenían importancia, como en toda la narrativa, pues carecían de esa inmovilidad y atemporalidad que debe tener la buena lírica.

Sin embargo, qué duda cabe, la poesía es también reconstrucción de sensaciones, de atmósferas, y sin duda yo aprendí al escribirla bastante sobre esos aspectos, que solo se consiguen cuidando cada imagen. La poesía me sigue interesando mucho como lector, y seguramente que, como narrador, ha nutrido buena parte de mis recursos expresivos.

FN: Tu primera narración fue *Novela de Andrés Choz* (1976). Con ella inauguras la reflexión metaficcional en tu literatura a través de un texto signado por la alternancia de relatos que se superponen, continuada en otras obras tuyas como *Los invisibles* (2006), —tan relacionado con *La metamorfosis* kafkiana y uno de tus textos más provocadores—, *No soy un libro* y, en cierta medida, *El heredero* (2003). Me gustaría conocer tu opinión sobre este recurso y sobre la metaficción como ilustre rama de la literatura fantástica.

JMM: Siempre me ha interesado la relación de la literatura con la vida desde la perspectiva de la propia estructura de la obra. Ya mientras hacía bachillerato me atrajeron mucho *Niebla*, de Unamuno, y *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello. En *Novela de Andrés Choz*, el escritor de la novela que hay dentro del libro e inventor del extraterrestre protagonista acabó resultando tal personaje, y ello no estaba previsto por mí, sino que fue resultado de mi propia escritura del texto... Aunque ojo, cuando “entro” en *Los invisibles* no soy exactamente yo, es una especie de doble, un *alter ego* literario, pero esa posibilidad demuestra la capacidad de la ficción para conculcar las leyes de la física y construir una realidad nueva, diferente, no menos valiosa, porque aunque derive del mundo de la imaginación, está materializada en la escritura.

Para mí la literatura, la ficción, no es algo absolutamente ajeno, un mundo paralelo y subordinado, sino que se relaciona íntimamente con lo que somos. Y si la historia de lo que somos está en la literatura

¿cómo pensar que es algo ajeno, diferente, que no estamos íntimamente implicados en ella de alguna manera? Para mí, la metaficción no es un puro juego, sino un misterioso camino que enlaza realidad y literatura. Pero atención: a veces, para referirse a lo “metaliterario”, se habla de autores, de propósito más o menos cosmopolita, que escriben sobre espacios o personajes literarios sin mayor ambición, porque para que se produzca la verdadera “metaliteratura” es precisa la “vuelta de tuerca” de esa comunicación entre ficción y realidad. Algo que solo mediante la imaginación puede conseguirse.

FN: Con esta primera novela te adscribiste a una corriente, definida por el discurso autorreflexivo, fundamental en los autores españoles de los setenta, entre los que sobresalieron contigo Luis Mateo Díez o Marina Mayoral. ¿Hubo reuniones, charlas o propuestas colectivas entre vosotros para practicar este tipo de discurso, tan alejado del realismo estético predominante en aquel momento?

JMM: Con Luis Mateo Díez, como con Juan Pedro Aparicio, tengo una antigua, fraternal amistad, y soy también buen amigo de Marina Mayoral. Incluso ella, que además de escritora es profesora y estudiosa de la literatura, ha organizado encuentros y simposios en los que he —hemos— participado. Sin embargo, nunca hubo entre nosotros y otros colegas de la misma promoción ningún acuerdo estético determinado, y no hay más que leer la obra de cada uno para comprender que hemos seguido trayectorias diferentes.

Pero también es cierto que nuestra generación, en lo que pudiéramos llamar su período de formación, tuvo que sufrir dos petulantes doctrinas, defendidas con ahínco por bastantes críticos entonces relevantes: primero, la del “realismo social” como única forma de expresión respetable, y luego la de la supremacía de un mal llamado experimentalismo, que consistía en “la destrucción del lenguaje”, ni más ni menos. Lo que muchos miembros de mi promoción hicimos fue reaccionar naturalmente frente a ambas imposiciones, defendiendo ante todo la narratividad y el derecho de cada escritor a escribir como le diese la gana.

FN: Por cierto, ¿cómo te sientes cuando se habla de la *escuela leonesa*, en alusión a la obra de Julio Llamazares, Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y tú, como principales representantes de la misma?

JMM: Acabo de señalar que con Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio me une una amistad anterior a nuestra condición de escritores. De Julio Llamazares nos separan casi quince años de edad, pertenece a otra promoción. No me atrevo a decir que haya una “es-

cuela leonesa”, pero sin duda en cuanto a la relación de León con las letras sucede algo insólito: sorprende que en un lugar al parecer tan remoto y olvidado como León, surjan tantos escritores en relativamente pocos años —Leopoldo Panero, Ricardo Gullón, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Antonio Gamoneda, Antonio Pereira, Antonio Colinas, Elena Santiago, Juan Carlos Mestre, Agustín Delgado, nosotros y otros más jóvenes como pudieran ser Luis Artigue o Raquel Lanseros y Ana Isabel Conejo, por citar algunos...

Mas se olvida que en León, y no solo en la capital, ha habido una fecunda tradición de revistas literarias, y que por ejemplo, gracias a la institucionista Fundación Sierra Pambley, a principios del siglo XX no había analfabetismo en la montaña leonesa. Es decir, que es evidente una tradición de relación con la palabra escrita y con las letras, y una emulación desde hace años en quienes nos dedicamos a la literatura.

FN: Siguiendo tu trayectoria, en 1981 vela luz *El caldero de oro*, la primera de tus novelas inscritas en lo que has denominado “ciclo del mito”, completado con *La orilla oscura* (1985) y *El centro del aire* (1991). En estas ambiciosas obras cuestionas la razón occidental y la realidad para defender la necesidad del mito. ¿Es este hecho el que te lleva a reivindicar frecuentemente la necesidad de recuperar las memorias infantiles?

JMM: Soy irremediabilmente occidental, es decir, sometido a las reglas de la lógica formal, al sentido del tiempo como flecha irreversible y a otros principios del orden más o menos científico, pero dentro de mí hay una enorme simpatía por las situaciones azarosas, el tiempo circular y muchos elementos que están dentro de nosotros desde mucho antes de que existiese siquiera el barruntar de la ciencia. Por ejemplo, los arquetipos que siguen y seguirán nutriéndonos mientras constituíamos esta especie, o ese sentido de lo simbólico, engendrador de tantas ideas absurdas pero que está en nuestra raíz ontológica...

Por otra parte, en Occidente también coexiste, con la razón, un solemne universo de imposturas y supersticiones. Los mitos se acuñaron para dar sentido a la caótica y escurridiza realidad. Nacen de la ficción originaria y preceden a la literatura, pero su sustancia es la misma. Desde la literatura, ¿cómo no sentir una gran atracción hacia lo mítico? Por otra parte, ahora se habla de que solo conocemos un cuatro por ciento de lo que sea en realidad el Universo... Yo creo que los mitos han permitido explicar el 96 por ciento res-

tante, aunque sea de una manera poética y que, hechos a la medida estrictamente humana, nos facilitan nuestro propio conocimiento.

Por ejemplo, en *El caldero de oro* intenté algo que va en contra de la física y de la filosofía: la visión simultánea, anular el tiempo, que los espacios históricos que se evocan a través de los sucesivos fragmentos se produzcan a la vez; en *La orilla oscura* busqué, a través de la historia del dios lagarto, de alguna leyenda del Camino de Santiago, y de la consideración de América como “la otra orilla”, interrelacionar sueño y vigilia en una especie de círculo cerrado; en *El centro del aire*, el mito de Bernardo del Carpio y los recuerdos de Heidi, heroína de novela para niños, me sirvieron para reconstruir una memoria y urdir una búsqueda que es un retorno a los orígenes. La sustancia del mito está en su intemporalidad: el mito está dado para siempre, y esa perspectiva ha nutrido muchos de mis libros, aunque desde *El lugar sin culpa* haya entrado en un terreno más perteneciente a mi propia historia temporal, digamos...

FN: ¿Estarías de acuerdo con la afirmación de que este hecho tiñe de una indudable melancolía —rasgo decisivo de tu poética, desde mi punto de vista— las novelas del ciclo?

JMM: Posiblemente. Mi nostalgia de lo mítico no anula mi seguridad de que el tiempo existe y nos derrota irremisiblemente. La literatura, el arte, intentan en cierto modo luchar contra el tiempo, y además disfrutar de él mientras pasa, sentirlo de un modo excitante, pero el tiempo lo destruye todo sin piedad.

Hace unos días estuve viendo una exposición sobre Leonardo de Vinci en la que, con los medios técnicos que hoy tenemos a nuestro alcance, se hacía una reconstrucción cuidadosa de los colores originales de la Gioconda. En 500 años, el cuadro se ha oscurecido de manera penosa: el cielo, que fue azul, es verdoso; la piel de la Mona Lisa, que fue marfileña, es pardo-amarillenta...Grandes ampliaciones pretendían demostrarnos, con poco éxito, que el retrato tuvo alguna vez pestañas y cejas...El famoso *sfumato* leonardesco tiende a esfumarse cada vez más, y dentro de quinientos años no quiero pensar en lo que quedará del famoso retrato.

En *La Dorotea*, Lope de Vega dice algo que yo ahora estoy empezando a comprender plenamente: *No hay secreto que más se sienta descubrir que el de los años*. Y el secreto de los años, el del tiempo, es el deterioro, el acabamiento, la destrucción. Si fuese oriental, seguramente sería budista. Occidental, lucho contra el tiempo escribiendo e intentando sentirme vivo mientras lo hago, pero en el fondo no puedo

olvidar aquella afirmación de Sartre, un poco pomposa pero llena de sentido: *el hombre es una pasión inútil*.

FN: De ahí tu esencial melancolía... Volviendo a tu obra, creo que en el ciclo de “las novelas del mito” se podría incluir, sin ningún empacho, *El heredero*, así como sus temas podrían asociarse sin dificultad a los *Cuentos del reino secreto* (1982). ¿Estarías de acuerdo con esta conexión?

JMM: Tengo escrito que en *Cuentos del reino secreto* pretendí llevar a los escenarios y paisajes de mi infancia y adolescencia —es decir, a los espacios leoneses— una serie de intuiciones fantásticas, y en realidad el libro resulta una mirada mítica y mitificadora de aquellos territorios. En cuanto a *El heredero*, el tema es más complejo, porque es mi novela sobre el fin de un tiempo, el siglo XX, fin del que soy testigo, que percibo personalmente, aunque esto de los siglos, como todos los datos del calendario, sea una convención...

Creo que en esa novela, donde intenté describir los cien años del siglo XX español a través de las sucesivas generaciones de una familia, se muestra claramente algo que está en mi experiencia de los últimos años: el gusto por lo mítico acosado por la certeza del acabamiento. En *El heredero*, el destino de la casa de muñecas, que es un símbolo de la memoria, del arraigo mítico, no solo habla del personaje protagonista sino de mí mismo.

FN: Sigamos con *El heredero* porque me parece una de tus novelas más logradas en el tratamiento de temas capitales de tu imaginario como la búsqueda de la identidad, la recuperación de la memoria o las duplicaciones de la personalidad. Sobre todo, me encanta tu recurso a la ciencia ficción clásica en la versión *pulp* de *La guerra de los mundos* que incluyes en el argumento. ¿Es este género, como apuntaste ya arriba y parece desprenderse asimismo de los relatos integrados en *Las puertas de lo posible* (2008), uno de tus favoritos?

JMM: Antes contaba, efectivamente, lo interesante que fue para mí descubrir la SF, la ficción científica, que en sus aspectos más notables es una mezcla de distopía y utopía con capacidad para hacernos reflexionar sobre nuestros logros técnicos y nuestro futuro. Ya en *Novela de Andrés Choz* utilicé la SF para construir el personaje central, y a menudo le he hecho homenajes a lo que creo que, como el socialismo de estado, fue una quimera del siglo XX.

Me parecía sugestivo que uno de los personajes de *El heredero* hubiera sobrevivido en la ominosa posguerra española escribiendo

novelitas de ese género, porque además es cierto que muchos “rojos” —como mi personaje— lograron subsistir escribiendo esas novelitas de quiosco. Por ejemplo, el anarcosindicalista Eduardo de Guzmán, que escribió más de 400 novelitas “del oeste” con los seudónimos Eddie Thorny y Edward Goodman... O sea, que al tiempo que hacía un homenaje, reconstruía una zona de la memoria colectiva.

También en el último libro que he publicado, *El libro de las horas contadas*, una especie de novela construida a base de cuentos, aparecen unos extraterrestres arácnidos denominados zambulianos... En el caso de *Las puertas de lo posible*, que es un libro de cuentos todo él homenaje a la SF, coincidía con el centenario del Manifiesto Futurista de Marinetti, en el que se habla de “...*derribar las misteriosas puertas de lo imposible*”. De ahí el título del libro. Sorprendentemente, y pese a que aquel manifiesto es un precedente de posturas que desembocaron en el fascismo, nadie quiso enterarse de la efemérides, lo que muestra que vivimos un tiempo amnésico, y por ello estúpido.

FN: En *El heredero*, un personaje inventado por uno de los protagonistas —Chon Ibáñez— llega a cobrar vida propia en un giro, de nuevo, claramente metaficcional. ¿Encuentras relación entre este hecho y tu devoción por los apócrifos —*Parnasillo provincial de poetas apócrifos* (1975), escrita en colaboración con Agustín Delgado y Luis Mateo Díez—, heterónimos —*Las cenizas del Fénix* de Sabino Ordás, seudónimo bajo el que te ocultas junto a Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio— y *alter-egos* literarios, del que sin duda el más reconocido de tu trayectoria es el profesor Souto?

JMM: Puesto que en *El heredero* incluyo muchos elementos que han sido recurrentes en mi obra, no me pareció inoportuno que hubiese un personaje ficticio que acaba cobrando vida. Como antes dije, me seduce lo metaficcional, y lo he tenido presente en mi obra con regularidad. Hay varios modelos que me sedujeron, como a mis compañeros: desde los apócrifos quevedescos a Juan de Mairena y los heterónimos de Pessoa, pero sobre todo el gusto de Max Aub por el asunto, su invención del pintor Jusep Torres Campalans, su delicioso discurso apócrifo de ingreso en la Real Academia Española. El *Parnasillo*... fue una experiencia estupenda, y contar todo lo que supuso su presentación en los tiempos azarosos de la “pre-transición política” daría para un relato muy jugoso, pero alargaría demasiado mis palabras.

En cuanto a Sabino Ordás, nació a partir de una propuesta de artículos con su firma apócrifa para publicar en el suplemento literario

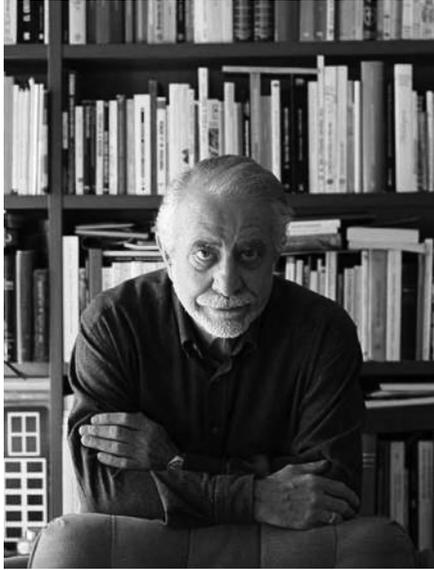
del periódico *Pueblo*, que le hicimos Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y yo mismo al director del suplemento, Dámaso Santos, un hombre cercano y acogedor... Luego, el suegro de Juan Pedro, Juan Belmonte, médico que era también excelente pintor y escultor, hizo una serie de retratos de Sabino Ordás atribuidos a diversos pintores... Juan Pedro conserva la pinacoteca. La serie de artículos se denominaba “Las cenizas del fénix”, y con el tiempo apareció un libro con el mismo título. Sabino Ordás tiene un anecdotario pintoresco, porque hubo gente de relieve que creyó en su existencia... En cuanto al profesor Eduardo Souto, su aparición fue resultado de una curiosa casualidad.

FN: *¿Y cómo se te ocurrió la existencia de este último y singular personaje, presente por primera vez en el cuento “Las palabras del mundo”, de El viajero perdido (1990), continuado en relatos como “Del libro de naufragios” y “Signo y mensaje”, del mismo volumen, y asimismo personaje de la novela corta “La dama de Urz”, en Cuatro cuartetos (1999)?*

JMM: En cierta ocasión, hace muchos años, en el breve período en que algunos periódicos tomaron la iniciativa de publicar cuentos literarios durante el verano, en un periódico de mucha tirada me pidieron un cuento y se me ocurrió *Las palabras del mundo*, la historia del lingüista que pierde el sentido de las palabras, pero el profesor protagonista no se llamaba Souto, sino que le di otro nombre que me vino a la cabeza sin más.

Entonces yo tenía cierta relación, por razones profesionales, con el académico Emilio Lorenzo Criado, el antecesor en la RAE de José Manuel Blecuá. Emilio Lorenzo había leído mi cuento y cuando se encontró conmigo me preguntó, muy divertido. “¿Y qué le ha parecido el cuento al profesor xxx?”. Resulta que yo le había puesto al profesor el nombre de un lingüista auténtico, de carne y hueso, contemporáneo. Aquello me desazonó, como es lógico, y cuando el cuento se publicó en un libro le cambié el nombre por el de Souto. Como si se hubiese tratado de un conjuro, a partir de entonces el tal profesor Souto reclama para sí algunos cuentos o textos que voy escribiendo, y ya tiene bastantes, hasta el punto de que hay quien me ha propuesto reunirlos en un libro...

FN: A mí me da la sensación de que Souto nos ofrece la clave de su existencia “pasmada” al comentar que “*todos son signos, y que el problema está en conocer la realidad de lo que representan*”. ¿Estarías de acuerdo?



José María Merino
(foto Álvaro García)

JMM: Antes aludiste a Souto como un *alter ego* mío, lo que en cierto modo podría ser verdad, pues deposito en él todo lo que no conozco a propósito de los aspectos materiales, estructurales, internos, extraliterarios o preliterarios, del lenguaje. Porque yo no tengo nada de filólogo, de lingüista, aunque respete mucho el trabajo de estos profesionales que ahora tengo tan cercanos en la RAE. Y por supuesto que para mí está claro que todo son signos —desde la constitución de las flores hasta determinadas formas, colores y actitudes de los insectos— y que son signos los cambios de rumbo de los vientos o los súbitos terremotos, pero signos que no están dirigidos a los seres humanos. En algunos logramos desentrañar su significado, en la mayoría de ellos no... Todo esto dicho sin ninguna implicación sobrenatural, que quede claro.

FN: De ese modo, se trataría de un personaje que representa tu concepción de la literatura, heredera directa del simbolismo, si no lo interpreto mal, y amiga de la semiótica, como corresponde a un autor tan “interpretante” como tú...

JMM: Tengo una idea de la ficción previa a la literatura, que he defendido en numerosas ocasiones, incluso en mi discurso de ingreso en la RAE. Ese personaje, el profesor Souto, ha dicho: “*No fue*

el ser humano quien inventó la ficción, sino la ficción lo que inventó al ser humano". Y esa ficción que "nos inventó", que nos constituyó, nos ha hecho entender lo que somos a través de ella. Gracias a la ficción inicial, oral, y a partir de la escritura, sabemos cómo nos enamoram, cómo odiamos, conocemos nuestras inclinaciones sexuales, podemos ser héroes o traidores.

Sin embargo, en el ámbito de los investigadores del lenguaje hay una tendencia a estudiarlo en sí mismo, al margen de la ficción. Pero, ¿qué es el lenguaje humano sin la ficción? Lenguaje, articulado o no, capacidad de comunicación, tienen todos los seres vivos, hasta las bacterias. Lo que da sentido al lenguaje humano no es que sea articulado, como se dice, sino su tendencia, yo diría natural, a la ordenación en forma de ficciones, para dar sentido a un mundo caótico, impenetrable, sobre todo cuando no existía la escritura; es decir, desde hace muchos miles de años.

FN: ¿Explica este hecho tu alergia a la fosilizada crítica académica, con su tendencia a autopsiar los libros y a cartografiar la imaginación, encuadrándola en compartimentos estancos? Así lo pude interpretar en uno de los capítulos finales de *El heredero*, con tu rechazo de muchas de las aproximaciones críticas realizadas en determinadas universidades norteamericanas, o en tus "Diez cuentos congresistas" (incluidos en *La glorieta de los fugitivos*), donde ideas incluso trampas para cazar filólogos.

JMM: En los Estados Unidos hay muchas universidades, buenas y malas, pero en su sistema, por lo menos en lo que toca al español, hay un sentido de las obras narrativas como sustento decisivo de la enseñanza. Si no fuese por las universidades norteamericanas, tal vez ya nadie se acordaría de un genio de la literatura como fue Benito Pérez Galdós, al que en España hemos olvidado. Mi hija Ana hizo allí el doctorado, y aunque había sido muy lectora desde niña, me sorprendió agradablemente la cantidad de libros, muchos de ficción, que le obligaron a leer. Yo estuve dando un breve curso sobre el cuento literario en una universidad magnífica, Dartmouth College, con una biblioteca de primera magnitud y unos alumnos verdaderamente entregados al estudio. Pero tanto en las universidades norteamericanas como en las del resto del mundo, hay quien cree que el oscurecimiento del discurso es señal de la profundidad de pensamiento.

En *El heredero* bromeo sobre eso, porque una vez, mientras mi hija Ana residía en una de las sucesivas universidades que la han

acogido y preparaba su tesis, tuve una intervención ante los alumnos en la que participaron conmigo un profesor y una profesora, y al único de los tres que entendieron los alumnos fue a mí. Por parte de los profesores, había una manifiesta voluntad de expresarse de manera crítica, como si eso fuese un mérito. Y conocí allí directamente el caso de otro doctorando al que el director de la tesis le aconsejaba sin ambages que no dejase las cosas tan claras, que las “oscureciese”, cosa que yo reflejo en mi libro.

Por lo que toca a “La glorieta miniatura”, que incluí al final de *La glorieta de los fugitivos*, fue mi ponencia en el IV congreso de minificción que tuvo lugar en Neuchâtel en 2006. Pensé que en un congreso de ese tipo lo lógico era presentar una ponencia hecha mediante minicuentos, y como el supuesto autor de la ponencia era el profesor Souto, me permití algunos guiños y bromas hacia sus colegas... que reflejé en esos “diez cuentos congresistas” escritos a lo largo del congreso, donde por cierto había gente con la que me lo pasé estupendamente y a la que dediqué los cuentos.

FN: Acerquémonos ya a uno de los aspectos más alabados de tu creación: a partir de un determinado momento tus textos muestran la profunda imbricación existente entre los hechos cotidianos, el misterio y el sueño, hecho que te ha llevado a acuñar el concepto de “realismo quebradizo”, tan cercano al de “neofantasía” aplicado por Jaime Alazraki a la obra de Julio Cortázar. Como el crítico argentino, ¿consideras que el hecho fantástico solamente puede surgir de la realidad, y encontrar su mejor realización en los textos que estiran la situación sobrenatural sin preguntar la razón por la que esta se ha producido?

JMM: Paul Éluard dijo que hay otros mundos, pero que están aquí, o sea que yo, de entrada, excluiría ese concepto de lo “sobrenatural” que puede enturbiar nuestro razonamiento... Lo fantástico se caracteriza por la “irrupción de lo inadmisibile en el seno inalterable de la legalidad cotidiana”, como señaló Roger Caillois. Es patente que la realidad es frágil, por la cantidad de cosas inesperadas, generalmente funestas pero también felices, desde un terremoto hasta la recuperación de un accidente que parecía mortal, que pueden sucedernos de manera fortuita. No es que sean imposibles, sino que rompen de forma incongruente esa rutina que nos acaba pareciendo inmutable, firme como una roca.

Introducir en la literatura algo que conecta con el sueño, con nuestros miedos, con los fantasmas de cosas perdidas, de frustracio-

nes o de deseos que nos acompañan, y darle forma lógica, verosímil, mediante las palabras, no es sino un modo de intentar profundizar en el alma humana, de dar forma, aunque sea disparatada, a la realidad tan poco racional que nos rodea, y con ello una manera de ampliar el sentido propio de la literatura.

A mí me gusta repetir que la realidad no necesita ser verosímil, que se produce, sin más. En cambio, la literatura exige ser verosímil, ese es su primordial requisito. Hacer verosímil lo fantástico, conseguir esa “suspensión de la incredulidad” de la que habló el clásico, es uno de los retos de la literatura, aunque a menudo leo ficciones realistas que no consiguen hacerme creer en lo que cuentan.

FN: En este sentido, ¿crees que en este momento el discurso fantástico goza de buena salud en la literatura española?

JMM: No cabe duda de que hay una tendencia a la normalización de lo fantástico en el mundo universitario: hasta se celebran encuentros y simposios con ese motivo. Incluso se puede decir que el mundo universitario ha recuperado una lectura interesante de lo fantástico español del siglo XIX, por lo menos. Creo que en ese ámbito se han perdido los prejuicios, lo que me parece muy positivo. En cambio no sucede lo mismo con los lectores, sobre todo con esos lectores masivos consumidores de extraños y acorazados libros *bestseller*, auténticos sucedáneos de lo literario.

Claro que la situación es más compleja: para empezar, lo fantástico suele refugiarse en el género breve, en el cuento. En este momento creo que en España se están escribiendo muchos cuentos, otro género marginado por el lector masivo, y bastantes de calidad indiscutible. En el panorama de los cuentos, hay una facción que trabaja con el cuento fantástico, pero es pequeña, casi marginal. A la mayoría de los lectores españoles, insisto, lo fantástico no le interesa.

FN: Tu reconocida inclinación por experimentar con nuevas posibilidades narrativas te hizo comenzar, en 1986, el ciclo novelístico de “las crónicas mestizas”, al que ya has aludido arriba. Así, *El oro de los sueños*, seguido de *La tierra del tiempo perdido* (1987) y *Las lágrimas del sol* (1989) te permitieron homenajear géneros a los que, como señalaste, siempre te has sentido cercano: la novela de aventuras, las crónicas de indias y las antiguas leyendas y mitos —en este caso, americanos—. ¿Cómo fue el trabajo con textos tan disímiles en su filiación, pero muy semejantes en su capacidad para excitar la imaginación?

JMM: Ya dije antes que escribí *El oro de los sueños* tras mi experiencia americana y mis lecturas de las crónicas de Indias. La verdad es que me dio bastante trabajo reconstruir ese mundo de la Conquista, el diario pasar de la gente con la mezcla de culturas, cómo podría ser aquello de “entrar a descubrir” —una empresa para la que se necesitaba autorización de la Corona, que se llevaba el 20 por ciento neto de los posibles beneficios, el llamado “quinto real”— porque además entre nosotros no hay tradición de novela sobre aquellos descomunales sucesos. Aparte de consultar mucha documentación y disfrutar mucho de los textos españoles y de los nativos americanos, para imaginar cómo se navegaría en las carabelas me aficioné a navegar a vela, y lo hice a lo largo de varios veranos.

El oro de los sueños iba a ser una novela única y cerré la trama de manera que no pudiese tener continuación, pero aquel mismo verano en que la publiqué contraí una de esas enfermedades que te obligan al encierro y decidí escribir otra con el mismo protagonista. Si la primera tenía como referencia el mundo azteca y lo que es hoy el sur de los Estados Unidos, la segunda transcurriría en el Yucatán, en las postrimerías de la cultura maya, y resultó *La tierra del tiempo perdido*.

Entonces me animé a hacer cinco novelas: la tercera sería *Las lágrimas del sol*, que tiene como escenario el mundo inca. Pensaba que la cuarta sería una aventura en el Pacífico —por entonces los españoles estábamos abriendo por allí las primeras grandes vías de comunicación— y la quinta, el regreso a España. Pero al escribir *Las lágrimas del sol* me topé con las sangrientas guerras civiles entre almagristas y pizarristas, tan españolas, tan lamentablemente familiares, tan cainitas, y me desanimé. Por eso ha quedado en una trilogía, donde he pretendido sugerir lo que eran aquellos tiempos y las conductas de quienes los vivieron.

FN: En esta trilogía resulta fundamental tu meditación sobre la identidad —siempre en crisis por la necesidad de buscar un origen— y el mestizaje —del que todos somos hijos de un modo u otro—, representado por la figura de Miguel Villacé Yólotl. Al narrar las aventuras del joven protagonista, ¿querías lanzar un mensaje de tolerancia a los lectores que se acercaran a las novelas?

JMM: Hay quien se ha extrañado de que me haya atrevido a imaginar como personaje central a un mestizo. Pero, ¿qué sabe usted de mestizaje?, hay quien me ha preguntado. Como señalé al principio, mi abuela gallega no hablaba castellano, y vivir con ella era como

estar en un espacio muy diferente de mío, que sin embargo me pertenecía... Claro que sé de mestizaje, y todos los españoles, antes de que surgiese el abominable taifismo que han generado las autonomías y, sobre todo, los nacionalismos, sabíamos algo de mestizaje, pues éramos de varios sitios a la vez.

La gracia de nuestra cultura literaria se ha hecho desde el mestizaje: *Calila e Dimna* viene del persa a través del árabe, y en el Quijote y Sancho Panza podemos encontrar sombras de Rama y Hanuman intentando salvar a Sita, su particular Dulcinea, del poder de los demonios... Con el personaje de Miguel Villacé Yólotl —“corazón” en náhuatl— quise hacer un homenaje a mi mestizaje particular y a todos los mestizajes, aparte de introducir un personaje problemático, que pertenece a dos culturas y tiene que conciliarlas dentro de sí.

FN: En estas páginas resulta fundamental la obsesión por la verosimilitud, lo que te hace subtítular la trilogía *Crónicas de las aventuras verdaderas de Miguel Villacé Yólotl, noveladas por José María Merino*. ¿Pretendías con este cervantino recurso aunar historiografía y ficción o, como dices en tu discurso de ingreso en la RAE con excelente paradoja, lograr una “ficción de verdad”? Es algo que yo siento perfectamente explicado en tu novela corta, incluida en *Cuatro nocturnos*, “El mar interior”, cuando retratas a un hombre nacido con un mar interior que termina por conjugar ese poderosísimo regalo con la realidad exterior.

JMM: Mi homenaje a las crónicas de Indias llegó a ese punto —recordemos el título de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*— e incluso cuando apareció el tercer tomo hice un epílogo en el que explico que la crónica de Villacé llegó a mis manos a través de un antecesor mío, de modo que el protagonista de aquellos libros sería un lejano familiar, un ascendiente... Un juego que, por ejemplo mi editor norteamericano no entendió, pues se declaró muy frustrado cuando se lo expliqué, y tal vez esa frustración hizo que en los Estados Unidos no apareciese traducida la tercera parte de la trilogía, como habían aparecido las otras dos.

Pero el juego de los apócrifos y ese guiño está en la naturaleza misma de la tradición literaria española: es suficiente leer el Quijote para comprenderlo, el “cervantino recurso” al que aludes. En cuanto a “El mar interior”, todos, narradores y no narradores, llevamos dentro un mar, o una selva, o un jardín, o una sabana, o un lóbrego sótano, o un salón minimalista, o una diminuta aldea, o un Nueva York gigantesco, y el

secreto de nuestra serenidad depende de que seamos capaces de convivir armónicamente con ello, aunque no conozcamos su exacta naturaleza.

FN: En el epílogo del que hablas arriba das a conocer las motivaciones de tu obra del siguiente modo: “(...) he sido desde hace años lector de *crónicas de Indias*, y novelar los relatos de Miguel Villacé era una forma de rendir tributo a un género que admiro particularmente por su *concisión, verosimilitud y capacidad expresiva*, y de añadir elementos literarios a una época de la historia española que, precisamente por la falta de suficiente *reelaboración imaginaria y mítica*, sigue sin ser asumida por nuestra cultura en toda su insoslayable complejidad”. ¿Reflejas como pienso —en los términos colocados en cursiva por mí de esta cita— las claves de tu ideal de literatura?

JMM: Sin duda. Concisión, o sea, capacidad de condensación, de concentración tanto narrativa como dramática; verosimilitud, es decir, capacidad para hacer creíble lo que cuentas, aunque sea imposible a la luz de la razón; capacidad expresiva, es decir, la ordenación de palabras bien seleccionadas que hagan surgir las emociones y reflexiones que quieres suscitar, ahí están la claves de mi literatura preferida. En el caso de las trilogías de Miguel Villacé, pretendí además sugerir sin violencia cierto lenguaje de la época en que transcurren las aventuras, y comprendí lo inmenso de mi patrimonio literario, pues cuando *El oro de los sueños* se tradujo al danés, mi traductora —Iben Hasselbach, de la que me hice amigo— que ha traducido a esa lengua no hace mucho *El Quijote*, me dijo que uno de sus problemas estaba en que en danés no había literatura en el siglo XVI, y no podía imaginarse en su lengua cómo podía ser el discurso léxico en aquella época.

FN: Ya hemos visto cómo, para describir tus novelas, se usan tres principales calificativos: “metaficcional”, “del mito” y “de la historia”. De hecho, entre tus “novelas de la historia”, junto con *Las crónicas mestizas* se incluye con todo derecho *Las visiones de Lucrecia* (1996), amargo retrato del dogmatismo imperante en la España contrarreformista de finales del siglo XVI. Creo que es a partir de este momento cuando tus textos se revelan más preocupados por no olvidar las ignominias del pasado, lo que se continuará en títulos como la *nouvelle* “El misterio Vallota” (1999) —crónica de la corrupción española reciente—, y en las novelas *El lugar sin culpa* (2007) y *La sima* (2009). ¿Estarías de acuerdo con esta apreciación?

JMM: *Las visiones de Lucrecia* nació de un feliz encuentro con un libro de Juan Blázquez Miguel, en una librería de viejo, sobre

los casos inquisitoriales en el llamado “Tribunal de Corte” de la Inquisición. En un apartado dedicado a “Visionarias, ilusas y enamoradas” me encontré con Lucrecia de León, y el apellido, ese topónimo tan cargado para mí de sugerencias, despertó mi interés en un personaje, una jovencita que, por culpa de sus sueños, acabó presa y torturada.

Tuve la borrosa idea de escribir algo sobre ella y, tras un largo período de visitas al Archivo Histórico Nacional consultando su proceso inquisitorial, decidí convertir la historia en una novela, porque, como digo en el epílogo: “...en sus visiones y en los desmesurados designios, ofuscaciones y manejos de sus contemporáneos, me ha parecido intuir una parábola que acaso seguiría proyectándose sobre nosotros mientras otro siglo acaba, como si nuestra historia viniese a ser una sucesión de sueños en pugna, en la que suelen prevalecer las pesadillas”.

Y en efecto, a partir de *Las visiones de Lucrecia*, a pesar de la contradicción de que haya sido una novela sobre un personaje del siglo XVI, he venido manteniendo en mis ficciones una relación más estrecha con la realidad contemporánea. En el cuento “Cuando el huésped despierta”, la corrupción progresiva de un hombre público se convierte en una verdadera putrefacción física de su cuerpo, y en la novela corta “El misterio Vallota”, que incluí en *Cuatro nocturnos*, utilicé un caso de financiación ilegal de un partido y actuaciones financieras delictivas para hablar de ese “doble” de un personaje público que pueden acabar creando los medios de comunicación.

Mi gusto por ciertos escenarios ajenos al mundo de la ciudad me hizo pensar en localizar algunas novelas en los que llamé “los espacios naturales”, en una alusión no solo al ámbito externo sino al de los comportamientos. La primera novela —corta— fue *El lugar sin culpa*, que tiene lugar en una isla, acaso Cabrera, y donde presento personajes de la vida cotidiana —una anciana con delirio senil, una hija díscola, una madre harta, un militar castigado por su actuación en las guerras balcánicas...—. En ella el sueño tiene importancia, pero apenas hay elementos fantásticos.

Me propuse tratar dramas vigentes en el mundo que me rodea, y la segunda fue *La sima*, que transcurre en una montaña, novela urdida al hilo de esa “memoria histórica” a la que se adscribe la búsqueda y exhumación de restos de fusilados en la Guerra Civil, mientras el Gobierno y la oposición viven un enfrentamiento sañudo. Hay una “vuelta de tuerca” metaliteraria, pero la novela trata de temas de hoy. En este caso

no me salió una novela corta, y por eso no la subtité “Los espacios naturales”, aunque he comprendido que ese es el ciclo al que pertenece.

Y acabo de terminar la tercera, que se titula *El río del Edén*, que transcurre en ciertos escenarios del nacimiento del río Tajo y cuya trama plantea una historia de amor, traición y arrepentimiento. Una historia sentimental, con personajes cercanos, sin elementos fantásticos. Creo que, ciertamente, con el tiempo he pasado a meterme cada vez más en la realidad, en una evolución que acaso tenga que ver con el ir cumpliendo más años...

FN: En relación a tu última novela publicada, me gustaría que profundizaras en la significación de la misma, desgraciadamente de enorme actualidad en España. Me refiero, obviamente, al hecho de que la sima de Montiecho, que da título al libro, funja como escenario de la exhumación de las víctimas republicanas arrojadas a su seno durante la Guerra Civil, convirtiéndose en símbolo del carácter cainita de nuestro pueblo y de las heridas que aún mantenemos abiertas.

JMM: En el uso que hizo la oposición, a través de ciertos medios, del terrible y doloroso 11 de marzo del 2004, para intentar implicar en su preparación al gobierno, y en el modo como se enfrentaron y como se suelen enfrentar quienes ocupan el gobierno, sean quienes sean, y sus oponentes, nunca tratándose como adversarios sino siempre como enemigos, me pareció encontrar actitudes propias de otros enfrentamientos pasados; recordé a almagristas y pizarristas matándose, y esas guerras civiles del siglo XIX que nadie parece ya conocer, y la Guerra Civil como última “guerra carlista”, en la que no ganaron los liberales... Y como tenía muy cerca las exhumaciones de esos fusilados que se enterraban por el campo de cualquier manera, como animales — no hay que olvidar que en León hubo muchísimas de esas fosas comunes, demasiados muertos mal enterrados— decidí escribir una novela que tuviese ese enfrentamiento sectario español como argumento. Sin pretender señalarlo como un *fatum*, ojo, sino como una costumbre acuñada históricamente.

Y es curioso constatar que mi novela no le hizo demasiada gracia a nadie, y que incluso críticos que a veces nos reprochan a los escritores españoles contemporáneos cierta falta de relación con los sucesos de cada día me echaron en cara ceñirme tanto a datos de actualidad, “perecederos”... Yo no digo que el sectarismo esté en nuestros genes, pero me parece que, lamentablemente, lo practicamos con ahínco en demasiados órdenes de la vida.

FN: Te aseguro que, para muchos de tus lectores, resulta emocionante tu apuesta por el compromiso, la entrega y el final optimista que imprimes a tus textos “del presente”, en oposición al cinismo imperante en nuestros días. ¿Con esta actitud revelas un deseo de mejorar el mundo, aunque sea en la pequeña porción que llamamos “literatura” y que, afortunadamente, para muchos de nosotros resulta capital?

JMM: De lo que sucede en el mundo no tienen la culpa ni los dioses ni los diablos, interesantes e inevitables productos de ese aparato simbólico que conforma nuestro pensamiento, sino nosotros mismos. La mayoría de la gente de este mundo es desdichada y la culpa es de sus semejantes. Ahora mismo estamos viviendo una crisis a la que no se le ve salida fácil, que proviene de graves irregularidades financieras, enormes irresponsabilidades impunes y pura avaricia, afán brutal de lucro, y que está trayendo infortunio a la parte hasta ahora privilegiada de la familia humana. Yo pienso, por otra parte, que el *homo sapiens* es un ser de aparición muy reciente, menos de doscientos mil años, y no estoy demasiado seguro de que sobreviva en el planeta otros doscientos mil... ¿Cómo no voy a desear que el mundo mejore y de hacer lo posible por ayudar a ello? Sin embargo, la literatura no es precisamente el instrumento con fuerza suficiente para esa transformación, sino la política, y en ese campo, a la vista de lo que hay, del férreo control de los recursos sustantivos y de la general mediocridad de nuestros líderes, no soy optimista...

La literatura, como señalé antes, nos permite descifrar mejor la realidad y saber cómo somos, y tal vez tiene la ventaja de que en ella puedes imaginar un final feliz, pero en un ámbito muy reducido, y lo que predomina, lamentablemente, es una infelicidad global. Ahora bien, yo mando en lo que escribo, y ya hace un tiempo que he decidido salvar a mis personajes, darles una oportunidad. No sé muy bien por qué lo hago y a estas alturas no voy a psicoanalizarme.

FN: Hablemos ahora un poco de tu faceta como cuentista y microrrelatista, en la que eres especialmente reconocido. Comencemos así, señalando la indiscutible unidad de tus primeros cuentarios: los relatos integrados en *Cuentos del reino secreto* (1982) transcurren en el marco espacio-temporal del reino de León, mientras *El viajero perdido* (1990) refleja las peripecias de ciertos personajes definidos por su condición intelectual y *Cuentos del barrio del refugio* (1994) se ubica en el barrio madrileño homónimo. Siguiendo esta línea, ¿se-

ría *Cuentos de los días raros* (2004) el gran homenaje a la tradición fantástica y el fruto de tu reconocido insomnio?

JMM: Descubrí muy pronto que la alternancia cuento-novela me va muy bien: el mundo de la novela me resulta demasiado absorbente, e incluso después de haber terminado una me encuentro metido en ella mentalmente durante larga temporada. Desde mi primer libro de cuentos, me di cuenta de que el cambio de género es el mejor sistema para salir de aquella obsesión por el libro anterior. Ya dije antes que *Cuentos del reino secreto* fue un homenaje a mis parajes de infancia y adolescencia, y mi primera incursión en lo fantástico; en *El viajero perdido*, los cuentos suponen una transición de la referencia leonesa a la madrileña, y sigue predominando lo fantástico en casi todos los relatos; *Cuentos del barrio del Refugio* es resultado de mis paseos por esa zona de Madrid, la Corredera baja de San Pedro, las calles de san Bernardo, la Madera, del Tesoro, del Pez... y en el conjunto predomina lo fantástico, con algún cuento alucinatorio que se contamina de lo fantástico por la cercanía de los otros; en *Cuentos de los días raros* creo que hay un agrupamiento bastante ecléctico, tanto desde el punto de vista de las referencias espaciales como de la presencia de lo fantástico o de lo realista.

Efectivamente, cuando escribí aquellos cuentos era un insomne inveterado, y bastantes de las piezas del conjunto están imaginadas durante esos desvelos. Pero hace algún tiempo que he acudido a los ansiolíticos, porque la situación había llegado a ser insoportable, y ahora los pocos sueños que tengo están suscitados acaso por el Lexatin. Sin embargo, no he dejado de escribir cuentos ni he perdido la inclinación por lo fantástico, o por lo extraño, simplemente, de manera que acaso el insomnio no era tan alucinante como yo pensaba...

FN: Continuando con estos títulos, ¿concibes tus volúmenes de relatos como un compendio trabado o “colección de cuentos integrados”, a la manera de *Dubliners* de Joyce o *El llano en llamas* de Rulfo?

JMM: Depende. Los *Cuentos del reino secreto* están unificados por el espacio, los territorios leoneses rurales o urbanos, pero en *El viajero perdido* hay cuentos que todavía recuerdan aquel libro y otros que surgen de mis experiencias madrileñas. En *Cuentos del barrio del Refugio* vuelvo a utilizar un único espacio físico como referencia integradora de todos ellos, pero *Cuentos de los días raros* agrupa cuentos procedentes de encargos, colaboraciones, etc..., aunque el espíritu de la extrañeza los afecte a todos. En *Las puertas de lo*

posible, es también el espacio — un impreciso futuro que abarcaría los próximos 500 años — lo que unifica el conjunto.

En este momento tengo pendiente de publicar una colección de quince cuentos nacidos también de manera independiente y azarosa, pero entre ellos había uno, titulado *El meteorito*, que no acababa de encajar con los demás y que me dio la idea para un libro de cuentos y minicuentos unidos por el espacio — una urbanización en el monte cercana a una ciudad, que puede ser Madrid —, el tiempo — un verano —, y los personajes — un matrimonio y un antiguo amigo, primo del marido —. De este conjunto, *El libro de las horas contadas*, he dicho que se trata de “un libro de cuentos que quiere ser novela, y una novela que quiere ser libro de cuentos”. Es decir, que a veces concibo el libro de cuentos como un “compendio trabado” y a veces no...

FN: En alguna ocasión has destacado que “la naturaleza del cuento reside en el movimiento, debe presentar una progresión dramática. Ese movimiento se plasma a través de la tensión y el conflicto que se crea entre los personajes”. Así, prosigues, “el cuento necesita más imaginación que la novela. Es necesario una economía de medios, no debe sobrar nada, en cambio en la novela se agradecen las bifurcaciones, los caminos laterales”. ¿Explicaría este hecho por qué eres adicto a este género de la intensidad y practicas mucho menos el ensayo y, casi nunca, el poema en prosa?

JMM: Desde los años 80 no he vuelto a escribir poemas, ni en prosa ni en verso, porque mi intuición ya no me los propone. En cuanto al ensayo, lo he practicado por obligación, si se puede decir así, aunque obligación gustosa: conferencias que me han encargado — sobre el cuento, sobre lo fantástico, sobre el papel de la literatura en la enseñanza, sobre la naturaleza de la ficción... — o artículos de crítica literaria, etc. Me encuentro, no diré más cómodo, pero sí más natural, escribiendo narrativa, sea cuento, sea novela. Lo de la “mayor imaginación” que requiere el cuento habría que matizarlo, es demasiado tajante; no se trata de cantidad, porque toda la narrativa requiere imaginación — y yo añadiría que todo lo que hacemos en la vida, sin la imaginación no habríamos salido de las cavernas, aunque ahora algún gurú cultural ataque a la imaginación — sino de la forma de administrarla: en el cuento, esa imaginación debe ser más cuidadosa con las medidas de todo tipo: tiempo, espacio, conductas, trama...

FN: Tu ingenio, imaginación y amor por la imagen me hacen pensar que serías un gran cultor del aforismo y el “haikú”. ¿Has realizado alguna incursión en estos géneros tan escurridizos?

JMM: Octavio Paz escribió un ensayo sobre el haikú en el que recogía alguno memorable: *Maravilloso:/ver entre las rendijas/ la Vía Láctea*. Admiro mucho el género, que a mi juicio está muy cerca del minicuento — y es también muy peligroso y resbaladizo, por lo fácil que resulta caer en lo banal — pero no me siento con disposición para escribirlo. Aunque del mismo modo que acabé encontrando el minicuento con los años, a lo mejor dentro de unos años, si vivo, encuentro el haikú. Por lo que toca al aforismo, tengo para él la misma torpeza que para las matemáticas, y lo mismo me sucede con la greguería, y en estos casos no creo que mi incapacidad, digamos natural, se pueda resolver con la edad.

FN: Con el paso del tiempo, creo que cada vez te interesa más reflexionar sobre el quehacer literario. Así se aprecia en el conjunto de meditaciones críticas que reuniste en *Ficción continua* (2004) y así lo comprobamos en la poética de la ficción brevísima esbozada en “La glorieta miniatura”. ¿Me equivoco si pienso que tu cultivo del microrrelato ha supuesto un detonador especialmente potente de tu reflexión sobre la propia obra?

JMM: Ya conté antes que acaban de eliminar la edición en papel de *Revista de Libros*, tras quince años y 181 magníficos números, un observatorio notable de los libros interesantes que se venían publicando en el mundo, de la antropología a la música, el cine, la sociología o la historia... pasando, naturalmente, por la literatura. Desde el primer número su director, Álvaro Delgado-Gal, me invitó a colaborar y lo hice en una sección titulada “La mirada del narrador”, que compartíamos Juan Pedro Aparicio, José María Guelbenzu y yo.

Cuando comencé a leer libros para reflejar en las páginas de la revista esa supuesta “mirada” que se me requería, no estaba seguro de que a un narrador hubiera que exigirle una teoría del oficio, pues pensaba que le bastaba con escribir sus ficciones lo mejor posible, al margen de especulaciones teóricas. Pero tras tantos años de lecturas encaminadas a una reflexión sobre ellas en las que la forma, la estructura, la trama, tuviesen un papel destacado, resulta que he aprendido mucho sobre mi propio oficio, y ahora pienso lo contrario de lo que pensaba entonces: que con el paso de los años y la reflexión sobre los aspectos prácticos, concretos, de nuestro trabajo, todos, incluidos los narradores, deberíamos acabar teniendo una teoría sobre ello, por

modesta que fuese. De hecho, muchas de las colaboraciones que fui publicando en *Revista de Libros* durante los seis primeros años, compusieron la mayor parte de los textos de *Ficción continua*, sumando así mis aportes críticos a las del nutrido equipo de los ensayistas literarios.

En lo que toca al papel de los microrrelatos —minicuentos, nanocuentos— ciertamente he descubierto que en ellos he planteado supuestos narrativos de una forma que no había intentado tan claramente con la novela o con el cuento. La relatividad de lo humano, mi visión desconcertada del cosmos en ejemplos domésticos, ciertas especulaciones ecologistas. La práctica del minicuento no solo me ha ayudado a reflexionar mejor sobre la escritura, sino sobre otros aspectos fundamentales de lo humano.

FN: Así lo demuestras en los textos que integraste, en principio, en la antología preparada por Antonio Fernández Ferrer *La mano de la hormiga* (1990) y, posteriormente, en los reunidos bajo los títulos de *Días imaginarios* (2002) —un volumen especialmente experimental en su estructura y recurso a los elementos icónicos—, *Cuentos del libro de la noche* y *La glorieta de los fugitivos* (2007). Pero, ¿qué proceso sigues hasta que tus microrrelatos ven la luz?

JMM: Ya dije antes que, para mí, el microrrelato, o minicuento, como el cuento, surge de una súbita iluminación, al contrario que la novela, que surge a través de un proceso de búsqueda, de exploración. Tras aquellos minicuentos que me encargó Antonio Fernández Ferrer y que escribí consciente de lo que hacía —porque, como he contado, muchos de mis poemas son minicuentos “inconscientes”— me propusieron en una emisora, creo que era Onda Cero Radio, escribir un cuento cada martes —“Los martes, cuento”, se llamaba el programa— sobre un suceso del día...

Parece mentira, pero en todos los martes de los varios meses en que colaboré, apenas sucedía algo sugerente; sin embargo, a eso de la una de mediodía yo estaba en la emisora con un cuento que no llegaba a los dos minutos... Con bastantes de aquellos cuentos, reunidos con otras piezas de distinto jaez —ensayitos, homenajes a escritores y libros, etc...— compuse *Días imaginarios* a instancias de un magnífico escritor y amigo, entonces editor responsable de Seix Barral, Adolfo García Ortega —a quien, por cierto, le debo haber formado también *Ficción continua* y reeditado mi poesía reunida, *Cumpleaños lejos de casa*—.

A partir de entonces comprendí que el minicuento formaba parte de mi panoplia expresiva, y proyecté *Cuentos del libro de la noche*

como una especie de relato de una noche, a través de muchas piezas, otra “crónica imaginaria”. De estos dos libros, muchos minicuentos, no todos, con otros que escribí para la ocasión y lo que resultó del congreso de Neuchâtel, preparé *La glorieta de los fugitivos*, erróneamente titulada “minificción completa”. En el último libro que he publicado, *El libro de las horas contadas*, incluyo seis capítulos en los que agrupo minicuentos por temas: “Metacósmica”, “Espaciosueñotiempo”, “Anderseniana”, etc... A estas alturas ya me encuentro muy a gusto en el minicuento.

FN: ¿Se te despierta especialmente el espíritu lúdico con estos textos, tan complejos como necesarios para airear las enrarecidas habitaciones de la literatura más comercial y, desgraciadamente, convencional?

JMM: Pues naturalmente que se me despierta ese espíritu. El minicuento, que ante todo tiene que ser una pieza narrativa, moverse, es un delicioso juguete mental que te permite entrar en terrenos nuevos, experimentar en lo expresivo, plantear todo tipo de combinaciones dramáticas. Conozco gente, autores y críticos, que rechazan el minicuento casi visceralmente y no acabo de entenderlo. ¿Por qué no aceptar un nuevo soporte expresivo? Es como si los pintores se hubiesen opuesto al lienzo, o a la pintura acrílica... Claro que la aparente facilidad del minicuento permite la injerencia de mucho intruso, hay una enorme cantidad de minicuentos infames, pero también hay muchas novelas espantosas, muchos poemas deleznable... Pero cuando acierta, el minicuento tiene un fulgor literario excepcional.

FN: Por último, en “Reflexión sobre mi narrativa a la luz del Quijote” (1996) señalaste: “He decidido hacer una especie de relación de temas. Así, mis temas serían: América, el apócrifo, la aventura, el doble, lo fantástico, la identidad, la infancia, la memoria, el mito, el sueño”. ¿Seguirías suscribiendo estas palabras o, a la luz de lo creado en los últimos años, incluirías algún otro motivo imprescindible como el de “la redención”?

JMM: *Touché*. Resulta que ese tema aparece en *El lugar sin culpa*, y reaparece en *La sima*, y en la novela que tengo entre manos, ya prácticamente hecha y revisada, *El río del Edén*, es el tema central... Y es que la serie de “Los espacios naturales” tiene mucho que ver con el rescate propio, con la voluntad de aceptar la realidad de los propios errores para encararse a ella e intentar, por lo menos, asumirla serenamente. Con lo cual se demostraría, una vez más, que la literatura es ante todo un instrumento, un proceso de conocimiento, que a menudo es capaz de sorprender al propio autor...

FN: Mil gracias por tu tiempo, José María. He querido hacerte esta entrevista desde hace 25 años, cuando comencé a leerte con fervor siendo una joven estudiante de la Facultad de Filología de Sevilla, y hoy se ha cumplido con creces mi sueño gracias a tu generosidad y paciencia.

JMM: Mil gracias a ti por el trabajo que te has tomado para preparar un cuestionario tan meticuloso, en el que creo que no falta nada de lo que me afecta literariamente. Me has facilitado, con esmero escrupuloso, no solo recapitular sobre el transcurso de mi trabajo literario, sino sobre su propia naturaleza. Y hasta me has mostrado aspectos de mi obra en los que no había reflexionado. Así da gusto.



POR TERRITORIOS LARGAMENTE VEDADOS DIÁLOGOS CON RIMA DE VALLBONA

JUANA ALCIRA ARANCIBIA¹

El día es hermoso, es un día primaveral en esta tierra donde las estaciones apenas se saludan. Los durazneros en flor parecen anunciar un hecho importante, y claro que lo es. Es una entrevista a la prestigiosa escritora costarricense, Rima de Vallbona. Este encuentro nos retrotrae a los momentos felices de nuestra vida literaria. Para nosotras, siempre ocupadas, hoy es un verdadero descanso al poder compartir a través del diálogo lo más preciado de una escritora como son sus experiencias escriturales.

La conozco desde 1982 en ocasión de la realización del II Simposio Internacional de Literatura: *Evaluación de la Literatura Femenina del siglo XX*, organizado por el Instituto Literario y Cultural Hispánico de California. Vamos a tratar de revivir los tiempos pasados tan importantes para nosotras, especialmente porque hemos dedicado nuestras vidas a la escritura.

Juana Arancibia: En tu novela *Mundo, demonio y mujer* confluyen muchas circunstancias de tu vida personal pero siempre forjadas con rigor ficcional aun cuando en tu función literaria actualizas referencias autobiográficas. ¿Crees entonces que un novelista logra mayor especificidad humana en la creación de un personaje cuando se aboca a profundizar en su propia subjetividad?

¹ ANLE. Poeta y ensayista argentina, fundadora del Instituto Literario y Cultural Hispánico (ILCH) y de la revista *Alba de América*, que dirige desde 1982. Desarrolló su carrera docente en universidades estadounidenses y organizó varios simposios y congresos internacionales de literatura.

Rima de Vallbona: No necesariamente. En mi caso, sí resulta ventajoso profundizar en mi subjetividad y en el entorno de mi vida y de mis relaciones. Si no recurro a mis vivencias y experiencias, así como a las de quienes trato a diario, siento que falseo la narración y que los personajes son acartonados. Todo depende de cada escritor. Yo imagino que los que escriben esas enmarañadas telenovelas con maquiavélicos villanos, y peliagudos argumentos, las elaboran objetiva y calculadamente para mantener el suspenso en el público televidente que padece las torturas físicas, psicológicas y espirituales de los protagonistas víctimas de tanta maldad y manipulación. Dudo que esos escritores estén volcando en esos villanos sus propias experiencias. En mis novelas trato de seguir un poco el principio de Azorín, de que la vida no es una continua acción, buena o mala, de modo que elabore mis novelas a base de escenas narrativas que vayan definiendo a los personajes a través de la interpretación de los lectores.

JA: ¿Hasta qué punto te ha influenciado este “pathos unamuniano” que algunos críticos advierten en *Mundo* y que ya se había presentado en la agonía desesperante que abrumba a Pedro Almirante, el enigmático protagonista de *Las sombras que perseguimos*?

RV: Esta es una pregunta que requiere una complicada respuesta: ante todo, debo aclarar que mi adhesión al existencialismo, no es al del ateo Sartre, sino al del cristiano Jacques Maritain, o si quieres, tal vez, al torturado Kierkegaard. Para mí no se trataba de seguir una moda filosófica, sino de darle sentido a mi vida: ocurrió que en el crítico momento de la pubertad y recién muerto mi padre, habiendo vivido en un hogar donde la religión brillaba por su ausencia, sin asidero en nada, comencé angustiosamente a buscar a Dios, a Jesucristo, o a aquello que diera sentido a mi vida. Azuzaban más esa búsqueda, las extrañas y angustiosas experiencias de verme de pronto suspendida fuera de la realidad en un aterrante vacío negro que entonces no tenía nombre para mí, pero que en Unamuno y en Sartre lo descubrí y lo identifiqué como lo que yo había venido experimentando: la experiencia de la nada. Solo aquellos que han pasado por esa experiencia podrán comprender mi agonía a tan temprana edad. A esa angustiosa vivencia hay que agregar que en mi anhelo por aferrarme desesperadamente a la religión para escapar de la nada, hallé un poderoso escollo: mi hermano menor, al entrar también en esa crítica edad, se declaró ateo y se dedicó a leer todo cuanto podía sustentar su rechazo a una deidad bíblica. Así se hicieron inevitables nuestras dis-

cusiones para las que yo me veía forzada a leer todo cuanto justificara la presencia del Dios creador, omnipotente y omnipresente. Todavía poco antes de morir, mi hermano me preguntó en una de sus cartas, si todavía yo seguía creyendo “en esas estupideces”.

JA: Tu acercamiento a Unamuno, ¿cómo comenzó?

RV: Fue en Salamanca, donde todavía flotaban en el aire aquel: “¡Qué descansada vida / La del que huye del mundanal ruido...!”, del intelectual asceta Fray Luis de León y la voz de Unamuno dictando cátedra en la Universidad, donde devoré todos los libros de él. Los leí al comprobar su lucha por salvarse de la nada que a mí también me estaba asfixiando. En especial me vi proyectada en su novelita *San Manuel Bueno, mártir*, en la que replantea el tema de la fe del carbonero, que es la del que cree por hábito y tradición, sin cuestionar nada; se trata de una fe que no conoce el martirio de buscarla poniendo la carne en el asador. En esa Salamanca viví a mis 20 años el más intenso acercamiento al goce místico y apaciguamiento de mi agonía existencial. Contribuyó a esto, el hecho de que yo vivía en uno de esos vetustos conventos de la España mística, por lo que todos los días, a las cinco de la mañana, bajaba a misa a comulgar. En las tardes me iba al puente a contemplar el mítico río Tormes; otras veces pasaba largas horas leyendo, sentada en un banco cerca de la estatua de Fray Luis de León; o me iba a caminar por la carretera a Zamora, unas veces acompañada por mi amiga salmantina, Pilar, la que llevaba en la cintura un cilicio que se le clavaba en las carnes y la hacía sangrar; entonces yo pensaba que esos extremos fanáticos no eran para mí y que por lo mismo tampoco había nacido para la vida religiosa, por lo que no tendría más remedio que realizarme espiritualmente por mi propia cuenta, en un callado y tímido diálogo con el Hacedor... Todavía hoy en día añoro esos meses de quietud espiritual, sin la agonía de enfrentarme a la nada...

JA: ¿Qué puedes decirme del despliegue académico que reinaba en la atmósfera de Salamanca, de tan insigne pasado?

RV: Ese que llamas “despliegue académico” que mencionas, solo lo vi el día en que se inauguraron los cursos. En realidad, Salamanca para mí representó algo que caló muy profundo en mi ser, lo cual no tiene nada que ver con despliegues de ninguna clase, tal como lo expliqué antes.

JA: Volviendo a Unamuno, tengo entendido que alrededor de 1950, la Iglesia había puesto los libros de Unamuno en la lista de los condenados, y por tanto, prohibidos para los católicos, ¿no es así?

RV: Cierto, eran tiempos bajo la dictadura de Franco. Y era tal la censura, que Lisa, una hija de don Miguel, que era mi compañera en la Universidad, nos llevó un día a los estudiantes a ver el museo clandestino de su padre. Lo que más me impresionó en ese museo fue su pequeñísima recámara pintada de blanco, con un simple catre, una humilde mesita de noche con una *Biblia* y un crucifijo en la cabecera del catre; ¡una verdadera celda monacal! Si me permites, contaré una anécdota que pone en relieve hasta dónde llegó la reprobación de la Iglesia contra las obras de Unamuno y contra su persona... contra él, que vivió la fe en continua lucha por eliminar la duda y la presencia de la nada...

JA: Adelante, mujer, cuéntame.

RV: Era mi primer año de profesora de literatura española contemporánea en la University of St. Thomas, aquí, en Houston, cuando recibí una carta del joven sacerdote bibliotecario; este me llamaba la atención porque yo había recomendado a los alumnos, la mayoría seminaristas, hacer ciertas lecturas de don Miguel de Unamuno ¡de libros prohibidos y excomulgados por la Iglesia, los cuales mantenían bajo llave en la biblioteca! No tuve más remedio que escribir al señor Obispo pidiéndole permiso para que los alumnos míos pudieran leer esos libros.

JA: ¿Y qué me dices de tu personaje Pedro Almirante?

RV: ¡Ah!, ése vivió más bien el nihilismo nietzscheano con el lema de “Dios ha muerto”. En muchos aspectos él fue un poco mi hermano menor y su pretensión de creerse un superhombre, lo cual lo llevó a morir muy joven por culpa de las drogas.

JA: Dada tu disposición de rastrear los desasosiegos existenciales de la mujer, ¿te sientes escritora feminista?

RV: Una cosa es que mis temas se relacionen con diversos aspectos de la vida y experiencias de la mujer, y otra cosa es que yo me sienta identificada con el movimiento feminista. El hecho de que mis títulos y mis textos abarquen el tema femenino, ocurrió, primero, porque yo escribo solo de lo que conozco bien y ¿qué es lo que conozco mejor, sino la realidad y vicisitudes de la mujer?

JA: Pero tengo entendido que en tu trayectoria ocurrió algo que subrayó más esa temática.

RV: Sí, en efecto, en 1963, siendo una novata, yo sometí mi novela *Noche en vela* (entonces titulada *Prometeo*), al concurso Nadal de España; al día siguiente de otorgado el galardón, el crítico Vázquez Zamora publicó en *La Vanguardia* comentarios sobre las primeras cinco novelas que alcanzaron más votos, se refirió a mi *Prometeo*

así: “preciosa novela de grandes méritos, muy femenina”. ¡Rácata, así es como la marca a una el destino!, ¿y quién escapa de las garras del destino? Años después, cuando sometí mi segundo libro de cuentos, *Baraja de soledades*, a Arte Público Press, el editor, Dr. Kanellos, me comunicó que lo aprobaba con la condición de que le pusiera un título que tuviera que ver con la mujer, “porque todo lo que has escrito, se relaciona con el mundo femenino”, me dijo. Yo salí de ahí furiosa y con deseos de no publicar mi libro, pero de camino a mi casa, comencé a barajar títulos y di con *Mujeres y agonías*. Lo mismo ocurrió con *Mundo, demonio y mujer*, que yo había titulado *Debajo del manzano*, tomado de *El cantar de los cantares* bíblico.

JA: Volvamos a lo de si te consideras escritora feminista.

RV: Yo tengo mucho respeto por quienes integran ese movimiento porque han hecho mucho por la mujer y en el área de la teoría literaria. No obstante, hay ciertas cosas que no me convencen y por eso, prefiero dejar así este asunto.

JA: Gracias a una beca pudiste estudiar el idioma francés y su literatura en la Sorbona. Cuéntame un poco acerca de esa experiencia. Habrá sido maravilloso estar en un ambiente donde la mujer podía expresar libremente su ardor intelectual o su psiquismo humano ¿verdad?

RV: Aclaro que esta experiencia la viví antes de la de Salamanca, donde estudié también por una beca de la Alianza francesa. Bueno, para medio contestar tu pregunta, toma en cuenta que yo tenía 20 años y era la primera vez que salía de mi casa por una larga temporada; entonces, por mi juventud y porque había vivido en un país (Costa Rica) donde hasta entonces yo no había conocido o sospechado todavía la discriminación que abunda contra la mujer en nuestros países, no me fijé en eso tanto como en el choque cultural al ver cómo se besaban las parejas en los parques, cafés y lugares públicos, y en pleno día, lo cual no se veía para nada en mi terruño, y si se hubiese visto, habría sido un verdadero escándalo. También me llamó la atención la libertad que tenían los hombres para hacerles a las jovencitas propuestas de todo tipo, como si fuera lo más natural del mundo. Así, era muy difícil para mí concentrarme en otra cosa. Además, debido a mi beca, me asignaron a vivir en La Maison D’étudiants, en el Boulevard St. Michel, bajo la supervisión de una puritana estadounidense que vigilaba a las pupilas igual que en mi casa me vigilaba mi madre, de modo que el cambio para mí no fue tan obvio como yo esperaba y temía.

JA: Afirmas que en tu tierra no eras consciente de la discriminación contra la mujer. ¿En qué te basas para afirmarlo?

RV: En mi propia experiencia. Yo tenía solo diecinueve años cuando me nombraron secretaria de la recientemente fundada Contraloría General de la República, a raíz de la Revolución del 48, con la gran responsabilidad de mantenerme en continua relación oficial con seis inspectores de hacienda, todos hombres mayores que yo, los cuales siempre me respetaban y nunca me discriminaron ni por ser mujer, ni por mi edad, ni por ser soltera. Asimismo, en mi país abundaban y abundan las mujeres en puestos importantes, en el Congreso, en las universidades, en grandes empresas, etc. Abrieron brecha a principios del siglo pasado, Carmen Lyra, Emma Gamboa y otras intrépidas intelectuales.

JA: Volviendo a París: te hice la pregunta porque recuerdo haber leído que Marie de Heredia, hija de José María Heredia, nacida en Francia y renombrada poeta, (bajo el seudónimo de Gérard D'Houville) fue la primera mujer que logró ser elegida en la distinguida Académie Mallarmé (1937), reconocimiento hasta entonces vedado a la mujer.

RV: En efecto, el hecho de que Marie de Heredia, Madame Curie, George Sand, Colette, entre otras, se hayan distinguido en las letras y las ciencias, representaba la comprobación de que Francia continuaba rindiendo homenaje al talento y a la razón sin miras del género. Sin embargo, pese a ese culto a la razón de los franceses, fijémonos que tanto Marie, como George Sand tuvieron que ocultarse, la primera bajo el seudónimo de Gerard D'Houville y en el caso de George, quien hasta anduvo en hábito de hombre, solo se la conoce con ese apelativo, y muy pocos saben que se llamaba Aurore Dupin; haciendo mofa de eso, Víctor Hugo comentó que la revolución había desparramado el mundo al lanzar a la escena política a dos de las más famosas mujeres, llamada una Lamartine y la otra, George Sand.

JA: ¿Qué me dices, de la posición que adoptó tu joven generación de estudiantes ante la discriminación de la mujer?

RV: Ese reconocimiento de Marie de Heredia es digno de admirar, porque ocurrió en una época falocentrista; empero, hay que tomar en cuenta que en los tiempos que viví en París, nuestra joven generación no tenía una conciencia tan hostigada como la tienen los jóvenes de este siglo, para salir a defender los derechos de la mujer, a la que se le ha venido discriminando durante siglos por una sociedad patriarcal y machista. Donde sí experimenté un choque cultural fuerte, fue aquí,

en los EE.UU., donde se hablaba de lo liberadas que están las mujeres, y no obstante, además de trabajar fuera del hogar para colaborar con su sueldo en los gastos de la familia, también en aquellos años, observé que la mujer tenía que hacer las mismas labores domésticas, de cuando ella se ocupaba solo de la casa, sin ayuda del marido; en esos trabajos no se le pagaba, y todavía no se le paga igual que a los hombres que hacen lo mismo y hasta se les trata como inferiores. El machismo al que le han puesto la marca de hispánico también persiste en este país.

JA: ¿Lo has padecido en carne propia?

RV: ¡Por supuesto! Una vez llegó por error a mis manos el presupuesto del personal de la Universidad cuando yo era directora del Departamento de Lenguas y aproveché para curiosear; me llevé la sorpresa de que otros directores hombres recibían a veces hasta el doble de sueldo y lo mismo hacían con las profesoras. Lo bueno es que cuando la Fundación Constantine dio un donativo sustancioso como reconocimiento para educadores de mérito en nuestra institución, fuimos escogidas dos mujeres y un hombre para recibir ese honor.

JA: Bueno, dejemos a un lado el tema de la discriminación de la mujer y pasemos a otro tema: cuando escribes poesía ¿la sientes como un relajamiento lírico de las tensiones existenciales que abor das en tu narrativa, o es ése otro espacio literario que empleas para perpetuar las incertidumbres y zozobras del ser humano? ¿Lo recuerdas?

RV: Cuando comencé a escribir poemas yo no tenía clara conciencia de que estaba metiéndome en espacios ajenos a mi quehacer literario. Lo digo porque en estos días comprobé que la mayoría de mis poemas, sobre todo los de temprana época, eran auténticos estados de ánimo que había dejado escritos en prosa a lo largo de mis cinco diarios íntimos; así, para responder a tu pregunta, considero que mis poemas han sido momentos catárticos que me han ayudado a seguir adelante y a superar momentos difíciles en mi vida. Otro aspecto autobiográfico de mi escritura.

JA: Aprovecho esta oportunidad para decirte que las jóvenes escritoras del ILCH te agradecen el camino que les abriste. ¿Tienes algún mensaje para ellas?

RV: Esto que me dices es una magnífica noticia, pues para un escritor serio no hay nada mejor que haber hecho impacto con el ejemplo y con la obra, en la juventud de su tiempo, y más si son escritoras/es. Lo primero en lo que yo insisto con los neófitos, jóvenes o no, es que nunca se dejen llevar por las modas literarias ni por las

grandes ventas y que siempre escriban siguiendo sus intereses intelectuales y emocionales; las modas pasan y si su obra está hecha con alma, vida y corazón, no pasará. Fíjense en un texto como la “Coplas por la muerte de su padre”, de Jorge Manrique, un largo poema que por sí solo ha dado fama a su autor, o *El tránsito de fuego* de Eunice Odio... Lo malo, muchachas, es que en la literatura el reconocimiento y la fama vienen solo después de la muerte... y a veces después de muchísimo tiempo... ¡Paciencia, paciencia! Y ¡ánimo, muchachas!

JA: Tu obsesión por el mundo prehispánico es admirable ¿Qué te inclinó hacia ese mundo?

RV: Más que obsesión es una pasión que creció en mí cuando niña. Te cuento: fue mi padre, quien en la casa que recién había construido, hizo pintar unos frescos en un largo pasillo trasero, el cual abarcaba desde las recámaras de la servidumbre hasta el lavadero; al fondo, se veía nuestro enorme perro Huáscar (en la historia del Perú, Huáscar fue el hermano de Atahualpa, responsables ambos de la caída del Imperio Incaico). Seguía una impresionante escena azteca en la que aparecía en primer plano, en tamaño natural, Cuauhtémoc, el último emperador Azteca, ataviado con toda la parafernalia de los mandatarios aztecas; aparecía defendiendo a México-Tenochtitlán que ya agonizaba. El *Geographic Magazine*, que yo hojeaba, traía a menudo imágenes de esas culturas. Además, venían a nuestra puerta los huaqueros a vender toda clase de objetos indígenas que extraían de las huacas (tumbas de aborígenes prominentes). Me obsequiaron un día una ocarina (silbato) y comencé una colección de ocarinas de más de 50 piezas que obsequié al Museo de Ciencias Naturales de Houston. Y por último, me pidieron en el Departamento de Historia de la Universidad de Santo Tomás que diera una conferencia de dos horas y media sobre la mujer de la América Hispana y entonces consideré importante indagar sobre el papel de la mujer indígena, a la que no se le puede negar su presencia en nuestra etnohistoria; de esa conferencia, precisamente, nació mi deseo de investigar más acerca de la participación de la mujer en nuestra realidad hispánica. En ese entonces quedé fascinada por los dos temas, el de los indígenas y el de la mujer en general. Aclaro: para que yo me dedique a cierto tema, este tiene que apasionarme.

JA: ¿Fue entonces que comenzaste a investigar en los códices y las crónicas?

RV: Sí, en efecto, pero por esos días me concentré en el estudio de la mujer durante la época colonial, como la pobladora, la guerrera

y soldadera, la cautiva y muchas otras. Las cautivas, que procedían más bien de las regiones del sur, bajo el poderío de los feroces araucanos, fueron el enlace para continuar investigando y escribiendo pequeños artículos que fue publicando *Áncora*, el suplemento literario de *La Nación* de Costa Rica. De la Colonia, eché marcha atrás, y seguí con las nativas. Cuando tenía recogido mucho material, me di cuenta de que había llegado el momento de reunir ese material en forma de libro, y así nació *La mujer azteca según los códices indígenas y las crónicas de la Conquista y la Colonia*, volumen de unas 500 páginas, que está por aparecer en la Editorial Penélope Academic Press de la Universidad de Puerto Rico. De la investigación para ese libro, nacieron los relatos de *Presagios y señales - Relatos del pasado azteca*, el cual se publicó en el 2011; pertenece al género de la ficción histórica.

JA: En tus propias palabras: ¿De qué trata *De Presagios y señales*? ¿Cuáles son los temas más destacados de esta obra?

RV: Los relatos contenidos en *De presagios y señales* se relacionan con historias que recogí de los códices indígenas y crónicas coloniales, desde los tiempos de los famosos toltecas, hasta la cristianización. Cada relato tiene un epígrafe tomado de esos textos y que reproduce en pocas palabras la veracidad de los hechos narrados en mi libro. Los personajes son Nezahualcōyotl, Moctezuma II, sus hijas, Papantzin y Chalchiuhnenetzin, Nezahualpilli, Malintzin o doña Marina, y Motolinia.

Los temas tratan de la inventiva y heroísmo de mujeres indígenas como Xóchitl y Malitzin; de la benignidad de duros mandatarios como Nezahualcōyotl; de la superstición reinante en aquel imperio; de la idolatría y los problemas que tuvieron los religiosos para desarraigarla entre los aborígenes; el énfasis que se puso en ese Imperio, para llevar la educación a todos los rincones de esa vasta geografía; los duros castigos a quienes iban contra la ley azteca; castigo al adulterio, crimen y lujuria (“Las estatuas de Chalchiuhnenetzin...”); los presagios que anunciaron la venida de invasores al reino (“Papatzin...”); el heroísmo de guerreros como el general tlaxcalteca Xicotécatl y otros como el soberano mexicano Cuauhtémoc; los “harenes” indígenas y muchos otros.

JA: Te conocí en 1982 a raíz del II Simposio Internacional de Literatura “Evaluación de la literatura femenina del Siglo XX”, organizado por el Instituto Literario y Cultural Hispánico con la colaboración de la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional de Costa Rica, y el apoyo de la Embajada Argentina en ese país a cargo

del poeta argentino Rubén Vela. A este evento fue invitada la prestigiosa escritora Isabel Allende, para quien los profesores Gabriela Mora, Mario Rojas, Rose Minc y Teresa Méndez Faith, le organizaron una sesión especial dedicada a su primer libro *La casa de los espíritus*. La sesión fue un éxito. ¿Lo recuerdas?

RV: Claro que lo recuerdo. Lo que no recuerdo es que fuera en ese año. Tú me llamaste por teléfono con el fin de pedir mi opinión sobre la novela de Isabel Allende. Mi respuesta fue que solo sabía que ella acababa de sacar su primera novela, *La casa de los espíritus*, la cual todavía yo no había leído y por tanto, no podía emitir ningún juicio ni bueno ni malo al respecto. Te prometí conseguir el libro y darte mi opinión para decidir si se aceptaba la sesión dedicada a Isabel Allende. Tan pronto leí la novela, te llamé y como dicen por aquí, lo demás es historia: el ILCH en Costa Rica fue una de las primeras instituciones que dio a conocer el talento narrativo de la escritora chilena, reconocida hoy mundialmente.

JA: En el evento citado, en tu conferencia dedicada a Yolanda Oreamuno, dijiste algo interesante acerca de su obra: “No se puede negar lo meritoria que es la contribución de Yolanda Oreamuno a la narrativa actual de Latinoamérica y más meritoria aún si se considera que toda su obra fue producida durante la primera mitad del Siglo XX”. ¿Qué piensas, después de 21 años de esa evaluación que le hiciste?

RV: En vez de dar mi propia opinión, que podría estar tergiversada a mi favor, te digo que más de un crítico considera que por lo menos en Costa Rica Yolanda Oreamuno abrió una ancha brecha a los escritores de generaciones posteriores. Algunos cuentos de ella, por ejemplo, para aquellos tiempos, se colocan entre los mejores, ya en la línea de la Nueva Narrativa Latinoamericana, como “Valle alto”, “Don Juvencio”, “De su obscura familia” y sus tres cuentitos de animales. Es una pena que su talento no haya sido reconocido por Costa Rica hasta mucho después de muerta. Quiero aclarar aquí que quien tiene todo el mérito de haber puesto en Costa Rica en el lugar que Yolanda se merece, es Lilia Ramos y después vinimos Alfonso Chase y yo en apoyo a la valiosa labor hecha por esta gran amiga de Yolanda, que creyó y admiró su talento primero que nadie.

JA: ¿Podrías decirnos algo acerca de la evolución de la literatura femenina?

RV: La verdad es que no me atrevo a tocar ese tema, ya que la evolución de esta literatura ha sobrepasado los límites de mis lecturas pues he estado enfrascada en la producción de mi libro sobre las mujeres aztecas y a eso hay que agregar las limitaciones que me impone mi vista, que estoy perdiendo a pasos agigantados de modo que ya no puedo leer como en otros buenos tiempos. Tal vez con lo que más familiarizada estoy es con la crítica feminista, de la que he aprendido mucho.

JA: Después de una carrera excelente en el campo literario, ¿Cómo te sientes al haber sido recientemente integrada como miembro numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española?

RV: La verdad es que para mí significó mucho cuando en el 2000 me integré a la ANLE como miembro correspondiente; entonces no podía ni creerlo, pues hay muchos que merecen esa distinción más que yo. Ahora, no sé por qué comencé a reaccionar solo unos días después de presentado el discurso. Lo cierto es que nunca, ni en los más locos sueños, me había podido imaginar ser parte de una institución a la que desde mis años de estudiante veía integrada por importantísimos señorones henchidos de sabiduría léxica, sintáctica y gramatical, y yo, pobre de mí, era y soy solo una escritora enamorada de la lengua española desde que en mis años de escuela primaria leí una versión infantil de *Don Quijote de la Mancha*. Si como correspondiente, representó mucho ese nombramiento, imagínate cuánto ha representado para mí en estos días, sobre todo al escuchar el generoso discurso de apertura del acto por el Dr. Gerardo Piña-Rosales, director de la ANLE y después, la respuesta a mi discurso, del Dr. Carlos E. Paldao, vicepresidente de la Delegación de Washington. Y lo más significativo, cuando en Facebook comencé a recibir felicitaciones de amigos y del público en general, con las que me abrieron los ojos, pues consideraban esto más que un reconocimiento mío personal, como un honor a mi Costa Rica; entonces comprendí el verdadero sentido honorífico de ese privilegio... ¿qué más podía pedir yo, que a estas alturas de mi vida y casi al final de mi jornada, yo haya podido aportar algo bueno a mi país?

JA: Quiero hacer notar que el ILCH consideró importante que en mérito a tu trabajo, responsabilidad y colaboración, formarás parte de la Comisión Directiva y fuiste asignada al área de Arte y Cultura como así también se te incorporó como miembro del Consejo Editorial. Nos gustaría saber tu opinión acerca de la obra realizada por el Instituto.



Rima de Vallbona recibe del Director de la ANLE su diploma de miembro numerario
© Jorge I. Covarrubias

RV: Yo creo que los muchos años de intensa labor en simposios internacionales, publicación de *Alba de América* y las otras colecciones de estudios, hablan por sí solos de la ingente labor que ha realizado el Instituto Literario y Cultural Hispánico. Lo que yo diga, está de más. La verdad es que pocas instituciones y revistas en estos tiempos, sin ayuda básica financiera oficial, permanecen en pie tanto como ha permanecido el ILCH.

JA: Finalmente, en el ILCH, como tú lo sabes, seguimos luchando por nuestro objetivo principal “lograr la unión del mundo hispánico a través de sus letras y su cultura”. ¿Crees que este objetivo sigue siendo un sueño o piensas que ha comenzado a hacerse realidad?

RV: Se trata de un sueño muy grande y casi imposible, porque vivimos en un mundo de ideas, creencias, costumbres e ideologías tan diversas, que todo esfuerzo se queda en eso, en un esfuerzo sin logros completos. Pero ¿qué sería de nuestra vida si no soñamos y nos hacemos la ilusión de que vamos logrando nuestros sueños? Ya ves, Juanita, cuando Martin Luther King dijo aquello de “Yo tengo un sueño...” (“I have a dream...”) nadie imaginó que en poco tiempo íbamos a tener un presidente negro en los Estados Unidos de América... ¿Quién quita que tu sueño ya se esté haciendo realidad y no lo hemos percibido? He dicho.

INVENCIONES

*Solo la palabra es capaz de corporizar
aquello que las palabras no son capaces de expresar.*

DAVID LAGMANOVICH



Anocheceer en el Mahwah River
(2006) © Gerardo Piña Rosales

PALABRA

LUIS ALBERTO AMBROGGIO¹

Puerta infinita

En mi vida, alma mía, hay una puerta
que se abrió y lleva tu nombre
para no volverse a cerrar.

El alba es la puerta de la noche
y cuando se presta a caer,
vuela con telas blancas,
como fiesta de plenilunio
en las aguas.

En el bosque del sueño
le da alas a nuestros días.

La abro
para entrar en la mansión de tu luz.
La cierras
para guardar las geografías sagradas.

Nuestra semilla

¡Ay! Cómo hiere al alma
la semilla a punto de brotar.
Lato dentro de tu sombra
y me duele con dulzura

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

el parto de la siembra,
la gota infinita
que choca con el cielo.

Cual la semilla
pasamos de la muerte a la vida.

Tu tierra me encuentra.
Echamos raíces. Somos hierba
y con las caricias de la lluvia
— aunque cruja el silencio momentáneo —
tus labios se abren en alientos azules.
La noche muere superada
por la presencia del prodigio:
nacemos juntos en el mismo tiempo y espacio;
dos seres irradian un alma inseparable,
derraman luz, derraman aire, derraman alas,
los sueños habitan con estrellas sus carnes.

Nuestra semilla es sed y mar, sol y entraña,
profunda plenitud donde cantan los pájaros
en la creación del día
esa inabarcable cosecha
entre los brazos.
La celebramos en nuestros cuerpos
y con su triunfo nombramos la verdad de la vida.

Identidad humana²

A los visionarios

Veo en tu cuerpo
el universo de una historia,
la geografía tallada
de muchas conquistas y derrotas;
en la gloria de tus ojos,
las arrugas con su siembra,
las sonrisas y lágrimas,

² Este poema y el siguiente pertenecen al poemario en preparación *Todos somos Whitman*.

veo el horizonte cotidiano
del amor y de las pérdidas,
la dulzura amarga del éxito
la dolorosa esperanza del fracaso.

Veo en tu cuerpo
—que camina la naturaleza,
la ciudad, la montaña,
el campo de la vida—
el paso de la muerte
y el aliento de tu pupila,
hombre y mujer, joven y viejo,
esencia de multitudes,
gris anónimo y con el grito
de un nombre cierto.

Te veo en un cuerpo que abarca
el tiempo y la eternidad al mismo tiempo,
el amanecer, el crepúsculo, sol, lunas llenas
y sus extensiones de luz, oscuridad
en una sangre inquieta y suave,
corazón líquido sin fronteras.

Veo en tu cuerpo
la raza y la ausencia de razas
exhalando sin indulgencia
la blasfemia de la discriminación
y su feliz condena.

Eres todo, toda, en uno,
el mundo asombroso del Yo,
unido y disperso,
en la misma invitación:
conjuro de opuestos
que te definen,
como me definen a mí
y a cada uno de los otros
existiendo en mí y fuera de mí,
en la incesante alma compartida
de la calle abarrotada y sola.

Conversión

Eres polvo y en polvo te convertirás.

Gen. 3,19

Feliz con mi polvo
de origen y de destino
rico en la desnudez de todo.
Lo que veo, lo que toco, lo que huelo
lo que oigo, lo que como,
conducta inocente de los sentidos.

Soy fruta y carne, lágrima y océano,
en la solidez del universo
que consumo y vive en mí,
como viviré yo en otros,
átomo de todos
después de la muerte y sus cenizas.

Augurio antiguo y renovado,
me convierto en día y noche
a lo largo del tiempo que hago
con el trémulo aprendizaje,
sin arrepentirme del barro
que fui o la fertilidad
de los éxtasis que me descifran.

Mi cuerpo es un fluir
del pasado y del futuro,
concepción del caos y su conquista,
en la perenne conversión
del interrogante de la vida
con su sonrisa, podredumbre
en la multitud que me habita,
celebración de mi canto
reborn, recién nacido
hace años y siempre
sin genuflexiones.

LIDA ARONNE AMESTOY(†)¹

Senderos

quería caminar hasta la esquina del mundo
y alguna vez doblarla
caminar la costumbre de los pueblos
andar los treinta siglos
de filosofías
y la cadena planetaria
y el laberinto final de la neurona
y la metáfora del alma
hasta su rosa
profunda
mi paso se enreda en los espejos
corredor circular donde se pudren
cadáveres ilustres
Fausto
Verne
el Hombre de la luna

hoy he andado más lejos que ninguno
he llegado hasta vos
que caminás conmigo

¹ Catedrática universitaria (Providence College, Rhode Island), escritora, investigadora y poeta, autora de estudios fundacionales en literatura hispanoamericana entre los que se destacan *Cortázar: La Novela Mandala*, *América en la encrucijada de mito y razón* y *Utopía, paraíso e historia: Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*.

Inercia

escala sin punta
el Concejo de Abuelos no claudica
 su araña
en torno al esqueleto
soy ola que anda
y algo pezón primal sorbe y me
 enreda cada gota
en antiguos naufragios

te impongo nuevas condiciones viejas
los cien nombres del hambre
de las remotas geografías
summa
 de perdidos paraísos
dentro y fuera
te propongo otra misma retirada
al pie de tu abierto
 vacío enarbolado

ficción de voluntad
 reciclada marioneta
tropiezo en cada errata
del diccionario de arcaísmos
 de la raza

de pronto olor huracán
corta los hilos de memoria
me reaparece
 en tu efímera frontera
vuelta a rutilar
 presencia
el baile del deseo me alza
sumergida en
 tu vértigo callado

Primera conjugación

me desnudo la última inmodestia de las alas
 te arrodillas a oficiar el misterio de la serpiente
 el vientre de la noche del vientre incuba el tiempo
 río tierra nos comprometemos hasta el tacto primal
 de la dialéctica consagración del uno brotáis
 aludas que remontan el aire para aprender a desnudarse

Hidra en la plaza

(En la sagrada colina de las ocho brumas
 ocho torrentes rojos de la óctuple cabeza
 de Koshi precipita Valeroso-Veloz-Impetuoso-
 Macho del Olimpo nipón)
 Avisada es Juno,
 Solo a fuerza de cien testas prevalecerás contra
 su celo decapitador,
 Urge timar la vanidad del filo de Heracles:
 que el bisector bifurque.
 Y ante el lance total la total garantía de una
 cabeza eterna.
 En el sueño de Heracles sueña la Hidra de inmortal
 derrota bajo el peñón custodio.
 Más acá de Lerna la vigilia de los héroes se
 trastorna desconcierta su acero disector
 Anfisbena bicéfala
 por las calles de las plazas los podios del discurso
 proliferan resonantes
 cabezas que retornan de la muerte enhiestas
 como báculo caminan dos por cada una
 enarboladas sobre la viva
 voz
 de las pancartas.

GEORGE BODMER¹

**Lectura de la poesía T'ang
en unas vacaciones en Florida²**

vivir cierto tiempo
una vida breve
con pocas cosas en una maleta
—¿qué es lo mínimo que necesito para ser yo?
cargamos con el móvil, el portátil, todo tipo de equipo
[electrónico para mantenernos en contacto

mis padres se están haciendo mayores y se debilitan
se tropiezan cuando tratan de sostenerse
todos aprendemos con algo de torpeza a hacernos
[carga de nuestra edad,
al llegar a la madurez y más allá

“Con la edad me estoy haciendo más perezoso para
[escribir versos

Y ahora la vejez es mi sola compañía
En una vida anterior fui poeta por equivocación
En una vida previa debo haber sido pintor...”
Wang Wei, “Líneas,” Robinson 140

solo compro el periódico un día o dos
el gobierno continúa con su trabajo desde lejos

¹ ANLE y Jefe del Departamento de Inglés de la *Indiana University Northwest*.
Sus publicaciones tratan de la literatura infantil y la ilustración de textos.

² La traducción de la versión original en inglés es de Ana M. Osan.

tratando de eludir sus obligaciones

“Seguiste tu destino y fuiste a vivir en la capital;
el viaje hasta aquí debe haber sido un sueño.

Ahora te vas lejos, hacia donde el Mar del Este flota en
[el cielo...”

QianQi (722?-780?) “Viendo a un monje budista
[que vuelve a Japón”

la poesía T’ang trata mayormente del viaje y de la

[despedida,

beber con un amigo que se irá al día siguiente para un

[puesto,

a quien puede que no veas otra vez en un año, o diez años,

[o nunca

“Pues los amigos separados por ríos y mares,
apartados más de una vez por montañas y riachuelos,
Parece extraño como un sueño volver a encontrarse de

[pronto,

Con cada uno de nosotros que pregunta con pena,

[“¿Qué edad tienes ahora?

Sikong Shu “ Una noche en la casa de descanso

[YungYang en compañía de Han Shen,

[dejándole después por la mañana”

cada uno de nosotros hizo unos CD de nuestra música

[favorita

para oírla en el coche alquilado (con lo mínimo que

[necesitábamos para ser nosotros mismos)

los míos son de músicos de antaño

que tocan música *blues* rasposa en estudios de grabación

[improvisados

que no tienen idea de su música en los ordenadores

que tocan digitalmente en las autopistas de Florida;

sin embargo, en aquellas habitaciones de hotel de antaño

están tocando música como si lo supieran

“Tener una reputación que dura miles de años

es un negocio solitario si lo compras después de estar

[muerto”.

Du Fu (712-770) “Sonando con Li Bai [2],” 41

al deslizarme por los manglares
pierdo el sombrero en el agua,
mi hija lo recoge ágilmente con su paleta

mi hijo alquila una bicicleta y después otra
pedalea pasando caimanes y juncos

los manatí y los delfines soplan burbujas hacia
[la superficie
los gusanos lejanos traen olas, algas, oscuridad,
[corrientes frías entre las cálidas,
estamos luchando para mantenernos en pie

los mosquitos se han hinchado con nosotros
mi hija hace huir a los sapos por la noche
mientras buscan la cena en la oscuridad

mi mujer conoce los ritmos de este lugar
al que hace veinte años que venimos
a veces nos toman por nativos
a veces vamos a la playa cargados con todo lo que podemos
[llevar
a veces solo es mirar y añorar
ni un ruido ni una sola criatura

las caracolas se escabullen a toda prisa por la superficie del
[Golfo

las encontramos con nuestros pies
y las recogemos—
extienden los ojos fuera de su concha sobre unos palitos
[finos

y saltan de nuestras manos
para volver al agua
me meto conchas en los bolsillos
puede que las encuentre el próximo año

mientras busco a los manatí para despedirme
oímos un ruido detrás de nosotros y nos sorprende
[un armadillo

a quien nosotros mismos hemos sorprendido

me llevo a la playa lápices pastel
 y pinto dibujos alargados y finos del mar y del cielo
 mezclo los colores con los dedos
 para cerciorarme de cuál de ellos está manchado de azul
 [para el cielo

cuál para la playa, cuál para el océano
 “Nubes finas. En el pabellón una lluvia leve.
 Mediodía, pero soy demasiado flojo para abrir
 [el claustro lejano.

Estoy sentado mirando un musgo tan verde que
 Mi ropa está empapada del color.”

Wang Wei, “Dibujando cosas”

compramos la comida en pequeñas cantidades
 spray para los insectos, bronceador,
 nos ponemos los nervios de punta en las habitaciones que
 [compartimos
 los árboles son diferentes, los olores exóticos,
 nos vestimos para asarnos en el calor y el sonido y lo que
 [sentimos

“Cuando llegué al riachuelo de una montaña
 anduve descalzo sobre las piedras;

El agua hacía mucho ruido al salpicar, mi toga
 se inflaba con el viento.

Es tan fácil amar la vida
 cuando es así,

Sin la necesidad de verse vigilado
 y bajo el control de otros.

Oh, ¡cómo podremos, mi pequeño grupo
 de fieles amigos y yo,

Llegar a la vejez y no

Volver a esto de nuevo!”

Han Yu (768-824). “Las piedras en las montañas”

MARÍA CRISTINA BOTELHO¹

Quisiera detener el tiempo

de esperar
 y esperar
he hallado mi tiempo
solitario

enmudecido su labio
 sin tiempo ...

apenas he hurgado
en sus horas
 mis heridas

porque su antiguo ropaje
ha gastado su marcha
en el impaciente murmullo
 del viento

¡cansado de oír
las penas del hombre!

ahora el tiempo
rehúye la mirada

¹ Escritora y poeta oriunda de Bolivia, entre su amplia producción se destacan *La última estación* (2011), *El duende y el colibrí* (2007), *Poemas en vigilia* (1993-1995). Aparece en el *Diccionario boliviano de escritores* y *Diccionario boliviano de cultura*. www.cristinabotelho.com

y cabizbajo
hace una pausa larga ...

escucha entre la multitud
de blancas sombras
mi voz ...
reflejo de mi propia forma
detiene ese minuto

me oye
me da fuerzas
para seguir andando
con los pies
de huracán imaginario
llego al cauce de los ríos
recuesto mi nombre entre sus aguas.

Como un demiurgo

como un demiurgo

mordí el anzuelo
de una fantasía

desperté del ensueño
<somnolencia y bostezo>

la luna platónica
se volvió cuadrada en mi almohada

he alucinado que mis ojos
vaciaron sus cuencas

estaban absortos y agujereados
en los ojos de los otros...

el ciclo volvió a observar
retornó la marejada
de recuerdos vivos

aunque mis ojos ciegos
inventen su propia retina
estarán cerradas
las puertas de mi utopía

las mil y una noches traspiradas
solitarias y confusas
sofocadas por el vuelo de los insectos
habrán clavado su dardo

¡maldita costumbre
de buscar en el día
el recuerdo de una noche!

prefiero imaginarte
platónica y radiante

¡mi delirio es contemplar tus ojos despiertos!

El fulgor de mi ensoñación

el fulgor de mi ensoñación
no alcanza

quisiera repartir pedazos
de mi boca en tu boca
para saciar mi desvarío

descubrir los fuegos
que esconden tus anhelos

regresar una y mil veces
entre las nubes que visten el cosmos

imaginarte entre mis brazos
poseerte en el río
devolver las aguas a su cauce

en la eternidad no es posible
el sueño de los vivos

volveré a dormir para poder tocarte
en mi territorio caminas
te desvistes
tu cuerpo descansa
entre las sábanas húmedas de mis versos



Nerea

(2012) © Gerardo Piña Rosales

M. ANA DIZ¹

Pentagrama

Habitan cifras en el pentagrama
de calibre diverso:
constantes, impacientes, solas
o en íntimas parejas.

El ojo medurado de las blancas,
o una redonda todavía más lenta,
dan certeras la última puntada.

Un racimo apretado de fusas corredoras
o de vertiginosas semifusas
encuentra alguna negra sosegada,
o parejas de íntimas corcheas.

Entre todas van buscando la frase
precisa y elocuente.

He visto

He visto ladrones temblorosos
escalar ventanas,

¹ 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.

huecos donde nadie mete la mano,
cubiles donde el miedo promete cualquier cosa,
y he visto siempre lleno el mar.

También he caminado por calles sosegadas
que se juntan naturalmente con el cielo
y lo encuentran redondo.

Dibujo

A ciegas voy tanteando a veces
preguntándome
a qué pierna pertenece la curva,
o a qué accidente,
a qué cara esos ojos que de a ratos
miran fijo, qué casa,
qué chimenea con su humo
formarán estas líneas,
si son guiones, si esta pared será
con diferente nombre
la misma que tantas veces topó
con mi cabeza,
si estaré yendo o volviendo, y adónde
y de qué parte, y cuánto costará
este paso que doy como si nada,
distráida.

Y deseó

Rebuzne el león y ruja el asno,
y el buey pronuncie aforismos muy sabios.

Contemple el ciego el muro y piense que es un cielo.
Me hable el elefante.

Nadie pida cuentas.
Nadie se quede cuando muere alguien.

Cielo

Anchas estrías, dobleces de frazada
Irregulares,
¿arropan a quién
que se niega a despertar allá arriba?

Y yo sin colcha.

Sentar cabeza

Como se dice en castellano,
he sentado cabeza.

Le quité su sombrero estrafalario
y vi un candado de Vallejo
ahogándose de llaves,
un alcornoque solo y un desfile
de razonamientos, algunos trapos
desteñidos pretendiendo ser flores,
monaguillos perdiéndose en el ojo
de una aguja, y mucha prolija
pantomima. Salí despavorida.

Pero quedó de recuerdo sentada
la cabeza,
como la escoba que una vez fue rama,
obelisco bien clavado en su punta.

Recién nacido

El recién nacido que llora
con su primer aliento
y sus puños cerrados
no sabe todavía
que le han adjudicado
la noche, el día, la cuchara negra

donde cualquier veneno cabe,
las tardes locas de jazmines,
calles prolijas como un sueño,
balanzas falsas y crujir de dientes,
la prohibición y la mirada fija.
Pero ya sabe de exilio.

Esperando el mar

Se ensancha el gris y se abre apenas
desparejo el cielo pero el mar
anda escondido todavía.

Pasan dos barcos. Casi ven los ojos
esa plata lechosa
con la que a veces se aparece.

En un hilo de puntos
aliviando el plomo, adivino
la espuma casi lila de las olas.

Pero la luz no quiere todavía
definir las cosas. Yo me pregunto
si lo que viene ahora es un rosado.

Espero un largo rato antes de verlo
avanzando resuelto hacia la playa.
Puro fulgor blanco.



Claudicación de las sombras
(2012) © Gerardo Piña Rosales

PEDRO GUERRERO RUIZ¹

Poesía pintada

Poesía vulnerable a los metales,
encendida en el fruto masculino
disputado entre el deseo y el castigo.
Lluvia, amapola, amarga desventura
y regreso enamorado.
Pintura, geografía espumosa del color emergente,
partitura ardiendo en movimiento
con obstinada pasión por liberarse.

Sacudida luminaria del grito desbordado,
pintura emocionada en el espacio coral
de la poesía incesante del rayo pintado una tarde
en la arena de una playa, beso y audacia.
Ven a mí, dame tu música inefable, siquiera tu huella,
para escapar sin grito a una soledad pintada
[en el silencio.

¹ ANLE. Catedrático universitario, poeta y articulista semanal del diario La Opinión. Es Premio Nacional de Poesía Vicente Aleixandre y ha publicado seis libros de poesía así como en antologías poéticas y revistas literarias españolas y extranjeras. <http://www.anle.us/222/Pedro-Guerrero-Ruiz-.html>

El manco que solo decía que no

Decía que no, siempre que no.
No conocía el sí.
Amor, que no.
Sonrisa, que no.
Vida, que no.

Un día, vino Danae desnuda a su jardín sin flores.
Y dijo que sí.
Pero pronto despertó del sueño.
Era su no.

Con la mano que escribía, escribió:
quiero ser perro, pianista, esclava, lluvia de oro.
Pero las palabras tornábanse no.
Perro, no.
Pianista, no.
Esclava, no.
Lluvia de oro, no.

Desde entonces se le ve por las calles gritando:
sí, sí, sí...
Y el eco de su voz:
no, no, no...

Aula

Entró en el aula,
y calló la algarabía.

Se sentó,
miró a lo lejos.
Era un nuevo amanecer,
un nuevo día.

Los miró,
achicando sus ojos,

con una leve sonrisa.
Esperaban hambrientos
de cultura.

Alzó la voz
y dijo sin melancolía:
hoy hablaremos de esperanza.

Se quitaron los mocos
y, muy atentos,
aparcaron la trigonometría.



Mariel
(1998) © Gerardo Piña Rosales

ROBERT LIMA¹

POEMAS HABANEROS

San Lázaro, 386

En esa vieja calle de la capital,
En ese número de esa misma calle,
Dice el documento que nací.

Y en un viejo Lada comunista
Peregriné hacia el encuentro
Con mi niñez de hace tanto.

Llegué al 364 y nada más:
Habían edificios derrumbados
Y solares de tierra sin numeración.

En esa vieja calle donde nací,
Ya no quedaba rastro de mí
Y pensé que tal vez nunca nací.

Y me pregunto que si ahora, viejo,
Toda mi vida ha sido pura ilusión,
O, si como el santificado hombre
De esa calle habanera,
He resucitado años después.

¹ ANLE y ASALE. Catedrático Emérito de Literaturas Hispánicas y Comparadas, y Becario Numerario del Instituto de las Artes y Estudios Humanísticos en La Universidad Estatal de Pensilvania. <http://www.anle.us/497/Robert-Lima.html>

Nochebuena

En la sala de mi abuela,
La familia reunida para la cena.

Mi padre picaba del cochinito
A escondidas de mi abuela
En la cocina mientras Tío Rafa,
Secuestrado por cajones de Polar,
Bebía sus botellas sin cesar
Preparándose para la degustación
Ofrecida por olores de cocina.

Al fin salía mi abuela con su cargo:
Era “El Lechón de Pilar” y mi padre
Le seguía como monaguillo tras el cura
Pero lambiéndose labios y chupando
Dedos, aún con trozo de lechón robado
Mientras ella defendía el tesoro dorado
En la abundante bandeja plateada.

Todo era amor y regocijo
En esa noche de paz y de luz.

San Rafael, 588

Verde, edificio verde,
Cuna de mis juegos juveniles.

Al fin llegué a ese verde edificio
De cinco pisos muy gastados
Por el tiempo y abandono.

Su portón de caoba negra,
De antigua majestad,
Solo era sombra de su ayer
Cuando se abría al recibirme.

Subiendo sus escalones mármoles,
Iba el niño que yo era hacia

Brazos tiernos de la abuela

Y en su azotea, bajo cielo azul,
Jugaba en tardes calurosas
Tirando cositas desde allí al azar.

Y en su lavandería, el chino de abajo
Me gritaba horrores cantoneses
al recibir mis regalitos de la altura.

Malecón

Aquí se cansa el mar, rompiéndose,
viaje atlántico transformándose en
la resonancia de olas
espumándose contra piedra,
retirándose del trajín náutico
al encuentro terrenal diario.

Trayectoria

Salir. Cerrar.
Ya no más la casa mía.
Partir. Dejar
Atrás la vida que vivía.
Volar. Mirar
La forma isla en que nací.
Girar. Pasar
Viendo años que viví.

Volver. Llegar.
Pisar y andar las calles
Que de niño abandoné,
Yéndome muy lejos
De sus palmas y su mar.
Volver, volver, volver
A sus calles otra vez
Con la juventud a cuestras
En mis años de vejez.

ANTONIO MONCLÚS ESTELLA¹

Diré cómo nacisteis.

CERNUDA

Ensueños irreales

Diré cómo nacisteis ensueños irreales,
lejos de aquellos tiempos vulnerados y obtusos,
ensayos inservibles, razón arrinconada
que se alza en los muros
de un arroyo temporal y marchito.
Es como si al nacer un período de gracia
hubierais encontrado, de repente, arbitrario,
ajeno al mundo, al ruido, a todo,
por influjo temprano de rumores ahítos
de ideas, planes, sentimientos y dudas.

Ensueños irreales, marchitos sin ser flor
de un día ni de nunca,
del olvido si acaso, como amarillentas páginas
del libro de la vida, aquel
que los escribas escriben en la sombra.

Diré cómo nacisteis, o más bien acabasteis,
fenecisteis, chocasteis, en el subjuntivo imperfecto
que se rumia en palabras,

¹ ANLE. Catedrático de Didáctica y Organización Escolar en la Universidad Complutense de Madrid y Director del Centro de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el Campo de Gibraltar, Cádiz. Escritor, investigador y ensayista de amplia producción literaria. <http://www.anle.us/469>

en palabras no dichas,
soñadas solo en irreales
tiempos,
lejanos, heridos, acaso ya olvidados.

Sin nombre

Dios del venir, te siento entre mis manos.

J. R. JIMÉNEZ

Sin nombre
es el origen taoísta de todo,
es la oscura noticia
de un mundo que no es este,
sin condición humana,
sin dolor ni problema
del mal que nos rodea,
nos agobia,
y abruptamente
nos calla.

Un ser llamado Dios,
misterioso, enigmático,
cuyo nombre
sin embargo es Sin nombre.
Referencia inaudible,
presencia sin presente
ni pasado ni tiempo,
garante del absurdo
humano
pero fuera, totalmente, del mismo.

Dios del devenir,
sin la esclavitud
del nombre que nos marca,
a los hombres, las cosas,
las mujeres,
el rayo que revienta las flores

y las casas,
el tsunami que traga con fruición
cuanto halla,
a las rotas ilusiones
que solo arrojan su nombre,
a los deseos cumplidos
o al menos solo en parte,
a las apariencias todas
de todo lo que existe.

Todo tiene su nombre,
real o imaginario,
todo terreno ser es llamado
y nombrado.

Por eso se te siente
pero no se te palpa,
ni te oímos ni vemos,
porque Tu nombre es
El que no tiene nombre.

Dédalo

La noche es la gran duda.

SALINAS

¿Y si Dédalo errase?
¿Y si su laberinto fuera abierto,
no oscuro,
tenebroso, sombrío,
largo y enrevesado,
sepultura de luces
y luchas sobrehumanas?
La gran duda en la noche
podría no ser duda,
tan solo una apariencia
temporal y fugaz,
anuncio inverosímil

de un frenesí nostálgico
al naufragar del tiempo.

Laberinto de Dédalo inmortalizado,
alegato a favor
de la desesperanza
por un error,
un fatídico error
que confunde el horror y el minuto
anterior a la aurora,
cuando la noche es negra,
oscura, incluso agónica,
más que nunca jamás,
y se ignora que es solo un momento
hamléutico,
de duda sin pasión, temerosa
de su propio y obscuro temblor.

Pero la aurora llega,
y rompe toda noche
y con ella la duda,
y el cenit ya levanta
la aurora insobornable,
victoriosa en su sino
de amoríos felices
cual Arcadia ignorante
del anterior oscuro
temblor,
desatinado y triste.

Y el laberinto entonces
se abre al infinito,
a un luminoso espacio
sin límites
ni muros,
un infinito abierto
al alma del desierto,
al corazón del mundo.
Madrid, diciembre 2012.

De Azul

Son azules
los brazos alzados de las piedras lejanas,
las voces de los cantos sin rostro
el cénit donde el árbol torcido se adormece,
la insistencia inconstante del péndulo del mundo
o el tangencial retorno del viejo visitante
que vuelve entre las alamedas de la noche marítima.
Azules, los largos vestidos decadentes
con sus largos y blancos collares
que modulan la corriente afectiva de tus verdes ojos
en la esquina de esa noche solitaria, azules pardos.

De azul vistes tu esperanza, la mejor, la perdida,
es un girar de bosques soñolientos
como cuando lo sublime se une para siempre
y se rompe después, azul, triste, callado.
Son azules los pasos de tu infalible recuerdo
en mi mente de amor, obnubilado,
testigo del encuentro y del destierro
inesperadamente dúctil, maniobras pactadas por un arte
guerrero.

Y es azul tu palabra, tan hermosa,
que te acompaña siempre en los locos desvíos,
clavada como un ancla en un pecho tardío,
como ruina vestal de tu vientre primero,
o como el repiqueteo del viento de tus párpados.

Es de azul la iniciación y el cese,
los ritos y los mitos,
los frenazos simbióticos de la vida y tu rumbo,
el apocalipsis de tus cosmogonías,
y la clara sonrisa del marfil de tus dientes,
es azul el deseo y es tu delirio azul.

EUNICE ODIO¹

Esta mañana he amanecido alegre ²

Esta mañana he amanecido alegre.

Me acudió la alegría como si fuera yo
pájara recóndita
en no sé en qué lugar de este momento,
en no sé qué pequeño océano inédito
por donde iba a pasar y no sabía.

Ahora visito,
casualmente,
un museo para pájaros menores,
donde un ángel atento
con su dedo meñique abre las ramas
y legisla en el fruto azucareros
medios tonos de sol
y blanca vena
para la falsa luz,
y el falso peso de oro,
debajo del verano y la arboleda.

¡Ah, qué alegría purísima

¹ Agradecemos a D.^a Rima de Vallbona este nuevo aporte que nos permite rescatar estos poemas.

² Publicado en *Zona en territorio del alba* (Mendoza, Argentina: Brigadas Líricas 1953). De este poemario de Eunice Odio no se ha hecho una segunda edición. Pese a que Eunice apenas se estrenaba en la poesía, obsérvese la tendencia vanguardista de este poema que recuerda las pinturas de Picasso. *RdV*.

para ponerla sobre el campanario
custodiada de acuarios y violines!

¡Qué alegría para mí que no me siento
llorando íntimamente en mi memoria!
Puesto a secar mi corazón al viento,
(mi corazón con medallitas blancas
para ponerle al parque espejos).

Mi corazón de nuevo caballista,

y al otro lado del perfil un pájaro,
con fondo de crayón y equilibristas.

¡Ah, qué alegría, de día, de mano en mano,
desembocando por mis cuatro esquinas!

En la tarde, en las ramas

*Del libro por publicarse.
Agua, camina clara, 2ª parte³*

Tarde en las ramas y en el agua,
agua de la tarde

y el vendaval sonámbulo
de la clara mañana
con dirección al faro
de insomnios transparentes
de la tarde en el agua.

Ruiseñor
volador,
un rosicler geométrico de alas.
Rama del aire
en la ventana dulce
de la tarde en el agua.

³ Publicado en *Repertorio Americano* (San José, Costa Rica: 8, [22 de diciembre de 1945]:121). El libro que menciona Eunice en el epígrafe nunca se publicó. *RdV*

ALBA OMIL¹

LOS POTROS DE LAS NIEBLAS

Aquí, en el campo, las nieblas de los atardeceres suelen llegar lentas, espaciadas. Pero llegan, con su carga de espanto y de magia que se traga los árboles con toda su verde hermosura, para dejar, en cambio, esos hongos gigantes, sin color y sin cantos de pájaros. Y más: sobre el camino viejo, acolchonado por los grises del silencio —¿del olvido?— comienza a crecer el galope sordo e inexplicable de los potros. Vienen. Trote sordo, sí. Creciente. Ya sabemos.

Los montan los espectros de aquellos que se fueron y ahora retornan al amparo del ropaje gris, a ocupar sus antiguos espacios. ¿De dónde vienen? ¿De los oscuros huecos de la muerte? ¿De las insondables cavidades de la memoria? ¿De nuestra hambrienta soledad, tan sola que es solo eso, soledad?

Se acercan, resonando, por el camino pedregoso del que antes fueran dueños. Resonando también en nuestro corazón. En el recuerdo. Arropados por las nieblas y por la voluntad de olvido.

Nunca llegan. Pero siempre regresan.

LA TELARAÑA

Aquella noche, como tantas otras noches de insomnio y desesperación, empecé a trepar por rígidos carriles hacia el lejano centro

¹ 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/quien-es-alba-omil.html>

de la espiral donde está la cabeza de interminables ojos que, según mi abuela, es la bella, infinita y misteriosa cara de Dios (pobre, mi abuela, santa era, que el Señor la tenga en su elevadísima gloria) pero que, según yo, es otra cosa, indefinible, dueña o depósito de misterios que ni la Biblia ni el Corán ni la Torá revelaron nunca, y hacia la que yo marchaba, movida por los impulsos inconscientes generados por las dudas del alma, pero a la que nunca pude llegar porque por una u otra cosa, se me atraviesa en el camino, un remolino en contra (“el diablo anda ahí, por eso los reventones” anunciaba mi abuela con tono de profeta), que me envuelve, me ciega y me arrastra, en sus tumultos, hacia otros destinos, como este, en el que estoy ahora, sin saber para dónde disparar, pero con aquella cara misteriosa dominando desde el centro de la telaraña, e impresa en mis pupilas inocentes y desesperadas.



El mal acecha
(2010) © Gerardo Piña Rosales

TERESA PALAZZO CONTI¹

A la memoria de mi madre

Sepia

No hubo pancartas
ni diccionarios donde anotar los nombres.

La clara redondez de su vientre en el corto febrero.

Geografía irregular,
febrero sospechoso y suyo.

Y un verde de verano,
casi gris,
indiferente, circular
en la madre mujer
partida y nueva.

Toda verdad en su vientre por mí.
Un todo asombro.

La mucha soledad,
la nada toda en mi creación inesperada.
Y su amor para mi despertar
una tarde de febrero.
Aún y todavía,

¹ Educadora y poeta. Es miembro del Instituto Literario y Cultural Hispánico (ILCH) con sede en California. Ha publicado ocho poemarios y recibido distintos premios y distinciones. <http://www.los-poetas.com/o/teresa.htm>

cada tarde de todo el almanaque,
un nacerme en su grito.
Va a parirme otra vez
un martes trece
de un febrero cualquiera.
Aquí,
en el centro de esta fotografía
en blanco y negro
que ya no nos contiene,
en un nuevo febrero,
sospechoso y mío.

Por qué la guerra

Por qué el mal y la peste.
Por qué la sal.
Las cornisas heladas de la sed
y las preguntas.
Por qué las madres
que cosen crucifijos
en el uniforme.
Por qué los pies sin pasos
y las manos en la tierra;
la boca abierta
y los bolsillos vacíos.
Las cartas derretidas
y el ruido de los vuelos.
Por qué el puño sangriento
en el centro de la juventud.
Agujeros en las oraciones.
Palabras de rodillas.
Por qué todos los nombres
en los ojos secos de la culpa.
El enjuague de las lágrimas
y el estallido apresurado
sobre la inocencia.
Quién alentó las patrañas del odio.
Quién alertó los párpados del miedo.
En algún lugar

se detuvo la risa.
Alguien bajó las persianas del amor,
y fue la guerra.

Ecos

Astros interiores.

Girasoles clandestinos rozando el aire
entre un palabrerío desconfiado.

Tus dedos.

La lejana espesura
y otro nudo
en las rendijas de unos ojos
especiales;
en esa partitura
que rasgó la penumbra
y me dejó con alas en la frente.

El Cristo de las súplicas
y los sueños en fila,
en un orden desconocido y casto.

Desarmando el desorden
las manos y la piel;
externo diluvio que no lava el adentro;
lo esclaviza.

Extraña claridad en los límites del papel;
la sombra incauta
que me abandonó

y suena la paciencia y el encuentro
en el ahora desbordado.

Tu respiración en mi boca
y la cuenta regresiva.

Un rumorear de escarcha
en las arrugas del templo
y otro intento de soborno.

Noche fatal y compañera
sé en mí el último recuerdo
de lo amado.
¡Grita!

Instante

El casquillo de la bala
en la nariz del día;
sin distancias y en paralelo,
los disfrazados ruidos del grito;
la piel fuera de todo orden;
negada plenitud de campanarios;
la codicia y la sed acumuladas
entre las cejas.

Casi toda la negrura del odio
pendiendo del gatillo;
ni un hilo de fe;
el desaliento en la garganta y en las arrugas.

Pestañea el corazón
en las invitaciones del abismo.

Y la noche cae en las vertientes de la lluvia incesante.

Giros despedazando el aire;
vueltas secas en el tambor del revólver.

En el viento agitado de la pólvora,
los últimos alfileres del maltrato.

UMBERTO SENEGAL¹

BALLET PÓSTUMO

Esos ahorcados pertenecían al grupo de danzas. Pero le aseguro que no es el viento el que los mueve así...

ERINSA

Ese enorme barril de cedro rosado donde mis abuelos acopiaban agua de lluvia y al cual no me dejaban arrimar...

Me llega su fragancia al evocarlo. ¿Para qué un recipiente de tal volumen, si en la finca no había problemas con el agua? La casa estaba junto al río. No es tema para niños. Y se molestaban si yo insistía en preguntar. Cuando seas mayor te lo diré, con tono confidencial prometió mi abuela cuando abuelo se fue refunfuñando. No quería esperar tanto tiempo. Ese tonel era mi constante tentación de niño. Quebranté la confianza de mis abuelos y una noche fui hasta allí, luego del aguacero que lo colmó haciéndole derramarse su contenido. No sé cuánto tiempo demoré bajo el árbol, cerca del barril, observando escurrir el agua. Tampoco sé por dónde llegó ni por qué vivía ahí, pero cuando la sirena se asomó a mirar en torno, tropezó con mi tranquila mirada. Encantadora sirena. Ninguno se sorprendió con el otro.

¹ Escritor, educador, editor y fotógrafo. Sus más recientes publicaciones: *La uva de los filósofos* (Microrrelatos, 2010); *Quién patea un perro muerto* (Microrrelatos y Cuentos atómicos, 2010); *Microhistorias para cronopios* (Microrrelatos, 2013). <http://umbertosenegal.blogspot.com>

Tendría 15 años si lo deduzco de la edad de las personas. Seis más que yo. Por algún motivo mis abuelos me impedían verla. Creía en sirenas, más que ellos. Cuando bajó una por el río, se lo describí a ellos pero se burlaron de mí. Fue mucho antes de mi abuelo construir el barril. Sentí deseos de lanzarme al caudaloso río y seguirla. Casi me pegan, niño no digas nunca más esas cosas. Ignoraba que mi madre había muerto ahogada en ese río. ¡Las sirenas no existen!, afirmaron ambos, insistiéndomelo durante mucho tiempo, hasta el extremo de que una mañana grité a otra que bajaba cantando por el río invitándome a irme tras ella, ¡usted no existe!

Me lo reafirmó sonriendo, no existimos, niño, no existimos.

UN SOLO DESEO

Al caracol que le enviaron las olas hasta la playa, le descubrió forma de lámpara. Otra especie de lámpara de Aladino, discursió esperanzado y comenzó a frotarla. Un solo deseo. No necesitaba más. Con sus ojos zambulléndose en el mar acarició en vano, hasta el anochecer, al dorado caracol. Nada sucedió. Ya no hay lámparas de Aladino. Un simple caracol. Y lo tiró mar adentro regresando a su vivienda sin darse cuenta de la seductora sirena que, un poco retrasada y confiando en encontrar allí al amor de su vida, llegó hasta el lugar donde él había encontrado el caracol.



Barco a la vista
(2012) © Gerardo Piña Rosales

RIMA DE VALLBONA¹

VIDAS PARALELAS: TAMBIÉN DIOS SE REPITE

Por ahí andan diciendo que la creación de Dios todopoderoso es tan perfecta que nada en ella se repite, como ocurre con los cristales de la nieve que ninguno es igual a otro o con las huellas digitales de cada ser humano. Empero, es interesante observar las situaciones históricas que parecen cortadas con el mismo patrón. Veamos la primera:

I

EL REY HEBREO DAVID Y EL REY CHICHIMECA NEZAHUALCÓYOTL

La traición de David, padre de Salomón

En tiempos bíblicos, David, rey, poeta y guerrero de Israel, se enamoró de Betsabé, esposa del guerrero Urías, cuando desde su terraza la vio bañándose desnuda al aire libre en el traspatio de su casa. Aprovechando que el marido hacía mucho tiempo estaba ausente en la guerra, la hizo su mujer y le plantó un hijo en el vientre. Para evitar que Urías descubriera la infidelidad, lo cual le costaría a Betsabé la vida por lapidación, durante una visita de Urías, los amantes preten-

¹ ANLE y ASALE. Profesora emérita de *University of St. Thomas*, adicionalmente a una amplia producción como investigadora y crítica literaria, cuenta con una relevante obra en los géneros de poesía, novelas, cuentos, ensayos y teatro. <http://www.anle.us/345/Rima-de-Vallbona.html>

dían que él yaciera con Betsabé para justificar el embarazo. Este plan no resultó, pues Urías se negó a gozar del privilegio de descansar en su casa, cuando el resto del ejército descansaba al aire libre. Entonces el rey David dio órdenes precisas para que en el campo de batalla pusieran a Urías en las primeras filas, las más peligrosas, lo cual significaba una solapada sentencia a muerte. Al quedar Betsabé viuda, el rey David la hizo su esposa. El sabio rey Salomón fue uno de los hijos de David.

El rey chichimeca Nezahualcóyotl, amigo perjuro

Muchos, muchísimos siglos después, el rey chichimeca Nezahualcóyotl, para distraer su melancolía porque seguía soltero sin hallar la mujer de sus sueños, salió a cazar en sus dominios de Tezcoco. Mientras cazaba, iba pensando en la posibilidad de casarse con una de sus concubinas, pero decidió rechazar esa posibilidad, porque eso crearía intrigas y celos de parte de del resto de las concubinas como había ocurrido en otros reinos.

Concentrado en esos pensamientos, de pronto se percató que estaba ya pisando las tierras de Tepechcan, propiedad del señor Cuacuauhtzin, su amigo poeta y guerrero como él. En esa ocasión, durante su visita a este amigo, Nezahualcóyotl conoció a la princesa Azcalxóchitzin, bella y graciosa prometida de su amigo, y se enamoró de ella. Él consideraba que ese compromiso era un impedimento para hacerla su esposa, por lo que días después Nezahualcóyotl dio órdenes para que en las batallas de Tlaxcala, colocaran a Cuacuauhtzin en la peligrosa primera fila para que le dieran muerte. Antes de marchar a su muerte, el príncipe poeta dejó un largo poema en el que acusaba la traición del amigo: “yo, Cuacuauhtzin, soy desdichado [...] / Tú me aborreces, / tú me destinas a la muerte”. De la unión de Nezahualcóyotl y Azcalxóchitzin nació el sabio rey y poeta Nezahualpilli, quien murió diez años antes de la llegada de Cortés a Mesoamerica.

JOSÉ, GOBERNADOR EN EGIPTO Y LA PRINCESA MEXICANA MALINTZIN

De esclavo a gobernador en Egipto

El bíblico José fue vendido como esclavo por sus envidiosos hermanos a unos mercaderes que lo llevaron a vivir a Egipto. Estando en la cárcel donde fue a parar por una falsa acusación de la esposa del sacerdote mayor, Putifar, interpretó con acierto los sueños del faraón; este lo liberó y elevó al alto puesto de gobernante en Egipto. Siguiendo los indicios marcados por los sueños de siete años de vacas gordas y otros siete de vacas flacas, siete años de espigas robustas y otros siete de espigas marchitas, hizo buen uso del poder que le otorgó el faraón: se dedicó a guardar grandes reservas de granos y comida durante siete años de abundante cosecha.

Al cabo de siete años, cuando llegó la sequía y la hambruna en todas las regiones, incluyendo la tierra de Canaán, el único país con provisiones era Egipto. Fue así que los hermanos de José fueron a Egipto a comprar granos. Cuando él se les mostró como su hermano, ellos temieron ser castigados, pero José los perdonó, les hizo obsequios de toda clase de víveres y les pidió que regresaran y trajeran consigo a Jacob, su padre, para establecerse en Egipto. Jacob se trasladó con toda su casa, que comprendía, además de setenta parientes, todos sus rebaños de ovejas; llegaron aleccionados por José y cuando el faraón les preguntó por su oficio, respondieron que eran ganaderos, pues en Egipto todo pastor de ovejas era una abominación.

La princesa Malintzin, poderosa lengua de Hernán Cortés

Cuenta el cronista y conquistador Bernal Díaz del Castillo que durante la Conquista de México, la princesa mexicana Malintzin, también conocida como la Malinche debía ser la futura sucesora al cacicazgo de Tabasco cuando Hernán Cortés asolaba las costas del Imperio Azteca. Al quedar viuda la cacica de Tabasco y madre de Malintzin, se volvió a casar y de esa unión nació un hijo, al cual hizo el heredero del cacicazgo. Como Malintzin les estorbaba, la vendieron a unos mercaderes de Xicalango y dijeron a sus súbditos que ella había muerto. Estos mercaderes llevaron a Cortés y sus hombres, ricos rega-

los entre los que figuraban veinte mujeres; una de ellas era Malintzin, “una muy excelente mujer” a la que se bautizó con el nombre de doña Marina; ella se convirtió en la “lengua” o traductora de Cortés: al principio, le traducía a la lengua maya a Jerónimo de Aguilar lo que decían los indígenas en náhuatl y él, que había vivido cautivo entre los mayas, hacía la traducción al español para Cortés.

Cuando el marqués de Oaxaca convocó a todos los caciques de la región, se presentaron la madre y el hermanastro de Malintzin; al reconocerla, rompieron a llorar, pues creyeron que habían sido convocados para castigarlos. Malintzin los consoló diciéndoles que no temieran nada, ya que gracias a lo mucho que sufrió cuando la entregaron a los de Xicalango, pudo conocer la verdadera fe, la de Cristo, quien enseñó a perdonar y prometió la resurrección y la vida eterna.

Todavía podríamos aportar más ejemplos de vidas paralelas sacados de las entrañas de la historia, como la del héroe babilonio Gilgamesh, el más antiguo héroe épico que quedó inmortalizado en una epopeya; esta se conserva en doce tabletas con escritura cuneiforme: Gilgamesh se desgarró las vestiduras y recitó un largo lamento por la muerte de su amigo Enkidu; lo mismo hizo Aquiles en *La Ilíada*, pues se rasgó las vestiduras y lloró desconsoladamente la muerte de su amigo Patroclo.

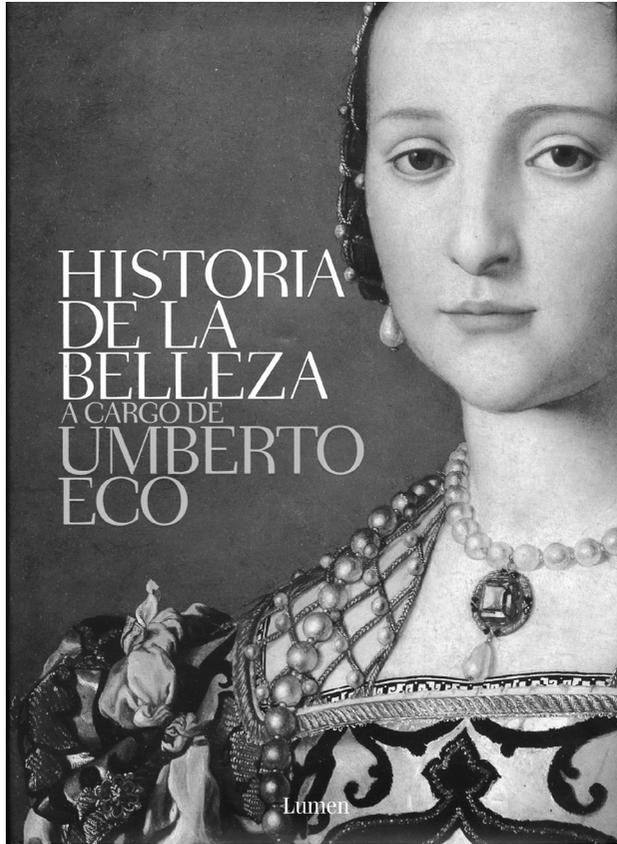
Más vale que no siga con esta lista de vidas paralelas, porque si no, esto sería interminable como el cuento de la buena pipa y los lectores se podrían cansar. Así, lo mejor es cerrar este capítulo y concluir que si estas situaciones se repiten a lo largo de la historia de la humanidad, tenemos que pensar que Dios también se repite como los seres humanos. Ergo, la imaginación de Dios no es tan infinita como se dice que Él es.



SONIDO

*En la música todos los sentimientos vuelven a su estado puro
y el mundo no es sino música hecha realidad.*

ARTHUR SCHOPENHAUER



HISTORIA
DE LA
BELLEZA
A CARGO DE
UMBERTO
ECO

Lumen

LA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

MARÍA ISABEL DE VICENTE-YAGÜE JARA
PEDRO GUERRERO RUIZ¹

1. Introducción

La Estética de la Recepción supuso en los estudios literarios del siglo XX un cambio de paradigma teórico. La pretendida objetividad del texto, así como el esencialismo que definía lo literario, han ido dando paso a la concepción del proceso de recepción como necesario en la completa realización y comunicación de la obra. En este sentido, las creaciones literarias y, por extensión, las musicales existen solamente cuando son leídas y escuchadas, respectivamente, siendo la experiencia de la recepción el único modo de actualizar el texto (literario y musical) como objeto estético.

Por otra parte, el concepto de la intertextualidad, definido por Genette (1982) como la relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro, es explotado en el ámbito didáctico por algunos autores como Mendoza (2001), quien defiende la conexión entre la competencia lecto-literaria del alumnado y la percepción o comprensión de las relaciones intertextuales. La

¹ María Isabel de Vicente-Yagüe Jara es especialista en Didáctica de la Lengua y la Literatura y docente de esa especialidad en la Universidad de Murcia (Facultad de Educación). Pedro Guerrero Ruiz (ANLE y Universidad de Murcia) es Doctor en Filología Hispánica, investigador principal y evaluador de varias agencias nacionales e internacionales de evaluación investigativa. Es poeta y autor de varios libros de teoría y metodología de la enseñanza de la literatura y el arte.

relación intertextual es creada en un primer momento por el emisor, pero para que este mecanismo se considere cerrado y completo hay que contar con la actualización o activación del mismo por parte del receptor. Incluso, algunos teóricos mantienen que únicamente debe hablarse de intertextualidad cuando exista un lector real que reconozca el subtexto en el intertexto.

Por tanto, podría afirmarse que todo estudio que pretenda ser completo y riguroso no ha de quedarse solamente en el ámbito del creador, es decir, de su escritura, sino que debe analizar las distintas obras literarias y musicales desde la óptica de su realización pragmática, del acto comunicativo. Esta óptica interesa especialmente en el presente trabajo, pues el enfoque didáctico que conviene seguir en el actual proceso de enseñanza-aprendizaje y que supone un desafío en la práctica de todo docente no puede alejarse de la aplicación de estrategias intertextuales artísticas para la adquisición de la competencia literaria y artística, y el fomento del hábito lector y la audición musical.

Los conceptos de “estructura esquemática”, “indeterminación” y “concretización” de Ingarden (1983), el “lector implícito” de Iser (1987), las modalidades del efecto estético basadas en el método de la recepción histórica de Jauss (1986), el “lector modelo” y la “cooperación interpretativa” de Umberto Eco (1987) son las aportaciones teóricas más representativas que se han preocupado por esta Poética de la Recepción, en sus dimensiones hermenéutica, histórica y semiótica. Sin embargo, pretendemos aquí una revisión teórica del fenómeno desde una perspectiva que entronque con el carácter y objetivos de los recientes modelos didácticos interdisciplinares validados en el campo de la Didáctica de la Lengua y la Literatura y la Didáctica de la Expresión Musical (Guerrero, 2008; Vicente-Yagüe, 2012). Por ello, tras realizar una aproximación a la teoría de Umberto Eco (1992, 1987) referente a los conceptos de “apertura”, “lector modelo” y “cooperación interpretativa”, serán objeto del estudio más concretamente el “intertexto lector” y las fases de recepción implicadas en la lectura de textos diseñadas por Antonio Mendoza Fillola (1998, 2000, 2001) y los procesos de audición musical basados en la expectativa y en la respuesta emotiva señalados por Leonard Meyer (2008).

2. La Estética de la Recepción de las obras literarias y musicales

2.1. Los conceptos de “apertura”, “cooperación interpretativa” y “lector modelo” en Umberto Eco

El concepto de “apertura” va a ser analizado a partir de las reflexiones de Umberto Eco llevadas a cabo en un primer momento en su trabajo titulado *Obra abierta*, para dar paso seguidamente al desarrollo posterior que este mismo concepto adquirió junto al de “cooperación interpretativa” y “lector modelo” en *Lector in fabula*, ensayo que culminará las ideas previas del autor.

En *Obra abierta* (1992), Umberto Eco comienza definiendo el concepto de “apertura” a partir de la discusión que la Estética viene planteando en las obras de arte. En este sentido, en la creación de una obra de arte, el autor produce un objeto determinado, definitivo y concluso en sí mismo, con la intención de que cada posible receptor comprenda y disfrute la forma originaria que él había pensado e imaginado; el creador pretende que su obra sea entendida como él la ha producido. Sin embargo, la obra es recibida por una pluralidad de consumidores, teniendo cada uno de estos una determinada situación existencial, sensibilidad, cultura, prejuicios, gustos, por lo que la comprensión del objeto creado se realiza según determinada perspectiva individual. De esta manera, la obra es válida en cada una de las múltiples perspectivas y posibilidades de interpretación, no perdiendo nunca su esencia.

En palabras de Umberto Eco, “una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original” (*Obra abierta* 74).

A continuación, Eco realiza un repaso a lo largo de la historia acerca de esta noción de “apertura”. Ya en los clásicos se advierte una preocupación en torno a la relación interactiva entre el sujeto que ve y la obra en cuanto dato objetivo. Platón señala en *El Sofista* que los pintores plasman en sus obras las proporciones según el ángulo de visión del espectador, en vez de atender a cuestiones objetivas. También Vitrubio se refiere a este hecho, diferenciando para ello entre “simetría” y “euritmia”, entendida esta última como la mencionada adecuación a la visión subjetiva del observador. Se observa aquí cómo

el autor de las obras pretende guiar al receptor hacia una única solución de interpretación (“único modo justo posible”), propiciando así el “hermetismo” de su obra y no dando lugar a su “apertura”.

Igualmente se puede referir la teoría medieval del alegorismo defendida por Dante, según la cual las Sagradas Escrituras, la poesía y las artes figurativas pueden interpretarse, además de en su sentido literal, en otros tres sentidos: alegórico, moral y anagógico. El lector sabe que existe una serie de significados posibles y que, según la clave de lectura que escoja, obtendrá diferentes interpretaciones. Sin embargo, las posibilidades no son infinitas, sino que se trata de cuatro significados previstos por el autor, no habiendo interpretación alguna que escape al control de este: es una poética de lo unívoco.

Eco también se detiene brevemente en la forma estática e inequívoca del Renacimiento, en la forma abierta, dinámica y móvil del Barroco, en la poesía pura del Clasicismo y en el significado impreciso y evocador del Romanticismo; pero es en el Simbolismo francés de la segunda mitad del siglo XIX con Verlaine y Mallarmé, donde encuentra la primera poética consciente de la obra “abierta”. Es una poética de la sugerencia, pues no se trata de la recepción de un significado concreto sino de una serie de significados imprecisos cargados de aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete. A partir de aquí, cada vez más se ha ido avanzado hacia un tipo de obra con interpretación no unívoca, como ocurre en las obras simbólicas de Kafka, el *Ulises* y el *Finnegans Wake* de James Joyce o la poética teatral de Bertolt Brecht.

Mención aparte requieren otro tipo de obras, también “abiertas”, aunque en un sentido menos metafórico, definidas por Eco “obras en movimiento” (*Obra abierta* 84). Son obras no producidas totalmente o terminadas, ya que es el espectador el responsable de concluir las, el que colabora a hacerlas. Además, cada receptor ofrece su particular visión de la obra en la construcción y estructuración final de la misma; cada ejecución realiza la obra, pero no la agota; cada ejecución ofrece una posibilidad satisfactoria, pero a la vez incompleta, pues faltan otras muchas interpretaciones. La noción de apertura se dirige en estos casos al aspecto productivo.

En el campo de las artes plásticas, se observan objetos que poseen una cierta movilidad, que se metamorfosean continuamente, mostrando diferentes ángulos visuales y perspectivas. Eco se refiere a los *móviles* de Calder, a la facultad de arquitectura de Caracas construida con paneles móviles y al género de pintura en movimien-

to ideado por Bruno Maderni. También menciona las lámparas plegables, las estanterías que se pueden montar en formas diversas, los sillones que se metamorfosean, como ejemplos del dibujo industrial. En el ámbito literario, la obra no finalizada por Mallarmé *Le monde existe pour aboutir à un livre* no seguiría un orden fijo de lectura, siendo sus páginas intercambiables, móviles, aunque con algunas indicaciones del autor acerca de las posibilidades de combinación.

Por último, en el terreno musical, encontramos una gran cantidad de obras contemporáneas que se apoyan en esta especial configuración de sus partes. Umberto Eco comenzaba la redacción de *Obra abierta* refiriéndose precisamente a algunos de estos ejemplos musicales, con el fin de introducir la cuestión de la apertura a partir de estos casos extremos. Por ello, se dedican, a continuación, algunas líneas a la definición de este género de música, así como a su ejemplificación a través del proceso de composición y ejecución de las mismas.

El tipo de música en cuestión recibe el nombre de música indeterminada o aleatoria, basada fundamentalmente en la incorporación intencionada del azar en la composición y/o interpretación. De este modo, por ejemplo, recursos aleatorios frecuentemente utilizados son el no fijar un orden concreto para las distintas secciones de una obra, debiendo el intérprete realizar esta elección, así como el uso de símbolos, dibujos, textos u otras notaciones indeterminadas que el ejecutante debe también interpretar libremente. Todas las posibilidades están permitidas, pues el azar es el factor básico que guía toda composición. La principal figura de la música aleatoria está representada por el compositor John Cage, aunque pueden señalarse muchos otros que van desde la simple introducción de pasajes aleatorios en obras no indeterminadas hasta la adopción de la técnica aleatoria en la estructura completa de la composición.

Con el fin de ilustrar el concepto de “obras en movimiento”, se comentan más concretamente algunas de estas piezas, siendo las dos últimas también explicadas por Eco al comienzo de *Obra Abierta* junto a la *Sequenza* para flauta sola de Luciano Berio y la tercera sonata para piano de Pierre Boulez:

- 4'33" de John Cage

La partitura está formada por tres números romanos (I, II, III), correspondientes a los movimientos o partes de la obra, seguidos cada

uno de ellos por una duración numérica y por la palabra “tacet”. Esto indica que los intérpretes deben permanecer en silencio durante el tiempo indicado, en total cuatro minutos y treinta y tres segundos, el título de la obra. La pieza, pues, está basada en el silencio.

Esta obra se relaciona con la creencia de Cage de que en la nueva música solo importan los sonidos, tanto los escritos en la partitura como los que no. Por ello, en “4’33””, aun habiendo una ausencia de sonido escrito, existe una “música” formada por aquellos sonidos que concurren en toda interpretación: el aire acondicionado, el crujir de los programas de mano, las voces del público... (Morgan 382-383).

- *Solus para trompeta de Friedman*

Se trata de una obra que combina la notación tradicional con las nuevas grafías, siendo diferente la realización de algunas de estas últimas en cada interpretación. En este sentido, se observa cómo en “Scherzando and waltz” (tercer *solo*) una onda zigzagueante, situada sobre un pentagrama, se va haciendo cada vez más amplia; el trompetista tiene que tocar notas (no importa cuáles) que se ajusten a este diseño gráfico, es decir, deberá ejecutar una nota grave – nota aguda – nota grave – nota aguda..., pero dejando un intervalo cada vez mayor entre las notas, ya que la onda se va ensanchando (ver anexo 1).

En “Fanfare” (cuarto *solo*), se lee en la partitura “indeterminate number of notes” sobre un Si bemol, debajo del cual se advierte también la indicación numérica de 6”. En este caso, el trompetista debe tocar todos los Si bemol que considere durante seis segundos (ver anexo 2).

Por último, otro rasgo innovador frente a la música tradicional son las indicaciones de gritos que el intérprete tiene que proferir en determinados momentos de la obra. Esto se puede observar en el primer anexo con la indicación “AARRRGGH!” (Friedman 6).

- *Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen*

El compositor ha colocado diecinueve segmentos musicales independientes en una única hoja de papel de gran formato, de forma que todos ellos sean visibles al mismo tiempo por el intérprete. Según indica Stockhausen en el prefacio de la partitura, el pianista “debe

comenzar la ejecución con el primer grupo que encuentre a la vista, decidiendo él mismo la velocidad, la dinámica y el ataque” (Stoc-khausen, citado en Tranchefort 803).

A continuación, el intérprete pasará de un segmento a otro siguiendo un impulso momentáneo, aunque siempre teniendo en cuenta las indicaciones señaladas al final del anterior en lo concerniente al *tempo* y al ataque del siguiente. De esta forma, una misma célula musical podrá ser tocada varias veces de diferente manera y una vez que esta se haya interpretado en tres ocasiones (en una de las incontables versiones posibles que existen en toda forma móvil) finalizaría la interpretación.

- *Scambi (Intercambios) de Henri Pousseur*

El propio compositor se refiere a su obra de música electrónica con las siguientes palabras:

Scambi no constituyen tanto una pieza cuanto un *campo de posibilidades*, una invitación a escoger. Están constituidos por dieciséis secciones. Cada una de estas puede estar concatenada a otras *dos*, sin que la continuidad lógica del devenir sonoro se comprometa: dos secciones, en efecto, son introducidas por caracteres semejantes (a partir de los cuales se desarrollan sucesivamente de manera divergente); otras secciones pueden, en cambio, conducir al mismo punto. Puesto que se puede comenzar y terminar con cualquier sección, se hace posible un gran número de resultados cronológicos. Por último, las dos secciones que comienzan en un mismo punto pueden estar sincronizadas, dando así lugar a una polifonía estructural más compleja... No resulta imposible imaginar estas proposiciones formales registradas en cinta magnética, puestas tal cual en circulación. Disponiendo de una instalación acústica relativamente costosa, el público mismo podrá ejercitar con ellas, a domicilio, una imaginación musical inédita, una nueva sensibilidad colectiva de la materia sonora y del tiempo (Pousseur, citado en Eco, *Obra abierta* 71-72).

Tras los ejemplos referidos, se comprueba el funcionamiento productivo e interpretativo de estas particulares obras abiertas, llamadas por Eco “obras en movimiento”, que le llevan a formular la siguiente definición: “*toda* obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una

de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal” (*Obra abierta* 98).

A partir de aquí, será necesario, por tanto, definir y concretar dos tipos de apertura, según se trate de la apertura más extrema de las obras inscritas en las corrientes artísticas contemporáneas (obras en movimiento) o de la apertura característica de toda obra de arte, que se comenzaba exponiendo. Eco resuelve en el ensayo titulado “Análisis del lenguaje poético” (*Obra abierta* 105-134) que el goce estético será finalmente el que determine el valor de la apertura, siendo la apertura condición de todo goce estético: “toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es abierta” (*Obra abierta* 126). Esto es así en todos los casos, independientemente de la univocidad o ambigüedad de las obras. Al explicar esta nueva idea en las obras de Dante y Joyce se advierte muy claramente la diferencia. Así, mientras que en cada lectura de Dante se goza de forma diferente a partir de un mensaje unívoco, pues el significado se va enriqueciendo de nuevas emociones y sugerencias; en Joyce se goza también de manera nueva en cada situación de recepción, pero esta vez con un mensaje plurívoco.

No obstante, frente a esta concepción de apertura, hay que apuntar que en un estudio posterior de 1979, *Lector in fabula*, Umberto Eco culmina y matiza el proceso teórico iniciado en la primera edición de 1962 de *Obra abierta*. Tal y como él mismo comenta en su introducción a *Lector in fabula*, el descubrimiento del formalismo ruso, la lingüística estructural y las propuestas semióticas de Jakobson y Barthes le proporcionaron los instrumentos para el análisis teórico de una estrategia textual, no resultándole indiferentes en sus siguientes trabajos.

En *Lector in fabula*, Eco señala que el código textual va a limitar la libertad en la interpretación, ya que esta libertad está sujeta al mecanismo generativo del texto: las infinitas interpretaciones del texto son, por tanto, previsibles y no arbitrarias. Según Eco, “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (*Lector in fabula* 79). Así, pues, es necesaria la construcción de la figura de un “lector modelo”, que garantice esa “cooperación interpretativa” demandada por Eco en la actualización de la obra prevista por el autor; la competencia del destinatario debe coincidir con la ideada para él por el autor del texto. Los procedimientos que el autor utiliza para conseguir esta cooperación o actualización textual por parte del

lector son variados: una lengua común, un determinado patrimonio léxico o estilístico, ciertas marcas distintivas que seleccionan el público (“Queridos niños”; “Amigos, romanos”).

Eco vuelve a tratar en este trabajo el concepto de “apertura”, explicando el significado de la obra abierta a partir de la consciencia de su autor de la situación pragmática de recepción. En este sentido, el autor “decide hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre” (*Lector in fabula* 84). El grado de libertad o apertura existente en la obra dependerá de la mayor o menor abundancia de elementos “no dichos”, los cuales deberán ser actualizados por el lector modelo. Por tanto, el fenómeno intertextual que muestre un determinado texto deberá ser actualizado por un lector que posea la suficiente competencia para realizar una adecuada interpretación del sentido. Al defender su teoría frente a los métodos estructuralistas, por otra parte, Eco apunta que “postular la cooperación del lector no significa contaminar el análisis estructural con elementos extratextuales” (*Lector in fabula* 16).

Asimismo, Eco limita el sentido de “uso libre” del texto que se había forjado como sinónimo de apertura: “debemos distinguir entre el *uso* libre de un texto tomado como estímulo imaginativo y la *interpretación* de un texto abierto” (*Lector in fabula* 85). Eco se aleja, pues, en sus planteamientos de una teoría del “uso” para desarrollar su libro *Lector in fabula* en el marco de una teoría de la “interpretación” textual.

Por último, cabría decir que pese a que *Lector in fabula* va referido exclusivamente al fenómeno verbal, más concretamente a los textos narrativos, el autor comenta al final de su introducción que, puesto que el concepto de “texto” abarca un conjunto de discursos más rico que el puramente lingüístico, sus ideas pretenden ser válidas y aplicables a los textos no verbales y no literarios, debiendo realizarse las oportunas modificaciones (*Lector in fabula* 21). De aquí que se pueda extrapolar a las composiciones musicales toda la teoría de la recepción desarrollada en *Lector in fabula*, al igual que ocurría de forma explícita en *Obra abierta*, cuyas investigaciones además se iniciaron a partir de las experiencias musicales de Luciano Berio y las discusiones sobre los problemas de la música contemporánea con este último, Henri Pousseur y André Boucourechliev.

2.2. Recepción literaria

Ya Mendoza señalaba la proyección didáctica del proceso de recepción de las obras en su estudio *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector* (2001). Además, más concretamente, acorde con la idea referida a la interacción texto-lector que nos concierne, Mendoza (1998, 2000) diseñó las fases de la recepción de un texto literario, que se exponen en las líneas siguientes por su interés didáctico.

En un primer momento, este autor se refiere a la anticipación lectora (Mendoza, *Tú, lector...* 98-103). La anticipación se desarrolla previamente a la descodificación del texto en cuanto unidad discursiva. Se trata de la actividad inicial en la que el receptor realiza una serie de previsiones y suposiciones generales sobre lo que va a descubrir en su lectura, estando orientada, por tanto, a construir un marco provisional donde situar el texto frente al que se encuentra el lector.

El atractivo de la portada, la sugerencia del título, el nombre del autor, las referencias de la contraportada, la crítica, el resumen de la obra, la lectura de algunos fragmentos cualesquiera, el estado emocional del receptor, entre otros, son factores que condicionan la valoración previa de la obra. Frente a una obra teatral de Lope de Vega, por ejemplo, el lector, en función de sus conocimientos previos, podrá intuir el tipo de construcción formal típica de este género, el estilo y los recursos expresivos propios de la época del Siglo de Oro, el contenido, las peculiaridades del autor, etc. Así, la anticipación está condicionada y limitada por los conocimientos y aportaciones del lector.

A continuación, se refieren las fases de lectura propiamente señaladas por Mendoza en *Lecturas de Museo* (22-24):

0. Descodificación

No se trata de una fase del proceso de lectura, sino de una actividad básica, mecánica y de reconocimiento, paralela al proceso de recepción-lectura. En la descodificación, el lector identifica las unidades primarias del texto (grafías, palabras, estructuras morfosintácticas, referentes gramaticales y significaciones denotativas) y realiza la primera aproximación al contenido.

1. Precomprensión

Es la primera fase del proceso de recepción. El lector descubre las instrucciones, las orientaciones internas o las condiciones de recepción que contiene el texto. Estas orientaciones de lectura estimulan la participación interactiva del lector, reclaman su atención y le facilitan los reconocimientos y la generación de expectativas. Así, esta es la fase en la que el lector formula las expectativas y elabora las inferencias. El lector observa las microestructuras retóricas y los usos estéticos y expresivos de la lengua, relacionándolos con los saberes de su competencia literaria. También el lector se implica en el proceso receptor, pues aporta al texto sus conocimientos para reconstruir el significado.

1.1. Expectativas

Las expectativas son conjeturas o previsiones que el receptor formula a partir de los datos iniciales e indicadores que se va encontrando en el avance de la lectura. Se refieren al contenido (acción, trama, personajes, estructura del texto, peculiaridades estilísticas, especificidad de época), a la intencionalidad, a la funcionalidad, a la forma del texto (estilo, género, tipología textual). La formulación de expectativas es el indicador más claro de la actividad privativa del lector en la recepción, ya que pone en interacción lo expuesto por el texto y lo aportado por el lector.

Las expectativas son provisionales y se van modificando, reformulando o sustituyendo por otras a lo largo del proceso de lectura. Cada expectativa guía este proceso, en el sentido de que une la actividad descodificadora con la cognitiva de comprender para generar un conocimiento coherente.

1.2. Inferencias

Son las concreciones de conocimiento elaboradas por el lector, que atribuyen significado a los distintos enunciados y completan partes de ausencia textual. Son conclusiones parciales que establece el lector y que el texto ratifica.

La explicitación es la confirmación, por parte del texto, de determinadas expectativas e inferencias generadas. Es la fase de ve-

rificación de previsiones, siendo estas confirmadas por medio de la comprobación del lector de que ni la concreción textual ni las expectativas ni las inferencias seleccionadas se contradicen entre sí; así, se considera válida la perspectiva en la que se encuentra el lector.

2. *Comprensión*

Es la (re)construcción del significado que surge de la identificación de los supuestos semánticos globales y particulares que el texto ofrece. La comprensión es el conocimiento de lo contenido en el texto, tras haber sido corroborado por las anticipaciones intuitivas, las expectativas y las inferencias que han marcado el avance del proceso lector. Constituye el establecimiento de un significado coherente y justificable en los límites de los componentes textuales.

3. *Interpretación*

Es el resultado de la valoración personal de datos, informaciones e intenciones que el texto ha presentado al lector. En esta fase culmina la interacción entre los datos procedentes de la competencia del lector con los obtenidos del texto, es decir, del reconocimiento del contenido (comprensión conceptual) y de los rasgos de estilo, de las alusiones (comprensión formal). Es la fase en la que el lector establece las asociaciones intertextuales que, consciente o inconscientemente, percibe a partir de las referencias textuales y de las de su propio intertexto.

2.3. *Recepción musical*

Los procesos de recepción musical se encuentran estrechamente ligados con los diferentes tipos de significado musical establecidos por Meyer: designativo e incorporado, por un lado, e hipotético, evidente y determinado, por otro (Meyer 52-57). En primer lugar, el significado “designativo” es aquel cuyo estímulo implica una consecuencia no perteneciente al mismo tipo que el estímulo; es el tipo de significado que poseen los signos lingüísticos, ya que una palabra señala un objeto que no es una palabra. El significado “incorporado” se obtiene cuando el

estímulo sí indica un acontecimiento de la misma clase que el estímulo. Este sería el significado de la música, según la postura absolutista de Meyer, donde un estímulo musical señala un acontecimiento musical. Por su parte, la postura referencialista, cuyos estímulos señalan objetos extramusicales, optaría por un significado “designativo”. “El significado musical incorporado es, en pocas palabras, un producto de la expectativa. Si, sobre la base de la experiencia pasada, un estímulo presente nos lleva a esperar un acontecimiento musical consecuente más o menos definido, entonces ese estímulo tiene significado” (Meyer 54). En consecuencia, todo estímulo que no genere expectativas carecería de significado.

En segundo lugar, los significados hipotético, evidente y determinado son tres estadios en la percepción musical, que constituyen el significado de una obra como experiencia completa. Las posibilidades previstas por el oyente con anterioridad al acontecimiento musical, la conexión del antecedente con el consecuente y finalmente la comprensión de las dos fases referidas una vez pasada la experiencia musical a la memoria, completan el significado de la obra a lo largo del desarrollo de su proceso musical.

Por tanto, con el fin de llegar a entender el proceso de significación y recepción musical, es preciso analizar el mayor o menor grado de cumplimiento de las expectativas generadas por una obra, que producen como resultado en el oyente una determinada *emoción* musical. La naturaleza y existencia de esta respuesta emocional es probada por Meyer a partir de lo que él denomina “evidencias subjetivas” y “evidencias objetivas”. Por una parte, las evidencias subjetivas estarían fundamentadas en los testimonios no solo de los oyentes, sino también de los compositores, intérpretes y críticos, quienes afirman y demuestran, con frecuencia, en sus escritos y partituras, los sentimientos y emociones que la música suscita. Por otra, las evidencias objetivas vendrían representadas por el comportamiento de los intérpretes y oyentes, y los cambios psicológicos provocados por la escucha musical, que demuestran igualmente esta idea de la respuesta emocional (Meyer 28-34).

En cuanto a las clases de expectativas que un oyente puede generar en la recepción musical, Meyer las describe atendiendo a la especificidad, la generalidad, la incertidumbre y lo inesperado del consecuente o resultado. En algunas ocasiones, el público espera un consecuente muy específico, como puede suceder en el ejemplo mostrado en el anexo 3 para un tipo de música muy concreto (música del

siglo XVIII), en la que el acorde final de tónica en tiempo fuerte sería la solución para la cadencia tras un acorde de dominante.

Sin embargo, la expectativa podría ser más general, en los casos en los que varios consecuentes resultan igual de probables para un mismo antecedente, sin ser capaz el oyente de predecir de forma exacta cuál va a ser su resolución. Por otro lado, si prácticamente cualquier desenlace es aceptable, debido a modelos, estilos o géneros menos claros, el estado de confusión e incertidumbre del público domina la situación musical. “La inquietud es esencialmente producto de la ignorancia en relación con el curso futuro de los acontecimientos [...]. La ignorancia y sus sentimientos concomitantes de impotencia producen aprensión y ansiedad, incluso en la música”, subraya Meyer (Meyer 47). Se debe señalar, no obstante, que un sentimiento más optimista y placentero podría experimentarse, provocado precisamente por esta duda e incertidumbre de no conocer la conclusión musical.

Por último, una respuesta inesperada, aunque considerada por el oyente como posibilidad, resulta ser la menos prevista o esperada entre varias opciones. No debe confundirse lo inesperado con lo sorprendente, pues mientras que en la sorpresa no se ha anticipado consecuente alguno, no se ha activado ninguna expectativa, lo inesperado no llega a ser nunca una sorpresa completa, ya que se encuentra entre las últimas opciones del receptor. El oyente, finalmente, ajustará lo inesperado y lo sorprendente a su particular conocimiento del estilo, suponiendo una inmediata revisión de los estímulos y sus causas o de las conclusiones parcialmente realizadas a lo largo de la audición. En el caso de que esta reevaluación no se produjera de forma instantánea, Meyer señala tres posibles situaciones (Meyer 49):

- La mente puede posponer la decisión, confiando en que lo que siga habrá de clarificar el significado del consecuente inesperado.
- Si no tiene lugar ninguna clarificación, la mente puede rechazar el estímulo en su totalidad y dará comienzo la irritación.
- El consecuente inesperado puede tenerse por una metedura de pata intencionada.

Todo este planteamiento lleva a afirmar a Meyer que las expectativas están determinadas por las respuestas habituales desarrolladas

en función de las características y posibilidades del estilo de las composiciones musicales, así como por la actividad mental del oyente, pues los modos de percepción y cognición que actúan en el proceso evidencian su significativa posición. A partir de este concepto de la actividad mental, realiza una distinción entre las “expectativas conscientes” y “expectativas inconscientes”, que dependen del menor o mayor grado de satisfacción de la respuesta, respectivamente. En este sentido, la satisfacción intelectual del oyente al anticipar la intención del compositor se realiza de manera inconsciente, mientras que en las situaciones en las que la expectativa es inhibida la actividad mental se vuelve consciente. “La actividad mental tiende a volverse consciente cuando la reflexión y la deliberación están implicadas en la culminación del modelo de respuesta; es decir: cuando el comportamiento automático resulta perturbado porque una tendencia ha sido inhibida” (Meyer 50).

Relacionando estos aspectos con la emoción musical, Meyer postula una idea que desarrollará a lo largo de su trabajo: “el afecto o el sentimiento emocional se originan cuando una expectativa —una tendencia a responder—, activada por una situación musical que sirve de estímulo, es temporalmente inhibida o permanentemente bloqueada” (Meyer 51). De ahí que solo las desviaciones no esperadas sean experimentadas de forma afectiva.

Enrico Fubini realiza una interesante aproximación a esta última cuestión al comentar la obra de Meyer en sus libros *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XXI* (1990), *Estética de la música* (2004) y *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (2006), explicando más concretamente en la primera de ellas las siguientes líneas citadas:

la percepción del significado del mensaje musical no es una *contemplación* pasiva, sino más bien un proceso activo que compromete toda nuestra psique; un proceso consciente en busca de una solución que se halla en estado provisional, de ambigüedad, de falta de conclusión; un proceso, en fin, que lleve a un punto sólido. El significado se hace patente, ni más ni menos, en la medida en que la relación entre tensión y solución se vuelve explícita y consciente (Fubini, *La estética musical...* 367).

Más adelante, tras analizar el problema del significado en la música, así como referir los distintos tipos, Meyer apunta que todo oyente de música está guiado en su audición por un mismo proceso perceptivo. Sin embargo, este mismo proceso perceptivo da lugar a dos tipos de

experiencia o de respuesta, las afectivas y las intelectuales, según señalan las corrientes expresionistas y formalistas. Además, serían posturas complementarias y no contradictorias, ya que no se trata aquí de procesos diferentes, sino de experiencias distintas de un mismo proceso.

Estos dos resultados están condicionados por la ejercitación y la disposición del oyente. En este sentido, aquel oyente que comprende la música en cuestiones analíticas tenderá a racionalizar su escucha, objetivando los procesos musicales como conocimiento consciente. Por otra parte, el aficionado que no ha estudiado música buscará en su audición respuestas afectivas. Meyer recurre al ejemplo de la resolución obligada de un acorde: un oyente instruido en la materia musical esperará de forma consciente la resolución del acorde de séptima de dominante, mientras que un aficionado, aunque ejercitado, sentirá su demora como afecto (Meyer 58-59).

Con respecto a la comunicación, Meyer comenta, citando a Mead, que esta únicamente tiene lugar cuando el mensaje tiene el mismo significado para el emisor y para el receptor. De esta manera, el compositor debe “adoptar la actitud del otro” (el público) para que su comunicación resulte efectiva. El compositor creará su obra teniendo en cuenta al oyente que la recibirá, quien a su vez asumirá el papel que el compositor ideó para él; reflexión que se muestra en conexión con la figura teorizada por Umberto Eco ya comentada del “lector modelo”, como estrategia textual en la interpretación de la obra literaria (*Lector in fabula* 73-95).

Sin embargo, el oyente no tiene por qué adoptar la actitud del compositor, no la necesita en su experiencia auditiva, pudiendo disfrutar y evadirse con la música sin reproducir o revivir los aspectos compositivos del autor. Meyer apunta, además, que se debe ser prudente ante afirmaciones como la siguiente de Cassirer: “no podemos comprender una obra de arte sin, hasta cierto punto, repetir y reconstruir el proceso creativo que la ha hecho nacer” (Cassirer 1953, citado en Meyer 59). Esto no quiere decir que el oyente no pueda adoptar la posición del compositor, como sucede en los casos de oyentes musicalmente ejercitados que desarrollan experiencias conscientes en su recepción artística.

Por otra parte, Meyer señala también la figura del intérprete, en cuanto que también “adopta la actitud del otro”, pues, como dijo Leopold Mozart, el intérprete “debe tocar todo de tal forma que a él mismo le conmueva” (Leopold Mozart, citado en Meyer 59). En este

sentido, realizando un inciso en el discurso de Meyer para insistir en esta figura del intérprete, cabría subrayar la particular dificultad que conlleva un estudio de la recepción de una obra, si se tiene en cuenta la perspectiva interpretativa o representativa que requiere una pieza musical. Esta especial característica de la música es referida por Chevrel en el apartado titulado “Le cas du théâtre et des spectacles” en *La littérature comparée* (Chevrel 34-35). Chevrel señala el ejemplo de las óperas y las obras teatrales, para afirmar que ninguna representación es igual a otra, pues la interpretación de los actores, la decoración y el espacio teatral son elementos que condicionan su recepción.

No obstante, no solo la ópera cuenta con esta faceta interpretativa, ya que el género musical en general, ya se trate de obras cercanas al estilo literario dramático o no (una sinfonía, un nocturno para piano, una sonata para violín y piano), poseen la figura mediadora del intérprete. El intérprete realiza pues una primera aproximación y asimilación de la obra, que será ejecutada posteriormente ante un público que, a su vez, llevará a cabo una nueva descodificación e interpretación de lo escuchado a través de la visión particular del intérprete. Así, se observa cómo el mensaje primero que quiso transmitir el compositor ha sido recibido, en primer lugar, por el intérprete, y en segundo lugar, por el público, a partir de la versión del primer receptor.

Finalmente, volviendo a Meyer, el autor hace hincapié en que “este análisis de la comunicación pone el énfasis en la absoluta necesidad de un universo discursivo común en el arte, ya que sin un conjunto de gestos comunes al grupo social, y sin respuestas habituales comunes a dichos gestos, no sería posible ningún tipo de comunicación. La comunicación presupone, surge y depende del universo discursivo que en la estética de la música recibe el nombre de estilo” (Meyer 60).

3. Conclusión

Una vez examinados los procesos receptivos de las obras literarias y musicales, nos encontramos en disposición de plantear un enfoque pedagógico que no se resista a la incorporación de elementos pragmáticos, comunicativos y receptivos en la educación tanto literaria como musical. Herederos de los tradicionales métodos de enseñanza basados en el aprendizaje de obras y autores, pretendemos

impulsar nuevas técnicas que persigan el disfrute, el goce y la experimentación de los productos artísticos. La literatura y la música deben ser recreadas por el alumnado a partir de su lectura o audición, deben ser revividas en cada acto receptivo y enriquecidas con sus experiencias previas, pues solo así se accederá a una significativa e interactiva interpretación de las obras.

Además, las relaciones intertextuales que vinculan y conectan unas obras con otras necesitan de esta actualización por parte del receptor, por lo que no podemos desligar ambos componentes en la formación lectora y auditivo-musical de la población discente. El verdadero acceso al conocimiento y comprensión de lo comunicado por el escritor o compositor solo es alcanzado mediante las aportaciones culturales, lingüísticas, literarias y pragmáticas del lector, que interactúan o cooperan con los mensajes artísticos.

Somos conscientes del reto o desafío que supone al docente esta nueva perspectiva, aunque no por ello desconfiamos de su aprovechamiento y utilidad en la adquisición de la competencia literaria y artística de nuestro alumnado, el cual está ávido de experiencias que lo empujen a un motivador y atrayente aprendizaje de las materias curriculares. La formación literaria o musical se desarrolla a partir de las experiencias lectoras y auditivas, por lo que la teoría estética desarrollada en las líneas anteriores, las expectativas generadas por las obras, las emociones suscitadas en los procesos lectores y auditivos deben ser el punto de partida de una educación que se estime por sus valores constructivistas, heurísticos y significativos.

Finalmente, solo podríamos concluir este estudio aludiendo a la dirección básica que debe guiar y dominar la actual enseñanza literaria y musical: el fomento de hábitos lectores y auditivos en el alumnado. Por ello, no podemos hablar de “enseñar literatura” o “enseñar música”, sino más bien de lograr unas estrategias de formación eficaces que repercutan en el gusto e interés por la lectura y audición. En definitiva, pretendemos incitar al profesorado a la investigación de modelos didácticos que apuesten por la innovación curricular de las disciplinas artísticas objeto de nuestras preocupaciones docentes.

Referencias bibliográficas

- Chevrel, Yves. *La littérature comparée* (6ª ed.). París: Presses Universitaires de France, 2009.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (2ª ed.). Barcelona: Lumen, 1987.
- . *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- Friedman, Stanley. *Solus*. Nashville: The Brass Press, 1975.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (2ª ed.). Madrid: Alianza, 1990.
- . *Estética de la música* (2ª ed.). Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- . *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 2006.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Guerrero, Pedro. *Metodología de investigación en educación literaria (el modelo ekfrástico)*. Murcia: Diego Marín, 2008.
- Ingarden, Roman. *L'œuvre d'art littéraire*. Lausana: L'Âge d'Homme, 1983.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.
- Mendoza, Antonio. *Tú, lector. Aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*. Barcelona: Octaedro, 1998.
- (coord.). *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2000.
- . *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Meyer, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza, 2008.
- Morgan, Robert P. *La música del siglo XX* (2ª ed.). Madrid: Akal, 1999.
- Tranchefort, François-René (dir.). *Guía de la música de piano y de clavecín*. Madrid: Taurus, 1990.
- Vicente-Yagüe Jara, María Isabel de. *La Educación Literaria y Musical. Un modelo interdisciplinar de innovación didáctica en Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato y Enseñanzas Artísticas*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, 2012.

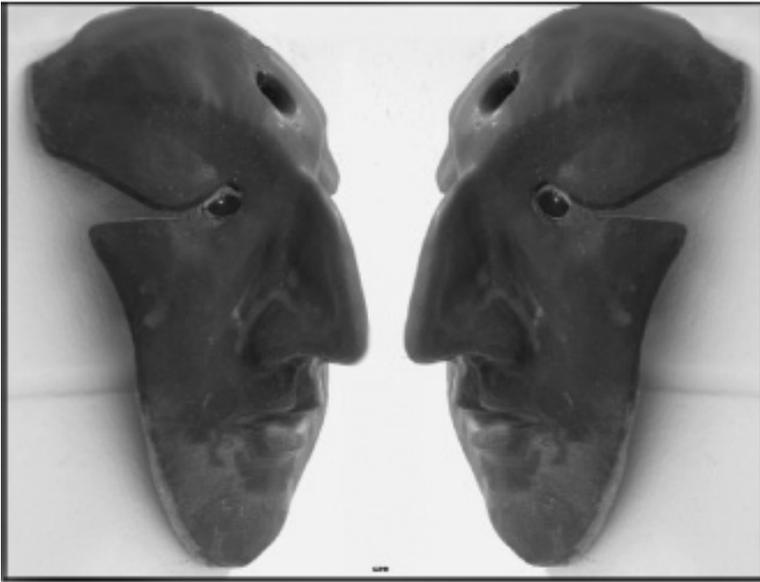
EL CORRAL DE TESPIS

*El teatro es tan infinitamente fascinante,
porque es muy accidental, tanto como la vida.*

ARTHUR MILLER

LAS MUJERES ASNAS
OBRA ORIGINAL EN UN ACTO

*MARÍA LUISA MEDINA*¹



Cara a cara
(2000) © Gerardo Piña Rosales

¹ Actriz, directora, dramaturga y novelista mexicana. Entre sus obras teatrales se destacan *Tren nocturno a Georgia*, por la que recibe en 1992 el segundo lugar en el Concurso de Teatro de la SOGEM (1992 y 1997); *Íntimas confesiones*, *El color de las bugambilias* y *La Condesa llegó a las cinco*, entre otras.<http://maluisamedina.zxq.net/index.html>

REPARTO

LUDBELA (*ama y señora de Socia, Cósima y Madelén*)
 SOCIA, CÓSIMA Y MADELÉN (*las tres doncellas de Ludbela*)
 LOPE (*esposo de Socia*)
 GONZALO (*amigo de Lope*)
 DIEGO (*amigo de Lope y de Don Mendo*)
 DON MENDO (*novio de Ludbela y Real Corregidor*)

(Después de la tercera llamada, oscuro. se abre el telón. Música. El escenario es un laberinto de calles formado por plataformas. Algunas plataformas tienen escaleras que indican que se sube a una casa. En una plataforma está un camastro y sobre él Lope, tendido, que se duele de sus moretones. En otra plataforma está Ludbela quien escucha a Cósima referirle algo que no alcanzamos a oír. En otra plataforma está Don Mendo escribiendo. Por las calles circulan Madelén y Socia, apresuradas y Diego y Gonzalo apresurados. Las tres plataformas se oscurecen con “dimer”. En las calles se cruzan Diego y Gonzalo con Socia y Madelén. Ellas siguen su camino hacia casa de Ludbela y desaparecen en las sombras. Diego detiene su paso como queriendo reconocer a Socia, pero Gonzalo lo conmina a que continúen caminando. Cuando llegan a casa de Lope y suben las escalerillas, se apagan las luces y se enciende la luz de Ludbela en donde están ella, Socia, Cósima y Madelén. Ludbela viste a la usanza del siglo de oro. Las otras tres también pero con ropa de servicio.)

SOCIA

Lo maté, Ludbela, estoy segura de que
 [lo maté.

LUDBELA

Hace rato que te amonesté, controla esos nervios y ahora refiérenos, con más frialdad, todos los hechos.

SOCIA

¿Cómo puedes pedirme frialdad cuando el que quedó bien frío fue el bribón de mi marido?

MADLÉN

Frío como un pescado.

LUDBELA

¿También lo viste, apaleado?

MADLÉN

(Refiriéndose a Cósima.)

No solo lo vi, yo y esta le echamos la sábana encima mientras Socia lo estrellaba de hocico contra la tarima.

LUDBELA

¿Tú también, Cósima, cómplice del desatino fuiste?

CÓSIMA

Cómplice, lo que se dice cómplice, no.

Yo solo lo amaré para que el pobre no
 [supiera
 de dónde le caían los cuescos, y no se
 [defendiera.

SOCIA

Después del quinto golpe ya no se
 [movió.

Y lo que más me atormenta
 es que al infierno iré
 porque no me conmovió.

LUDBELA

Yo sé muy bien que no lo mataste
 porque ya hubieran venido a buscarte.
 ¿Y ahora dime por qué lo golpeaste?

SOCIA

Porque ya no aguantaba los cocos que
 [me daba.

Después de trabajar aquí a tu servicio
 y de ayudar con la siembra sábados
 [y domingos,
 quería que le tuviera su comida
 [caliente,
 la leña encendida, la cama dispuesta...

MADELÉN

Las piernas abiertas.

LUDBELA

Madelén, ¿qué clase de lenguaje
 [escuchan mis oídos?

MADELÉN

El único posible al hablar de maridos.

CÓSIMA

Tú aún eres doncella, mi querida
 [Ludbela.
 No sabes de exigencias ni de tratos
 [infames.

LUDBELA

Pero estoy por casarme, amadas
 [servidoras

y dudo que los hombres puedan ser tan
 [cobardes.

SOCIA

En tu clase los maridos se comportan
 [distinto.

(Madelén le lanza una mirada de reproche a socia.)

MADELÉN

Ludbela ha sido para ti un ama ejemplar,
 no la engañes con cuentos que nunca
 [han de llegar.

LUDBELA

Madelén, ¿crees que con don Mendo
 [me espera vida igual?

MADELÉN

O aún peor, mi señora, si un poco me
 [apuráis.

LUDBELA

Escucho lo que dicen y mi alma se
 [entristece.
 Los hombres nos cortejan con misivas
 [y flores.

MADELÉN

Y cuando ya les dimos lo que su apetito
 [ansiaba...

CÓSIMA

Nos quieren dominar con gritos y
 [garrotes.

LUDBELA

Me niego a aceptar tantas necedades.
 No se puede juzgar a todos los varones
 por la conducta indigna de algunos
 [bribones.

SOCIA

¿Algunos, dices, cándida patrona?

MADELÉN

Te daremos ejemplo de escarnios y
[traiciones.

CÓSIMA

Laurencia la verdulera con alfarero casó
y al mes ya la engañaba y luego la
[abandonó.

SOCIA

Tosca la panadera del alguacil se prendó
y cuando la hizo suya, de ladrona la
[acusó.

LUDBELA

¿En la cárcel está?

SOCIA

Con todo y chilpayate,
pues panzona iba ya.

LUDBELA

¡Voto a... !

SOCIA

Guarda tu furia, no la dejes saltar
que felonías, señora,
aún faltan por contar.

MADELÉN

Porcia iba para monja y el obispo
[Perilló...

LUDBELA

¡Jesús!

MADELÉN

A Jesús el barquero, por cien reales
[vendió.

LUDBELA

¡Detened la lengua!

CÓSIMA

¿Y la chacha Micaila?

SOCIA

¿Y Juana de Ibarború?

MADELÉN

¿Y Conchis la de la Barca?

CÓSIMA

¿Y Jova la de Iguazú?

LUDBELA

¡Callad ya por Belcebú!

(Pausa.)

¡Basta, que lo que han venido a
[contarme,

de mis casillas ha logrado sacarme!

(Pausa.)

Me niego a creer lo que mis oídos
[oyen.

No puede en el mundo haber tanta

[infamia.

No creo que esos seres de bocas

[sensuales,

de barbas rizadas, de pechos frondosos,

que saben decir palabras que arroban,

que trepan balcones para ver a su

[amada,

que arriesgan su vida en lances de

[espada

para limpiar honor de damas en

[desgracia...

sean aquestos mismos que sus lenguas

[hablan.

(Pausa. Las tres se miran.)

MADELÉN

Tienes razón, amada señora.

Estás por casarte

y justo no es que al altar llegues

pensando lo peor de don Mendo de

[Arzate.

SOCIA

Para no importunarte saldré de esta casa.

Si vienen por mí para enviarme a

[chirona,

diles que en el callejón de la Calabaza
estará esperando, con mi hermana
[Hermiona.

*(Cósima, Socia y Madelén hacen una
reverencia e intentan salir, pero la voz
de Ludbela las detiene.)*

LUDBELA

Detener el paso mando en este instante.
(Las tres se detienen.)

Si querían inquietarme bien que lo han
[logrado.

(Pausa.)

Me niego a creer lo que me han contado,
(Pausa.)

pero a todo estoy dispuesta para
[comprobarlo.

(Pausa.)

Síganme las tres, un plan he pensado
que habrá de madurar si es escuchado
y que con su ayuda quedará planchado.
Y de ser verdad lo que me han referido,
no quedará hombre en este vasto

[mundo

que no se arrepienta por haber nacido.

Pero si todo lo dicho en este salón,
cuentos y rumores solamente son,

(Va saliendo.)

que enciendan hogueras y que ardan en
[ellas,
todas las mujeres, por ruines y hienas.

*(Por un instante Cósima, Madelén y So-
cia se miran entre sí e instantes después
salen tras de su ama. Se ilumina la pla-
taforma en donde hay un camastro. En
él, todo golpeado, está Lope, quien es
curado por su amigo Gonzalo mientras
Diego pasea por el cuarto, indignado.
Lope se queja.)*

DIEGO

No puedo creer que esto haya pasado.
Vine a comprobar tu orgullo molido...

LOPE

(Quejándose.)

Mi espalda inflamada.

DIEGO

Tu hombría pisoteada...

LOPE

(Quejándose.)

Mis huesos torcidos.

DIEGO

Tu fuerza vencida...

LOPE

(Quejándose.)

Mi cabeza hinchada.

DIEGO

Tu poder...

GONZALO

Basta ya por Dios, Diego de Gomez,
¿no ves cómo sufre el pobre infeliz?

(Pausa.)

Apíadate del que sus penas lamenta
y que de su apaleado cuerpo se queja.

LOPE

Mejor harías en ir por el alguacil, presto,
para que a Socia detenga y pague por
[esto.

DIEGO

Ya hice algo mejor.

Tengo un gran amigo muy influyente en
[Gardas,
que odia que las mujeres se nos suban a
[las barbas.

LOPE

¿En Gardas, dices? No estarás hablando
[de...

DIEGO

Del mismo.

LOPE

¿Don Mendo de Arzate?

DIEGO

Tú lo mencionaste.

LOPE

¡Si está por casarse!

GONZALO

¡Y con mujer de clase!

DIEGO

Hija del señor de Nantes,
amigo del Rey y de gobernantes.

GONZALO

Doña Ludbela Rosicler de Nantes es
[mujer de enaguas,
bien podría darle la sorpresa y subírsele
[a las barbas.

DIEGO

Astucia tiene bastante don Mendo
para conquistarla con carácter blando
y después de casarse, imponer su mando.

(Diego y Lope ríen.)

GONZALO

No me gusta, Lope, que a tal señor te
[arrimes
que quizá te perjudique si luego no le
[sirves.

DIEGO

Entre los altos prelados
gente noble hay
y el que viene es uno de ellos
eso lo puedo apostar.

GONZALO

No sé de dónde sacas semejante
[afirmación
porque fortuna ha hecho siendo
[Corregidor.

DIEGO

Fortuna ya la tenía
antes de ocupar el cargo.

GONZALO

Claro, porque antes fue
inspector de aquel embargo.

DIEGO

El embargo del que hablas,
del barco que llegó a Gardas,
se hizo con transparencia
y le consta a la Regencia.

GONZALO

Ingenuo eres, don Diego,
porque la has pasado bien
pero ya veremos luego
si la fortuna de Mendo
no pasa de diez a cien.

(Tocan a la puerta.)

DIEGO

Aquí está ya mi amigo de Arzate.

(Entra don Mendo.)

MENDO

Espero, mi querido Diego,
que asunto este sea de urgencia probada,
porque he dejado esperando al Duque de
[Granada.

DIEGO

Lo será en cuanto oigas lo que don Lope
[tiene que decir.

MENDO

Que no sea muy largo porque priesa llevo y debo de partir.

LOPE

(Poniéndose de pie.)
Bastará con que me veas y
me ahorres el decir,

que hasta emitir me duele palabra
[alguna,
aunque vivo estoy y eso ya es una
[fortuna.

MENDO
¡Voto al cielo, pero si parece que te
[hubiera caído encima una pesada loza!

DIEGO
Fue algo peor que eso, don Mendo. Fue
[la ladina y palurda de su esposa.

MENDO
¿Qué dices, infeliz?

LOPE
Verdad es lo que asevera don Diego de
[Gomiz.

MENDO
Que una mujer pueda golpear a su
[marido así
es algo que mis sentidos se niegan a
[admitir.

LOPE
Para tu consuelo, muy ilustre señor,
la ingrata me agarró dormido,
ansí que no pudo mancillar mi honor.

DIEGO
La ingrata, dices bien, querido amigo
[Lope,
porque tu apellido ilustre a Socia le
[diste
y así es como te paga la muy...

MENDO
¿Ilustre?
(A Diego.)
No sabía yo que amigo tal tuvieras.
(A Lope.)
¿De qué casa provienes, marido
[maltratado?

LOPE
Nací en el 27 del callejón de al lado.

MENDO
Hablo de tu apellido, zopenco malhadado.
¿Tu familia es de alcurnia?
¿Títulos nobiliarios acaso tienes?

LOPE
Mi abuelo fue escultor y mi padre
[cerrajero,
y heredaron las tierras del Conde de
[Sagredo.

MENDO
¿Qué tierras son esas y a qué Conde te
[refieres
que mi memoria no logra ubicar lo que
[infiere?

LOPE
Es una historia larga de querellas y
[tierras
y unos jueces ladrones se quedaron con
[ellas.
En cuanto al Conde, gran señor y
[nuestro benefactor,
murió lejos llevado por el mismísimo
[Rey,
a pasar sus años flacos, allá por
[Camagüey.

MENDO
No conozco esos lares ni al tal benefactor
que tu lengua describe con semejante
[ardor.

DIEGO
Su ardor es por la fiebre, de heridas que
[supuran,
por eso es necesario con el galeno ir,
mientras tú te haces cargo de la parte
[civil.

(Mendo asiente, saca un pequeño papel
y escribe. Tocan a la puerta.)

GONZALO

¿Quién será a estas horas y con tanto
[furor?

LOPE

Si es Socia mi mujer, no le impidan el
[paso,
porque aun con mis dolores, le daré un
[garrotazo.

(*Entra Madelén.*)

LOPE

Pero si es Madelén, amiga de mi
[verduga.

(*A Diego*)

Antes de que se vaya arráncale la
[verruga.

(*Madelén se tapa la verruga que tiene
bajo la nariz.*)

MENDO

Madelén, ¿qué haces aquí a estas horas
[de la noche?

MADELÉN

Mandome mi señora que por usté' viniera
[en coche.

MENDO

(*En tono suave.*)

Dile que presto voy.

(*Ve a sus amigos y es más áspero al res-
ponder a Madelén.*)

Que espere con paciencia.

(*Sale Madelén.*)

DIEGO

¿Pero te vas, don Mendo?

¿No has de ayudarnos con Socia la
[bribona
para que el alguacil la lleve hasta
[chirona?

MENDO

Que el galeno revise a este pobre
[hombre
y vayan luego al juez llevándole este
[sobre.

En él está mi tarjeta lacrada.
Yo me voy a alcanzar a la criada.

DIEGO

¿Seguros estamos de que ya en el
[juizado
a la infame de Socia justicia se le hará?

MENDO

Te equivocas, hombre de poca monta,
es a Lope al que la justicia
debe una recompensa, y pronta.

(*Sale don Mendo.*)

DIEGO

¿No les dije, amigos descreídos?
Don Mendo no tolera mujeres
por encima de sus sabios maridos.

GONZALO

No estoy tan seguro de que sea tanta su
[firmeza,
pero por nuestro amigo Lope, confiaré
[en su agudeza.

(*Gonzalo y Diego empiezan a levantar
a Lope que no deja de quejarse. Se en-
ciende la luz del saloncito de Ludbela.
Ahí esta ella con Socia y Cósima.*)

CÓSIMA

Hubiera preferido no acceder a tus ruegos,
que el plan que hemos urdido
ya me alteró los nervios.

LUDBELA

Quizá no haya que llegar a semejante
[ardid,
primero hemos de oír de don Mendo el
[decir.

SOCIA

Y la pagana he de ser yo, querida ama
 [Ludbela,
 porque si al juzgado vamos,
 y ninguno de ustedes
 hace bien su papel,
 a prisión me enviarán sin piedad ni cuartel.

LUDBELA

Si nada has hecho mal, y Lope tu marido
 ya expuso sus razones a don Mendo de
 [Arzate,
 en su juicio confío y él tendrá que
 [escucharte.

(*Entra Madelén.*)

MADELÉN

Aquí está ya, señora y ama mía.

(*Entra don Mendo.*)

MENDO

Dulcísima Ludbela.

(*Le besa la mano. Se miran con amor. La luz nos ayuda a apartarlos de las tres criadas.*)

LUDBELA

Amado dueño mío.
 Aunque esta mañana viniste a visitarme,
 y solo fue para tu amor refrendarme,
 moría de ganas de volver a verte,

MENDO

Y yo por en mis brazos poder tenerte.

(*Se abrazan. Luz sobre las criadas. Juego continuo.*)

MADELÉN

(*Amorosa con Cósima, imitándolos, exagerada.*)
 Ansiaba que llegaras para poder
 [morderte.

CÓSIMA

Y yo quería llegar para el cuello
 [torcerte.

SOCIA

Shh, que si nos oyen el castigo será fuerte.

(*Luz sobre Ludbela y Mendo, baja la de las criadas.*)

MENDO

Para llevarte al tálamo cuento los días
 [que faltan,
 “que venga como tu esposa” mis
 [gorrioncillos cantan.

LUDBELA

Y qué diré yo que bordo y bordo mi
 [camisón,
 con el que te entregaré mi alma y mi
 [corazón.

(*Luz sobre las criadas.*)

CÓSIMA

Si limpia no está mi ropa, te daré un
 [pescozón.

MADELÉN

Pues quítatela de encima, y empieza por
 [el calzón.

SOCIA

(*NERVIOSA.*)

Si saben de lo que hablamos, iremos al
 [paredón.

(*Luz sobre Ludbela y Mendo.*)

LUDBELA

Me da paciencia el saber que mi futuro
 [será dichoso,
 porque no hay sobre la tierra un hombre
 [más amoroso.

MENDO

Cuando a mi lado no estás todo se ve
[borroso
y me siento naufragar como en un mar
[borrascoso.

(Luz sobre las criadas.)

MADELÉN

Por las noches, en mi cama, sueño tu
[hocico viscoso.

CÓSIMA

(Enojada y levantando la voz.)
Pues no me acerques tus patas que
[apestan a calabozo.

MADELÉN

Pues aléjate de mi almohada, y vete
[mucho a la...

SOCIA

Callen las dos par de tontas, que ya me
[tienen mareada.

(Luz general.)

MENDO

Vine tan pronto pude siguiendo a tu
[doncella
y enterado estoy ya de la infeliz
[querella.

(Ludbela habla con excitación. Como niña que va a jugar un juego emocionante y quizá un tanto peligroso.)

LUDBELA

Agradezco, señor, el interés extremo
que muestras al venir.
Mis doncellas y yo
hemos urdido un plan
en donde habremos de engañar
a esos hombres palurdos,
que según dicho de sus mujeres
mucho las quieren maltratar.

(Hay una ligera mirada de desprecio por parte de don Mendo a las tres criadas. Esto es imperceptible para Ludbela. Las tres mujeres se miran entre sí, discretamente.)

LUDBELA

Y para comprobar esta cobardía,
si es que existiere tal,
con tu plena disposición
habremos de contar.

MENDO

Los juegos me divierten, y me gustan las
[chanzas.
Y aunque mil asuntos mi presencia
[reclaman,
por darte gusto, amada, actuaré en tus
[andanzas.

(Hace una reverencia chusca.)

LUDBELA

(Ríe y aplaude. Dice con el mismo entusiasmo.)

Bien, antes de referirte
el plan que hemos tramado,
como acabas de decir
que enterado estás ya
del pleito que mi criada
tuvo con su marido,
don Lope de Quezada...

MENDO

(Interrumpiendo.)
Pleito, lo que se dice pleito, no hubo tal,
que el hombre dormitaba cuando fue
[golpeado,
como si fuera animal.

SOCIA

(Riendo.)
Solo así parecía entender
semejante costal.

(Las cuatro mujeres ríen. Mendo, sa-

liéndose de sus casillas golpea a Socia en la cara con su guante y levanta desmesuradamente la voz.)

MENDO

¡Calle el asno cuando no se le ordene que ha de rebuznar!

(Silencio. Las tres mujeres atónitas. Socia se lleva la mano a la cara y contiene el llanto. Madelén y Cósima hacen el intento por acercarse a ella pero se frenan. Ludbela queda desconcertada. Las cuatro se miran, luego Ludbela mira a Mendo con incredulidad. Mendo recoge lentamente su guante.)

MENDO

Perdona, amada mía, esta pequeña ira. Mil asuntos me aquejan por haciendas [y alhajas, y a esta hora me exalto por “quítame [estas pajas”].

LUDBELA

(Entrecortando las palabras. Desconcertada.)

Entiendo, mi señor, que tu importante [cargo de Real Corregidor alterado te tiene de aquí hasta el [Ecuador.

(Pausa. Mendo sonrío.)

Hablaremos del plan que las cuatro [inventamos y que para ejecutarlo contigo ya [contamos.

(Mendo sonrío y asiente.)

(Ludbela dice con delicadeza.)

Pero antes habrá que reparar el anterior agravio. *(Pausa.)*

MENDO

Me disculpé contigo y explicación te di, y con eso acaba la ofensa, si en algo te [ofendí.

LUDBELA

No es a mí a quien debes esa disculpa [amable sino a Socia, mi criada, que fue a quien [humillaste.

(Se hace un silencio largo.)

SOCIA

Por mí, señor don Mendo, no debes [preocuparte, al fin que si rebuzno, lo haré por otra [parte.

(Rebuzna, ríe de manera forzada, va a salir, Ludbela la detiene con la voz.)

LUDBELA

Si aceptas que rebuznas y no opones [argumento, siempre te tratarán como si fueras [jumento.

(Pausa.)

SOCIA

Segura estoy que don Mendo no quiso...

LUDBELA

Para ofrecer disculpas don Mendo tiene [boca, no necesita que tú digas lo que a él le [toca.

(Pausa.)

MENDO

¿Disculpas, dices, amada dueña mía? *(Pausa. Ludbela asiente. Sonríe.)*

La distancia que hay entre tu criada y don Mendo de Arzate y Cifuentes, es más grande que el mar que separa a nuestros dos continentes.

LUDBELA

Mal debo haber oído, señor Corregidor,

que todos somos gente que tenemos
[honor.

(Pausa. Silencio. Ludbela lo mira ansiosa de que don Mendo sea quien ella cree que es.)

MENDO
No pediré disculpas a ninguna clase
[inferior,
bástele con saber que fue un *lapsus*
[lingüe
que de mi boca, sin querer, se escapó.

(Empieza a crearse la tensión.)

MADELÉN
Son cosas que se salen así sin más ni
[más.

CÓSIMA
No tienen importancia, pronto se
[olvidarán.

SOCIA
Yo ya ni lo recuerdo, todo fue tan fugaz.

(Pausa. Ludbela las mira y mira a don Mendo. Todos se miran. Ludbela empieza a tornarse más severa y a distanciarse de don Mendo.)

LUDBELA
¿Segura estás, mujer de poca monta, de
[linaje inferior,
que no exige un desagravio el insulto
[anterior?

(Pausa. Todos se miran.)

SOCIA
Segura estoy, Doña Ludbela amada,
que don Mendo no quiso insultar a esta
[criada.
(Mendo ríe.)

MENDO
Tiene cerebro después de todo,
esta joven palurda que logró tu
[acomodo.

LUDBELA
(Casi sin oír a don Mendo. Se acerca más a Socia y dice con voz firme.)
Si como asno te tratan, y a rebuznar te
[conminan,
¿inclinará la cabeza hasta rozar las
[heces?
¿o exigirás el respeto que como mujer
[mereces?

(Pausa.)

MENDO
Por Dios señora mía, hasta dónde
[piensas llevar este encuentro.

LUDBELA
Hasta donde mi criada quiera ser
[humillada, don Mendo.

MENDO
Empieza a irritarme vuestra mucha
[insistencia.

LUDBELA
No adelantéis vísperas, querido señor
[don Mendo,
quizá Socia la criada te dé la razón y te
[quedes contento.

MENDO
Acabemos con esto que empieza a sonar
[a un ridículo cuento.

(Pausa.)

LUDBELA
Tú tienes, Socia, la última palabra.
¿Quieres exigir de don Mendo de
[Arzate
una explicación como caballero
al insulto del que te hizo objeto?

¿O crees que mereces ser tratada “así”,
en menos de lo que vale un maravedí?

(Pausa. Socia mira a Ludbela y luego a Madelén y Cósima. Madelén y Cósima le quitan la vista de encima disimuladamente, para no tener que influir ellas en su decisión. Socia vuelve a mirar a Ludbela. Mendo guarda silencio. Aprieta las mandíbulas y mira a Socia. Socia apenas si lo mira y luego mira a Ludbela. Ludbela la mira con serenidad. Eso le da valor.)

SOCIA

(Con la mirada baja y la emoción contenida.)

No quiero ser tratada por persona
[ninguna
como bestia de carga. Soy mujer bien
[nacida.
Tengo buenos principios y los dientes
[completos.

(Pausa.)

Todo aquel que me humille y me quiera
[golpear,
a la justicia ciega va a tener que
[enfrentar.

(Pausa. Don Mendo estalla en una carcajada.)

MENDO

Ahora entiendo mejor esta farsa grotesca.
Como las damas de linaje que habitan
[en Gardas,
no tienes más que hacer que jugar con
[tus criadas.
Y a decir verdad tu juego me complace.
Las mujeres más dulces son aquellas
[doncellas
que su tiempo matan jugando a las
[muñecas.
Esa era la chanza que al llegar me
[anunciaste.
Bravo por tus actrices, amada dueña mía.

A casa de don Lope, bien fingió
[Madelén
llegar con tal urgencia, buscando mi
[presencia.
El propio Lope temo, de tinta se
[manchó,
para hacerme creer que esta lo golpeó.
Y Diego, mi buen amigo...

LUDBELA

No era esta la chanza que habíamos
[preparado
ya que nadie contaba con tu insulto
[espetado.

(Pausa.)

Agradezco el cumplido que quisiste
[ofrendarme
pero no bastan lisonjas para poder
[dominarme.
Y como bien dijiste hace ya unos
[minutos,
acabemos con esto que ya empieza a
[cansarme.
¿Don Mendo de Arzate y Cifuentes,
[Real Corregidor
dispuesto estás a ofrecer disculpas
[suficientes
a mi doncella Socia, de tan completos
[dientes,
por el insulto que proferiste sin el menor
[pudor?

(Pausa. Mendo la mira. La rodea.)

MENDO

Seis meses ha que tu padre tu mano me
[dio
y pensé que me llevaba a doncella
[sumisa,
pero veo, Doña Ludbela, que algo te
[cambió
y que por dominarme ya tienes mucha
[prisa.

(Ella también lo mira y lo rodea.)

LUDBELA

Seis meses ha que mi padre mi mano te
[entregó
y un hombre tierno y dulce te creí, buen
[señor.
Pero empiezo a vislumbrar que todo eso
[era falso
ya que eres incapaz de reparar un
[agravio.

MENDO

(*Alzando la voz.*)

No hay agravio, señora, y en esto seré
[muy claro,
cuando un superior linaje, se dirige a un
[lacayo.

LUDBELA

(*Más firme.*)

Si a claridades vamos, tendré que ser
[sincera,
la señora ofendida tu lacayo no es.
Socia es mi doncella y respeto le debes
mientras, noble señor, en esta casa estés.

(*Pausa.*)

MENDO

¿Eso quiere decir que a nuestra próxima
[boda
antepones el honor de una burda señora
que a más de ser mujer, criada es y
[bribona?

LUDBELA

Más insultos, don Mendo, te suman
[más disculpas.
Aunque no sé cuál para tus adentros es
[el peor.
Ser bribona, ser criada o ser mujer.

MENDO

(*Sacando la espada.*)

O los tres ¡vive Dios! para no contender.

(*Las cuatro mujeres retroceden un poco*

asustadas. Pausa larga. Don Mendo se da cuenta de lo desproporcionado de su proceder y guarda la espada.)

LUDBELA

Madelén, Cósima, lleven a Socia a los
[juzgados.
Entablaremos un juicio para defender la
[honra
de quien por ser mujer no vale dos
[ducados.

SOCIA

(*Apenas audible.*)

Señora...

(*Ludbela la mira. Instantes después las tres salen.*)

MENDO

No olvides señora que soy el Real
[Corregidor.

LUDEBELA

Y tú no olvides que mi padre es el señor
[de Nantes
y que peleó con el Rey venciendo a los
[Bravantes.

MENDO

¿Será tu padre,
viejo, encorvado y cojo,
quien arrastrado por ti,
se me enfrente en este
juicio ridículo y bobo?

LUDBELA

Te pido que salgas al instante de aquí,
dando por nulo el compromiso que
[adquirí.
En la posada Del Sol descansan dos
[ancianos
que por el mismísimo Rey fueron
[invitados.
A su palacio partirán mañana por la
[tarde.

ocupan el lugar de nuestro viejo juez
[Albores?

GONZALO
Callad que aquí llega el Corregidor.

DIEGO
No quiso darme pista y dijo que
[esperáramos.

MENDO
¿Han llegado ya los magistrados amigos
[del Rey?

LOPE
Y al terminar la querella que precede a
[la mía,
¿quién juzgará a mi esposa, mejor
[dicho, a la arpía?

LOPE
¿Los mismos que mi pleito han de
[revisar?

DIEGO
Los mismos magistrados, según me dijo
[el juez,
que van a ver al Rey y vienen de
[Aranjuez.

MENDO
Temo, señor Lope, que no habrá
[necesidad,
porque si el primer pleito a mi favor se
[dicta,
la bribona de Socia quedará aquí como
[convicta.

GONZALO
Pues prepárate a celebrar, destapando un
[jerez.

LOPE
(*Asombrado.*)
¿Cómo convicta?

LOPE
¿Por qué tan cierto estás de que ganaré
[la querella?

DIEGO
¿A tu favor dices, querido don Mendo?
¿Acaso eres tú el que viene a este pleito?

GONZALO
Suele estar la justicia con quien puede
[comprarla.
Y si los magistrados son de alcurnia y
[color
estarán con don Mendo que es el
[Corregidor.

MENDO
No quiero alargales demasiado la
[historia.
Por Socia, tu mujer, discutí con Ludbela
y la dama se empeña en que disculpas
[le pida.
Así que la enfrentaré aquí en el juzgado
aunque ya puedo dar el pleito por
[ganado.

LOPE
Entonces que se prepare Socia, esa india
[ladina,
porque después de que aquí una multa
[le den,
llegaremos a casa y la meteré en la tina.

GONZALO
Cuidado, no vaya a ser, don Mendo de
[Arzate,
que mujer y querella al mismo tiempo
[pierdas.

DIEGO
¿Meterla nada más?
Yo que tú la ahogaba de un jalón
pa' que no se diga que soy mandilón.

MENDO
La mujer por perdida la doy y poco me
[importa

si no valora lo que es casarse con el
[Corregidor...]
En cuanto al pleito...

(Entran Ludbela y Socia. Lope quiere írsele encima pero Ludbela suavemente se interpone.)

LUDBELA
¿Os queréis acercar, don Lope, para
[pegarla?]
¿O quizá la queréis para reconciliarla?

MENDO
Veo que tu amor por esta criada es de
[tal estoque]
que no quieres que ni el pétalo de una
[rosa la toque.

(Diego y Mendo ríen. Lope no le quita los ojos de encima a Socia. Ella, retadora, también lo mira.)

LUDBELA
Ojalá Lope, su esposo, le enviara
[algunos nardos.
Pero según tengo entendido solo le
[ofrece cardos.

LOPE
Vea usted, su fineza, todo mi continente
y diga si no es justo que la mujer
[reviente.

LUDBELA
En un instante vendrán los jueces a
[escuchar a las partes,
pero como primero deberán atender la
[demanda que Nantes
o sea yo, declaramos en contra del real
[Corregidor,
tu pleito, don Lope, esperará a un juicio
[posterior.

DIEGO
(A don Mendo.)
¿Tienes ya abogado? Aunque no creo
[que a necesitarlo vayas
te ofrezco mis servicios, pues leyes
[estudié en Vizcayas.

LOPE
(A Socia.)
También a mí me defenderá el ilustre
[don Diego.
(A Gonzalo sottovoce.)
Y que no se me eche pa'trás es todo lo
[que ruego.

MENDO
Bien dices querido amigo don Diego de
[Gomíz,
esto tardará menos que cazar a una
[perdiz.
Seré yo mismo quien mi defensa tome
[en tan tonta querella.
¿Puedo saber quién será quién defienda
[a tu burda doncella?

LUDBELA
En la demanda que los jueces ya tienen
aparece el nombre del defensor de
[Socia.
Pero como no quiero en ascuas tenerte,
seré yo misma quien a tu persona
[enfrente.

(Mendo ríe, después Diego y Lope. Gonzalo observa enigmáticamente. Entran Madelén y Cósima disfrazadas de dos jueces sabios y viejos. Esto hace que los cuatro hombres guarden silencio. Vienen vestidas con túnicas, gorros. Cabellos, barba y bigotes largos y canos. Observan reír y dejar de reír a los caballeros.)

MADELÉN
(Fingiéndose la voz.)
No cesen de reír, hombres de gran talento,

la risa lo cura todo, hasta el fétido
[aliento.

(Se pone la mano cerca de la boca y resopla para comprobar que no tiene mal aliento.)

CÓSIMA

La abuela de mi padre, que en santa
[gloria esté,
sufría de sabañones y de torcidos los
[pies.

MADELÉN

Y el galeno, seguro, le recetó que
[sonriera.

CÓSIMA

Cómo iba a sonreír si padecía de
[dolores.

Acabo de decir que sufría de
[sabañones.

(Silencio. Todos se miran.)

MADELÉN

Pensé que ibas a hablar
del poder que la risa
tiene para el curar.

CÓSIMA

Ella no se curó, en Santa Gloria esté,
y si reía o no, la verdad no lo sé.

MADELÉN

No veo entonces que a colación la
[saques
ya que hablábamos de la risa y no de sus
[achaques.

CÓSIMA

La traje a colación porque de curar
[hablaste
y ella no se curó, y que en paz ya
[descanse.

MENDO

(A los jueces.)

Me presento yo mismo, ancianos
[magistrados.

Don Mendo de Arzate, Real
[Corregidor...

MADELÉN

(Levanta la mano y le indica que se calle.)

Aprobado por nuestro Rey, el protocolo
[de Villa Aranda,
que la primera voz la tenga el juez, es lo
[que por ley manda.

Como en esta querella seremos dos
[magistrados

los que con gran honor y probidad
[presidamos,

echaremos a la suerte quien leerá la
[demanda.

(Saca una moneda y la lanza al aire.)

CÓSIMA

La Malinche.

MADELÉN

La llorona.

COSIMA

Yo gané

MADELÉN

Qué cabro...

LUDBELA

Noble magistrado, ¿podríamos empezar
[la querella?

CÓSIMA

A eso voy y no sé la priesa que esta
[doncella lleva.

(Tose. Y extiende un papel. Se sientan Madelén y Cósima.)

CÓSIMA

Todos de pie.

MADELÉN

Todos están de pie, pudiste ahorrar la
[orden, Magistrado.

CÓSIMA

Lo hice por si sentado se quedaba algún
[torpe despistado.

MADELÉN

¿Pero acaso no llevas esos lentes para
[poderlo ver?

CÓSIMA

Si no empezamos no acabaremos como
[demanda Rosicler.

(Ambas se miran. Cósima tose y después lee.)

“Yo, Ludbela Rosicler de Nantes,
[haciendo uso de
los derechos que por ley me asisten,
y sin obstáculos que se manifiesten
Demando a don Mendo de Arzate Real
[Corregidor
por faltar al respeto a Socia, dama mía
[de honor

que por ser a quien debe servir,
ya que en su protesta así lo prometió,
más honor y respeto debe conferir”
y... blablabla... y así hasta concluir.

(Deja de leer.)

MENDO

Recuerdo a la aquí presente señora
[Rosicler de Nantes
que el real Corregidor obligado no está a
[acudir a demandas
cuando los afectados son personas de
[muy menores castas.

Esto pudo arreglarse indemnizando a la
[criada
o apelando, vía por carta, esta boba
[demanda.

MADELÉN

Cierto es lo que el Corregidor dice,
escrito está en el protocolo de Aranjuez.
Ansí que tiene derecho a apelar la
[demanda
o a pagar por este juicio lo que vale una
[nuez.

CÓSIMA

¿Pagará el demandado para que
[podamos pasar
a la siguiente querella y nos podamos
[largar?

MENDO

Si pago a esta mujer sería tanto como
[aceptar,
que la ofendí solo por decirle verdad.

CÓSIMA

(Leyendo.)
Según dice el escrito, “jumento” le
[dijiste
y te pareció despreciable su calidad de
[mujer.

LOPE

(Levantándose.)
Voto a bríos, señor magistrado
que se pasó de la raya, aunque sea
[potentado.

DIEGO

¿No eras tú quien querías que a chirona
[se fuera?

LOPE

Quizá por unos días
para darla lección.
Pero fue fuerte el insulto,
Señor Corregidor.

SOCIA

¿Ahora serás tú el que a defenderme
[venga,
cuando por tu culpa estoy en esta arena?

LUDBELA

No es del todo, Socia, culpa de tu
[marido,
que don Mendo tiene su parte en esto.
Pero tú también por dejar que el referido
te haya tratado así, sin haberlo impedido.

LOPE

No debe exagerar, mi señora de Nantes,
que aunque algunos golpes le di,
jamás le he dicho insultos semejantes.

LUDBELA

Cuando acabe este juicio, habremos de
[saber
si la mujer merece que le den unos
[golpes,
o si debe exigir en presencia de jueces
respeto, porque vale más que unas
[nueces.

MENDO

Pleitos del vulgo son estos de los que
[están hablando
y mucho tengo que hacer para seguir
[escuchando.
A lo nuestro vamos ya, señores
[magistrados,
para dar fin a esto y que podáis
[marcharos.

GONZALO

Pero si Lope se desiste se acabará el
[argumento.

LUDBELA

Todavía queda el insulto de llamarla
[jumento.

MENDO

Tu insistencia tonta perjudicará a tu
[criada.

LUDBELA

Si no se defiende ahora, siempre será
[insultada.

MENDO

No sabes lo que es el peso del poder
[absoluto.

LUDBELA

Nada absoluto hay si la justicia impera.

GONZALO

A menos que aquel que juzga sea del
[todo corrupto.

MENDO

Calle el necio, que el pueblo no habla en
[querellas de clase.

GONZALO

Ni en querellas de clase ni en ninguna
[otra querella.
Porque nunca el parecer se nos pide,
aunque todos odiamos el sistema que
[rige.

DIEGO

Habla solo en tu nombre don Gonzalo
[de Berna.
que yo contento estoy con el que me
[gobierna.

GONZALO

Porque amigo eres de todos los
[influyentes
y favores recibes y de sus bienes
[gozas,
aunque sepas que son unos indecentes
que solo saben hacer cosas deshonorosas.

LOPE

Cállense ya los dos o empeorarán las
[cosas.

MADELÉN

Bien dice este hombre, el de los golpes
[recibidos,
que si no cierran el pico habrá más
[detenidos.

(A LUBBELA.)
¿Qué es lo que en suma exiges del Real
[Corregidor?

LUBBELA
Exijo lo que exigí desde que estaba en
[mi casa:
que ofrezca disculpas a mi honorable
[criada.

CÓSIMA
Supongo que don Mendo no está
[dispuesto a eso.

(Mendo, Madelén y Cósima ríen.)

LUBBELA
Será mejor, señor, que usted nada
[suponga
y deje que aquí don Mendo su
[argumento exponga.

CÓSIMA
Lo infiero por su rango y por el modo
[en que entró.
No creo que a disculparse venga el Real
[Corregidor
ante quien él ya mismo dijo es de rango
[inferior.

MENDO
Bien que lo dices anciano venerable.
Estoy aquí para dar una lección
a estas mujeres de conducta execrable
que solo quieren armar la sedición.

(Pausa. Todos se miran.)

LUBBELA
Así que además de al respeto faltarle
de manera vulgar y muy injusta,
ahora la acusas de delito más grave.
Te recuerdo, don Mendo,
que cuando el cargo tomaste,
la ley hacer cumplir
frente a todos juraste.

Juraste aplicar justicia
a todos de forma igual,
y ahora encerrarla quieres
a como dé lugar.

MADELÉN
Y yo veo que este asunto ya jala para
[otro lado.
Querellas entre casados son cosa de
[poca monta,
pero una sedición es algo mucho más
[delicado.

(Cósima y Madelén se levantan y hablan en voz baja. Mendo sonríe.)

SOCIA
Un momento señores, y con todo respeto
[hablo.
a mí nadie nunca me ha hecho una
[sedición
ni siquiera Lorenzo que insistió en el
[establo.

LOPE
Mi esposa no sería capaz de hacerme
[una traición
aunque el herrero Lorenzo bien que la
[persiguió.

GONZALO
(Un tanto preocupado.)
No cuenta el sexo en todo eso que están
[diciendo
que sedición es delito que se arma
[contra gobierno.

(Pausa. Exclamaciones de Socia y Lope. Gonzalo observa.)

DIEGO
Señores funcionarios, don Mendo,
no hemos venido aquí con ese objeto.
Este era un pleito entre casados
que no requería de tales magistrados.

MADELÉN

Tú no eres competente para hablar de la [ley.
O quizá también quieres que derroquen [al Rey.

(Diego retrocede, asustado.)

CÓSIMA

Don Mendo es un ciudadano honorable, y si está denunciando una sedición oídos prestaremos a su declaración.

MENDO

Agradezco señores su intención de [alabarme,
pero cuando el vulgo se subordina [ustedes saben que con firmeza debe [actuarse.

CÓSIMA

Dices bien, respetable Señor Corregidor, quien imparte justicia debe ser dictador.

GONZALO

¿Y así es como el Rey manda que se [imparta justicia?
¿Son estos los magistrados en quienes [los pobladores
de esta tierra bendita, depositamos el [gran honor
de defendernos de abusos del crápula y [del ladrón?

MADELÉN

Que tu lengua sujetes será mejor que aún no termina el pleito y no se ha dado a ningún ganador.

LUDBELA

Empiezo a entender aquello que me [enseñó mi padre:
que quien abusa del poder es un ser [despreciable.

MADELÉN

No es momento de hablar de familiares [consejos.
Quiero oír testimonio del marido [ofendido,
porque si esto va más allá de pleito de [casados,
y es como se insinúa querer derrocar al [Rey
mano dura tendremos para cumplir con [la ley.

(Pausa.)

¿Por qué querías mandar a tu mujer a [chirona?

LOPE

Porque pa' los quehaceres se hacía la [remolona.
Unos golpes le di, sin querer lastimarla, porque ese día me hizo perder toda la [calma.
Pero ella se desquitó juntando a sus [amigas
pa' que me rompieran unas cuantas [costillas.

MENDO

Mujer que no respeta la autoridad del [marido
dejará de respetar a quien imparte [justicia.

LUDBELA

Protesto la afirmación que don Mendo [ha espetado
ya que hasta este instante nada se le ha [probado.
Y exijo que así como Lope hizo [declaración
a Socia se le escuche dar su propia [versión.

CÓSIMA

¿Qué opina mi colega de esta su [petición?

MADELÉN

Que si ya estamos hablando aquí de
[sedición...

LUDBELA

Las intrigas corren sobre corcel
[silvestre,
y no son más que eso, señores
[magistrados,
que para ser verdad falta que se
[demuestren.

MADELÉN

Me parece, señora, que está bastante
[claro.
Las historias sagradas pintan a la mujer
como seres que al hombre acaban por
[perder.

CÓSIMA

Si no hay castigo severo
en este preciso instante,
cuando atropellen el orden
no habrá quien lo restaure.

LUDBELA

Temo que sus señorías
muy lejos están yendo.
De sus maridos, las mujeres se quejan,
porque estos con frecuencia las vejan.

LOPE

En eso dice bien la señora Ludbela,
que solo para chismear se reúnen
y no para armar ruido ni asamblea.

GONZALO

El juego es muy claro e inútil discutirlo.
Lo han puesto en práctica ininidad
[de veces.
Ellos mandan algo y se subordinan los
[jueces.

MENDO

No se puede hablar así sin tener prueba
[de ello.

Haré venir La Guardia y que te cuelguen
[del cuello.

DIEGO

Te pido por favor, por la amistad que
[nos une,
que su lengua perdones y todo quede
[impune.

GONZALO

No intervengas por mí don Diego de
[Gomíz,
que no quiero que después me cobres el
[favor
y tenga que perder dignidad y hasta
[honor.

LOPE

Pido a mis dos amigos que terminen su
[pleito.

(Pausa.)

Presenté yo demanda contra Socia mi
[mujer
pero no creí que sedición pudiera parecer.
Gracias te doy don Diego por querer
[ayudarme.
Pido perdón a los señores si tiempo les
[robé
y ningún mal quiero para quien antes
[acusé.

Vámonos ya, querida esposa mía.

Que en casa de tu hermana los hijos nos
[esperan
y por ver a sus padres están que se las
[pelan.

Adiós señores nuestros, bendiciones al
[Rey

y gracias a ustedes guardianes de la ley.

(Va a salir.)

MADELÉN

No podrás retirarte, por más que te
[incomode.
Este juicio está muy lejos aún de
[concluir,

y ya no compete a ti el curso que este
[tome.

LOPE

No comprendo por qué hay que
[quedarnos más
si el pleito que traía ya quedó muy atrás.

GONZALO

Porque aún no han mostrado su
[verdadero poder.

(Pausa.)

Porque ellos deciden cuándo la ley se
[tuerce.

Porque nadie puede salirse del plan que
[han diseñado.

Porque la libertad no existe, porque la
[crítica no se ejerce.

Porque eres de los jodidos, Lope,
[porque tu voz no cuenta.

Porque tienen las manos limpias, sucias
[de sangre prieta.

Porque cobardes son, tras sus tanques se
[esconden.

Porque sonríen como hienas cuando
[eructan monedas.

Porque les falta por robarte la voluntad
[y el sosiego.

Y cuando todo aquello que tengas ya no
[te pertenezca,

tu vida quizá quieran por voluntad, o a
[la fuerza.

(Se hace un ligero silencio. Mendo, Cósima y Madelén se miran entre sí, cómplices.)

LUDBELA

De antemano hago constar a los jueces
[que presiden

que apelaré cualquier sentencia que aquí
[se dicte.

En el primer juicio no se cuestionó al
[Corregidor

por llamar jumento a Socia, sin luego
[pedir perdón.

Y en la segunda querrela que tenía con
[su marido
ella no dio su versión de lo que fue
[referido.

MENDO

Y yo digo en calidad de servidor del Rey
[Gonzaga

que ya aquí no importa lo que del pleito
[se haga.

Según lo que este hombre mismo acaba
[de decir

de sedición se trata y no hay más que
[discutir.

Insto a los jueces supremos de esta corte
[Real

a que dicten su sentencia sin hacerla
[demorar.

LUDBELA

No se atreverán a dictar algo que no
[pueden probar.

GONZALO

Probar no, pero tienen todo para poderlo
[inventar.

MADELÉN

Bastante hemos oído con paciencia de
[santos

soportando calumnias y tolerando
[insultos.

A callar todo el mundo o les digo como
[verdad,

que a todos encerraré por falta a la
[autoridad.

Esta corte entrará en un receso breve,
para que la sentencia ahora se delibere.

CÓSIMA

(Con calma y una doble moral repugnante.)

No hay necesidad de pausa alguna hacer
que mientras discutían algo sobre

[el poder
yo redacté la sentencia que ya voy a leer.

Cualquier persona que quiera el castigo
[impedir,
será ahorcada en la plaza sin juicio que
[pedir.

LOPE

Esto no lo tolero, señores magistrados.
Amén de parecerme una gran injusticia
guardar silencio sería una cobardía.
Así que algo les diré de esta esposa mía.
(Pausa. Contiene la emoción.)

Ella con su voz arrulló a mis hijos
[quejosos.
Las notas que salieron desde su corazón
calmaron sus dolores y el sueño los
[venció.

Palabras bellas de su voz han saltado,
y si ya no dijera una sola palabra,
moriría de tristeza por haberla callado.

(Llora bajo.)

MENDO

Basta ya de charadas, ¿qué diablos
[quieres decir?

LOPE

Que no puedo tolerar que esto termine
[ansí.

MENDO

La ley está por encima de tus tontos
[deseos.

(A Ludbela.)

Y ya has oído el resto, señora mía
[Ludbela.

Quien quiera defenderlas colgará en la
[plazuela.

(Pausa. Corto silencio.)

LUDBELA

Entonces empecemos, mujeres de este
[pueblo
a cumplir el castigo que la ley nos ha
[dado.

Hoy se ha hecho justicia, y honradez se
[ha mostrado.
A rebuznar os conmino, Marías,
[Conchas, Juanas
que se escuche la voz de las mujeres
[asnas.

(Ludbela empieza a rebuznar. Le sigue
Socia. Instantes después rebuznan Ma-
delén y Cósima.)

MENDO

¿Qué diablos es esto, por san Andrés
[Bendito?
¿Por qué sus señorías emiten tal sonido?

(Mientras Cósima y Madelén siguen re-
buznando empiezan a quitarse gorros,
pelucas y barbas. Don Mendo, Lope,
Gonzalo y Diego no salen de su asom-
bro. El rebuznadero es agobiante. Men-
do con su espada desenvainada, levanta
la voz para imponerse.)

MENDO

¡Que calléis os mando en este instante
si no queréis que aquí mismo os mate!

(Todos guardan silencio.)

MENDO

Ninguno de ustedes sabe lo que le
[espera.

Nadie se había atrevido a farsa semejante.
Burlar a un Corregidor es un delito grave.

LUDBELA

Lope, Gonzalo, Diego, quítenle la espada
que su único poder tras ella se resguarda.

(Don Mendo trata de defenderse con su
espada pero las espadas de Gonzalo y
Diego lo aventajan. Lo desarman.)

MENDO

Diego, amigo...

DIEGO

¿Algún hombre que se precie de serlo
puede ser amigo de ser tan perverso?
Sin dudar apoyaste la abominable

[sentencia
y querías que se cumpliera con singular
[urgencia.

MENDO

No se saldrán con la suya. El Rey se

[enterará.
Los jueces, los preladados, todos me
[ayudarán.

LUDBELA

Amárrenle las manos y tápenle la boca.

(Gonzalo y Diego empiezan a hacerlo.)

MENDO

No deben hacer caso a señora tan loca.
Esta farsa grotesca llegará a su fin
y por culpa de ella todos van a morir.

(Mendo queda amordazado e hincado,
de frente a público.)

LUDBELA

Dices bien, señor don Mendo.
Esta farsa grotesca ha llegado a su fin.
Esta noche, tan solo, fue representación.
Hubo barbas, pelucas, y una gran
[actuación.

Pero avisa a reyes, jueces y preladados,
tú que con todos ellos juegas a los dados,
que cuando un pueblo se cansa de perder.
no hay poder que su furia pueda contener.
Que piensen en esto como en un presagio,
porque un joven escritor, también
[llamado Lope
ha dicho en ultramar ante públicos
[varios...

(Todos están medio vestidos con la ropa
de la obra y medio vestidos con su ropa
de actores. Es decir, ropa del siglo 21,
pantalones de mezclilla, playeras con
el nombre de algún músico, deportista,
o personaje famoso, etc. Quizá algunos
actores con el torso desnudo. Mendo
amarrado de pies y manos y con la boca
tapada.)

LUDBELA

... ¿Quién mató al Comendador?

GONZALO, LOPE, SOCIA, CÓSIMA,
MADELÉN, DIEGO Y LUDBELA:
¡Fuente Ovejuna, señor!

(Oscuro parcial. Nos quedamos un mo-
mento con la cara aterrada de don Men-
do e instantes después oscuro total.)

FIN

TRANSICIONES
ESTUDIOS CULTURALES

*Los buenos profesores, los que prenden fuego
en las almas nacientes de sus alumnos, son tal vez
más escasos que los artistas virtuosos o los sabios.*

GEORGE STEINER



Elías Canetti (1905-1994)
Fuente: *Dutch National Archives, The Hague*

EL CORAZÓN SECRETO DE ELÍAS CANETTI: EL ESPAÑOL COMO FORMA DE VIDA

A Gary
CARMEN BENITO-VESSELS¹

Si has de sucumbir, ¿con qué palabra en los labios?
LIBRO DE LOS MUERTOS 87

Hablar una lengua es vivir en ella, pero vivir en una lengua extranjera es reinventarse a sí mismo; por eso hay ideas, conceptos y sentimientos que los hablantes plurilingües expresan siempre en la lengua materna —por muy bien que dominen cualquiera de las lenguas adquiridas *a posteriori*—, y, contrariamente, hay pensamientos que dichos hablantes prefieren formular en otra que no sea la lengua de la infancia, ya que una lengua sentida como ajena proporciona un distanciamiento psicológico difícil de conseguir en la lengua materna. En la lengua materna no hacemos pausas para pensar en la gramaticalidad; en ella dominan el impulso, la subjetividad, el recuerdo y la memoria inmanente de la lengua; el hablante se identifica plenamente con su lengua materna, hablamos y somos en la lengua materna constituyendo una unidad, como el haz y envés de una moneda; mientras que en la lengua extranjera, la cogitación,

¹ ANLE y catedrática de Estudios Medievales e Historia de la Lengua en el Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Maryland, College Park. Sus últimas publicaciones son *La palabra en el tiempo de las letras. Una historia heterodoxa; Lenguaje y valor en la literatura medieval española* (en prensa) y el ensayo: “Beatrix von Schwaben (1205-1235). Beatrice e Beatrice! La principessa di Svevia che regnò in Castiglia e Leon” en *Le Signore dei Signori della Storia*. <http://sllc.umd.edu/user/cbenito>

la objetividad, la factualidad y la experimentación nos permiten la reinención del ser: somos lo que elegimos (o lo que sabemos) decir en ella; en esta última, el habla y el ser siguen caminos paralelos y, por tanto, no convergen naturalmente; identificarse con una lengua adquirida requiere una decisión racional y es, por tanto, una forma de autoinvención.

Los escritores que han publicado su obra en una lengua de adopción, y a quienes prefiero llamar autores *translingües*, presentan un perfil único pues no solo han elegido el lenguaje como forma de vida sino que han buscado nuevas formas de acomodar los conceptos a las palabras, y han encontrado nuevas formas de pensar en ellos a través de palabras y de gramáticas extranjeras². Estos escritores privilegiados gozan de una particular sensibilidad hacia el lenguaje, no solo han reinventado su ser *en y a través* de la lengua extranjera, sino que a través de ella han conformado su *Dasein* y su *dramatis persona* autorial. Ya que no existe una traducción exacta del lenguaje, para muchos escritores el quiebre de la traslación lingüística es un autoexilio; mientras que para otros esta es una constricción aceptada. Hablando desde la experiencia translingüe, la escritora argentina Silvia Baron Supervielle ha afirmado que “Cambiar de lengua es renacer con los ojos abiertos”³ y que “una palabra nunca es enteramente lo que dice, retiene más de lo que dice. Comunicar con la palabra es admitir lo que esta le ha robado al silencio”⁴.

En castellano, ha habido escritores translingües desde Alfonso X (1221-1284), quien fue el primero en escribir las crónicas de su reino en castellano, y no en latín, y quien, en cambio, prefirió usar el galaicoportugués para su obra poética más personal, las *Cantigas*. La lista de escritores translingües (hacia el español o desde el español) es nutrida, especialmente en América Latina⁵, y ha recibido gran aten-

² Los términos *bilingüe* y *plurilingüe* no reflejan una traslación sino un estado, por eso prefiero llamar escritores *translingües* a los autores que deliberadamente deciden escribir su obra en una que no es la lengua materna. Veremos más adelante que Elias Canetti afirma que él no existe solo en una lengua, sino que siente en varias simultáneamente.

³ *El cambio de lengua para un escritor* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1998), p. 21.

⁴ *Ibid.* p. 27.

⁵ Adolfo Costa du Rels (Bolivia); Vicente Huidobro (Chile); César Moro (Perú); Alfredo Gangotena (Ecuador); Silvia Baron Supervielle (Argentina); Héctor

ción. Entre los escritores translingües, Elias Canetti ocupa un lugar excepcional ya que no nació en España ni escribió en español, pero dijo que el espíritu de la lengua española formaba parte integral de su escritura. La llegada de Canetti a la literatura fue una decisión difícil de prever ya que cursó estudios para doctorarse en Química y su obra, escrita en alemán, nos dio un Elias Canetti que se identificó racional y místicamente con la esencia, la historia y el espíritu del español⁶.

Elias Canetti, galardonado con el premio Nobel de Literatura en 1981, nació en 1905 en Rustschuk, Bulgaria, localidad próspera y políglota gracias a la muy diversa procedencia de sus habitantes. En más de una ocasión, Canetti afirmó que todas las experiencias de su vida adulta las había conocido alguna vez en su infancia y en su ciudad natal, periodo en el que la lengua familiar de los Canetti era el ladino. Los padres de Elías hablaban alemán entre ellos, y eran muchas las lenguas que oyó en el Babel de Rustschuk, de donde Canetti salió cuando apenas tenía seis años, pero él —lo mismo que dijo Borges de su ciudad natal en *Fervor de Buenos Aires*— realmente, nunca se marchó de la ciudad de su infancia ni abandonó la lengua de sus primeros años. Así, cuando la Academia sueca le concedió el premio Nobel a Elias Canetti no pudieron adscribirle un país, como es costumbre, ya que el escritor no se había identificado ni con Bulgaria ni con ninguno de sus países de adopción —Austria, Alemania, Francia, Suiza o Inglaterra— o incluso España, donde se encontraban sus orígenes familiares; el galardonado prefirió que se refirieran a él como “Elias Canetti, ciudadano de Rustschuk”.

El apellido paterno del escritor es la forma italianizada de “Cañete”, topónimo que corresponde a un pueblo de la ciudad de Cuenca, España, de donde procedían los ascendientes sefarditas del Nobel de Rustschuck. También la familia materna de Elías descendía de uno de los clanes de Bulgaria con antepasados sefarditas más remotos, los Arditti, quienes originalmente se instalaron en Livorno, Italia, en el siglo XVII y quienes en el XVIII participaron en la fundación de la colonia judía en Rustschuck. El linaje de Mathilda Arditti está tan

Bianciotti (Argentina) son algunos de los más destacados. Véase Cristina Burneo, “Gramática de un pensamiento solitario. Lenguaje y poesía en Alfredo Gangotena”, PhD Diss. University of Maryland, 2011, pp. 1-25.

⁶ Uso el término *español* y no *judeoespañol* porque Elias Canetti utiliza ambos indistintamente y el primero de ellos es incluyente.

bien documentado en España que se puede trazar hasta el siglo XIV; entre otros detalles, sabemos que los Arditti triunfaron en la corte aragonesa de dos monarcas: Alfonso IV y Pedro IV⁷.

Los padres de Elias, Jacques Canetti y Mathilde Arditti, se mudaron de Rustschuck a Manchester, Inglaterra, en 1911, donde, apenas un año después de su llegada, el cabeza de familia murió inesperadamente; la repentina muerte del padre causó una impresión imborrable en el joven Elias Canetti, quien trabajó durante años en un libro “sobre la muerte”, y que en realidad era un libro “contra la muerte”⁸. Desde Manchester, habiendo pasado previamente un tiempo en Londres y París, madre e hijos viajaron a Suiza, y allí vivieron en Lausana y Zúrich. La estancia en Zúrich fue crucial para Elias Canetti pues allí comenzó a estudiar alemán; lo cual no fue una decisión personal ni una experiencia placentera, sino que fue una férrea imposición materna.

No hay que indagar en modernas teorías psicoanalíticas para percibir el impacto que debió tener la iniciación de Canetti al alemán; el joven escritor denuncia las vejaciones que recibió de Mathilda Arditti durante el aprendizaje de la que fuera la lengua secreta de sus padres, y, con esta suerte de rito de iniciación, Canetti asumió tanto la suplantación de la imagen paterna como la sumisión a la voluntad matriarcal. Elias Canetti se referirá a este hecho en más de una ocasión diciendo que, en el sentido absolutamente estricto de la palabra, el alemán era la lengua de *su madre*, no su lengua *materna*: “Deutsch ist also meine Muttersprache im eigentlichen Sinn des Wortes”.

⁷ Desde la más tierna infancia, Elias Canetti vivió inmerso en las artes; su madre fue una gran amante del teatro y su padre fue un melómano consumado. El matrimonio Canetti se mudó a Manchester para huir de la presión familiar; pero el abandono del clan supuso un doble drama: Elías y sus padres fueron públicamente repudiados por el abuelo paterno, y el traslado a Inglaterra supuso la privación de la vida cultural que les proporcionaba Viena. Sin embargo, esta mudanza favoreció el acercamiento entre el pequeño Elias y su padre, quien le inició y acompañó diariamente en la lectura de Dante, Shakespeare, los cuentos de los hermanos Grimm, *Las mil y una noches*, los *Viajes de Gulliver* y otros clásicos. Jacques Canetti murió de un ataque cardíaco y Mathilda Canetti declaró que este episodio fue provocado por un ataque de celos. Véase Roger Kimball, <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Becoming-Elias-Canetti-6030>.

⁸ Véase Elias Canetti, *El libro de los muertos. Apuntes (1942-1988)*, tr. Juan José del Solar. Texto establecido y anotado por Tina Nachman y Kristian Wachinger (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010).

Once años después de la experiencia inglesa y francesa, y siendo ya habitado y habitante del alemán, Canetti se trasladó a Frankfurt en 1921, donde cursó el bachillerato, y unos años más tarde se instaló en Viena para estudiar su doctorado en Química. Fue a los diecinueve años, en el verano de 1924, cuando, en un viaje a Bulgaria, el futuro premio Nobel decidió dar otro cambio radical a su vida y abandonó las ciencias para dedicarse plenamente a las letras. Esta ruptura y nuevo aditamento para su *persona* fueron acompañados de una importante fisura existencial, pues tres años más tarde, en 1927, Elias permaneció en Viena y su madre se trasladó definitivamente a París⁹.

En todos estos viajes, Canetti acumuló un sinnúmero de experiencias y varias lenguas, pero siempre recordó sus orígenes con una de las “frases de su madre”, quien se refería al pasado sefardita de los Canetti diciendo que ellos eran españoles (*Wir sind spaniolisch*); Mathilda evitó deliberadamente los términos *sefardita* y *judío* para referirse a su propia familia. En consecuencia, el joven Elias Canetti aprendió a identificarse orgullosamente, en la Alemania y Viena antisemitas, como *español* primero y como *sefardita* más adelante; binomio cuyo orden de preferencia invertirá en distintas fases de su vida.

En *Die gerettete Zungue*, Canetti escribe que su familia vivía en el “barrio español”, que los suyos eran “de buena familia” [sic], que sus primeras canciones de la infancia eran “españolas”, que recuerda romances escritos en “español”¹⁰; y que él nunca olvidó la lengua española: “allerdings ein atertümliches Spanisch, ich hörte es auch später oft und habe es nie verlernt” (p. 18). Sabemos, sin embargo, que el futuro premio Nobel no se preocupó activamente de su pasado español hasta el estallido de la guerra civil en la península ibérica; cuando, bajo la tutela del Dr. Sonne, un judío eskenazi, descubrió a algunos poetas judío españoles de la Edad Media, a quienes él se refiere como “españoles”¹¹. Canetti guardó siempre

⁹ Para la biografía de Canetti, véase Helmut Göbel, *Elias Canetti* (Hamburg: Rowolth Verlag GmbH, 2005).

¹⁰ *Die gerettete Zungue* (Frankfurt am Main: Carl Hanser Verlag, 1978), pp. 10-12.

¹¹ Irene Stocksiecker Di Maio, “Space in Elias Canetti’s Autobiographical Trilogy”, Dagmar C. G. Lorenz, ed. *A Companion to the Works of Elias Canetti* (Rochester, NY: Camden House, 2004), pp. 175-201, p. 179. A partir de aquí cito este volumen como *A Companion*.

un vivo recuerdo de la primera vez que percibió un insulto antisemita (*Juden*) en Viena, pero más fuerte en su memoria fue el eco de las palabras de su madre para rechazarlo: “Wir waren für sie etwas Besseres, nämlich Spaniolen”¹² [nosotros somos algo mejor, somos españoles].

El Babel personal de Elias Canetti y su relación con España encuentran su mejor ejemplificación en el modo como el autor llegó a conocer la tradición literaria judeoespañola; esto ocurrió gracias a las enseñanzas del Dr. Sonne, a quienes los propios sefarditas menospreciaban por ser judío esquenazi. Con todo, Canetti mantuvo una próspera amistad con el Dr. Sonne mientras ambos vivían en Alemania. En palabras de Stocksieker Di Maio, Canetti estaba maravillado de que el ladino de su infancia fuera una lengua literaria: “When Canetti was finally forced into exile, he began to identify more strongly with his sephardic ancestors [...] Canetti characterized himself as *a Spanish poet in German language*, who perhaps was the only literary person in which the languages of the two great expulsions [Spain and Germany] lay so close together”¹³.

A la privilegiada experiencia lingüística de Canetti hay que sumarle que la formación de su *persona* literaria había pasado también por el tamiz de la ciencia y había creado en él una especial sensibilidad para analizar el funcionamiento del ser humano en su faceta biológica y psicossomática. Por una casualidad, la casa vienesa de E. Canetti estaba junto a un hospital psiquiátrico, y el futuro Nobel de literatura quedó fascinado observando diariamente a los pacientes, cuya condición humana sería para él una rica fuente de inspiración literaria. Los individuos que rompen con la norma, la muerte, la paranoia, las masas, el poder en general, y el poder de los nombres en particular, así como los animales, y, sobre todo, la lengua son temas omnipresentes en su obra. El tema de la lengua, que subsume todos los anteriores, es el que aquí veremos a través de sus aforismos¹⁴.

¹² *Die gerettete Zungue*, p. 117

¹³ Stocksieker Di Maio, *A Companion*, p. 180, énfasis mío.

¹⁴ Por razones de disponibilidad, he usado los textos de Canetti en alemán, inglés y español.

Elias Canetti y la lengua de los aforismos

En 1942, Elias Canetti comenzó a escribir su extensa colección de aforismos y notas que conocemos como *Aufzeichnungen*, y es en ellos donde encontramos la primera proclamación explícita sobre su determinación de escribir en alemán¹⁵. El lenguaje de mi mente, dice Canetti, seguirá siendo alemán, a pesar de que soy judío [...] Quiero devolverle a su idioma, lo que le debo. Uno tiene algo de qué estar agradecido (*Aufz.*, 73, traducción mía)¹⁶.

Hans Reiss observa que, en *Die gerettete Zunge*, autobiografía que va desde Rustschuch, 1905, hasta Tiefenbrunnen, 1921, casi al comienzo de la obra, el amante de la criada amenaza al joven Canetti con cortarle la lengua (*Zungue*), hecho que lleva a Canetti a pensar en la muerte de la lengua o habla (*Sprache*) como si fuera una muerte física¹⁷. Una de las teorías propuestas para entender por qué Canetti escribió en alemán es que el autor decidió hacerlo porque esta era la lengua secreta de sus padres y también era la lengua del *Burgertheater* de Viena. También sabemos que el joven escritor formó parte de un grupo selecto de intelectuales en Viena, un círculo o cenáculo que desafiaba a la muerte a través de la escritura, y nos consta que fueron los amigos de Viena quienes animaron a Canetti a dar el paso definitivo hacia el alemán. Aunque no nos compete estudiar aquí las causas que realmente impulsaron al Nobel de Rustschuck a escribir en alemán, es cierto que él bien podría haber decidido escribir su obra en inglés o en francés, lenguas en las que se había educado y que dominó antes, y con menos trauma, que el alemán. Lo que a nosotros nos interesa, sin embargo, es que Canetti no recibió educación formal en español, pero esta lengua, como veremos, ocupó un lugar especial en su idiolecto. Podemos afirmar que Canetti viajó desde el español hasta el alemán —pasando por el inglés, el francés y el suizo alemán— y lo hizo efectuando lo que él llama una suerte de *conversión*. El inglés,

¹⁵ Elias Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948* (Munich: Hanser, 1965).

¹⁶ Die Sprache meines Geistes wird die deutsche bleiben, und zwar weil ich Jude bin. Was von dem auf jede Weise verheerten Lande übrig bleibt, will ich als Jude in mir behüten. Auch *ihr* Schicksal ist meines; aber ich bringe noch in allgemein menschliches Erbteil mit. Ich will ihrer Sprache zurückgeben, was ich ihr schulde. Ich dazu beitragen, daß man ihnen für etwas Dank hat (*Auf.*, 73).

¹⁷ Hans Reiss, "Elias Canetti's Attitude to Writers and Writings", Lorenz, op. cit., pp. 61-89, p. 62.

declara Canetti, fue para él la lengua de la supervivencia en tiempos de guerra:

I shall never be able to exist in just *one* language. The reason I am so deeply in thrall to German is that I always feel another language as well. It is accurate to say that I *feel* it, I am not really conscious of it. But I am joyfully excited when I strike upon something that summons it up (*TSHC* 66, subrayado de Canetti).

En los aforismos es evidente que la relación de Canetti con la lengua es compleja, va más allá del plano instrumental, como medio para la comunicación o para la creación, y es una suerte de reencarnación. Canetti detestaba todo sistema, incluidos los gramaticales, pero, irónicamente, la lengua solo funciona porque se halla dentro de un sistema; en consecuencia, es perfectamente comprensible que Canetti eligiera el aforismo como forma genuina de expresión, ya que este tipo de escritura no exige un orden gramatical y, por tanto, es una forma espontánea de expresión que crea su propia gramaticalidad. La gramática del aforismo, afirma Wolfgang Mieder, le permite a Canetti empezar frases con expresiones temporales carentes de referente cronológico como, por ejemplo “Al mismo tiempo”, o iniciar frases con un pronombre personal que no alude a un sujeto definido “Él/ ella/ ellos, etc.”; también encontramos en su obra frases que, contra toda gramaticalidad, se componen de sustantivo y adjetivo pero carecen de cópula; y a veces llega al extremo de dar solo un sustantivo con su artículo correspondiente dejando que el lector imagine el final de la frase. Canetti es, además, un gran creador que une palabras inusitadas, siguiendo una práctica que caracteriza a la morfosintaxis del alemán y que le permitía crear nuevos campos semánticos y nuevos niveles de significado.

Wolfgang Mieder, en su estudio de los aforismos de Canetti, afirma que “The exposure of language as a codified system in which phrases and proverbs become signs of invalid rules and dangerous stereotypes is certainly part of Elias Canetti’s aphoristic modus operandi”¹⁸, pero Canetti, veremos aquí, intenta ir más allá de la aparente verdad de la lengua proverbial; él no busca ofrecer soluciones;

¹⁸ Wolfgang Mieder, “‘The Faultiest Expressions Have the Greatest Attraction’: Elias Canetti’s proverbial Aphorisms”, *A Companion*, pp. 107-123, p. 109.

todo es posible en su idiolecto (su *Denkmodelle*). Por esta razón, intentar explicar o parafrasear los aforismos de Canetti es una suerte de traición a su obra, y es, hasta cierto punto, un contrasentido, ya que su autor escribe los aforismos para inducirnos a reflexionar, para provocar asociaciones libres, para hacernos pensar sobre el lenguaje y no para dar una solución del aforismo mismo ni para ordenarlo gramaticalmente. De ahí que en este ensayo no vayan glosadas muchas de las citas que veremos a continuación.

Contrariamente a lo que en ocasiones se ha afirmado, los aforismos de Canetti no son ni mucho menos obras menores: el primer volumen, *Aufzeichnungen*, publicado en 1965, contiene notas escritas entre 1942 y 1948; el segundo, *Alle vergeudetete Verehrung* (1970), incluye notas que van desde 1949 hasta 1960; *Die Province des Menschen* combina los dos anteriores con algunos cambios y añade notas de 1960 a 1972; en 1987, Canetti publica *Das Geheimherz der Uhr: Aufzeichnungen 1973-1985*; y en 1992 publica *Die Fliegenpein: Aufzeichnungen*, sin fechas proporcionadas por el autor. Finalmente *Nachträge aus Hampstead: Aus den Aufzeichnungen*, aunque preparado por Canetti, fue publicado póstumamente. Considerados en su conjunto, estos libros constituyen una unidad de considerable extensión y son un gran inventario, no son notas sueltas (Sigurd Paul Scheichl 127)¹⁹.

En *The Secret Heart of the Clock* (1989), única colección de aforismos a la que me referiré, Elias Canetti define el proceso de la escritura como un todo infinito e ininterrumpido, una anotación única y singular a la que ni siquiera afectan las pausas naturales, como puedan ser el descanso o el sueño del escritor (*TSHC* 3)²⁰. Y respecto al uso del lenguaje, en una suerte de retorno antropológico hacia los orígenes, Canetti sugiere que les demos nuevos significados a las mismas palabras de siempre (*TSHC* 5), comentario que el autor refiere a un personaje que, habiendo percibido el efecto de sus palabras, perdió el poder/ la facultad de hablar (*TSHC* 7). Y es que, lo mismo que el exceso de luz nos ciega, produciéndose en este acto el efecto contrario al que se espera, la riqueza lingüística puede llevar, según Canetti, a la

¹⁹ Sigurd Paul Scheichl, "Canetti's *Aufzeichnungen*", *A Companion*, pp. 123-137.

²⁰ Elias Canetti, *The Secret Heart of the Clock. Notes, Aphorisms, Fragments 1973-1985*. Tr. Joel Agee. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989); a partir de aquí lo cito como *TSHC*.

soledad de la incomunicación (*TSHC* 8). Hasta tal punto es sentida la necesidad de revalorar y reevaluar los significados, que el autor imagina un país en el que se cambie de lengua cada diez años, e incluso imagina la posibilidad de construir kioscos para cambiar la lengua (*TSHC* 8) y para solucionar el problema de la finitud del significado verbal.

Para Canetti, las sinestesias están siempre presentes en la lengua y los efectos de la pronunciación de las palabras se perciben incluso visualmente, ya que las palabras afectan a los sentidos. En uno de sus aforismos, el premio Nobel de Rustschuck menciona a un hablante llamado “K.” y puntualiza que “When K. says “rich,” of whomever, he makes a long face and suddenly resembles a greyhound. He almost becomes beautiful when he says the word, that’s how *swiftly* he’d be rich” (*TSHC* 10); asimismo, dice Canetti:

I still remember the way he pronounced the word “Konsum” (“consumerism”), lustfully, the way many people still say “rich,” perhaps a little like a wine connoisseur, and at the same time as if he wished he were speaking of a degenerative disease. But the last was not quite believable, due to the red tongue that darted out and licked his lips. “Konsum” remained for him a key term which he never really analyzed. It stands out as a much too understandable and therefore frightfully foreign word in his language (*TSHC* 23).

Para Canetti, la enunciación es una forma de vida y no es solo un acto fisiológico; las palabras y los fonemas pueden ser sentidos emocionalmente. En *TSHC*, Canetti ejemplifica el drama de la incompreensión humana debido a barreras lingüísticas. Los diálogos de sus obras no se usan primariamente para transmitir una idea o un mensaje, sino que se presentan como confrontaciones entre distintos modelos lingüísticos que sirven para revelar mentalidades específicas: “Canetti’s use of language is designed to create distinct dialogue patterns, “máscaras acústicas” o ‘akustische Masken’” (Svoboda Alexandra Dimitrova y Penka Angelova, p. 270)²¹, que es como él llama a dichas mentalidades en “*Akustische Masken und Maskensprung. Materiale zu einer Theorie des Dramas*”.

²¹ Svoboda Alexandra Dimitrova y Penka Angelova “Canetti, Roustchouck, and Bulgaria: The Impact of Origin in Canetti’s Work”, *A Companion*, pp. 261-289.

Escuchar una lengua extranjera desconocida en la que dos o más interlocutores conversan, impulsa naturalmente al oyente a esforzarse para entender algo —un topónimo, un antropónimo, un numeral o cualquier otra palabra que dé un indicio sobre el tema de la conversación—; pero hay algo que hacemos naturalmente sin esfuerzo y que, aún sin tener entrenamiento lingüístico, podemos sopesar: el ritmo y la musicalidad de una lengua; *grosso modo*, estas dos características nos permiten distinguir entre lenguas romances, sajonas, germánicas, semíticas, africanas u orientales. La ininteligibilidad del léxico y la musicalidad de la frase son para Canetti rasgos suprasegmentales inteligibles [sic] que constituyen parte del significado del lenguaje. Canetti señala pautas para la intelección de palabras ininteligibles, como a) los nombres cuya fonética es complicada para un hablante, o b) las palabras de un ritual religioso. Esto explica la admiración (e intelección) de Canetti al leer *Gilgamesh*, y al escuchar los rezos judeoespañoles de su familia: “Gilgamesh and Enkidu were overwhelming words for me; I didn’t encounter them till I was seventeen. It’s possible that the Hebrew prayers I recited at an early age, without understanding them, had an influence on that” (*TSHC* 30). El sonido de las palabras, que es, en sí mismo, significado en estado bruto y neto, tiene sentido para Canetti: “He believes only those whose language he does not know” (Scheichl 132). La acción de oír sin entender puede transmutarse en Canetti a leer hasta no entender —“To read until one no longer understands a single sentence, that alone is reading” (Scheichl 134).

Entendemos así que el Nobel de Rustschuk fuera capaz de establecer conexiones inusitadas que apelan a la memoria de la lengua, como es el caso del judeoespañol de su infancia; basándose en sonido y sentido, dice Canetti que en español hay una palabra cuya enunciación tiene resonancias semimágicas en su memoria; tanto es así que le hubiera gustado llegar a ser lo que la palabra significa y poder experimentar la satisfacción que el pronunciarla parecía haberle producido a su abuelo:

A term of contempt my grandfather used was “corredor” (for someone who just run around and was settled). He said it with such contempt that the word, the movement it contained, and people who lived in perpetual motion fascinated me from an early age. I would have liked to be a “corredor,” but I didn’t dare to be one (*TSHC* 31).

De forma similar, Canetti nos dice sobre el alemán:

The German word for breath-“Atem”-the foreignness of it, as if it came from another language. There is something Egyptian and something Indian about it, but even more it sounds like an aboriginal language. To find those words in German that sound aboriginal for a start: Atem (Kraft 145)²².

Para Canetti, las palabras pueden hablar por sí mismas, sin necesidad de enunciación ni de interlocución, y es aquí donde podemos ver una suerte de misticismo o unión espiritual entre Canetti y la lengua, a la que él se refiere diciendo: “When he has nothing to say, he lets words speak” (Kraft 147). En la palabra hay vida y así lo demuestran las asociaciones que establecemos a través de los nombres:

The word “Colchis”: very early. Without “Colchis” Medea would have meant nothing to me. The connection between these names still feels true and entralling. What seems less clear to me is how Polypheme and Calypso brought Odysseus to life in me. Nausicaa, also added a part; for the name Penelope I felt a distance throughout my youth [...] I believe it has to do with the names as such, not the story associated with them; although in the case of Polypheme it made difference that Odysseus turned himself into a ‘Nobody’ for him”[...] “Menelaos and Paris were equally ridiculous to me on account of their names. Tiresias seemed glorious to me (30). La vida y la lengua son inseparables: “He disintegrates when he doesn’t tell stories. What power of speech, his own, over himself!” (Kraft 137); “Drink, drink, you will die of thirst if you don’t tell your story!” (Kraft 138); “One would like to end one’s life in a meditation on words and thereby prolong it” (Kraft 145).

Puesto que escribir exige reflexionar y ordenar gramaticalmente el pensamiento, en un sentido estricto, no hay escritura espontánea, y por eso dice Canetti que es imposible decir la verdad con palabras porque toda lengua presupone un orden gramatical: “So long as he doesn’t add one sentence to another, he believes he is writing the truth” (*TSHC* 35). Sarcásticamente, afirma Canetti, solo las conversaciones con idiotas genuinos son conversaciones auténticas, “The most important thing: conversations with idiots. But they must really be that and not just be nominated as such by

²² Helga Kraft, “Staging a Critique of Modernism: Elias Canetti’s Plays”, *A Companion*, pp. 137-157.

you” (*TSHC* 35). Tal como decían los místicos españoles, para quienes la lengua de Dios es el silencio, Canetti afirma que el sentido puro y esencial de la palabra existe solo en el pensamiento, antes de llegar a la enunciación:

More and more frequently I am drawn to examine the words that I carry within myself; they occur to me singly, coming from different languages, and then I wish for nothing more than to reflect on a single such word for a long time. I hold it before me, turn it around; I handle it like a stone, but a marvelous stone, and the earth in which it was embedded is myself (*TSHC* 37).

Canetti sugiere además que usemos el silencio para llegar satisfactoriamente a la formulación del pensamiento: “Think a lot. Read a lot. Write a lot. Speak your mind about everything, but *silently*” (*TSHC* 61). Este sentido de posesión y creencia, en el que solo es genuino lo impronunciado, nos lleva a otro de los aforismos de Canetti que expresa repugnancia hacia las palabras y frases pronunciadas por otros como si estas hubieran sido previamente masculladas: “He searches for sentences no one has chewed on yet” (*TSHC* 37). El silencio como “formulación ideal” del pensamiento es preferible y más eficaz que la formulación sintética con la que uno puede llegar incluso a no entenderse a sí mismo: “Shorter and shorter, until he no longer understands himself” (*TSHC* 67). Y es que las palabras tienen una vida inaprehensible e inconmensurable: “Sometimes you tell yourself that everything that could be said has been said. Then you hear a voice saying the same thing, but it is new” (*TSHC* 126). Lo no dicho puede incluso ser mejor que lo expresado lingüísticamente: “What you haven’t said is getting better” (*TSHC* 131), y la lengua, al igual que el reloj de péndulo, tiene una vida y un corazón secreto: “A society where all the words that have been spoken are preserved, but one is not permitted access to them” (*TSHC* 137).

Explorar los nombres, conocer su historia, es también concerse a sí mismo: “I want to explore the names of the Odyssey and find their origins within myself [...] There is something like a private etymology, it has to do with the languages a child knows from an early age on” (*TSHC* 30). Justificamos así que Canetti se autodefina como ‘poeta español que escribe en alemán’: en él no se borró la memoria de la lengua de su infancia.

El corazón secreto de Canetti: el español

En la obra de Canetti encontramos referencias a los clásicos castellanos, como Miguel de Unamuno, con quien el Nobel de Rustschuk siente una irónica empatía: “I like Unamuno: he has the same bad qualities I know in myself, but it wouldn’t occur to him to be ashamed of them” (TSHC 11). Fernando de Rojas, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo son otros escritores cuya obra, según Canetti, no solo ha impactado la cultura occidental sino que forma parte del ser de cada uno de nosotros: “It turns out that you are composed of a few Spaniards: Rojas (who wrote *La Celestina*), Cervantes, Quevedo, a bit of each” (TSHC 12). En Canetti hay un sentido trágico y unamuniano de la vida y un pesimismo o desencanto que con tanta frecuencia hallamos en Quevedo: “One is free only if one wants nothing. What does one want to free *for*?” (TSHC 16). Ya que la vida se define como devenir y comparte esta cualidad con la escritura; escribir la vida completa de un personaje requiere un final para alcanzar tal completitud —detalle que nos recordaron Ginés de Pasamonte en el *Quijote* y Augusto Pérez en *Niebla*—; pero Canetti dice que no hay mayor ficción que la narración de la propia vida. Al modo cervantino, Canetti escribe que el autor frente al insuperable esfuerzo de inventar una vida con todo detalle, decide escribir la vida propia “[he] does not want to invent a life in detail and therefore writes his own” (TSHC 19). El uso del presente en este aforismo —“he writes his own”— apunta hacia la interpretación de la vida como escritura; el autor va a escribir la novela de una vida que él vivirá como si fuera propia; esto es ni más ni menos lo que orquesta Cervantes para don Alonso Quijano el Bueno y que Juan Bautista Avale Arce documenta minuciosamente en *El “Quijote” como forma de vida*.

El castellano, como primera lengua, tiene un lugar preferencial en la memoria lingüística de Canetti; las palabras españolas que él recuerda aluden a referentes de su infancia y de su familia, incluida la muerte; pero la muerte y la vida, como vimos en *Die gerettete Zungue*, constituyen una unidad en Canetti —no se trata de vivir o de morir, sino de vivir y de morir y de hacerlo a través del cuerpo y a través del lenguaje—. El léxico castellano que cita Canetti en TSHC alude a referentes de la vida cotidiana que son seres vivos o parte de la naturaleza: *calabazas, berenjenas, manzanas, criatura, mancebo, hermano, ladrón, fuego, mañana, entonces, culebra, y gallina* son,

entre otras, las palabras españolas que Canetti menciona en *TSHC* (p. 31) y, más importante, son las palabras que elige escribir en esta obra, además de la ya citada *corredor*, palabra en la que a través de su fonética y significado Canetti revela que él vive en el lenguaje de un modo similar a como otros viven físicamente en el mundo que les rodea.

La siguiente cita, que es algo extensa pero imprescindible para revelar más detalles de la apreciación lingüística de Canetti hacia una diversidad de lenguas, incluye una particular mención al español, y manifiesta que esta última ocupa un lugar prioritario en su ideolecto; es más, según él, una parte de lo alemán deriva de la literatura española: “Spanish literature’s faithful German offshoot” (*TSHC* 129):

I ought to assemble all the Spanish words that were the earliest and that have remained significant for me [...]. The Zurich years were a turning away from all Romance language, insofar as it was *spoken*. Latin didn’t replace it, it struck me as an artificial language; Latin verse in particular, with its arbitrary transposition of words, went against my grain in those days. Sallust’s prose I liked, and it served as a preparation for the Latin author who profoundly affected me later: Tacitus [...]. That I didn’t learn Greek was the greatest disappointment in my school years. It seemed a spiritual failure that I had not been more obstinate, that I had let myself be barred from taking the path to Greece. Among Roman figures I loved the Gracchi, as brothers [...]. The complete story of my youth would have to include my giving serious attention to words *as such* [...] It was only thanks to the Swiss dialect that I was completely converted to German. In the early Vienna years, English ways prevailed as a result of the war [...]. German had at first something frightening about it, because of the way I had to learn it. My pride in having nonetheless mastered it was soon diminished by the misuse of the language in the war. Because of *one* song, virtually the only one at the time, the word “Dohle” (jackdaw) became dear to me, I’m still attached to it today. The interest in birds, which later turned into passion, had its origin in this word, “Dohle.” “Polen” (Poland), which in that poem rhymed with “Dohlen”-Steb ich in Pollen” it is said (“If I die in Poland”)-became a mysterious country. Swiss German was for me —I arrived from Vienna in the middle of the war— the language of peace. But it was a strong language, with expletives and very peculiar swear words, so this “peacefulness” had nothing lukewarm or feeble about it; it was a cantankerous language, but the country was at peace.

English remained untouchable for me because my father had found such delight in learning it. He pronounced the words with confidence, as if they were people in whom he trusted (*TSHC* 30-32, énfasis del autor).

Una de las pocas instancias en las que Canetti usa el pronombre *yo* en *TSHC* tiene que ver con la imposibilidad de hallar consuelo en la lengua:

I have no sounds that could serve to soothe me, no viola like hers, no lament that anyone would recognize as a lament because it sounds subdued, in an inexpressibly tender language. I have only these lines on the yellowish paper and words that are never new, for they keep saying the same thing through an entire life (*TSHC* 142).

Es en afirmaciones como esta en las que mejor podemos apreciar la tortuosa relación de Canetti con el lenguaje, en ella encontramos un paralelo extraordinario con el pensamiento de Unamuno respecto a la relación del escritor vasco-castellano con Dios y con la lengua. Para Canetti, como para Unamuno, también Dios se define a través del lenguaje, del silencio y del ser humano. Podemos hablar o silenciar nuestras opiniones sobre Dios. He aquí lo que podríamos llamar el prontuario de Canetti, recogido en *TSHC*, sobre las relaciones entre Dios, la palabra “Dios” y el hombre:

1. Whether or not God is dead: it is impossible to keep silent about him who was there for so long (*TSHC* 6).
2. It could be, after all, that God is not sleeping but hiding from us out of fear. (*TSHC* 10).
3. God has been interrupted by man (*TSHC* 32).
4. If one has lived long enough, there is danger of succumbing to the word “God,” merely because it was always there. (*TSHC* 108)
5. The most difficult thing for one who does not believe in God: that he has no one to give thanks to. More than for one’s time of need, one needs a God for giving thanks. (*TSHC* 111)
6. He feels creative when he says “God.” Love of every word one has heard. Expectation of every word one might still hear. Insatiable need for words. Is that immortality? (*TSHC* 135).
7. Without reading it, you *are* in the Bible (*TSHC* 130)

La plenitud del aforismo de Canetti se apoya en la combinación de niveles de lengua que normalmente consideramos por separado. El sentido literal y el sentido figurado del lenguaje se funden en la escritura de Canetti casi de forma natural; el autor, vimos ya, nos ha dejado saber que la lengua tiene sus propias directrices, y que el ser humano intenta dominarlas de forma artificial. De hecho, solo esta-

mos a un paso de crear incluso nuevas categorías gramaticales, “Man made of parts of speech” (*TSHC* 139), por eso devorar la obra de un autor es un acto individual e irrepetible: “He had swallowed Goethe early and never coughed him up again. Now those who want to swallow Goethe themselves are furious” (*TSHC* 151). Elegir a Goethe, para decir que alguien se tragó su obra (lo mismo que el evangelista san Juan devoró la palabra de Dios) no es cuestión baladí, pues, como bien sabemos, fue Goethe quien advirtió al lector del poder encantatorio del lenguaje: “con palabras es posible elegir un sistema; en las palabras se puede creer a ciegas; de una palabra no se puede quitar ni un tilde”²³. Las palabras tienen vida propia y así lo afirma Canetti:

He is saying the same thing, only the vapor of his breath is different (*TSHC* 71).

[...] A man who has never made a word. He is not mute, but he never makes a word. Does it cost him a great effort? Is it easy for him? Never a word, not a single one. He hears what one says to him, and whatever he likes, he accepts. But what he doesn't like, he covers with silence. A man, so happy that nothing can harm him: he need have no fear of his own words (*TSHC* 73).

Pero si hay alguien que ha sabido robarle significado al silencio, como dijo Silvia Baron Supervielle, es Elias Canetti.

En este ensayo he intentado compilar algunos de los comentarios dispersos de Canetti sobre la lengua y el ser, su fundamental y explícita relación con la memoria del español y el proceso de adopción de una lengua de escritura. La brevedad de los aforismos y la voluntad de su autor de no agruparlos ni explicarlos puede que hayan ido contra su voluntad, espero que mi reflexión personal no haya excedido los límites del silencio: es decir, la importancia de lo no dicho en la filosofía del lenguaje de Canetti; en ella, como vimos, la fonética y lo ininteligible forman parte del sentido; la gramaticalidad de lo agramatical da vida al aforismo; la memoria de la lengua es omnipresente; la lengua es una forma de vida; la muerte y la vida confluyen en las palabras; y Dios es parte del lenguaje. Quizá me haya excedido con las citas pero eran joyas insustituibles. Sirva a modo de exculpación un último aforismo: “You have never been as brief as you wanted to be” (*TSHC* 139).

²³ Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, tr. J. Roviralta Borrell (Buenos Aires: José Ballesta, 1947), p. 72.

LA CIRCULARIDAD DEL “CONÓCETE A TI MISMO” EN LA POESÍA DE ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

FRANCISCO J. PEÑAS-BERMEJO¹

En el discurso lírico de Andrés Sánchez Robayna (Santa Brígida, Gran Canaria, España, 1952) se puede apreciar un pulso creador concordado y expandido frecuentemente con el motivo de la circularidad en su deseo de conocerse a sí mismo, su “yo” poético, y conocer el mundo, procesos que se proyectan interrelacionados y correferenciales en un único trascurso de búsqueda y hallazgo en el ámbito del poema. Esta circularidad no implica, sin embargo, la limitación de fronteras, sino precisamente lo contrario, es decir, el ensanchamiento significativo y dinámico de imágenes y nociones: Sánchez Robayna entrelazará, por ejemplo, el círculo del mar, el círculo nocturno, los círculos terrestres, el círculo del viento, “el recuerdo (que) une piedras dispersas en un círculo alrededor del tiempo”, el círculo ciego del desconocimiento, los ecos del Uno en círculos, un círculo de islas o el círculo de la danza, es decir, “la raíz de lo infinitamente circular” (“De una danza”, *CCI*²). Su propósito será ahondar

¹ ANLE y Profesor, Director del Department of Global Languages and Cultures en The University of Dayton, Ohio, EE.UU. Autor de libros, introducciones críticas y ensayos sobre poesía y novela españolas y latinoamericanas, especialmente contemporáneas. Su campo más reciente de investigación se centra en la estética cuántica. <http://www.anle.us/397/Francisco-J-Pe%C3%B1as-Bermejo.html> y <http://homepages.udayton.edu/~penasbfj/>

² La poesía de Sánchez Robayna está reunida en dos volúmenes: *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002* y *La sombra y la apariencia*. Para evitar repeticiones, he asignado siglas a los libros de Sánchez Robayna. *En el cuerpo del mundo* contiene los siguientes poemarios: *Día de aire (DA)*, *Clima (C)*, *Tinta (T)*, *La roca (R)*, *Tríptico (TR)*, *Palmas sobre la losa fría (PLF)*, *Fuego blanco (FB)*, *Sobre una piedra extrema (SPE)*, *Inscripciones (I)*, *El libro, tras la duna (LD)*.

en el horizonte de la conciencia frente al tiempo y la palabra de forma vital y en diálogo reflexivo del poeta consigo mismo: “(¿tú y yo no hemos hablado ya de esto, / no hemos tenido esta conversación, / acaso, en otra vida, no crees que hemos muerto / y que estamos aquí hablando nuevamente?) / así, sin fin, bajo la rueda / la rueda del fuego y la rueda de las aguas, / la rueda del llanto por el tiempo que gira / y la rueda de la alegría que renace, / y el girar del girar, la rueda de la rueda.” (“Obediencia – El volcán”, VII, *SPE*, 315).

La circularidad, emblema de trasfondo en la lírica de Sánchez Robayna, transmite una evolución conectada en su dilatada obra poética³ en la que motivos como el aire, el mar, el sol, la luz, la duna, la piedra, la palabra que sea alumbramiento o la claridad figuran ya en *Día de aire*, su libro inicial, y conforman ejes expresivos reelaborados y renovados que correlacionan, con matices, todos sus libros. Así, podría sugerirse que su lírica va ampliando constantemente su alcance significativo a la manera de ondas producidas al arrojar una piedra en el agua o de los anillos que circundan el tronco de un árbol y que dan testimonio de su crecimiento. El último poema de su libro *La sombra y la apariencia* titulado “Viene del mar la integridad de más allá del mar”, implica una correspondencia cíclica, sin centro ni conclusión, entre origen y culminación de la mano de un mismo creador: “Toda belleza, toda consonancia, / la integridad, se funden con el cielo. // Más fresco que en el claro palacio que lo acoge, / el azul extendido del reconocimiento” (*UF*, 233).

El volumen *La sombra y la apariencia* incluye siete secciones (algunas han sido publicadas como libros): *Inicial, o fracturas de una invitación imperiosa (IFII)*, *Correspondencias (CO)*, *Sobre una confidencia del mar griego (CMG)*, *En el centro de un círculo de islas (CCI)*, *Reflejos en el día de Año Nuevo (RDAN)*, *Del lugar del zunzún (LZ)* y *Urnas y Fugas (UF)*.

³ Alejandro Rodríguez-Refojo ha trazado de manera excelente la evolución poética de Andrés Sánchez Robayna: una primera etapa “caracterizada por una experimentación de signo vanguardista que buscaba...la creación de un mundo textual, de un espacio del lenguaje; la segunda etapa (que se inicia con *Palmas sobre la losa fría*) marcada por “la conciencia del tiempo y de la muerte”; y la tercera (que comienza con *El libro, tras la duna*) definida por “la importancia central que el diálogo entre el “yo” y el mundo ha adquirido en la poesía del autor y la inscripción de ese diálogo en el devenir del tiempo – inscripción que ha llegado a transformarse en una reflexión sobre el tiempo mismo” (105-112).

¿Qué voluntad mueve a los escritores y artistas a enfrentarse a un papel o lienzo en blanco? Un prisma de respuestas es posible. La lírica de Andrés Sánchez Robayna manifiesta, entre otros muchos múltiples ángulos, un impulso hacia la búsqueda, hacia el conocimiento del devenir poético, una construcción o iluminación del mundo que, al mismo tiempo, parece implicar un conocimiento de sí mismo como poeta en acto de autorreflexión para descubrir la palabra alumbradora. La conciencia primordial de su quehacer artístico refleja el valor de “creación” o “fabricación” que reside en “poiein”, la raíz griega de la palabra “poesía” como indica *Día de aire*, IX: “Te buscaste en las piedras y en las aguas. / La noche toma el oleaje. Oscuro / tiempo de efigies que buscaste para / saber el nombre de la claridad” (13). “Conocerse a sí mismo” aquí, entonces, acoge el sentido del antiguo aforismo inscrito en el templo de Delfos dedicado a Apolo, dios de la poesía, la luz, la verdad y las artes nacido en la isla de Delos, es decir, la exploración de la realidad interior y externa, la realización de un viaje o aventura del espíritu en busca de la fundamentación del ser en la palabra, según expresa el poeta canario al comentar su libro *Tinta* y que puede hacerse extensivo a su obra: “el lenguaje revelaba no solo lo buscado, sino también, literalmente, lo no sabido, y que solo en el proceso de escritura se ofrecía en todo su poder de sugestión, en su misteriosa potencialidad cognoscitiva”. (“Poesía y Poética”, *La sombra del mundo*, 200).

Este imbricado y recíproco proceso de autoconocimiento y de conocimiento del mundo se cimenta en un intenso y reflexivo discurso poético, depurado tanto en su conceptualización como, también, rítmica y fonéticamente, en el que se cristalizan correspondencias inmediatas y directas entre pensamiento, sentimiento, poesía y mundo. ¿Es relevante establecer estas conexiones? Martin Heidegger en su poema “The Thinker as Poet” escribe que “la poesía que piensa es en verdad la topología del Ser” (12) y Albert Hofstadter al comentar en su “Introducción” el ensayo de Martin Heidegger “The Origin of the Work of Art” estipula que “la voz del pensamiento debe ser poética porque la poesía es la verbalización de la verdad, del desvelamiento de los seres” (X). Sánchez Robayna en su ensayo “Poesía y pensamiento” traza la alianza entre los dos durante el romanticismo alemán, italiano, inglés y, modernamente, en Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, José Ángel Valente y Wallace Stevens y anota: “La forma en que la poesía *piensa* o, por mejor decir, el peculiar modo de pensar de la poesía, consiste acaso en integrar en un solo proceso —y en un

solo acto— la metáfora y la imagen, la imaginación y la percepción, la materialidad y el sentido de la palabra, pero sobre todo en experimentar los incesantes interflujos entre pensamiento y sentimiento” (327). Parece ser, pues, que la tectónica del poema y la palabra y su orden establecen una especie de sinfonía en la que cada aspecto y movimiento tienen que comprenderse en relación al significado total con una nueva *percepción inteligente*, inmediata, realzada, y no como una explicación en sí, sino más bien como un acto de entendimiento en el que la efectividad total del poema y su general acción armónica no están limitadas al análisis de sus partes constitutivas o a algo que pudiera ser meramente definido en términos de estructuras. Experiencia y conocimiento, así, pudieran ser aspectos inseparables, autorreferentes, de un mismo y único proceso del acontecer creador y vital, como en el siguiente poema: “Las velas se aproximan o se alejan / y parecen fluir entre las cúpulas. // En la extinción de toda luz, un círculo / de la corriente de la luz se cumple. // Como anillo en el árbol, toda vida / añade con dolor un círculo a la luz” (CMG, 85).

Más allá de una exclusiva aprehensión racional, la anudada interacción entre pensamiento y poesía suscita el afloramiento de brillos, flogozos del entendimiento, “conocimiento de lo impensable”, puro albor original y creativo de una extrema percepción concomitante de todos los aspectos físicos y mentales de la vida, una transformación o revelación intensa e integradora de lo real, como en los versos de “El hombre hasta la claridad” (PLF, 243). Este magnífico poema de Sánchez Robayna logra transformar una realidad inmediata en otra ensanchada o ampliada al compenetrar sentidos y significaciones, sensorialidad y sentimiento con reflexión e inteligencia en fusión actualizada. El comienzo y el final coinciden en la culminación de un proceso, la experiencia de la claridad. El verbo “ver” aquí alcanza la proyección fundamental de la acepción latina de “videre”, es decir, de la conjunción del sentido de la vista con el entendimiento instantáneamente nítido que resulta en aprehensión de la totalidad. En muchas ocasiones, “ver” y “entender” son intercambiables y la palabra “claridad”, potenciada por la luz, el sol y el fuego, llega a implicar un acto intuitivo e ilimitado de percepción/conciencia absoluta. Los flancos, los bordes, los costados, confluyen hacia una centralidad y marginalidad simultáneas, al igual que los reinos de la naturaleza y sus signos (pájaro, roca, aguas, rama, palmera) para “estallar” en consumada e inefable unión ardiente y extrema:

En la orilla veía
la claridad del día

la luz por todos lados
con luz en sus costados

los oleajes vivos
los flancos inasidos.

El pájaro en la rama
arderse todo en llama.

Las arenas mojadas
relucir incendiadas
los arbustos resecos
las olas con sus ecos

oleajes de estruendo
estallar en su centro

las trocas y las aguas
alentando las fraguas

la palmera que abría
el sol del mediodía

sigilosa palmera
en arderser primera

oh luz manifestada
claridad incendiada

los oleajes vivos
los flancos inasidos

en la orilla veía
la claridad del día.

“Ver” y “claridad”, “mirar” y “luz”, signos recurrentes en la poesía de Sánchez Robayna, establecen correspondencias, como se indicó en el poema anterior, entre la realidad inmediata y la desvelada, entre ámbitos de lo visible y lo invisible. “Mirar”, como palabra y como acto, y la manera de hacerlo, resulta ser clave, por tanto, al posibilitar la observación o percepción y la materialización verbal o conceptual de pliegues de lo real, como, asimismo, mantienen las teorías cuánticas al asignar el papel esencial del observador en la descripción de la realidad. John Polkinghorne afirma que “toda observación científica es una forma de ‘ver’ porque interrogamos el mundo físico desde un punto de vista” (5). Werner Heisenberg hace una afirmación similar: “Lo que observamos no es la naturaleza misma sino la naturaleza expuesta a nuestro método de indagación” (58). Curiosamente, física cuántica y poesía inciden constantemente en el tema del lenguaje como aproximación a la realidad porque para ambas existe una interconexión esencial entre construcción lingüística y percepción. El físico Niels Bohr declara que “debemos tener claro que, cuando tratamos de átomos, el lenguaje solo puede utilizarse como en poesía. Los poetas, además, no se preocupan tanto de la descripción de hechos sino de crear imágenes y establecer conexiones mentales” (41). Por ello, la sugerencia transmitida por la imagen y la metáfora facilitarían la incursión en los pliegues de lo visible y lo invisible, y la observación activa, alertada, y el pensamiento dinámico del poeta en nueva e intensificada conciencia compenetrarían estas realidades, como en el poema de Sánchez Robayna “Díptico de la piedra”, I, II, *CCI*, 143-44:

I

Sobre la arena viste
 una piedra de piedras,
 es decir, una piedra
 naciendo, se diría,

de otra piedra, el origen.
 Una piedra que pudo
 ver, tocar, como tú,
 Arquíloco, y está

y estuvo y estará
siempre allí,
en la orilla desnuda
de la luz perdurable.

II

Diste con una piedra
nacida de otra piedra
sin separarse aún.
La piedra germinada.

Los átomos bullentes
de lo eterno. En la mano
mirabas el origen
nacer en la mirada.

La mirada, por tanto, selecciona, singulariza y materializa un elemento observable y visible de la totalidad invisible, es decir, extrae o deslinda una forma de entre todas las potenciales formas virtuales o estados cuánticos que bullen latentemente⁴. La piedra del poema anterior, por ejemplo, a través de la penetrante observación, queda dotada de una doble naturaleza conjugada por lo visible y lo invisible y, por tanto, propulsa la construcción o creación de una nueva realidad significativa integradora del ver, del decir y del ser, una trasformadora experiencia de “lo invisible que renace” (*LD*, IX, 372). En este sentido, Jenaro Talens señala, con gran acierto, el valor fundamental de la mirada en la obra del poeta canario: “una característica de la trayectoria robayniana ha sido su voluntad constante, no tanto de desentrañar el sentido del mundo, cuanto de construirlo como resultado de una mirada” (323).

⁴ Según algunas consideraciones cuánticas, la realidad objetiva pudiera ser una creación mental del observador al interpretar ciertos patrones de vibraciones o frecuencias de la totalidad que compone el universo. Las interferencias en el flujo de frecuencias provocarían el paso de la intemporalidad (totalidad) a un estado transitorio, ordenado o materializado (zonas de realidad).

La intensidad de la observación del mundo que se presenta ante los ojos de Sánchez Robayna impulsa una vivencia trascendentemente plena en la que “Éramos una parte de lo que contemplábamos” (*LD*, LXV, 415), y la mirada llegará, entonces, a traspasar el mundo físico para alumbrar el invisible. Se erige, así, en medio esencial de conocimiento, como señala Alejandro Rodríguez-Refojo al comentar el poemario *El libro, tras la duna*: “...una mirada que intenta leer el Libro del Mundo [...] una indagación en la interioridad del alma humana, en la naturaleza del tiempo y la finitud del hombre” (70). Y para impulsar el acto de ver, observar o mirar, Sánchez Robayna acude al símbolo de la luz: “No se produce / lo visible sin luz, aunque la luz no baste” (*SPE*, III, 329). La luz, presente en diversas tradiciones culturales y religiosas, se re-crea constantemente en el lenguaje poético de Sánchez Robayna para focalizar espacios y experiencias físicos e interiores meditativa y artísticamente, como en estos versos: “No sabría decir si me pregunto solo / por el sentido. Y pues que los sentidos / allá se reunían bajo una luz final, los mundos / en una convergencia de los mundos, a ellos / toda luz se encamina, toda noche / en una intersección de sol y oscuridad” (*SPE*, VII”, 331). La luz marca así una correspondencia interactiva y simultánea, una dualidad quizá emblemática de su manifestación en onda o partícula tras una observación, según expone la física cuántica, entre el acto de ver facilitado por el evento físico que es la luz y su transubstanciación, por ejemplo en la coalescencia de tiempos en un solo tiempo o en la cristalización de un fragmento, un instante, de la totalidad, como en estos bellos versos de “Aquí y ahora, en este mismo instante” (*SPE*, 317):

vi, sin embargo, el solo instante
 en que encarna el instante, una luz
 casi de amanecer que de sí misma
 brotaba y reposaba como
 en una paz que fuera lejana y de aquí mismo, como
 juncos en un estanque, lejos, bajo el cielo desnudo,
 unos juncos que el pico de un pájaro tomara
 y viniera a dejar, como en su nido,
 aquí y ahora, en este mismo instante.

En el poema “Más allá de los árboles”, las hojas y el aire originan una llamada desde el interior del mundo desvelada en un momen-

to de conciencia máxima: “como si aquella luz hablara de otro mundo, siendo el mundo mismo” (*SPE*, IV, 307). Ya desde niño, Sánchez Robayna intentaría comprender y aprender el lenguaje de las hojas, “la lengua del irrequieto fondo de la luz” (*SPE*, III, 307), una luz que era el filamento alumbrador de la unidad del mundo, una destrucción y construcción, al mismo tiempo, de cuanto conocía. El poeta canario recuerda así cómo surgió: “...los árboles eran solamente otro espacio / de lo inasible, de cuanto queda como suspendido / por sobre la materia del mundo, / lo no visible y, sin embargo, / acaso más real que la piedra que existe. Allí, / bajo el ramaje, me sentaba, entre piedras / dispersas, por la hierba, / sobre la tierra, cifra de los mundos” (*SPE*, II, 306). Esta honda percepción de la penetración de lo invisible en lo visible mantiene correspondencias con el planteamiento del orden explícito, explicado o desplegado, y el orden implícito, implicado o velado propuestos por el físico David Bohm. El orden explicado estaría conformado por la realidad física, cuantificable, por las nociones ordinarias del tiempo y el espacio como objetos, eventos, entidades, condiciones, estructuras. El orden implicado, sin embargo, sería una totalidad inmedible, una especie de sustancia única, causa esencial formativa desde la que estas nociones son abstraídas y emergen u ocurren en el orden explicado. Frente a la fragmentariedad del orden explicado, el orden implicado es indivisible e inaprehensible. Ahora bien, ¿es posible desde lo visible penetrar en lo invisible? La poesía de Sánchez Robayna señala una vía de contacto de “la clara unidad de los mundos” (“A las imágenes de la meditación”, *IFII*, 21), al impulsarse desde lo fragmentario hacia la totalidad mediante mecanismos expresivos transformadores de la realidad habitual en realidad trascendida. Así lo manifiesta en el poema inicial de su libro *La sombra y la apariencia* (19):

Tú que has amado el sol
y el centro, y que deseas
adentrarte en la luz,
la roca y la presencia,

desnudas, invencibles,
y que sobre la arena
escuchas los latidos
del cuerpo y de la tierra

visibles, invisibles,
 di también, entreabiertas,
 en la luz de los mundos,
 la sombra y la apariencia.

El acceso a la totalidad desde partes o fragmentos en la lírica de Sánchez Robayna coincide, hasta cierto punto, con la consideración holográfica del universo planteada por algunos físicos cuánticos. Un holograma, en el campo de la fotografía, es una imagen tridimensional que se forma cuando la luz de un láser es dividida en dos rayos y el primero, tras reflejar el objeto fotografiado colisiona con el segundo y produce una interferencia que queda impresa en una placa fotográfica. Aunque aparentemente la imagen de la placa no tenga nada que ver con el objeto fotografiado, una vez que se ilumina con un rayo láser, la imagen tridimensional del objeto original reaparece y puede verse desde distintos ángulos. Lo que realmente resulta significativo, sin embargo, es que si este holograma es fraccionado repetidamente, cada uno de los fragmentos, tras ser iluminados por un rayo láser, reproduce de nuevo la totalidad del objeto. Para explicar este fenómeno, el físico David Bohm sugirió que todas las partículas subatómicas estaban interconectadas y que la totalidad era la aproximación más precisa a lo real. Para Bohm, nuestra realidad habitual, la inmediata de los sentidos —el *orden explicado*—, es una especie de ilusión, como una imagen holográfica que oculta un nivel de existencia más profundo, una unidad esencial e interconectada de todas las cosas —un *orden implicado*—. De la confluencia de ambos y de la interacción de un observador con el conjunto depende qué aspecto de la realidad se materializa y cuál queda oculto. Según Bohm, la totalidad es una unión sin fracciones. Es decir, la división en partes es algo arbitrario que solo ocurre en el orden explicado. De acuerdo con esta concepción, la palabra en la poesía de Sánchez Robayna se articula para irradiar el orden implicado, aquel que permea todo lo que somos y hacemos (lenguaje, pensamiento, sentimientos, actividades físicas, artísticas, la infancia, nuestros otros “yos”...) y, por tanto, se proyecta desde la parte en sí que es del lenguaje por medio de una re-originalización o nacimiento imaginativo para trascenderse e iluminar los umbrales de la totalidad del ser. El poeta canario declara al respecto: “He aquí, pues, el más hondo fundamento, la raíz y, en rigor, el origen de la palabra de la poesía, la única, a mi juicio, capaz de llevar el sentimiento y el conocimiento humanos hasta la re-

presentación de una imagen del mundo sin dejar de ser, ella misma, una parte del mundo” (“Epílogo”, 427)⁵. Como consecuencia, se difuminan barreras espaciales y temporales, se actualizan recuerdos, sentimientos y momentos trascendentalmente definitorios vívidamente en un intransitorio ahora. Alejandro Rodríguez-Refojo lo explica espléndidamente al comentar *Sobre una confidencia del mar griego*, pero su comentario es extrapolable al significado global del discurso poético de Sánchez Robayna: “la poesía es una forma privilegiada de la experiencia de esa relación del hombre con el mundo y con el tiempo, relación que, en este poema en particular, se ve culminada en una suerte de epifanía, la visión de un instante en el que arden los días y los mares del poeta, su presente, pasado y futuro, su vida entera” (157). Y de ahí que la convocación de la palabra, el anunciamiento de su luz y su final encarnación sea el resultado de una aguda y reflexiva tentativa entre los límites y potencialidad expresivos de la lírica de Sánchez Robayna que conlleva, como consecuencia, una íntima fusión significativa y totalizadora con ecos místicos, según recoge *El libro, tras la duna*, LIX (411):

Luego viniste tú, trémula criatura,
desde un fondo de cuerpos deseantes,
desde cielos unidos a la tierra
con nubes presurosas traspassando los montes.

Naciste. Y el viento de marzo en remolinos
cayendo sobre casas y arboledas,
erizando las aguas sobre la bajamar,
reconocí, de pronto, un nuevo nacimiento.

Y eras tú. Y en tu llegada estaba
la semilla de todo renacer,
la rueda del crepúsculo y el alba
en su giro, en su círculo perpetuo.

⁵ En “Epílogo”, Sánchez Robayna continúa con penetrante “claridad”: “La palabra posee desconocidos magnetismos. El espíritu ha de abrirse a ella y a ellos con ilimitada disposición, abrirse a un recibir infinito. Tal vez en ello, en esa incondicionada apertura a la palabra y de la palabra, resida el primer elemento de lo poético. El signo llega entonces a ser iluminador y a anunciar un conocimiento de lo impensable” (430).

Me alumbró tu llegada: volví a nacer contigo.
 Tomé tu mano. Toqué en ella el mundo.
 Era el nudo carmíneo que enlazaba
 un nacimiento a todo nacimiento.

No siempre, sin embargo, la búsqueda se resuelve en encuentro y el ámbito de lo invisible, entonces, permanece latentemente en silencio, sin manifestarse⁶ y, por ello, Juan Ramón Jiménez buscaría en la inteligencia el nombre conseguido de los nombres. La voz poética de Andrés Sánchez Robayna, sin embargo, se remonta aun más porque, en su deseo de conocer, se dirige no a la inteligencia sino a la propia realidad mediante lo que él denomina un “*principio de interpelación del mundo* y de las cosas a través de la pregunta que los dice” (“La pregunta por la palabra”, 334). De ahí surgiría, para el muchacho poeta, la luminosa revelación del poder transubstanciador de la palabra para alumbrar el mundo, para verbalizar lo “imposible posible que se encarna”: “En la pared, grabados polvorientos / y un retrato del mago / transformista, en quien él / vio al poeta en su pura identidad en movimiento. / ¡Metamorfosis invisibles / y mutación del ser / en el asombro, y el asombro / en el ser, giratoria / rueda sin fin, que hasta la muerte misma / dudará a quién llevar, cómo apresar!” (LD, XXVIII, 387).

En *Día de aire*, el primer poemario de Sánchez Robayna al que me referí al principio, un muchacho empieza a auscultar el mundo a través de la mirada durante el ciclo simbólico que discurre desde el amanecer hasta la noche y, simultáneamente, comienza a descubrir la

⁶ La poesía de Sánchez Robayna reincide frecuentemente en el motivo de la nube del no saber, que implica en sí el camino de la vía negativa del conocimiento, eco del Pseudo-Dionisio, de San Juan, o de Juan Ramón Jiménez. Alejandro Rodríguez-Refojo al comentar *El libro tras la duna*, explica: “La “nube del no saber”, imagen tomada de una obra clásica de la mística inglesa del siglo XIV, *The Cloud of Unknowing*, es el leitmotiv del libro... Esta Nube no representa otra cosa que la cifra de toda lectura creativa del mundo, la clave de todo conocimiento poético del mundo. Así cada fragmento de este poema extenso puede verse como una piedra del círculo que el recuerdo ha ido dibujando a lo largo del tiempo... la memoria otorga un sentido a la lectura del mundo y la vida del hombre, así como un destino a la palabra poética: la eterna búsqueda del centro, de la palabra-luz más allá del lenguaje” (97-98). En este poemario, Sánchez Robayna expresará: “la nube clarísima / del no saber, la nube / interna del amor / y la contemplación... / Aquella nube, aquella / sombra del no saber era un saber” (X, 373).

palabra que decanta lo real, “el cuerpo vivo de la luz”. Desde entonces, la lírica de Sánchez Robayna ha continuado avanzando en una bella aventura de descubrimiento, asombro y fundación “hasta alcanzar el borde, el ciego origen / de toda luz, la luz indestructible” (“En el centro de un círculo de islas”, *CCI*, 132). Su íntegra voz poética y las distintivas y personalizadas señas de identidad de su discurso han ido renovándose para irradiar, en círculos concéntricos y a través de las distintas tesituras e impulsos de sus libros, las compenetraciones entre sentimiento y pensamiento. Asimismo, ha estimulado las fronteras de la imaginación creadora con el objetivo de proceder a un acercamiento nuevo a la realidad, según expresa este vibrante verso: “En el libro del cuerpo, leí el alma” (*LD*, XLVI, 440).

La emoción artística y la meditación acendrada que permean los versos de Sánchez Robayna invitan a ensanchar los horizontes de la percepción y conciencia de lo real y, por ello, es uno de los faros orientativos más sólidos de la poesía española de hoy. Las reverberaciones que se interpenetran desde el primero hasta el último de sus libros propalan un gran y rico despliegue multidimensional, un crisol coalescente de reflexión e intensidad ética y estética que se impulsa, últimamente, al conocimiento del mundo y de sí mismo, de su voz lírica, como culmina el espléndido poema “Al dios de Delos” (*CCI*, 141):

También allí es otoño, ahora.

También allí, tal vez, una lluvia ligera,
como esta,
roza la tierra ahora, alivia al cardo seco
del rigor de la sal y de la luz.

Levanto,
ante estas leves gotas de otras nubes,
tu obra de belleza derruida,
el fragmento de arcilla que unas manos
tomaron de tu suelo.

Que pueda ver mi rostro al fin,
antes de toda destrucción.

Que esa lluvia me alcance, innumerable.

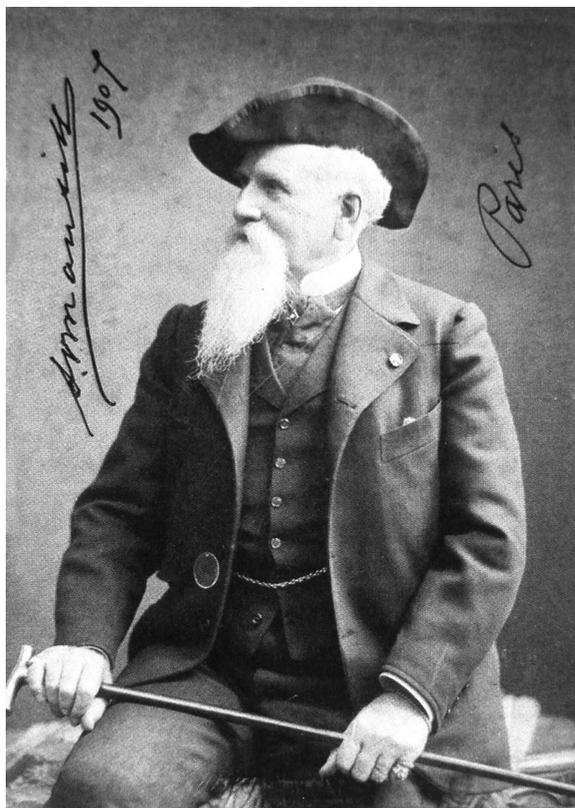
Referencias bibliográficas

- Bohm, David. *La totalidad y el orden implicado*. 2ª edición. Barcelona: Kairos, 1992.
- Bohr, Niels. Tomado del libro de Werner Heisenberg, *Physics and Beyond*. Translated from German by Arnold J. Pomerans. New York: Harper & Row, 1971.
- Heidegger, Martin. "The Thinker as a Poet". *Poetry, Language, Thought*. Translations and Introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon Books, Harper & Row Publishers, Inc., 1975. 1-14.
- Heisenberg, Werner. *Physics and Philosophy*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1958.
- Hofstadter, Albert. "Introduction". En Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*. Translations and Introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon Books, Harper & Row Publishers, Inc., 1971. IX-XXV.
- Polkinghorne, John. *Beyond Science. The Wider Human Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Rodríguez-Refojo, Alejandro. *Memoria del origen. La trayectoria poética de Andrés Sánchez Robayna*. Santa Cruz de Tenerife: Artemisa Ediciones, 2009.
- Sánchez Robayna, Andrés. *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004.
- . *La sombra y la apariencia*. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.
- . "Epílogo". *En el cuerpo del mundo. Obra poética 1970-2002*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004. 427-46.
- . "Poesía y pensamiento". *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008. 315-30.
- . "Poesía y poética". *La sombra del mundo*. Valencia: Pre-Textos, 1999. 185-207.
- . "La pregunta por la palabra", *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008. 331-44.
- Talens, Jenaro. "El sonido de la visualidad. El iconotexto sonoro de Andrés Sánchez Robayna". *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra, 2000. 312-30.

PERCEPCIONES

*No sé con qué decirlo, porque aún
no está hecha mi palabra.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ



*Foto de Lucio V. Mansilla en la colección privada y por cortesía
de D. Manuel Rafael García-Mansilla.
Incluida en Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental.
Edición, introducción y notas de María Rosa Lojo (Bs. As.: Corregidor, 2012)*

RESEÑAS

Jorge Eduardo Arellano. *La poesía nica en 166 antologías (1878-2012)*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2013, 173 p. ISBN 978-99964-880-2-3.

Un breve prólogo introduce este repertorio catalográfico que reúne las antologías sobre poesía nicaragüense en específico (nacionales e internacionales), o las que incluyan a más de dos poetas nicaragüenses en sus elencos, estas últimas publicadas en el extranjero. En este prólogo, Arellano se ubica en la noción de antología en tanto “museo de la poesía” que supone la visión de ese lector privilegiado y legitimante, representado por el antologador, para discernir y recomendar un canon de autores y de lecturas. En ese canon poético, aparece muy pronto Rubén Darío tanto en las selecciones nacionales, como en las hispanoamericanas o españolas; su presencia se vuelve “imprescindible” (9) e ineludible en todas las antologías de carácter panorámico. En la contraportada del libro, se destacan las efemérides que dan nacimiento a este libro; se trata de celebrar, en el marco del homenaje que IX Poesía Internacional de Poesía de Granada del 2013 realizó a Ernesto Cardenal, uno de “los más significativos antólogos de la poesía nicaragüense contemporánea”, su labor de difusión y promoción de la poesía nicaragüense en este campo.

El repertorio ofrecido por Jorge Eduardo Arellano es exhaustivo y, en el caso de que no haya encontrado la antología en físico o solamente tenga la referencia bibliográfica, la omite, por cuanto le interesa dejar constancia de sus contenidos y de sus elencos de poetas antologados (11) o de poemas seleccionados, si al caso viniere. Al mismo tiempo también excluye un fenómeno de índole sociopolítico como son las antologías de los “talleristas” de la era sandinista. Es un criterio justificable, pero lo importante es explicitarlos siempre, como indica José F. Ruiz Casanova en su libro *Antholo-*

gos: *poética de la antología poética* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2007, p. 61), cuando los principios de elección y de selección entran en una connivencia y en una sinonimia a veces no deseables. En un país como Nicaragua, donde la tradición poética es viva, la *memorabilia*, esa necesidad de recrear y de transmitir a los poetas y sus poemas como parte de un patrimonio “tangible” (por supuesto, verá el lector que voy en contra de lo que expresa la UNESCO al respecto) conduce a las nuevas generaciones no solo a buscar su posición y su lugar en la “galaxia poética”, sino también a que se escuchen sus voces conformadas en grupos, tertulias y antologías. El peso, o lo contrario, la sombra de esa tradición y patrimonio funcionan como un aliciente/temor que obliga a pensar y repensar su lugar, bajo la presencia de sus mayores, y la competencia de sus propios compañeros de grupo o de edad. Esto funciona para las antologías más recientes, de carácter etario, de reivindicación femenina, étnica o temática. Por lo demás, acercándonos al mismo fenómeno editorial de la consagración o la legitimación, en esta segunda década del nuevo milenio, aparecen antologías ya de índole monumental, que quieren dar un vistazo a un siglo de poesía nicaragüense, ya dentro de esta percepción privativa de la Modernidad literaria como es establecer un canon poético.

Los elencos, divididos en antologías nacionales o internacionales, culminan con dos índices, uno de antólogos y otro de títulos de antologías, que son de gran utilidad para una ubicación expedita y rápida de lo que se busca. Por otra parte, en el conjunto del libro, no le encuentro utilidad al “Apéndice” que pone Arellano con un breve artículo periodístico de Franklin Caldera; hubiera sido más pertinente que el propio Arellano hubiera reunido y reflexionado sobre su labor de crítico y de antologador que, desde principios de la década de los 80, él viene acometiendo, cuando dio a la luz su *Antología general de la poesía nicaragüense*. De ninguna manera, lo anterior desmerita este libro; es imprescindible para quien estudie el campo literario y la labor editorial en torno a la poesía nicaragüense y será la base de futuras investigaciones que intenten estudiar: a) los elencos propiamente de citas (poetas y poemas); b) de sus preferencias entre los antologadores; c) los criterios explícitos e implícitos de selección; d) que clasifiquen las antologías, ¿son de poemas o de poetas?; e) si son panorámicas, generales, de una época, sectoriales, consultadas con los mismos

poetas; y por último, f) si son programáticas, de generación o de grupo.

JORGE CHEN SHAM
Universidad de Costa Rica
 ANLE y Miembro correspondiente
 Academia Nicaragüense de la Lengua

Chen Sham, Jorge. *Dios, hermano, amada: los nombres de la poesía primera en Jorge Debravo*. San José: Fundación Interartes, 2013, 286 páginas, ISBN 978-9968-659-03-1.

Existen tres razones poderosas por las cuales es necesario que un héroe llamado Jorge apunte su lanza contra el fuego de los dragones. La primera es sagrada: el dragón es el demonio y matarlo es un acto de redención. La segunda es guerrera: los pueblos marginados necesitan un héroe que los salve de las tiranías. Y la tercera es romántica. Todo príncipe que merezca el beso de una doncella, antes debe enfrentar el dragón que la vigila. Dos Jorges juegan aquí en esta ceremonia del discurso. Los dos enfrentan al dragón de la palabra y en el riesgo de este acto, se salvan a sí mismos, nos salvan a los lectores y salvan las razones de sus íntimos deseos.

Debravo monta el caballo de la poesía y galopa para siempre. Y otro Jorge, un maestro de la mirada, lo alcanza y le pregunta como nadie a esta poesía. Debravo le dicta las secretas huellas de su metáfora y Chen descifra el silencio y la estrategia que sigue asombrando a los lectores. El dragón de la duda, el dragón de la injusticia, el dragón de la soledad muerde el polvo y acalla su furor. Entiende que no es posible pelear esta guerra cuando dos Jorges se unen para enfrentarlo. Dios, hermano, amada. Estas son las tres lanzas esenciales de la batalla: la divina, la fraterna y la erótica, y son al mismo tiempo los tres amores más sabidos: Ágape, Filia y Eros.

El primero es amor del alma: el ágape. Es el amor puro que desata la caridad a ciegas, el amor incondicional a Dios y a todo el Universo: amor a la piedra, al día, al pájaro, a la muerte. Este amor se consigue con la fe y es el fundamento de los principios religiosos que conocemos en Occidente. Este primer amor atraviesa la producción debreviana y Chen se dedica a mirar cómo ocurre esta vinculación

del poeta con lo sagrado. Indaga la reflexión nocturna y la devoción amorosa del poeta por todo cuanto existe. Debravo no fue un feligrés de misa dominical, pero fue un conocedor asiduo del discurso bíblico y Chen encuentra la fórmula intertextual de esta relación. La primera parte de su trabajo está dedicada a averiguar la configuración de la divinidad e incluye, en armonía con el todo, al ser humano. Se ama a Dios a través del otro y de este modo se vence al dragón demonio de la duda. En este sentido estamos frente a una poesía con un claro contenido espiritual, eso sí con prudente distancia del campanario y los retablos.

La segunda lanza está dirigida contra el dragón de la injusticia. Ya se sabe que la poesía social de Debravo es central en su proyecto estético. La palabra “hermano” recurrente en sus poemas, conecta con el segundo tipo de amor que entendieron los griegos, el filial: el que refiere a la lealtad a la familia, a los amigos y a la comunidad. Es el amor de la mente, de las razones solidarias, de la ideología de la igualdad. Este amor incluye la *xenía* (ξενία *xenía*), o ese sentimiento de hospitalidad que implica acoger al extranjero y darle un lugar en los cuartos del corazón. Y de alguna manera se relaciona con el amor estórgico (στοργή *storgē*), o el afecto natural que sienten los padres por los hijos o alguien por el amigo. Chen encuentra que esta idea filial de Debravo se vincula con los principios de la Teología de la Liberación que, como es sabido, aboga por una ética social. Las lecturas del joven turrialbeño, según los entresijos que encuentra Chen, se vinculan fuertemente con la tradición lírica española, principalmente aquella que aborda la trascendencia de la fraternidad.

Y no podía faltar, en este terreno de sueños heroicos, la lanza del Eros o la arquetípica flecha de Cupido. La última parte del libro que nos presenta Jorge Chen está dedicada a la incidencia del itinerario amoroso. El erotismo es el amor pasional, amor del cuerpo, sexual, contemplación del amante hacia la amada o el amado. Al igual que Eunice Odio el encuentro amoroso bebe de la misma fuente con la que el Rey Salomón sedujo a la hermosa reina de Saba, madre de la herencia africana. Debravo es devoto del amor sexual y su palabra poética acalla los dragones que impiden la amorosa piel de la mujer amada. El “ars amandi” es posible gracias al trayecto milenar que el poeta sabe y que muy bien advierte Jorge Chen en el análisis. De este modo, se revela el trayecto amoroso que arde en la poesía debraviana.

Chen muestra un Debravo que teje con maestría el discurso espiritual, el social y el amoroso. Escudriña los rincones poco vistos de esta triada amorosa y presenta los vínculos del tejido lírico, consigo mismo y con la tradición discursiva del intertexto bíblico y las fuentes canónicas de la literatura hispana. Debravo no es un poeta de pincel sencillo: detrás de sus trazos hay matices magistrales y un bagaje cultural sorprendente.

El emotivo texto titulado “canto de amor a las cosas” le permitió a Chen indagar la hermandad cósmica de la poética debraviana. Utiliza, entre otras miradas, el concepto de la donación, como principio intuitivo del amor: solo da quien tiene para dar. Es decir, Debravo da porque le fue dado el don de la poesía. Este don tiene a la vez un origen trascendental y es por eso que se conecta con el postulado cristiano de los dones del Espíritu (*donum Dei*, como diría San Agustín) o simplemente con los dones como talento artístico para decirlo en palabras, digamos, más terrenales. Es Chen quien dona este tema en su libro, pero el juego pertenece al filósofo francés Jean Luc-Marion, quien desde la fenomenología estudia la donación como saturación y al mismo tiempo como revelación. Uno de sus ensayos iniciales *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation* es de 1997 y la traducción española *Siendo dado: Ensayo para una fenomenología de la donación* es apenas del 2008. Debravo con su don de poeta iluminado donó a la humanidad un discurso de amor plural, pero el arte corre siempre el riesgo de saturar la percepción. El papel del crítico consiste en develar las claves esenciales del mensaje. Y este el invaluable aporte de Jorge Chen, quien tiene el don de mirar con microscopio los vasos comunicantes de la palabra. Los caminos de la intención poética se conectan con los caminos de la intuición que los descifra. Intención e intuición funcionan entonces como el alfa y el omega de la donación. Para interpretar esta intención Chen acude a la pragmática: al acto ilocutivo y a la predicción perlocutoria, pero más allá de esta pesquisa semiótica comunicativa, está el don de intuir el misterioso camino de la palabra en la poesía. Y este alcance crítico, por cierto, no le es dado a la mayoría de los estudiosos que han osado recorrer el sentido poético de la escritura debraviana.

Dios, hermano y amada: Ágape, Filia y Eros: Alma, mente y cuerpo: Estas son las tres lanzas para enfrentar los dragones de la duda, la injusticia y la soledad. No cualquiera puede espolpear el ca-

ballo hacia estos dragones iracundos, no cualquiera tiene el talento de atinar la lanza y donarle al mundo esta libertad del conocimiento.

Dos Jorges hay en este juego y un mismo dragón hincado en la batalla: Jorge Debravo el gran poeta de la poesía humana analizado por Jorge Chen, el andariego crítico que ha puesto a Costa Rica en el mapa mundial de los prestigios intelectuales. Un libro hay en esta ceremonia y un camino abierto para que nuestros ojos, sin riesgo, transiten estos amores del misterio humano.

CARLOS MANUEL VILLALOBOS
Universidad de Costa Rica

Lucio V. Mansilla. *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje Oriental*. Edición, introducción y notas de María Rosa Lojo, et. al. Buenos Aires: Corregidor, 2012. 376 pp. (ISBN: 978-950-05-2018-8).

El 25 de agosto de 1850, el joven Lucio V. Mansilla, hijo del comandante de las fuerzas que resistieron heroicamente el avance de la flota anglo-francesa en la batalla que se conoce como La Vuelta de Obligado y sobrino de Rosas por parte de su madre, partía, en obediencia del designio paterno, en un viaje hacia la India, Egipto y Europa que más tarde consideraría iniciático. Llevaba consigo un cuaderno donde registraría, día por día, las impresiones de ese viaje, a modo de ayuda-memoria, o quizás como una suerte de ejercicio terapéutico destinado a paliar la soledad, el desarraigo de la familia y el terruño, en un navío poblado por viajeros ingleses. El registro simultáneo y puntual va abandonando paulatinamente el tono melancólico para centrarse en lo captado por una mirada apenas condicionada por prejuicios y expectativas y por eso mismo tan inclinada a la curiosidad omnívora como a la incapacidad de jerarquizar las impresiones o detenerse en la contemplación estética. Este primer diario, llamado “apaisado” por la orientación de la escritura, fue parcialmente transcrito en un segundo documento, el “diario vertical”, más elaborado con vistas a la lectura paterna o a un posible destino editorial.

El inmenso valor documental de estos documentos, por mucho tiempo considerados perdidos y recientemente hallados por Luis Bollaert, un tataranieto del autor argentino, en un desván de la casa de su madre,

reside en su doble condición germinal: por una parte, respecto de varios textos en los que Mansilla reelabora y amplifica los registros de esa experiencia inaugural, y por otra, de una escritura que brilla por sus singulares características en el panorama de la literatura argentina del S. XIX.

Gracias al minucioso trabajo de equipo llevado a cabo por la investigadora Dra. María Rosa Lojo y sus colaboradoras, Marina Guidotti, María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach, ambas versiones del Diario salen a la luz en *Diario de viaje a Oriente (1850-1851)* y *otras crónicas del viaje oriental*, primer volumen de la Colección EALA (Ediciones Académicas de la Literatura Argentina, siglos XIX y XX), dirigida por la Dra. Lojo y co-dirigida por Jorge Bracamonte, que publica la editorial Corregidor. Se trata de una cuidada edición crítica, prolijamente equipada con notas (desde las que registran las marcas ológrafas hasta las de carácter filológico), precedida por una bien documentada Introducción y enriquecida por una serie de Apéndices que comprenden los mapas del itinerario completo de viaje con referencias numéricas, facsímiles de los manuscritos apaisado y vertical y fotos del autor en distintos momentos de su vida. Junto con la edición de los diarios se reproducen las crónicas “De Adén a Suez” (publicadas por el autor en 1855, en la Revista *El Plata científico y Literario*) y “Recuerdos de Egipto” (publicado originalmente en *La Revista de Buenos Aires* en 1864).

No es fruto de la casualidad que este decisivo hallazgo haya sido encomendado a la Dra. Lojo para su estudio y edición. Como ella misma comenta en varias entrevistas y notas periodísticas, desde muy joven se interesó en la figura de Lucio V. Mansilla a partir de la lectura de *Una excursión a los indios ranqueles*, un clásico de la literatura argentina decimonónica y sin duda la obra más difundida del autor. Esa pasión la lleva a recorrer, libro en mano, el trayecto del entonces coronel Mansilla hacia la toldería del cacique Mariano Rosas a fin de tomar notas para su novela *La pasión de los nómades*. Como investigadora, el foco de atención de Lojo se ha centrado, desde el ensayo incluido en *La barbarie en la literatura argentina del S. XIX* (Corregidor, 1994), en la manera original en que Mansilla relativiza la antinomia “civilización/ barbarie”, eje vertebrador de la literatura argentina a partir de *El Matadero*, de Echeverría; *Amalia*, de Mármol y *Facundo. Civilización y barbarie*, de Sarmiento, entre otros textos. En esta línea de pensamiento, el estudio genético del *Diario de viaje a Oriente* propone que la temprana y brusca inmersión en lo Otro experimentada por Mansilla en su contacto con el dominio colonial sobre las antiguas culturas de

la India y Egipto lo coloca en una posición de doble valencia que para siempre marca su identidad sudamericana: por un lado, es un habitante de lo que para el europeo es el margen bárbaro y salvaje de la civilización occidental; por otro, se siente un miembro privilegiado de la elite culta de su país con apreciable solvencia económica.

Las rápidas anotaciones del Diario, reelaboradas luego en las crónicas y en varias *causeries* (textos breves, fragmentarios, de estilo conversado y ágil, frecuentemente humorísticos que el autor publicaba en el periódico *Sud-América*), anticipan el travestismo que permitirá al Mansilla funcionario del gobierno representar los intereses que pretenden liquidar la frontera interior y “civilizar” al “salvaje”, y al mismo tiempo meterse en la piel del indio vistiendo el poncho pampa y compartiendo la mesa de Mariano Rosas. No se trata de una actuación: el coronel aboga por una civilización clemente y generosa y trabaja denodadamente por lograr un tratado de paz que nunca será homologado, y que será echado por tierra cuando Roca eche a andar la máquina del exterminio.

Habiendo constatado que el inglés tiene “la más pobre idea” de su país (“creen que somos salvajes y se sorprenden cuando me oyen hablar francés y que digo lo he aprendido en Buenos Aires” 229) Mansilla se siente espejo del indio sometido al Imperio, y no le costará nada percibir al habitante de las *tolderías* como otro argentino y como su semejante.

La lectura de este Diario en los contextos y con los paratextos proporcionados por esta indispensable edición ilumina con nueva luz la obra posterior de Mansilla, y obliga a reconsiderar sus crónicas de viaje y sus *causeries*, no como meras expresiones de una “actitud contemplativa connotada por lo artístico” (como sostiene David Viñas) sino como desafíos al estereotipo de la barbarie.

GRACIELA TOMASSINI
ANLE y Consejo de Investigaciones,
Universidad Nacional de Rosario

Antonio Monclús Estella. *Las culturas judía, islámica y cristiana y la identidad de España*. Granada, España: GEU Editorial, 2013. 164 pp. ISBN-10: 8499159303; ISBN-13: 978-84-9915-930-0.

Desde que hace ya más de medio siglo Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz (ambos exiliados en América) se enzarzaran

en una agria polémica sobre los orígenes identitarios en la formación histórica de España, esta cuestión ha generado una amplia bibliografía, casi siempre trufada de rotundos sesgos ideológicos, sobre todo por la historia oficial franquista, que en algunos ámbitos todavía sigue vigente. Este nuevo libro del profesor Antonio Monclús supone un hito en ese largo debate, avivado en los últimos años a causa de las propuestas políticas de algunos nacionalistas, y se ofrece como un excelente observatorio para entender cómo se ha gestado la idea identitaria de España en el último siglo a partir de las diversas perspectivas sobre lo que supusieron los judíos y los musulmanes en la historia española. Pese a lo que la historiografía españolista más rancia ha pretendido explicar, la Península ibérica ha sido desde la Prehistoria una tierra de paso, pero también, y por similares razones, de encrucijada y de encuentro. De ahí que en la construcción histórica de España la multiplicidad cultural ha sido una constante en la formación social del territorio. Ahí está, por ejemplo, la variedad de grupos sociales, económicos y religiosos en Al-Andalus (hispanorromanos, hispanogodos, árabes, bereberes, judíos), o durante la Reconquista (hispanos de varias naciones, europeos de varias procedencias, mudéjares, judíos).

Además, los cambios en la configuración territorial peninsular han sido constantes, hasta tal punto que, en alguna ocasión al menos, prácticamente cualquier comarca ha sido territorio de frontera, bien sea entre Estados cristianos y musulmanes, o bien entre Estados musulmanes o entre Estados cristianos. Ni siquiera la unidad dinástica certificada a la muerte de Fernando el Católico con su nieto Carlos I, el primer soberano en ejercicio que heredó las dos grandes Coronas hispánicas, la de Aragón y la de Castilla y León, supuso el final de las fronteras internas peninsulares, que se mantuvieron hasta comienzos del siglo XVIII.

Estas seculares diferencias territoriales y estas segregaciones políticas fueron suprimiéndose con la centralización que la monarquía de los Borbones puso en marcha entre 1707 y 1714, “reduciendo todas las leyes y costumbres de los reinos y Estados de su corona a las leyes de Castilla”, como rezan los Decretos de Nueva Planta. Y aún así, todavía se mantuvieron notables diferencias en el área del Derecho (pervivencia de importantes aspectos en el Derecho privado aragonés o catalán) o en el de la economía y la fiscalidad (peculiaridad de los territorios forales de Guipúzcoa, Vizcaya, Álava y Navarra), que siguen existiendo a comienzos del siglo XXI, y se mantienen pese a

todas las turbulencias de los siglos XIX y XX y a la propia Constitución de 1978. E incluso surgieron, si bien de manera esporádica y sin apenas recorrido temporal, propuestas folcloristas como los movimientos cantonalistas de 1868 a 1873, el imperialismo de opereta de fines del siglo XIX y comienzos del XX en el norte de África, el Sahara Occidental y Guinea Ecuatorial (en 1969 se llegó a decir que el Sahara Occidental era “tan español como la provincia de Albacete”), el federalismo irredento de la I República, los Estatutos de Autonomía de la Segunda, o incluso la proclamación del Estado Catalán dentro de la II República Española el 6 de octubre de 1934.

Todas estas convulsiones, que tienen su origen en las diferentes maneras de entender la configuración de España en los dos últimos siglos, acabaron convergiendo en la idea de las “dos Españas” de Machado, que desde el siglo XIX y hasta hoy, y de manera terrible y sangrienta en la Guerra Civil de 1936, se han confrontado una y otra vez, y siempre lo han hecho a partir del presentismo, con poco espacio y menos tiempo para la reflexión pausada y el análisis sosegado. Esto, que se echaba en falta, es precisamente lo que hace Antonio Monclús en este libro. Hace ya tiempo que el profesor Monclús, tanto en sus trabajos de investigación como en los cursos y seminarios que dirige, anda diseccionando y clarificando los caracteres que han contribuido a la formación del imaginario colectivo hispano, y lo ha hecho desde posiciones elevadas, a fin de obtener una radiografía precisa y completa de cuantos factores han contribuido a configurar “lo español”. Este libro es el resultado de decenas de lecturas y de varios años de reflexiones sobre ello, centrándose en el análisis de las aportaciones que diversos historiadores han publicado sobre las tres grandes religiones —cristiana, musulmana y judía—, y sus correspondientes culturas, y las reflexiones que han debatido sobre la idea de España.

El eterno dilema de ¿Qué es España? ha enfrentado política e intelectualmente a los españoles en el último siglo, en ocasiones con una violencia —Guerra Civil y franquismo de por medio— realmente terrible. Pero, como bien explica el profesor Monclús, este enfrentamiento no es un producto espontáneo generado en el conflicto de las “Dos Españas” del primer tercio del siglo XX, sino el resultado de un largo proceso que tiene su origen en la Edad Media. El libro de Antonio Monclús arranca con un amplio y documentado repaso a lo que significa “ser español”, insertando con rigor las diferentes visiones que se han dado sobre la coexistencia de judíos, musulmanes y cris-

tianos, sin renunciar a desmenuzar las polémicas que se han sucedido sobre la importancia de las aportaciones de judíos y musulmanes a la historia de España. En ese análisis, se detiene con profundidad en la aportación de las tres grandes culturas medievales hispanas (cristiana, musulmana y judía) a la cultura común española.

Es especialmente brillante el análisis de los dos grandes exilios forzados de la Historia Medieval hispana: la desaparición física de Al-Andalus, que se produce de manera progresiva durante varios siglos y se concreta en la obsesión que se establece desde los Reyes Católicos y que sigue vigente entre algunos historiadores actuales por borrar el pasado musulmán, y la expulsión de los judíos de Sefarad, que se desencadena de manera traumática y contundente en apenas tres meses de 1492. Al-Andalus y Sefarad aparecen en este libro como dos conceptos clave para comprender el pasado español, lo que ha pretendido ser minimizado por algunos historiadores españolistas y que Monclús explica con una precisión notable. Porque el profesor Monclús muestra con claridad que las poblaciones mudéjares y judías no constituyeron graves problemas en la Edad Media desde su conquista y sometimiento por los reinos cristianos, aunque es cierto que se produjeron algunos enfrentamientos violentos entre las diversas comunidades, si bien de manera puntual, y que cuando comenzaron a serlo no fue por “su culpa”, sino por la política de unificación religiosa que pusieron en marcha los Reyes Católicos a fines del siglo XV, y que incluyó lo que el propio Monclús denomina “un proceso de demonización terminológica de ‘los moros’ que llegará absurdamente en la actualidad a no ser políticamente correcto” (p. 113).

Y así fue, porque hasta fines del siglo XV la religión no constituyó por sí sola ningún impedimento para la convivencia o coexistencia de judíos, musulmanes y cristianos en los reinos de la Península ibérica (a mediados del siglo XV los judíos de Calatayud o los de Toledo podían reconstruir sin problemas sus sinagogas, y los mudéjares de Zaragoza o de Ávila podían trabajar como carpinteros y albañiles en la construcción de iglesias cristianas). La presencia de judíos y musulmanes era hasta entonces tan natural que los viajeros que visitaron la Península destacaron la normalidad de esta situación, impensable en otras regiones de la Europa cristiana.

Dice un viejo refrán castellano que “no desees al prójimo lo que no quieras para ti”. Quizás con esa máxima de fondo, los intelectuales exiliados españoles que tuvieron que dejar su país al acabar la

Guerra Civil que se desencadenó tras el golpe de Estado de julio de 1936 se acercaron a los exilios de musulmanes y judíos hispanos con una nueva perspectiva. Si aquellos fueron expulsados u obligados a convertirse al cristianismo so pena de muerte, en 1939 el triunfo del franquismo implicó la salida de España de los que no acataban el nuevo régimen totalitario y dictatorial. El Dr. Monclús realiza en este punto un sugerente y brillante análisis de Historia comparada entre el significado de los exilios de los siglos XV y XVII de judíos y moriscos y el de los republicanos españoles del siglo XX, concluyendo que “la España ‘ortodoxa’, la que entra en la modernidad de la mano de la Inquisición, comienza su drama más profundo, el hecho del proceso de su integración por desarrollarse de forma incompleta” (p. 133).

A lo largo de todo este libro está muy presente la crítica y la demolición intelectual, y ahí radican muchos de los valores de esta obra, de la tendenciosa y excluyente manera con la que los más conservadores políticos españoles y su legión de acólitos propagandistas han querido presentar la historia de España y la configuración de la identidad de “lo español”.

Y para que la falsedad y la mentira no vuelvan a dominar el panorama de la “historia oficial de España”, el profesor Monclús propone la necesidad de una “relectura que más que lamentarse de la deriva histórica de un momento determinado, como es el caso de la mutilación de todo elemento hispánico judío o moro-andalusí al comienzo de la edad moderna, lo que indica es la necesidad de situar en el lugar que le corresponde a cada sujeto histórico, sin condenarle con la repetición del paso del tiempo a un olvido ignorante” (pp. 144-145).

Clarificador y brillante, con una selección de citas y referencias perfectamente adecuadas a cada momento, este libro supone una gran aportación al debate sobre la identidad histórica de España, y una clarividente reflexión de cómo la Historia, bien analizada y bien entendida, se convierte en una disciplina imprescindible para la formación integral del ser humano.

JOSÉ LUIS CORRAL LAFUENTE
Director del Taller de Historia y
Catedrático de la *Universidad de Zaragoza*

DESTACADOS

DOS CARTAS Y UN COMENTARIO SOBRE TRES LIBROS DE MINIFICCIÓN

VIOLETA ROJO¹

*Carta triste sobre un hermoso libro*²

Alejandro querido:

Tu *Vértigo verbal de un suicida reincidente* me ha dejado deslumbrada y extrañamente feliz (también agotada, fascinada, encantada y desolada pero huyo de las cacofonías). Qué magnífico libro has escrito, pero sobre todo cuán distinto.

Últimamente hay tanto minificcionador escribiendo por plantilla: referencia intertextual, giro temático ingeniosillo, final sorprendente. Tienen incluso un sonsonete: suenan algo así como tatatatátatata-tatatá. Aburren en su homogeneidad.

Tú no, hiciste otra cosa: escribiste 120 joyitas. Cada una distinta a la anterior en lo narrativo, en los temas, en el acercamiento a los personajes, en la resolución formal. Hay de todo: epigramas, minificciones, poemas prosaicos, cuentos fantásticos. Hay textos trisísimos y desoladores, irónicos y profundos.

Que cada texto sea distinto no es poca cosa. Son 120 ideas, personajes, situaciones y formas narrativas diferentes. Pero además,

¹ ANLE y Universidad Simón Bolívar de Venezuela. Profesora universitaria, investigadora y escritora. Se especializa en minificción y literatura venezolana del siglo XXI. <http://www.anle.us/488/Violeta-Rojo.html>.

² Alejandro Bentivoglio. *Vértigo verbal del suicida reincidente*. Buenos Aires: Macedonia, 2011.

todas exquisitamente escritas, casi cinceladas, como miniaturas de marfil. Una siente que no hay una coma en exceso o un adjetivo que pueda ser eliminado. Es el minimalismo en equilibrio perfecto: nada sobra, nada falta.

Y los temas, Alejandro, los temas. ¿Cómo hiciste para huir del lugar común empleando temas tan conocidos, tan de siempre, tan clásicos podríamos decir? Yo no pensaba que era posible leer otro texto sobre Blancanieves que me hiciera sonreír, otro cuento de fantasmas verdaderamente inesperado, otro relato policial visto desde un punto de vista radicalmente distinto, una génesis alternativa o un texto que recuerda a *La rosa púrpura del Cairo* pero de otra manera.

Pero lo mejor es que das cabida a varias lecturas posibles en cada cuento. En algún momento terminó siendo un juego para mí: este me lo voy a leer como lo leería un ateo, ahora como si fuera una alegoría, después como una sentencia. “En la cima” podría ser un nuevo traje del emperador, “La magia equivocada” una historia de amor. Eso sin contar que cada texto hace pensar en los referentes más inesperados: “Corner” le habría encantado a Luis Buñuel; “El incomprendido” a Lord Dunsany; “El ballet Morrison” a Séneca. “Estallido solar” es shandyano. A veces Javier Marías se pasea por las páginas calladamente —me lo encontré en “La última expedición”— y se va sin dejar huella.

Claro, es un libro que hay que tomar con cuidado porque entristece y duele: mucha muerte, tanta soledad y vacío. Los personajes íngrimos, robados, encerrados, siempre con las manos vacías, encontrándose en situaciones incomprensibles donde nada es lo que parece, como no sea la locura. Sus amores solo pueden ser callados y discretamente desgraciados (nada de Callas, más bien Wong Kar-Wai) y la muerte estará allí siempre, siguiéndolos a todos (siguiéndonos a todos) como una sombra.

En fin Alejandro, me encantó tu libro. Ahora, después de leerlo, voy a llorar un ratito para comenzarlo otra vez.

Breves palabras sobre la larga obra de Raúl Brasca

Raúl Brasca es un grande de la literatura mínima. Escribe, compila antologías, reflexiona sobre el tema y realiza un dedicado trabajo de promoción, actividades todas que han sido importantísimas para el conocimiento y difusión del género.

En estas *Perplejidades*³ que vienen a continuación podrán comprobar que la ficción de Brasca es cuidada, interesante, imaginativa y muy bien escrita. En estos textos finamente trabajados hay ritmo y sonoridad, sus personajes tienen profundidad psicológica a pesar de haber sido esbozados en tan pocas y precisas palabras y además campea en ellos un humor sigiloso que convive con cierta tristeza constante. Los de Brasca jamás son cuentitos, esa categoría que detesta, sino pequeñas piezas maestras.

Su labor como antólogo es notable y tiene aristas insospechadas en la ponderación de la minificción. Ha publicado una docena de antologías, algunas de ellas con varias ediciones, que cubren las muchas posibilidades de la brevedad literaria desde el siglo XVI en adelante, con colecciones particulares dedicadas a animales, fantasmas, mujeres, argentinos, el amor y lo fantástico. A las antologías de Brasca le debo deliciosos descubrimientos, repensar escritores y largas horas de reflexión sobre el alcance, formas y modos de este género que tanto nos gusta y une.

Lo que ha ido demostrando en la práctica antológica, también lo ha establecido en muy buenos textos ensayísticos en los que analiza el criterio utilizado en sus compilaciones. Su meditada defensa de los recortes literarios, fundamental para el análisis de esta categoría, además de muy perspicaz está tan deliciosamente escrita que recuerda la catalogación de animales de Borges, porque en ella las minificciones y los recortes toman vida y se presentan como lo que son, o fingen y se atribuyen a quien no deberían.

Hay autores tan importantes que no me puedo imaginar la minificción sin sus textos, conferencias y escritos. Raúl Brasca es uno de ellos.

Breve misiva sobre una visita a un circo de pulgas

Querido Rony:

Debo comenzar con una intertextualidad de las que tanto nos gustan: *Muchos años después*, frente a *Circo de pulgas de Rony Vás-*

³ Raúl Brasca. *Perplejidades*. Libro electrónico de Internacional Microcuentista. Agosto 2012.

quez Guevara⁴, yo había de recordar aquella tarde remota en que fui con mi hija a conocer un circo de pulgas.

Si aquella experiencia me encantó —los pequeñísimo insectos, vestidos y apertrechados de elementos de utilería, entrenados para hacer distintas gracias— la lectura de tu *Circo de pulgas* fue también una fascinante experiencia: los mínimos textos, organizados y clasificados ofreciéndome una nueva lectura de la minificción peruana.

Si bien conocía algunos de los autores y tenía un panorama gracias al buen trabajo de la colega Giovanna Minardi, tu antología me hizo comprender la magnitud del género mínimo en tu país.

Amigo Rony, hiciste un magnífico trabajo.

Una antología puede ser una repetida escogencia de lugares comunes. Me refiero a esos trabajos en los que se repiten una y otra vez los mismos autores canónicos, los mismos textos ya gastados por el uso. Eso no quiere decir que los autores o los textos no sean dignos de figurar en una compilación, sino que este tipo de antologías se van a lo seguro: los textos y los autores que todos conocen, aprecian y antologan.

Tú hiciste otra cosa. Compilaste una antología que va más allá de elegir los textos que te gustan. Lo que hiciste fue organizar una lectura nueva de este género específico y de su expresión en Perú.

Cuando me refiero a una nueva lectura, estoy hablando de revisar el género con ojos nuevos, mostrar una lectura conceptual, esto es, una en la que muestras que tienes una base teórica específica que deviene en un concepto sobre el género. A partir de este concepto generaste una nueva paleografía, que le dará al lector la oportunidad de vislumbrar un horizonte genérico distinto, entender sus orígenes, formas cambiantes, distintos modos y autores.

En alguna ocasión propuse que a partir de las antologías se pueden organizar presuposiciones teóricas, pero esta afirmación también funciona al contrario: a partir de presuposiciones teóricas es posible organizar una antología. Y eso es lo que hiciste, no solo con tu magnífico y clarificador prólogo, sino con tu cuidadosa escogencia y clasificación de autores y textos.

⁴ Rony Vásquez Guevara. *Circo de pulgas. Minificción peruana. Estudio y antología (1900-2011)*. Lima: Micrópolis, 2012.

Muchas gracias por tu trabajo Rony. Me promete muchas horas de lectura entretenida, cuidadosa, que me harán aprender mucho y comprender más.

Valdelomar lo tendría difícil contigo, eres de los que siembran algodón (en el sentido de que creas, construyes, articulas) y de los que escriben esas majaderías que tanto disfrutamos.



Cuidado con el ficus
(2012) © Gerardo Piña Rosales

LO QUE VENDRÁ

De la palabra nacen el espíritu crítico y la inspiración creadora, de la palabra nace el juego, el poema, el canto y el amor, de la palabra nacen la memoria y el conocimiento, de la palabra nace la libertad.

IVONNE BORDELOIS



La reina de los cielos
(2007) © Gerardo Piña Rosales

VÉRTIGO: POEMAS INÉDITOS

MARCO MARTOS¹

Para Thomas Pilgrim, Alejandro y Lucía Galindo

Palabras liminares

Cada uno de los versos de este manojito de poemas atiende a dos asuntos que me parecen primordiales: la relación del ser humano con la naturaleza, de la que nace, en la que vive y a la que al mismo tiempo contempla, y la dificultad del lenguaje para decir algo sustancial, profundo y verdadero. Ese estar en el mundo, asombrado, y ese deseo de querer expresar lo inefable es lo que llamo poesía.

Lanzas

Así somos:
vientos enemigos.
Bisbiseamos hablas
antagónicas.
Probemos el silencio
para entendernos
o para despeñarnos.
Tal vez haya
otro lenguaje

¹ Catedrático, escritor, periodista y poeta peruano de amplia producción literaria, actualmente preside la Academia Peruana de la Lengua, <http://asale.org/academicos/marco-martos>; http://es.wikipedia.org/wiki/Marco_Martos.

más allá
del desierto
de los tártaros.

Belleza

Desde lo alto las nubes
tienen la quietud y la calma
de lo deseado.
Late el corazón
como motor de lo callado.
Digo una palabra
para mí mismo
y otra para el mar
en lontananza.
No toco la belleza,
no la toco,
para que no desaparezca
o se hunda
en la nada.

Opuestos

En las aguas revueltas,
en los torbellinos,
el chorro de luz,
la quietud de la belleza.
Tiembla la vida
en el pico del pájaro
de la primavera
y ruge el río crecido
que se precipita
al mar del silencio
en la noche
de luna llena.

Estaciones

En lo más negro del bosque hay luz,
aire fresco meciendo las copas de los árboles
y pájaros insomnes cantando
en el centro de la noche,

palabras como puentes colgantes
y ciegos resplandores.
Vuelan las estaciones como águilas
dando círculos. El presente es el pasado
y el futuro es el águila longeva
con mansedumbres
y retazos de furia
y luces de colores.

Sonámbulos

El hombre y el caballo
vuelan sonámbulos en la niebla.
La brisa acaricia dulcemente
cabellos y crines.
Las dos sombras se deslizan
entre los árboles.
El norte se ha hecho sur
y el sur, nada. Tinieblas.
Da pesar perderse
en la noche cerrada.
Sueñan los alados
con candelas, con campanas,
con el gañido del mar
en la mañana.

Ciclo maravilloso

Las estaciones
cambian en cielos, tierra,
y repiten su ciclo maravilloso.
Mi vista se precipita
y atraviesa nubes,
árboles y pájaros,
el aire sereno,
el rápido resplandor,
la ristra de relámpagos
en los aguaceros.
Estoy arriba y estoy abajo,
en la profundidad de los océanos,
rodeado de peces, de un rayo de sol,

del rayo de la vida y del rayo de la muerte,
y de las nubes invictas en la lejanía.

Vértigo

A ese vértigo llamamos amor,
a esa hebra de plata.
Tejemos la eternidad
con el deseo
y la carne chamuscada.
Lo que dura es el principio
que es inacabable,
cuando lo sientes
es la palabra
que está a punto
de llegar a tu corazón vehemente,
pero esa flecha, si llega, ¡ay!
apenas te toca,
acaricia también a la muerte enamorada.

El lenguaje del universo

La canción está en la caverna,
en el más secreto recoveco
del corazón. Afuera está
la vida, la sigilosa raíz
del canto: montes, aguas,
árboles, monos que chillan,
el tigre prudente
entre las altas hierbas.
El corazón busca el viento,
el agua, los colores,
la naturaleza lo conduce
y la fuerza de las palabras.
¡Cómo cambia el mundo!
El habla tiene sus cadenas,
su cárcel dorada.
A veces, sin embargo,
la deidad ilumina al hombre
y lo conduce a zonas misteriosas
donde mora el lenguaje transparente

del universo entero.
Y no hay palabras.

Oro no

No el oro, ni el oropel,
ni la sangre derramada,
solo el murmullo del corazón
sin codicia por lo que ama.
Solo el fuego central del hombre
guarda la música
que abre las puertas del mundo
y contempla la belleza inagotable
del mar en sus esencias
y tiene la sabiduría
de deslizarse entre los pesares,
con babuchas, sin ser notado por nadie.

Nacimiento de la belleza

La belleza está ahí
para tu disfrute.
El sol se pone
y duermen los árboles.
Los grillos en cambio
cortan la noche
y las luciérnagas
trabajan desesperadas
pues tienen nostalgia
de los amaneceres,
cuando descansan.
Teje tus palabras
de cristal y de azurita,
la belleza nace
con el sol
y baila con la luna encantada.

Vaho

Si es confuso
lo que brota
de tu corazón,

cállate
hasta que reviente
la palabra.
Solo el decir nítido
es el lenguaje
que entienden
los dioses.
Guárdate los balbuceos,
la jerigonza de los súcubos,
limpia el lenguaje, límpialo,
hasta que sea un diamante,
o una gota del rocío
de la mañana,
o el vaho que sale de los ollares
del caballo.

La perfección

Sin rodeos:
la perfección no existe
para los hombres,
menos en el lenguaje.
Persevera. Lima lo que escribes.
Saca a flote tus palabras.
Si burbujea el sol
entre las aguas,
junta el fuego en lo líquido,
haz tu hoguera con el agua.

Croar

Existe todo para tus ojos asombrados.
Tu pensamiento viaja
con las nubes fugitivas.
¿Por qué lo blanco hace más hermoso
el azul de las alturas?
Mientras hablas y detienes tus palabras,
el cielo se torna púrpura
y esa sangre se hace noche
y tú recoges los bártulos

al tiempo que titilan las estrellas
y una rana croa en las aguas del estanque.

Flores

Contempla las flores
en las lindes del desierto
y mira cómo brota el cactus,
allá lejos, entre las ondulaciones de arena.
Hay vida en lo desconocido,
y si te acercas para beber
esa agua maravillosa,
todo se vuelve un espejismo,
un ulular de viento,
una gota soñada.

Camino justo

Mucho puede la voluntad
para encontrar la hermosura.
En ese paisaje de grises
está la policromía,
si la buscas desde adentro
con los ojos del alma alucinada.
La primavera nace en tus ojos
cuando adivinas
que la nieve se derrite
en el día y en la hora precisos
señalados por los dioses
y el invierno regresa
cuando los árboles cárdenos
pierden sus ramas.
Todo es hermoso si tus ojos
se adelantan al designio
de los inmortales.
Puedes mucho.
Te protege la conciencia
de ser único
y también igual
a todos los hombres.

El centro del lenguaje

Guárdate de la lujuria de la vida,
guárdate de esa ilusión.
No es para ti tanta primavera.
Busca la luz con sus íntimos recodos.
Sujeta las bridas de tu corcel salvaje,
ese torrente de palabras
que te envuelve cada mañana.
Apunta lejos, con calma.
Tu flecha llegará así
al centro del lenguaje.

¿Qué somos?

Salimos del mar
y somos el mar caminando,
el fruto del árbol perenne,
la serpiente deslizándose
entre las lianas.
La piel es nuestro límite,
pero nuestra patria está fuera,
en esa bandada de pájaros
que cruza el horizonte.
Atravesamos todas las puertas
aunque chirrién sus goznes.
Las flores son nuestras,
las invisibles deidades.
Buscamos y buscamos
y encontramos al sol rojo,
antorcha de la verdad
en la más oscura noche.

Pureza

De la pureza salimos
y a ella volvemos
después de andar por el mundo.
Danzan todos los objetos,
las personas
y los elementos naturales.
Dejamos que las furias hablen

y se callen,
que los torrentes pasen
y se adelgacen.
Buscamos más lejos,
más allá de las últimas banderas,
donde habita el color esmeralda
de la pureza
que es nuestra reina.

Cumbres

Por caminos estrechos,
por senderos ocultos,
subimos a la montaña
disfrutando el aroma
de las flores.
El aire se va enrareciendo
y el azul se vuelve más profundo
y no hay nadie
en los alrededores.
Llevamos alegría en el rostro
y en el corazón.
Respiramos alelados
llegando a las cumbres,
contemplando la hermosura
de los valles.
Desaparece la fatiga
y todo lo vivido
sube más allá de las nubes,
como flecha veloz
hacia lo desconocido
del universo.

Sangre

Si tienes que elegir
entre la vida y la palabra,
calla. Ellas sabrán reconciliarse.
La sangre que circula hoy
es indiferente a los túmulos,
a las estatuas de mármol,

a aquello que se escribe.
La escritura es la sangre negra
del tiempo y si queda
es una traza en el aire,
la voz de Homero
desde la Hélade.
Pero si flaquea,
¡ay! es como la sangre roja
que se derrama
y desaparece.

Huracán

Ruge el huracán
y bate los árboles del bosque.
No hay tregua para tu ánimo.
La paz no existe.
Has vivido mucho tiempo
y de nada valen tus esfuerzos y tu talento.
¿Por qué habrías de ser
la excepción del destino de los hombres?

Casa del ser

La pureza del espíritu
consiste en buscar lo diferente.
Diez mil colores tienen las cosas,
las personas, los animales y las plantas.
La vida no alcanzaría para nombrar
a todos los seres y reconocer
sus detalles maravillosos.
Busca lo que deseas,
sigue numerosos caminos,
allégate a la casa del ser,
esa única verdad,
antes de que fine tu vida
y toda la hermosura que conoces.

Nada

Nada eres con tus ojos cerrados,
pero vive la especie

en tu asombro
y en tus gestos.
Déjate llevar
por el viento misterioso.
Busca dentro de ti
lo diferente
y usa lo que descubres
para saberte igual
a todos.
Eres único
y por eso vives.

Cenizas

Eres único y estás solo como un árbol,
como un pájaro. Conoces el pesar,
su sabor amargo. Ríes a veces
con una desconocida
y te llevas su sonrisa,
su rostro cristalizado.
Hay fuego todavía en tu casa,
hay lumbre, pero también cenizas.
Las cenizas que avanzan implacables.

Laberintos

Entras y sales de todos los lugares.
Eres el que camina por el mundo.
Nada te detiene todavía
hasta que aparezca el muro.
Te quedarás sin tristezas,
sin corazón,
sin alegrías.
Serás bruma o niebla o nada
o un fantasma desquiciado
recorriendo
antiguos laberintos
en las arenas
de la infancia.

Hablar y callar

Hablo para entender el mundo.
Pero no me basta el lenguaje,
ni el silencio tampoco.
Me precipito en el agujero del tiempo
y atravieso las edades.
Busco hablar y callar al mismo tiempo,
la magia de los principios, los balbuceos.

Casa misteriosa

Quiero conocer el origen de las cosas,
saber cómo se corresponden,
tener el lenguaje primordial
del principio del principio
del mundo. Nadie lo logra,
lo sé perfectamente, pero me acerco
y me acerco a esa casa misteriosa.



La barca de Caronte
(2007) © Gerardo Piña Rosales

PASEO DEL FILÓSOFO

ROBERT PINSKY¹

Para mí la calidad esencial de la poesía de Luis Alberto Ambroggio es su inmediatez: imágenes vivas que se sienten sin mediación, aunque sabemos que son, desde lo más profundo, productos de arte. Se trata aquí de una mente filosófica que insiste siempre sobre la inmensa primacía del encuentro, lo empírico. Por un lado, la comprensión de las imágenes de Ambroggio no es algebraica, ni por otro, mística. La energía poética genera más de un código de equivalentes, y es más perceptible que un frenesí que se toma a dogma de fe. Es como si el poeta pensase en imágenes, en vez de construirlas. En la antigua concepción de la metáfora, es una sensación súbita de reconocimiento. Algunas veces, como en “La península de los nuestros”, las imágenes son a gran escala y fundamentales, criaturas vivas y sustancias que constituyen un mundo.

Reserva natural de pájaros felizmente mortales.
El mar nos circunda pero no es sombra
y vivimos atados al azúcar de los huesos.
Hay luz de vida en los surcos.
Nada agoniza en su fervor de primavera.

En la excelente traducción de Ana M. Osan, “A natural reserve of birds happily mortal./The sea surrounds us but is not a shadow/

¹ Poeta Laureado de los Estados Unidos por tres términos, editor, crítico literario y traductor estadounidense de amplia trayectoria literaria. Es catedrático en *Boston University*, Cambridge, Massachusetts, donde desarrolla cursos sobre *English and Creative Writing*. El presente trabajo refleja un análisis de la poética ambroggiana a partir de la versión bilingüe de su último poemario *Homenaje al Camino* a ser publicada por Vaso Roto Ed., México-Barcelona.

and we live tied up to the sugar of bones” y, unas líneas más abajo en el poema, “There is a light of life in the furrows./ Nothing dies in its spring fervor.” Vacilando, con mi español irregular del colegio, me pregunto si el poder del poeta de hacer que esas imágenes sean figurativas, se ve reforzado por la calidad orgánica de la misma lengua española; lo que percibo como un todo continuo e íntegro, la precisión latina de *circunda*, *sombra* y *huesos* que se hace más dulce gracias a una intensidad peninsular árabe. Tengo presente el diferente efecto de *surrounds*, *shadow* y *bones*, en inglés anegando con el verbo en romance la resistente oscuridad germánica de esos sustantivos, el cognado, el “azúcar” árabe, contrastándolo en inglés con el otro cognado —e idéntico— “fervor”. Lo que percibo como el mayor contraste entre las raíces en inglés, la mayor unidad de fuerza en español, aparece evidente en lo que llamaría la calidad *experimental* del genio excepcional de Ambroggio.

“Experimental”: este poeta, estudioso de filosofía, inmerso en la poesía de dos lenguas y de numerosos países, mantiene su aprendizaje muy en el fondo, y lo hace el sirviente discreto de la experiencia. El “Camino” del título del libro, es el proceso de la experiencia, presentado como más rico y más del reino del poeta que cualquier otro destino poético. De este modo, en “A Walk by the River” (“Paseo por el río”), un poema extraordinario extendido sobre la meditación de ideas, incluidas las referencias a pensadores y poetas —un fluir de nombres propios, de Séneca a Machado— el punto esencial queda entre las dos formas de movimiento, la corriente lineal del río y el progreso lineal del caminante que admira al río: “the provocation of its currents./ the pendulum of tides./ swirls./ causes of moving causes./ waves jumping like questions./ its constant restlessness” (la provocación de sus corrientes./ el péndulo de las mareas, remolinos./ causas de causas movilizadas./ olas saltando como preguntas, su inquietud continua).

Esa inquietud constante, “*su quietud continua*”, es el sello distintivo de la mente de Ambroggio. Su formación en filosofía puede determinar la naturaleza de su poesía, pero lo hace, precisamente, desde un segundo plano: “I drink with my eyes”, el poema continúa, “the prolonged language of water.” *With my eyes*, lo cual quiere decir con los sentidos; el lenguaje del *agua*, lo que implica cambio de forma y en movimiento.

El poema invoca a *La República*, de Platón, expulsando a poetas con “the sincerity of those who/ accept that they lie/ in the well of their saliva” (la sinceridad de quien/ acepta que miente/ en el pozo de su saliva). La naturaleza provisional, parcial, heurística del mito y la poesía, visible en el río en el que se reflejan la luna, el sol y sus mito-

logías, se resiste a “the tyranny of ideas and its classes” (la tiranía de las ideas y sus clases.). El río, en el perceptible “sermon of its flux” (el sermón de su flujo), encarna el proceso de la mente que “washes all absolutes” (lava los absolutos) “the romantic freedom/ of his trajectory.” (la libertad romántica / de su recorrido).

Una gama de poetas completamente diferentes (Pope, Celan, Sor Juana Inés de la Cruz) se recuerdan y evocan en el paseo por el río en una especie de triunfo fatalista en el que “eternities are brief” (las eternidades son breves): el arte, al igual que el río, facilita “the spirit to drink life./ *élan vital*, until it flows into the sea/ of grace/ of transparency/ of forever/ of never/ and of nothing” (dando de beber vida al espíritu./ *élan vital*, hasta desembocar en el mar/ de la gracia./ de la transcendencia./ del siempre, del nunca/ y de la nada.). Y el río también, en una peroración lírica, es el detrito, los desechos y la amenaza de la ciudad que lo rodea y le infunde su sustancia, una corriente permeada y violada que es total y queda más allá de ser borrada.

Más allá de ser borrada, pero no más allá de la contaminación o de la degradación. En “An illegal in Washington DC?” Ambroggio expresa un lamento sardónico, lleno de dolor y desdén sobre las degradaciones del lenguaje hablado. En “The Oratory Lesson”, un erudito de las palabras habladas considera “the poem that is not heard” (El poema que no se escucha), es la ““night without company” (anochece sin compañía). Sin ser oído, “it whispers/ the burial/ of oblivion;/ it is the one which the souls/ already black/ weave and ignore” (susurra/ el entierro/ del olvido;/ es el que tejen e ignoran/ las almas/ ya negras). En estos poemas, una reverencia a los materiales hablados del lenguaje, una reverencia que puede ser llamada “clásica”, se une a un impulso desafiante, perturbador o impaciente.

Inquieto y determinado, el viaje del arte, tal y como lo pintan estos poemas, contiene un elemento paradójico: el poema, como un paseo, revela su camino definido y particular a su debido tiempo, pero al empezar el viaje el camino es magnético debido a su evidente libertad. En “The Route” (“*La ruta*”): “The poem is a route we write/ with the lips and the impulses of syllables” (El poema es una ruta que escribimos/ con los labios y el impulso de las sílabas) y sin embargo, “It already conforms to the terrain of our looks, / the rest and the dream of our arrival. Creatures of voices that illuminate, in front/ the horizons of the place that seduces us/ with the whisper of *wanderer there is no road*” (Ya conforma el terreno de nuestras miradas./ del descanso y el sueño en nuestro arribo./ criaturas de voces que iluminan, enfrente./

los horizontes del lugar que nos seduce/ con el susurro de *caminante no hay camino...*). La aparición de la libertad, ese horizonte seductor, inspira el viaje en cada poema, que deviene un camino, lineal y, si no queda predeterminado, finito. Este balance entre la noción de libertad y los requisitos, los propósitos mortales, del arte, mismo en los “impulses of syllables”, suministra una energía central y generativa en el trabajo de Ambroggio.

Un equilibrio relacionado y tenso gobierna el camino en “Point of Departure” con sus estrofas finales, herido y aspirante, fluido y enumerativo. En la bella traducción de Osan:

One walks every time more conscious and hurt
by the stones, the rimes, the stars and their contexts,
the houses and churches with their ups and downs, their frontiers,
coming and going without reaching the privilege
of arriving, of being, of being the free ecstasy and their delight.

One walks back and forth, along the chain of illusions
with the fluidity of coincidences, approximations and other sins
that the soul suffers in the depth of its universe without precise limits,
adding dunes, currents, walls, foams, abysses, reefs,
reeds, papers and overthrown calculations.

Tomorrow is another day

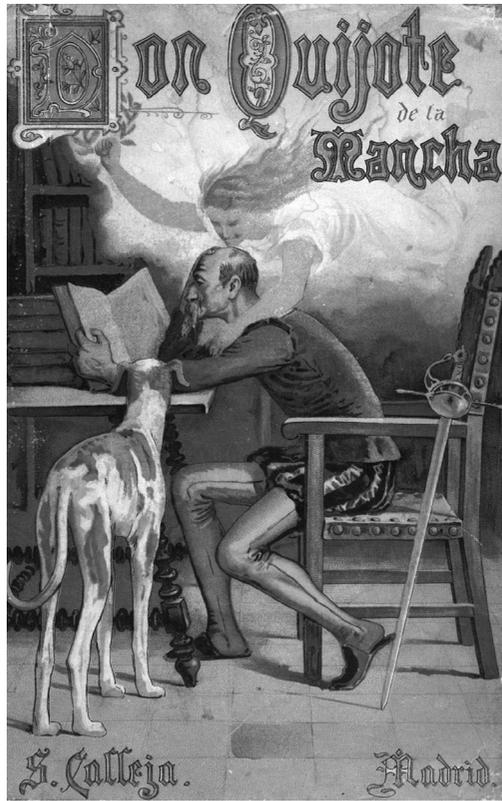
(Anda uno cada vez más consciente y dolorido
por las piedras, las rimas, las estrellas y sus contextos,
las casas e Iglesias con sus altibajos, sus fronteras,
viniendo y yendo sin alcanzar el privilegio
de llegar, de estar, de ser el éxtasis libre y su delicia.

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

Tomorrow is another day.

Estas líneas reconocen la abundancia del mundo, su variedad interminable, mientras confirman la primacía, para este poeta, del movimiento y la partida, más que la finalidad de un destino limitado. Todos los *cálculos, en ese sentido, quedan —en las últimas palabras de este homenaje al camino— “overthrown” (“Derribados”)*.

**PUBLICACIONES
RECIBIDAS**



El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha
compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.
Edición ilustrada con dibujos de Manuel Ángel
(Madrid: Casa Editorial Saturnino Calleja Fernández
[1916], 983 p.

- AA.VV. *Poesía ante la incertidumbre. Antología de nuevos poetas en español*. Managua: Leteo & Visor, 2011.
- . *Tejedores de la palabra. Poesía Nicaragüense*. Masaya, Nicaragua: El Güegüense, 2010.
- . *VII Festival Internacional de Poesía de Granada 2011. Memoria Poética: 95 poetas/ 48 países*. Mangua: Festival Internacional de Poesía de Granada, 2012.
- Abud Sánchez, Danilo. *Poesías cuánticas galácticas. Extracto del libro "Una historia de amor cósmica"*. Managua: S/D, 2011.
- Al-Shahawy, Ahmad. *Agua en los dedos y otros poemas*. Traducciones al español de Milagros Nuin y Rafael Patiño Gómez. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2018.
- Ambroggio, Luis Alberto. *Homenaje al camino*. Córdoba: Alción, 2012
- Arellano, Jorge Eduardo. *La poesía nica en 166 antologías (1878-2012)*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2013.
- Ariés, Philippe. *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta la actualidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2000.
- Asensi, Matilde. *Iacubus*. Barcelona: Planeta, 2010.
- Barrenechea, Estela. *El filo de la grieta*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2012.
- Bautista Lara, Francisco Javier. *Huellas del otoño*. Managua: PAVSA, 2011.
- Benito- Vessels, Carmen. *La palabra en el tiempo de las letras. Una historia heterodoxa*. México.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Berríos Molieri, Yelba Clarissa. *Mi vida en treinta lunas*. Managua: PAVSA, 2011.
- Blanco Calderón, Rodrigo. *Las rayas*. Caracas: Punto Cero, 2011.
- Bolaños, Roberto. *El tercer Reich*. New York: Vintage-Random House, 2010.
- . *La estrella distante*, New York: Vintage-Random House, 2010.
- . *Los detectives salvajes*. New York: Vintage-Random House, 2010.
- Bomfim, Renata. *Arcano Dezenove*. Vitória: Flor e Cultura, 2011.
- . *Mina*. Vitória: Helvética Produções Gráficas e Editora Ltda., 2010.
- Bordelois, Ivonne. *Del silencio como porvenir*. Buenos Aires. Libros del zorzal, 2010.
- . *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires. Libros del zorzal, 2006.
- . *La palabra amenazada*. Buenos Aires. Libros del zorzal, 2003.
- . *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 1998.
- Calixto Bernal. *Diputado a Cortes por la Isla de Cuba*. Madrid: Centro Cubano de España, 1984.
- Campora, Magdalena y González, Javier Roberto (Eds.) *Borges – Francia*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2011.

- Casas, Mario Daniel. *El cordobés y los cosos*. Córdoba: Corintios, 2011.
- Chan-Rodríguez, Raquel. *Cartografía garcilasista*. Alicante: Universidad de Alicante, 2013.
- Chen Sham, Jorge. *Dios, hermano, amada: los nombres de la poesía primera en Jorge Debravo*. San José: Fundación Interartes, 2013.
- Cisneros, Raúl. *Una historia oculta*. Córdoba: S/D, 2006.
- Clariond, Jeannette L. *Cuaderno de Chihuahua*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Colombo, Stella Maris y Tomassini, Graciela. *Juan Filloy: Libertad de palabra. Textos críticos y antología*. Rosario: Fundación Ross, 2000.
- Corral [Lafuente], José Luis. *El códice del peregrino*. Barcelona: Planeta, 2013.
- . *El invierno de la corona. Pedro el ceremonioso*. Barcelona: Edhasa, 2012.
- . *El número de Dios*. Barcelona: Edhasa, 2012.
- . *El rey felón. De las Cortes de Cádiz a Waterloo*. Barcelona: Edhasa, 2012.
- . *El caballero del templo*. Barcelona: Edhasa, 2009.
- . *El salón dorado*. Barcelona: Edhasa, 2009.
- . *El Cid*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- Cruz-Taura, Graciella. *Espejo de paciencia y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- De la Concha [Ortiz], Ma. Cristina. *Cuento Caligráfico*. Hidalgo, México: Cultur Alcingo, AC., 2011.
- De Marco, Miguel Ángel y González, Javier Roberto (Eds.). *Visiones de Sarmiento*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2010.
- Derek, Walcott. *Poesía escogida*. Managua: Amerrisque, 2012.
- Devoto, Daniel. *Los dioses de la noche*. Sevilla: Renacimiento, 1990.
- . *Paso del unicornio*. Valencia, España: Castalia, 1956.
- Dido, Juan Carlos. *La fábula argentina. Estudio y Antología*. Ituzzaingó, Bs. As.: Maipue.
- Elytis, Odysseas. *Dignum Est y otros poemas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008.
- Fernández, Francisco de Asís. *Crimen perfecto*. Málaga: EDA Libros, 2011.
- . *Elogio de la poesía*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2006.
- Ferrer, René. *Antología a viva voz*. Asunción, Paraguay: Centro a viva voz, 2012.
- . *Las moradas del universo*. Asunción, Paraguay: Sevilibro, 2011.
- García Delgado, José Luis. Alonso, Antonio y Jiménez, Juan Carlos. *Valor económico del español*. Barcelona: Ariel-Telefónica, 2012.
- Garzón Fuentes, Julia. *Claroscuro*. Buenos Aires; Proa American, 2010.
- . *Fuera del margen*. Buenos Aires: Georges Zanon Eds., 2007.
- . *Inventario de amores*. Buenos Aires: IG Ediciones, 2005.
- Gómez Moreno, Ángel. *Breve historia del medievalismo panhispánico. (Primera tentativa)*. Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, Medievalia Hispanica, 2011.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Historia de la Educación en la época colonial. El mundo indígena*. México: El Colegio de México, 2008.
- Gover de Nasatsky, Miryam. *Resonancias de Auschwitz*. Buenos Aires: Géminis, 2011.
- Granada, España: GEU Editorial, 2013.

- Heaney, Seamus. *Sepelio en Tebas. Una versión de Antígona de Sófocles*. Barcelona: Vaso Roto, 2012.
- Heidegger, Martín. *Poetry, Language, Thought*. New York: Perennial, 1971.
- Hernández Muñoz, Laura. *Canto a Granada*. México: S/D, 2012.
- Hill, Rowena. *Perfiles de la noche/ Profiles of the Night. Mujeres poetas de Venezuela/ Women Poets of Venezuela*. Caracas: bid & co. Editor, 2006.
- Hofstadter, Albert and Kuhns, Richard, (Eds.). *Philosophies of Arts & Beauty. Select Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- Iglesias, Luis. *Indicios de vida*. Managua: Ed. Pensar, 2011.
- Irene Andres-Suárez, Irene. (Ed.) *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Jorgi, Sebastián. *Por todo el camino*. Buenos Aires: Proa American, 2011.
- Lacámara, Reynaldo. *Esta delgada luz de la tierra*. Talca, Chile: Pequeño Dios Editores, 2006.
- López Morales, Humberto. *Estudios sobre el español en América*. Valencia, España: Aduana Vieja, 2013.
- Mangione, Marga. *Horas sin tiempo*. Quilmes (Buenos Aires): Ediciones Independientes Rubén Sada, 2013.
- Mansilla, Lucio V. *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. Edición, introducción y notas de María Rosa Lojo, et. al. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Martínez Rivas. *Como toca un ciego el sueño*. Managua: Centro Nacional de Escritores, 2012.
- Mimmo, Michele. *Le Voci Vicine/ Las voces cercanas*. Managua: Amerrisque, 2012.
- Monclús Estella, Antonio. *Las culturas judía, islámica y cristiana y la identidad de España*.
- Moreno Castillo, José Domingo. *Poemario Extracto*. Nicaragua, S/D, 2011.
- Narso, Nora Patricia. *Pretextos de la oscuridad*. Buenos Aires: Generación Abierta, 2012.
- Omil, Alba y Piérola, Lucio. *De nieblas y fulgores*. Tucumán: Lucio Piérola Ediciones, 2013.
- . *Puebla. Recuerdos y fulgores*. Tucumán: Lucio Piérola Ediciones, 2013.
- . *Bestiario erótico y otras historia de animales*. Tucumán: Lucio Piérola Ediciones, 2006.
- Operé, Fernando. *La vuelta al mundo en 80 poemas*. Buenos Aires: Biblioteca nueva, 2012.
- Palacios Vivas, Nydya. *Rubén Darío, melancólico capitán de la gloria*. Managua: Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica. PAVSA, 2009.
- Parada Ayala, Carlos. *La luz de la tormental The Light of the Storm*. Maryland, 2013
- Patarca, Amanda. *La novela de la virgen. El silencio sagrado concluyó en América*. Buenos Aires: El Dragón, 2011.
- . *El convite de la Mora*. Buenos Aires: Lumen, 2002.
- Peña, Joaquín. *San Millán de la Cogolla. Páginas de su historia*. Logroño: Monasterio de Yuso, 1998.

- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2012.
- Qespi, Rocía. *Durmiendo en el agua*. Lima: Mundo ajeno, 2008.
- Quispe-Agnoli, Rocío. *La fe andina en la escritura: Residencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.
- Ratrout, Fakhri. *El paraíso de los sicarios*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2010.
- Regnasco, María Josefina. *Crisis de civilización. Radiografía de un modelo inviable*. Buenos Aires: Ediciones Jorge Baudino Ediciones, 2012.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida, Cataluña: Universidad de Lleida, 1996.
- Rochietto, Roberto. *Las voces del tiempo*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2012.
- Sanchez Bustamante y Parajón, Alberto. *The Pillage of the Cuban Patrimony*. Miami: Eagles Press, 2012.
- Steiner, George. *Los libros que nunca he escrito*. México: Fondo de Cultura Económica-Siruella, 2008.
- . *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, lenguaje y lo inhumano*. Edición completa y revisada. Barcelona: Gedisa, 2006.
- . *Lecciones de los maestros*. México: FCE, Siruela, 2004.
- Ugarte, Manuel. *La patria grande*. Buenos Aires. Capital Intelectual, 2010.
- Urbina, Nicasio. *Caminar es malo para la salud*. Guatemala: Letra Negra, 2011.
- Valle-Castillo, Julio. *Carlos Martínez Rivas y/o La soberbia verbal*. Managua: PAVSA, 2012.
- Vallejo Canedo, Gaby. *Amalia, desde el espejo del tiempo*. Cochabamba, Bolivia: Kipus, 2012.
- Vargaruiz, Rafael. *Los haikus de la sangre escarlata y el bolero perdido en el fondo del mar*. Mangua: Vagaruiz, 2011.
- Verdeja, Sam y Martínez, Guillermo. *Cubans: An Epic Journey. The Struggle of Exiles for Truth and Freedom*. Miami: FACE & Ready Press, 2011.
- Vinderman, Paulina. *Rojo Junio y otros poemas. Antología poética*. Buenos Aires: Ruinas circulares, 2011.
- Zavala, Lauro. *Lectura, escritura, investigación y edición. Experiencias en la universidad*. La Habana: Editorial Félix Varela y Editorial Feijóo, 2012.

BITÁCORA EDITORIAL



Las manos de mi madre
(2007) © Gerardo Piña Rosales

*Buscaré las manos de mi madre
entre los visillos de la casa del mar,
entre los encajes y las muselinas
que esas mismas manos bordaron.*

RANLE: ASÍ LA VIERON

A inicios del presente año vio la luz el volumen inaugural de la RANLE que se distribuyó a los integrantes de nuestra Academia. La amable acogida que se le brindó a este esfuerzo común se tradujo en un gran volumen de mensajes comentando la revista. Nos complace compartir algunos de las opiniones recibidas que obvias razones de espacio nos impiden reproducir en su totalidad. Vaya una vez más para todos nuestro agradecimiento por los aportes, ideas, sugerencias y comentarios

Casi me caigo de espaldas al ver la RANLE. ¡Es espectacular! En presentación, contenido, estructura [...] No puedo menos de volver a felicitar porque cada vez que abro sus páginas encuentro alguna joya. Han hecho un trabajo monumental.

Jorge I. Covarrubias (New York)

Sé de antemano que lo que comente aquí de la revista llega tarde, cuando ya se han enfriado los ánimos de ver fraguado en objeto el intenso envión de haberla trabajado. Porque armar una revista, cuando se la arma verdaderamente, y no se tiran al saco unos cuantos retazos esperando a que caigan donde Dios los deje, siempre responde a una retórica, que es lo mismo que decir que exige un impulso creativo, mucha meditación y mucho juego. En *Mediaciones* es donde veo con más claridad esa voluntad de “construcción”: haciendo el primer puente, el personal ensayo sobre Edwards-Montaigne y en la otra punta, una teoría del microrrelato, como corresponde, en la tercera del singular. A modo de columnas, los dos estudios monográficos (Bernal y Medardo Fraile) más largos y de tono biográfico. Y en el centro, dos reflexiones inesperadas: una, certera y breve (el “ars longa”) sobre un asunto aparentemente mínimo, y otra más larga, la del oeste americano, nada menos que sobre el nacimiento de un mito. En fin, simetrías y variaciones que placen. Pero acaso lo que más se me impone es la “trilogía” de *Mediaciones*, *Ida* y *vuelta* y *Palabra*. Las tres secciones dicen unas cuantas cosas: que la crítica es una mediación, pero que también puede oficiar de “appetizer” para que uno se ponga a leer (en mi caso por ejemplo, el libro de Edwards con Montaigne en el título quizás porque me gusta tanto Montaigne y porque el texto de Belevan invita). Pero sobre todo, las 3 secciones, que se suceden en un muy claro /crescendo/, de breve (mediaciones) a

más larga (entrevistas), a mucho más larga (palabra), a las claras declaran que lo que importa aquí es la palabra del escritor, primero en las entrevistas (como hechas en un sofá ancho y cómodo, porque se les ha permitido una extensión inusitada), y por fin, las obras mismas, es decir, la almendra de nuestro interés. Tiene razón Eduardo Lolo de haberse alegrado de ver incluidas en la revista la imagen y el sonido. Imposible no hacerlo en este siglo 21. De hecho, las secciones cortas sobre *Imagen*, *Sonido* y *Percepciones*, para mí funcionan como una extensión de *Palabra*, porque todas son arte. [...] felicito y mando un abrazo fuerte.

Marta Ana Diz (New York)

Se trata de una publicación extraordinaria en forma y contenido, muy vistosa, muy bien cuidada, y plena de textos maravillosos. Las distintas secciones están muy bien pensadas (me encanta que cada sección contenga un epígrafe), hay una muy buena variedad de voces y de textos. En suma: una revista buenísima, sumamente necesaria y que honra a la ANLE.

Isaac Goldemberg (New York)

Me llegó la revista con el sol ayer. Es excelente en cuanto a su calidad y variado contenido, y sobresale por su edición.

Estelle Irizarry (Puerto Rico)

RANLE fue mi lectura de las vacaciones de primavera. ¡Todo un *tour de force*! La revista es, en realidad, varias revistas a la vez. Cada sección tiene vida propia, por lo que solamente al final es cuando se logra verlas en conjunto como una unidad; ¡pero qué unidad! Creo que la sección de entrevistas debe haber sido la más trabajosa de armar, ya que se trata de un subgénero periodístico muy difícil, pues requiere de dos entes pensantes actuando al unísono: si el entrevistado y el entrevistador no están en la misma longitud de onda, la entrevista termina empantanada en la mediocridad. Pero ello nunca sucedió. Me llamó mucho la atención la inclusión de las secciones de Imágenes y Sonidos, pues lleva la revista a un nivel cultural más allá de la palabra, pero al mismo nivel académico según lo leído, lo cual no es fácil ya que, como bien sabes, son campos muchas veces adocenados por el farandurelismo (¡Huy, que palabreja me ha salido, espero que Gerardo no me la oiga!) El nivel todo de la revista es tal, que la veo como una publicación de una entidad cultural inter-disciplinaria más allá de una academia de lengua: una UNESCO o algo inclusive superior. Así que, mis más sinceras felicitaciones, que mucho desearía hicieras extensivas a los demás colegas que hayan trabajado verdaderamente en el proyecto. Ahora viene lo más difícil: mantener el mismo nivel en los próximos números. Como colega: mis felicitaciones. Como lector: mi agradecimiento.

Eduardo Lolo (New York)

Han hecho una obra magnífica. Y queda muy bien la portada con la obra de Federico Vigil. Hay mucho que ver, leer, y contemplar en este libro. ¡Felicitaciones! Un poeta daría casi su vida para estar colocado en el centro de una antología como esta.

Ernest "Tony" Mares (New Mexico)

He recibido la RANLE y que os caben las más cálidas felicitaciones por el trabajo realizado. El contenido es variado, ágil y valioso, la gráfica perfecta, la división temática muy inteligente. Vayan [...], mis parabienes a todos los colegas y amigos que participaron en ello.

José L. Najelson (Tel- Aviv)

Recibí, por fin, la revista ¡Qué hermosa presentación. Qué perfecta edición: ¡qué formidable resolución de imágenes. ¡Felicitaciones!

Alba Omil (Tucumán)

Enhorabuena, la revista está sensacional. Está muy bien maquetada y lo poco que he podido leer muestra unos contenidos estupendos.

Fernando Martín Pescador (Zaragoza)

Este primer número de la Revista de la ANLE no tiene pérdida!

Joaquín Segura (North Carolina)

Es excelente, honda y ágil, con secciones sesudas y dinámicas. Un buen ejemplo de que se puede alcanzar el mejor nivel académico sin la contracara necesaria del tedio.

Domingo Tavarone (Buenos Aires)

Al abrirla, volví en la máquina del tiempo a las buenas épocas de *Intera-mer*: por el tipo de imprenta y la diagramación de la portada, se recuerda. La revista está muy bien. Da oportunidad a mucha gente de la Academia a tener presencia, tengan o no tengan oportunidades independientes. Las fotos de ilustración son excelentes. Las de Anderson, extraordinarias. La veré con más detalle. Pero creo que en la Academia deberían estar muy agradecidos, por la calidad y la ventana al mundo que le da al grupo. Es decir, le da jerarquía.

Juan Carlos Torchia Estrada (Maryland)

Es realmente una excelente publicación realizada con gran pulcritud. Me siento muy honrado de figurar en sus páginas. Nos sentimos todos orgullosos de tener una revista de tan alto nivel. ¡Enhorabuena!

Serge Zaitzeff (Canadá)

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).

La circulación de la RANLE es por una donación a la ANLE a fines de 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 para publicar aportes —de cualquier tipo, naturaleza o condición— 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 solo 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 con extensión de hasta 1500 palabras.
<i>Poesía</i>	Aportes 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.
<i>Ejemplares de cortesía</i>	No se contempla el envío de ejemplares de cortesía para los autores de colaboraciones. Sin embargo, dentro de los EE.UU. habrá un número limitado de ejemplares disponibles a un precio preferencial para aquellos que desearan adquirirlos.
<i>Suscripciones</i>	Los pedidos de suscripción pueden hacerse por correo electrónico al Editor (cpaldo@gmail.com) o bien al Guillermo Belt, Coordinador de la RANLE (guibelt@verizon.net).
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 la siguiente dirección: cpaldo@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 y párrafos</i>	5 espacios. No dejar espacios de interlínea entre los párrafos.
<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 200 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 que fuese necesario incluir subtítulos en 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.

<p><i>Referencias bibliográficas en el cuerpo del trabajo</i></p>	<p>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).</p>
<p><i>Citas</i></p>	<p>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.</p>
<p><i>Bibliografía</i></p>	<p>Se empleará el sistema de citación de Modern Language Association (MLA). En casos excepcionales el Editor podrá considerar otros sistemas de notación.</p>
<p><i>Apéndice</i></p>	<p>Se acompañarán por separado al manuscrito y numerados en forma consecutiva.</p>
<p><i>Resumen</i></p>	<p>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 hasta 200 palabras con interlineado simple y texto justificado en español.</p>
<p><i>Palabras Clave</i></p>	<p>Hasta 8 palabras en español.</p>

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 solo 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 cuarto número de la Revista
de la Academia Norteamericana de la Lengua Española
acabose de imprimir el día 11 de noviembre de 2013,
festividad de San Martín de Tours,
en los talleres de *The Country Press*,
Massachusetts,
Estados Unidos de América

