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

D. Joaquín Segura
Censor

D. Emilio Bernal Labrada
Tesorero

D. Eugenio Chang-Rodríguez
Director del Boletín

D. Carlos E. Paldao
Bibliotecario

Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
P. O. Box 349
New York, NY, 10116
U. S. A.
Correo electrónico: acadnorteamerica@aol.com
Sitio Institucional: www.anle.us
ISNN: 2167-0684

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

Periodicidad: Semestral
Suscripciones por un año en los EEUU:
Miembros de ANLE y ASALE: US$ 40.00
Instituciones: US$ 80.00
Individuales: US$ 50.00
Envíos al exterior: gastos de franqueo variable según destinos

Copyright © 2014 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. III **No. 6** **Año 2014**

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 Zaïtzeff (†).

Comisión Editorial

Carlos E. Paldao
Editor General

Graciela Tomassini
Editora General Adjunta

Guillermo Belt
Coordinación

Manuel Martin Rodríguez, Rosa Tezanos-Pinto
Editores Adjuntos

María Inés Fleck, Mary Salinas Gamarra
Secretaría Editorial

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

Xánath Caraza, M. Ana Diz, Manuel Durán, Oscar J. González Hernández, Gabriel Jiménez Emán, David Lagmanovich, Humberto López Cruz, Shelley Morningsong, Alba Omil, Juana Rosa Pita, Rocío Qespi, Adriana Rodríguez Pérsico, Raquel Trillia, Silvina Vital
Colaboradores Especiales

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)
© De los textos e ilustraciones: sus autores
ISSN: 2167-0684

Fotografía de portada: "Cádiz Expresionista" (2012) de Gerardo Piña-Rosales
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

Primavera (JUL-DIC, 2014)

PRESENTACIÓN 327
EDITORIAL 333
Los ecos del aniversario de la ANLE..... 335
CARLOS E. PALDAO

MEDIACIONES 341
La "ventana" de todos los asombros en la poesía de Francisco Amighetti..... 343
JORGE CHEN SHAM

El Arcipreste de Hita descubre un problema 354
MANUEL DURÁN

Un canto de amor a la literatura: *So Spoke Penelope* de Tino Villanueva..... 363
MANUEL M. MARTÍN RODRÍGUEZ

IDA Y VUELTA 371
Alina Diaconú: la profundidad de una vocación más ellá del idioma. 373
DOMNITA DUMITRESCU

Nicolás Kanellos. Un promotor del hispanismo en los EE.UU. 380
MANUEL M. MARTÍN RODRÍGUEZ

José Kozer: Fe en las palabras y el lenguaje..... 396
OSCAR JAIRO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Julia Otxoa: sentido y síntesis 408
CRISTINA ORTIZ CEBERIO

El mundo de Elena Poniatowska y la renovación de la crónica literaria 423
LUIS ALBERTO AMBROGGIO

Saúl Sosnowski: Construir puentes, derribar muros 437
ADRIANA RODRÍGUEZ PÉRSICO

INVENCIONES 447
Palabra 449
Olvido Andújar 451
Jorge I. Covarrubias 454
Xánath Caraza 460
M. Ana Diz 463
Jorge Chen Sham 466
Gustavo Gac-Artigas 469
Gabriel Jiménez Emán 474
David Lagmanovich 477
María Rosa Lojo 479
Shelley Morningsong 484
Alba Omil 488
Juana Rosa Pita 491
Rocío Qespi 494
Graciela Tomassini 501
Silvina Vital 507

EL CORRAL DE TESPIS 511
Historias de chinos 513
RODOLFO E. MODERN

TRANSICIONES 517
"Queriendo escribir". El caso de la beata María de Ajofrín 519
RAQUEL TRILLIA

PERCEPCIONES 537
Reseñas 539
Guillermo A. Belt sobre Felipe Fernández-Armesto. *Our America: A Hispanic History of The United States* 541

Carmen Benito-Vessels sobre *Memorias del segundo exilio español (1954-2010)* de Víctor Fuentes. 542

Leticia Bustamante Valbuena sobre José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana* 545

Miguel Gomes sobre *Colaterales / Collateral* de Dinapiera Di Donato 547

Cristina Ortiz Cebeiro sobre Ángeles Encinar (ed.). *Cuento español actual (1992-2012)*..... 552

Graciela Tomassini sobre Mario Boido. *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX* 555

Tinta Fresca..... 563
Los ojos de Medusa..... 565
Alba Omil

Notas 581
Oscar Hijuelos. Una vida que nos honra..... 583
Luis Alberto Ambroggio

Octavo Congreso Internacional de Minificción. Universidad de Kentucky, octubre de 2014 586
Lauro Zavala

EL PASADO PRESENTE 591
Repensando a Virgilio Piñera tras el centenario de su natalicio .. 593
Humberto López Cruz

PUBLICACIONES RECIBIDAS..... 621

BITÁCORA EDITORIAL..... 629
Serge I. Zaïtzeff o el recuerdo que esculpe el aire 631

PRESENTACIÓN

La imaginación es la facultad
que descubre las relaciones entre las cosas.
OCTAVIO PAZ

2014 © La casa del diácono, GPR

Mientras todavía resuenan en las salas de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. los ecos del Primer Congreso de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, un nuevo volumen de la RANLE insiste en la vocación de construir puentes hacia el dilatado mundo de habla hispana. No menos resistentes que los de acero, los puentes de palabras hacen posible la circulación simbólica de la que se vale la cultura para reconfigurarse. Nuestro mundo nos exige estas dos cualidades aparentemente contradictorias: la solidez y la plasticidad. Heredamos la primera de la memoria histórica, del pensamiento y del legado artístico del pasado, inscripto en el ADN de nuestra lengua española; la segunda es el fruto de una larga y provechosa fertilización cruzada.

La imagen del puente se me impuso al leer las pruebas del presente número, cuando trazaba los lineamientos de mi presentación. No era un puente convencional el que venía a mi mente, sino una suerte de cinta de Möbius que coronaba un palacio de muchas estancias, con escaleras cruzadas por donde circulaban, en todas direcciones, atareados caminantes. Como en los grabados de Escher que Boido examina en *De límites y convergencias* (aquí reseñado), esta fantástica construcción ilustraba al mismo tiempo el límite y su superación por obra del ejercicio de una perspectiva capaz de combinar parámetros espaciales y temporales.

En el primer ensayo de la sección "Mediaciones", Jorge Chen Sham descubre en el tratamiento temático de la ventana la correspondencia entre los dos cauces expresivos en los que se distribuyó el dinamismo creador de Francisco Amighetti: la pintura (arte espacial) y la poesía (arte que crea un espacio mediante una herramienta temporal: la palabra). Manuel Durán introduce con uno de los pasajes más celebrados de la obra fundacional del Arcipreste de Hita su reflexión sobre el malentendido como resorte de humor y como peligroso cortocircuito comunicacional, que podría sintetizarse con la apreciación

de Michael Taussig: "…[los] malentendidos revelan el mundo de una mejor manera que la comprensión misma." Puente de doble dirección, el ensayo de Manuel Martín Rodríguez sobre el poemario *So Spoke Penelope*, de Tino Villanueva, señala la presencia de dos constantes en la obra del poeta chicano: dar la voz a un sujeto de silencio (en este caso, la paciente esposa de Odiseo), y la doble red intertextual que anuda el cauce occidental con la malla cribada de la herencia mexica.

En la Sección "Ida y vuelta", las cinco personalidades entrevistadas coinciden en una elección de vida consagrada a la construcción de pasajes interculturales en un mundo erizado por la contradicción entre una tecnología que tiende a acercar las distancias y una geopolítica que sigue fomentando fronteras paranoicas. Alina Diaconu, rumana de origen como su entrevistadora, Domnita Dumitrescu, y educada en Francia, construyó una sólida obra como periodista cultural y autora de novelas en español y en Argentina, resignificando el estigma de la desterritorialización. Nicolás Kanellos –ganador del Premio "E. Anderson Imbert" de la ANLE, edición 2014 por su labor promotora del hispanismo en EE.UU.– dialoga con Manuel Martín Rodríguez sobre su intensa labor de rescate y edición de textos del pasado literario hispano (como fundador del programa *Recovering the US Hispanic Literary Heritage*), publicación de obras del teatro popular chicano a través de la *Revista Chicano-Riqueña* y promoción de la literatura, entre otras formas artísticas hispanas en EE.UU., contribuyendo así a su internacionalización y estudio académico. José Kozer y Julia Otxoa, poetas, declaran su apuesta a la escritura como espacio de libertad abierto en la confluencia de lenguas y culturas y como ejercicio de la memoria. Elena Poniatowska, una de las glorias de la literatura mexicana, vástago también ella de una múltiple herencia cultural y lingüística, cuenta a Luis A. Ambroggio su opción por los géneros testimoniales que ella supo renovar y elevar a la más alta calidad artística, en relación con sus intercambios con otros grandes escritores y artistas de México: Octavio Paz, Álvaro Mutis, Carlos Monsiváis. Adriana Rodríguez Pérsico entrevista a Saúl Sosnowski, también galardonado con el "Premio E. Anderson Imbert" de la ANLE. Fiel a su propósito de revelar las articulaciones entre cultura y democracia en América Latina según se reflejan en el proceso de producción literaria y cultural, el creador de *Hispamérica. Revista de Literatura* abrió las puertas del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Maryland a los pensadores latinoamericanos más connotados.

En nuestra sección "Transiciones" Raquel Trillia examina con lucidez los subterfugios y atajos de los que se habría valido la beata María de Ajofrín para acceder a la escritura en una época en que esta actividad estaba estrictamente reservada a los hombres.

El pasado se hace presente en la evocación de Virgilio Piñera ante el centenario de su natalicio, en momentos en que la crítica se esfuerza por rescatar la notable obra del narrador y ensayista cubano, obliterada en vida por razones políticas e inexplicablemente postergada, aun después de su muerte, hasta principios del nuevo milenio. Humberto López Cruz corona su evocación con una completísima bibliografía sobre el autor, que será de suma utilidad para todos los interesados en la obra de este atípico escritor.

En la sección "Notas", Luis A. Ambroggio honra a Oscar Hijuelos, primer premio Pulitzer de origen hispano, y Lauro Zavala entrega un excelente informe del VIII Congreso Internacional de Minificción, recientemente celebrado en la Universidad de Kentucky.

Más allá de la acostumbrada antología presente en "Invenciones", obsequiamos a los lectores en "El corral de Tespis" un juguete dramático de Rodolfo Modern: "Historias de chinos".

Graciela S. Tomassini
Editora General Adjunta

EDITORIAL

Lo que parecía alborada
era un ocaso secreto,
aunque todos lo ignoraban.
José Emilio Pacheco

Participantes de la presentación de los premios nacionales (2012, 2013 y 2014) de la Academia Norteamericana de la Lengua Española Enrique Anderson Imbert durante el Congreso de la ANLE.
De izqda. a dcha.: Humberto López Morales, Gerardo Piña-Rosales, Emilio Gilolmo, Georgina Guernica (por Elías Rivers), José Manuel Blecua, Carmen Benito-Vessels, Luis Alberto Ambroggio, Nicolás Kanellos, Saúl Sosnowski y Carlos E. Paldao

LOS ECOS DEL ANIVERSARIO DE LA ANLE

La conmemoración del cuadragésimo aniversario de la fundación de nuestra Academia ha puesto una vez más de actualidad a la lengua, las letras y la cultura hispánicas en los Estados Unidos. A inicios de este año, la publicación de la obra de Felipe Fernández-Armesto (véase en "Percepciones") preparó el camino para la realización de nuestro Congreso en la emblemática *Library of Congress*, entre el 6 y el 8 de junio, cuyo significativo lema, "La presencia hispana y el español de los EE.UU.: unidad en la diversidad", sintetiza la profunda convicción de todos quienes integramos la ANLE.

Al trazar los primeros lineamientos del magno acontecimiento, el primero en su género en la joven historia de nuestra Academia, la idea inicial que surgió fue la de examinar los procesos culturales que acompañaron el descubrimiento, conquista y colonización hispánicos en el amplio territorio de lo que hoy son los EE.UU. Sin embargo, bien pronto la Comisión Organizadora tomó conciencia de las limitaciones potenciales de tan ambicioso proyecto, que hubiera supuesto no solo un cronograma mucho más extenso, sino también la organización de un vasto acervo bibliográfico, ordenado cronológicamente, que tuviera en cuenta tanto una perspectiva integral como otra diferenciada por regiones, cada una de las cuales ha recibido a lo largo del tiempo complejas y disímiles corrientes de influencia. Por tentadora que resultaba esta propuesta multilineal, se optó por una solución más funcional y no menos movilizadora, la que partiendo de las preocupaciones del presente, se desplegara en abanico hacia los temas que polarizan la reflexión, generan proyectos y se traducen en un constante flujo informativo en el mundo hispanounidense.

Es así que durante los días del encuentro se congregaron 187 participantes de 77 instituciones universitarias, académicas, cultura-

les y de la sociedad civil, muchos provenientes de distintos estados del país sede, otros de Alemania, Argentina, Bolivia, Canadá, Chile, Costa Rica, España, Francia, Guatemala, Honduras, Italia, Marruecos, México, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Suiza y Uruguay. Los trabajos leídos durante el congreso se distribuyeron en 37 sesiones y comprendieron 117 ponencias en torno a la lengua (sociolingüística, dialectología, historia de la lengua, bilingüismo, enseñanza del español, traductología, ciberlenguas), las letras hispánicas y temas afines a la cultura hispanounidense.

Los trabajos del congreso suscitaron animados intercambios durante los cuales se plantearon cuestiones referidas al español como lengua de herencia en los Estados Unidos, sus vinculaciones con la presencia española en las Américas, las políticas lingüísticas y las implicaciones normativas de la lengua escrita en relación con el habla y con los procesos y estrategias de enseñanza y aprendizaje, entre otras. Los distintos universos de la creación literaria fueron abordados a través de un amplio espectro de autores del mundo panhispánico al igual que sus aspectos temáticos, estilísticos y técnico-escriturales. Se dedicó especial atención al examen del impacto de la presencia hispánica en la sociedad, la economía y la cultura de los EE.UU., como así también a su papel en los medios de comunicación. La acción y proyección de distintas Academias dentro y fuera de la región mostraron un escenario multidimensional en pleno proceso de expansión, en el que se destacan las características diferenciales de la ANLE respecto de las demás Academias al ser la única cuyo quehacer se desarrolla en un entorno donde la lengua dominante es el inglés.

A diferencia de lo que suele ocurrir en otros encuentros académicos, las ponencias y conferencias presentadas en el congreso no fueron, en su mayoría, el resultado final de una tarea investigadora, sino más bien el inicio de una toma de conciencia que llevó a los participantes a identificar la necesidad de ahondar aspectos sociolingüísticos que atañen a la política lingüística y panhispánica de la ANLE, entre los que destaca la normativización del español escrito de Estados Unidos. De igual manera se asumió la importancia de mantener una visión interdisciplinaria en lo cultural que permita superar lagunas historiográficas en la evolución del español en los siglos pasados. Se reconoció, además, la necesidad de rescatar figuras consulares del arte y la literatura hispanounidense, así como también de quienes han

dedicado sus vidas al estudio, la promoción y la difusión de la cultura hispánica en los EE.UU.

Entre los muchos aspectos de interés tratados, uno de peculiar relevancia fue si se puede hablar de una "identidad y cultura hispanounidense" en singular. La respuesta a esta pregunta sin duda no es fácil si se tiene en cuenta la enorme extensión de un país a lo largo de cuya historia se han generado numerosas "culturas" hispánicas (o latinas), como evidencian varios trabajos de la *Enciclopedia del español en los Estados Unidos* (2008), obra que examina el pasado, el presente y el futuro del español y de la cultura hispana en el territorio estadounidense. No reconocer el sentido plural de la noción de "cultura" equivaldría a postular la existencia de una cultura hispanounidense hegemónica o dominante que por su propia naturaleza desconoce u oblitera la riqueza desplegada en la diversidad.

En el marco de las diversas actividades de este histórico encuentro, algunas alcanzaron particular relieve. Sin duda la entrega del Premio Nacional "Enrique Anderson Imbert" en sus ediciones correspondientes a los años 2012, 2013 y 2014 –que contó con los auspicios de la Fundación Telefónica de España– adquirió especial trascendencia porque pone de manifiesto el reconocimiento de la ANLE a la trayectoria de vida profesional de figuras académicas que de manera firme y sostenida han realizado una labor señera en defensa de la lengua y las letras hispanounidenses. De igual manera, concitó la atención de los participantes la muestra de publicaciones donde se expusieron 224 títulos, muchos de estos editados por la ANLE, que testimonian la productividad de sus integrantes. Este valioso material, como así también el que allegaron otros participantes, permitió apreciar la dimensión de la cultura panhispánica en los Estados Unidos.

Las sesiones de trabajo del congreso encontraron ameno complemento en una serie de actividades culturales en las que se estrecharon lazos de camaradería entre los participantes, al tiempo que se proyectaban futuros intercambios productivos. Cabe mencionar entre estas el evento poético-musical celebrado en el Instituto Cultural de México en Washington, DC., la cena de camaradería patrocinada por el periódico hispano de *The Washington Post*, *El Tiempo Latino*, un paseo literario cultural por la zona metropolitana de Washington, DC. y el almuerzo de clausura en la antigua residencia de los embajadores de España.

Los seis meses transcurridos desde el congreso han permitido tomar la necesaria distancia para hacer una relectura del minucioso y completo *Informe* del encuentro preparado por Jorge Ignacio Covarrubias (http://www.anle.us/576/Noticias-sobre-el-I-Congreso.html). De igual manera, la selección y compilación de las presentaciones realizadas que está organizando Rosa Tezanos-Pinto permitirá singularizar los senderos que habrán de ser retomados para ahondar reflexiones y sistematizar futuros esfuerzos, y también para detectar nuevos cauces de investigación posible.

Los Estados Unidos –como en su momento señaló David J. Weber (*The Spanish Frontier in North America*, 1992)– han sido siempre una sociedad multiétnica, a pesar de lo cual gran parte de la historiografía del país ha limitado sus orígenes coloniales a las trece colonias inglesas. De esta manera, en el imaginario colectivo de la cultura norteamericana se ha internalizado el relato de la expansión de la América inglesa en la costa atlántica hacia el interior en lugar de reconocerse las distintas culturas que forman la base de la herencia nacional del presente. Felizmente, en las últimas décadas esta concepción etnocéntrica y teleológica ha cedido paso a una historia más incluyente que toma en consideración no solo la presencia, acción y proyección del pasado sino además la valoración de las minorías, tanto nativas como procedentes de la inmigración.

La historia documentada revela que, a los veintiún años del descubrimiento, ya existían en 1513 en La Española 17 ciudades de lengua y cultura hispánica, desde donde zarpó Juan Ponce de León para desembarcar en plena Semana Santa en lo que bautizó como la Tierra de la Pascua Florida, aunque solo esta última palabra ha permanecido hasta ahora como nombre de lo que hoy es uno de los 50 estados de los EE.UU. No podía entonces sospecharlo Ponce de León, pero acababa de descubrir el territorio donde siglos más tarde se fundaría una nación que llegaría a ser una de las más poderosas sobre la faz de la tierra: los Estados Unidos de América. Gracias a él, Norteamérica entraba así, hace 501 años, en la historia de Occidente. Se había adelantado en nada menos que 107 años a los peregrinos puritanos que llegarían en 1620 a Massachusetts a bordo del "Mayflower". Y en esta línea de evocación tampoco puede pasarse por alto la expedición de Pedro Menéndez de Avilés, quien el 28 de agosto de 1565 funda San Agustín de la Florida, el primer establecimiento de los europeos en el territorio de los actuales Estados Unidos, adelantándose en más

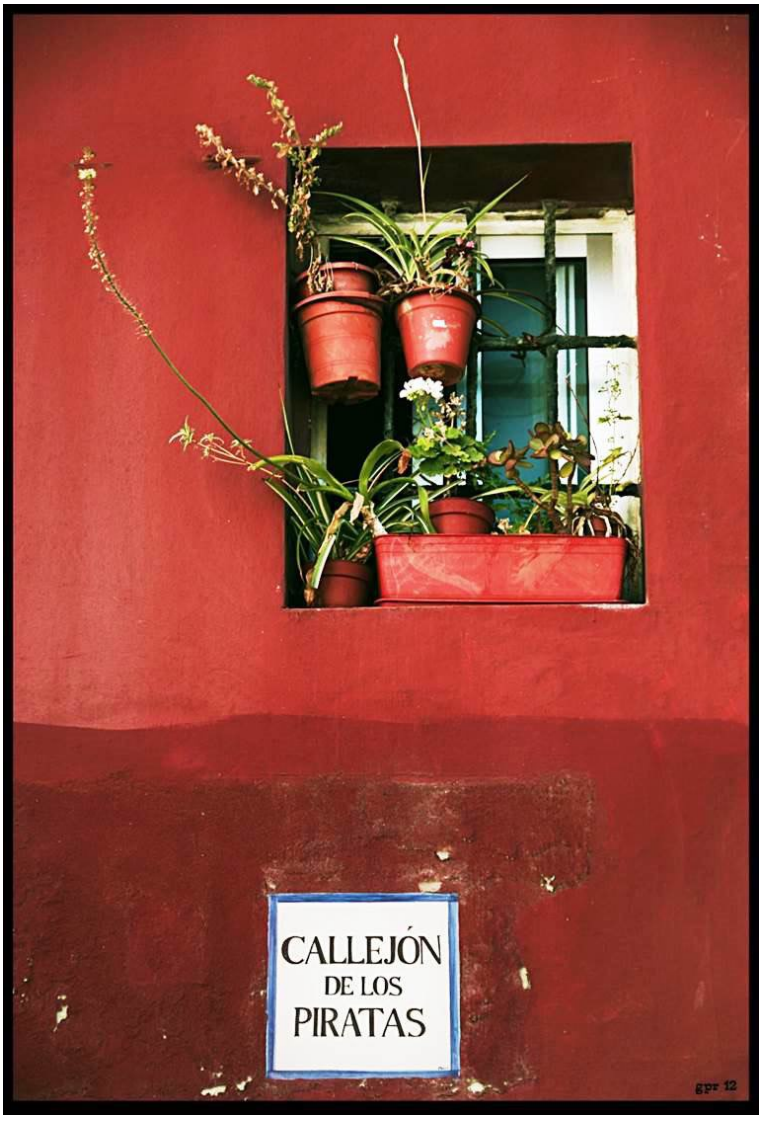
de cuarenta años al primer asentamiento permanente inglés, Jamestown, en el sur del actual estado de Virginia.

Aspiramos a que la próxima celebración de los primeros 450 años de la fundación de San Agustín contribuya a estimular en las nuevas generaciones la profundización del estudio y la investigación del enorme patrimonio de documentos y archivos que se remontan a aquella alborada, y que hermanan a las primeras figuras ilustres de la lengua y las letras hispánicas con los hacedores culturales de nuestros días en la generosa empresa de producir y alentar una toma de conciencia acerca del valor, la calidad y la pujanza de la cultura hispanounidense.

El Editor

MEDIACIONES

En el sereno campo de los cielos
entraba el sol, pisando las estrellas.
LOPE DE VEGA



© Callejón de los piratas (GPR, 2012)

LA "VENTANA" DE TODOS LOS ASOMBROS EN LA POESÍA DE FRANCISCO AMIGHETTI

Jorge Chen Sham[1]

El costarricense Francisco Amighetti, de quien Carlos Francisco Echeverría viene de plantear, en la RANLE 5, una semblanza de su pensamiento artístico, al trazar las líneas más conspicuas de su gama cromática y técnica con ese amor al ser humano y al paisaje tropical (298), es también un poeta sugerente y soñador. ¿Por dónde pasa su conciencia creadora?, debemos preguntarnos. ¿Domina en él su mirada de grabadista y de pintor cuando se enfrenta a la poesía?, o ¿se trata de la misma realidad perceptiva que se bifurca en cualquiera de los dominios creativos que acomete Amighetti? La respuesta pasa por observar la significación de que toda conciencia creadora debe expresarse, si es que se produce esta, en una objetivación de sus procedimientos semiótico/perceptivos utilizados para modelar su experiencia, en este caso, la poética. El yo lírico experimenta esa sensación de profundidad y de vivir un acto extraordinario gracias a esa capacidad cognoscitiva y estética ofrecida por la Poesía. De esta manera, no nos extrañe que, en la sección "Dibujos" de la poesía reunida en 1974, haya un poema, clave a mi modo de ver, en donde Amighetti

[1] ANLE y ASALE. Catedrático de la Universidad de Costa Rica, en donde enseña teoría literaria, literatura española y centroamericana; es también miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Su investigación se centra en la literatura centroamericana, los siglos XVIII español e hispanoamericano, la recepción cervantina, la poesía hispánica y la Generación del 98. http://www.anle.us/499/

privilegia la mirada y la impone en tanto régimen de descodificación de los signos; veamos el inicio de "La ventana"[2]:

> Con la ventana los arquitectos se volvieron pintores,
> hay casas en que la ventana
> es el único cuadro colgado en la pared.
>
> Nos ahogaríamos, no seríamos hombres
> sin la ventana del color del viento,
> hasta a los seres recluidos en las cárceles
> se les concede un pedazo de cielo y una ración de luz. (85)

Las relaciones entre la literatura y las demás artes tienen una larga tradición en nuestra literatura occidental y han recibido también un extenso análisis desde Platón y Aristóteles. En el pensamiento griego, la mimesis literaria en cuanto *TEKJNE* se emparentaba con las otras artes por su carácter delectable y por los efectos sugestivos del lenguaje. Debido a que la asociación de la palabra poética con la música está en el origen mismo de la poesía, el ritmo y el metro despliegan el recurso de la armonía fundante del verso. Ahora bien, desde el clásico *Ut Pictura Poesis*, que la tradición griega aprehende como esa manera de transponer los sentidos y conseguir un lenguaje poético convirtiéndolo en pintura verbal, también los poetas han intentado acercar la Poesía a la representación escultórica y arquitectónica, entre otras artes (Wellek y Warren 150). Amighetti parte de la equivalencia entre Arquitectura y Pintura, cuando desde adentro, la ventana enmarca las posibilidades de percepción de lo exterior y es ella "el único cuadro colgado de la pared". Lo vuelve a subrayar en la estrofa siguiente, cuando con la dicotomía reclusión/ libertad propia del espacio carceral, enfatiza esa sensación de ahogo con la necesidad tan humana de respirar y no sofocarse entre cuatro paredes; por ello, tres sinécdoques son las que nos interesan aquí:

[2] El poema aparece primeramente en el *Repertorio Americano*, tomo 32, núm.13, 1936, pág. 202, con otra disposición estrófica.

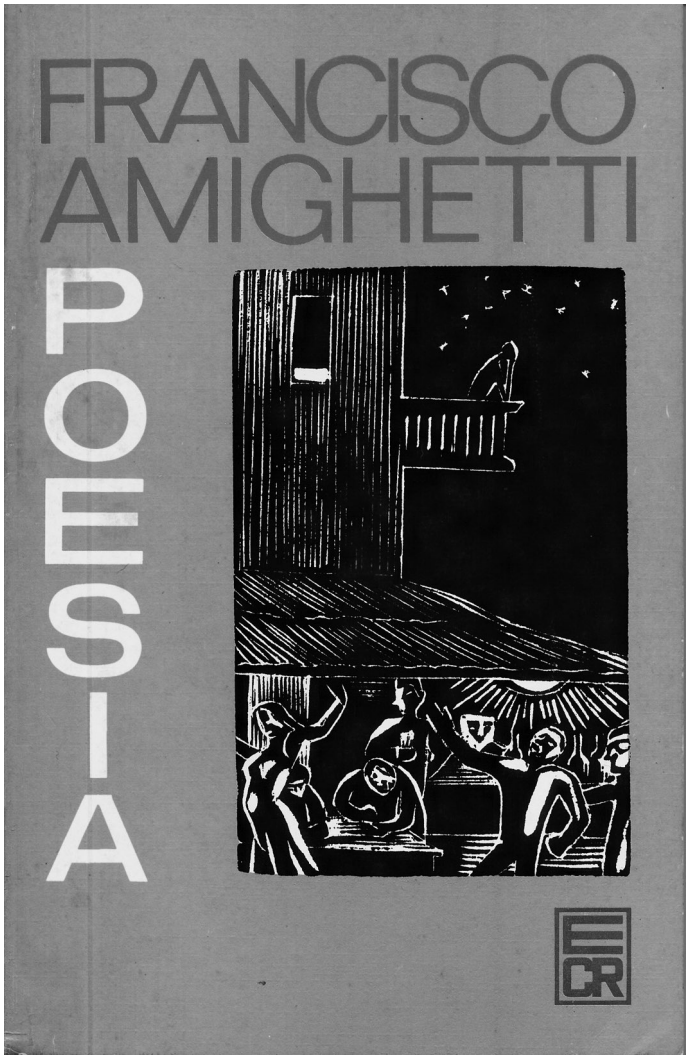
- "el único cuadro colgado de la pared", la comparación entre "cuadro" y "ventana" se realiza por su forma y su enmarque;
- "la ventana del color del viento", la mirada se dirige hacia las alturas para que se refuerce el dinamismo y el cromatismo de la naturaleza en tanto paisaje;
- "un pedazo de cielo y una ración de luz", se completa la comparación con el "cuadro" azul y el movimiento ascendente, que la ventana permite contemplar.

Todo ello obedece a un privilegio de la mirada encuadrada, eso sí, por la ventana; pero es también propio de un dinamismo en el que los motivos del "viento" y del "cielo" permiten plantear el punto de llegada de la mirada, hacia la inmensidad y el horizonte. Pero esa "ventana", que intensifica todo para abarcar "un pedazo de cielo y una ración de luz", no es nueva en nuestra poesía en lengua española; ya la planteaba antes y con una gran maestría el poeta nicaragüense Alfonso Cortés en uno de sus más conocidos poemas, "Un detalle" (de la Segunda Parte de "Almas Sucias", *Poesías,* Managua, 1931):

Un trozo de azul tiene mayor
intensidad que todo el cielo,
yo siento que allí vive, a flor
de éxtasis feliz, mi anhelo.

Un viento de espíritus, pasa
muy lejos, desde mi ventana,
dando un aire en que despedaza
su carne una angélica diana. (68)

Tiene razón José Varela-Ibarra en su fundamental *La poesía de Alfonso Cortés*, en plantear la importancia del "inmenso cielo reducido a un trozo azul [del] rectángulo celeste enmarcado en la ventana" (61), pues la concentración de la percepción obliga a significar el marco óptico, el lente personal desde el cual se mira ("desde mi ventana"). Se trata de un punto de vista interior que se desborda hacia el exterior y lo inunda proporcionándole sentido a la existencia ("mi anhelo") y a su


FRANCISCO
AMIGHETTI
POESIA
ECR

trabajo poético ("flor"). Toda percepción se inicia y tiene su origen en la visión íntima y personal, se trata de la "individualización subjetiva de lo expresado [en tanto percibido]" (Jenny 46); de ahí que se subraye la "ventana" como sinécdoque de la conciencia integradora. El horizonte y la ascensión se transforman gracias a la conciencia que se eleva; se traza el punto de llegada en la dinámica del aire en ("Un viento de espíritus") y el yo lírico atisba en cuanto visión resplandeciente al espíritu alado que le muestra la trascendencia ("una angélica diana"). Así, la oposición semiótica entre espacio cerrado ("mi ventana") y espacio abierto ("el cielo") permite observar el proceso mental en el que Alfonso Cortés proyecta y se traslada a la "individualización subjetiva", realizada por el artista, con lo cual él advierte la necesidad de que, en su conciencia, se proyecte esa posibilidad de salir de la "carne" y ver la forma inmaterial del espíritu en el ángel. En la retícula de Alfonso Cortés triunfa la individualización subjetiva, de manera que la realidad visible y palpable por el poeta se encuentra, de hecho, en el interior de la ventana. Lo mismo sucede en Amighetti pero con una salvedad, porque esta se transforma en posibilidad de libertad; vuelve de nuevo sobre este espacio cerrado que representa la "cárcel" y que ella neutraliza:

Con la ventana no estaríamos del todo presos,
y podremos ver el sol y la luna
porque todos los hombres son poetas
aunque maldigan de ello.

Con la ventana tendremos la fisonomía de Dios,
y al asomarnos a ella rezaremos
aunque tengamos amargos los labios y endurecido el corazón. (85)

A la luz de estos versos, comprendemos cómo mirar hacia el horizonte, hacia la inmensidad de las alturas ("ver el sol y la luna") es un acto gracias al cual "los hombres" adquieren la capacidad de creación; la actividad demiúrgica de los "poetas" no solo se compara con la divina, sino también "[c]on la ventana", en tanto instrumento y procedimiento, esa manifestación de lo trascendental se hace intrínseca al acto de la Poesía. Por otra parte, la sensación de profundidad reenvía de perspectiva en perspectiva al sujeto que contempla/se maravilla, bajo un horizonte en el que el mundo se propone como totalidad y

apertura (Collot 42) y, de este modo, se apresta a vivir lo inefable de la trascendencia ("la fisonomía de Dios"). Según el poema, rezar sería la acción más característica de quien se encuentra en tal situación comunicativa que conduce a una concentración de esta experiencia de la alteridad sobre el poeta, a pesar de que como indica el final del poema, haya seres humanos que se resistan a este intercambio; la praxémica del cuerpo humano revela la falta de receptividad y de apertura ("tengamos amargos los labios y endurecido el corazón").

Así, el mundo y el cosmos se abren al poeta iluminado a través y "con" la ventana, según indica el poema que venimos de analizar; la atracción de la mirada se dirige hacia sus posibilidades intrínsecas para contemplar/crear en un doble juego en el que el mundo se construye y se representa como espectáculo de belleza. Se vuelve, entonces, la ventana en metáfora perfecta del ojo creador, así como sinécdoque por antonomasia de la conciencia integradora. Es lo que sucede en el poema "Madrugada", de la sección "Retratos", en donde Amighetti despliega el tiempo ideal para que la revelación diferencial y radical se imponga y se ejercite la ensoñación creadora:

> Hay en mi casa unas ventanas,
> cuando la noche pierde su luz negra,
> y tiembla la madrugada con su plata lívida,
> empiezo a existir.
>
> Todavía no llega la mañana
> con su oro rosa. (58)

En el inicio del poema Amighetti insiste en la deixis espacial con precisiones de carácter cromático-preciosistas ("cuando la noche pierde su luz negra/ y tiembla la madrugada con su plata lívida" o "no llega la mañana/ con su oro rosa"), para marcar el tiempo del crecimiento espiritual, el cual solamente es posible si dejamos esa realidad apariencial y se perfecciona la vida interior, restitutiva y reintegrativa por medio del movimiento interior de quien mira. Toda experiencia del horizonte conduce al observador poético hacia la percepción de la lejanía en tanto "aurora", pues, como planteara Gaston Bachelard, "el poeta aéreo conoce una especie de *absoluto matutino*, está llamado a la pureza aérea" (1997: 208, las cursivas son del texto):

Es el momento en que no sé
si es de día o de noche.
Es el momento, dicen los que saben,
en que los enfermos graves mueren.
Para mí el amanecer
es mi propio amanecer,
el preludio del día
con sonatas de pájaros.
La montaña de Escazú
se asoma a mi ventana,
y nace alguna sonrisa
sobre la dureza del mundo. (58)

Retomando lo que la sabiduría popular acredita a la madrugada como un tiempo de intensificación en el que los corredores del Cielo se abren para llevarse a los moribundos, Amighetti pondera la "madrugada", pintada así en la primera parte del poema, desde la individuación subjetiva de quien no tiene temor ni se siente apabullado por su oscuridad. Más bien, en cuanto transición, el cuadro termina de pintarse cuando, del plano exterior, se pasa al desarrollo de la vida interior y al proceso de individuación. "Para mí el amanecer/ es mi propio amanecer", reivindica la voz poética, con lo cual se subraya no solo la receptividad de quien aguarda la luz del día, sino también su disposición personal a recibir lo que le depare al ser humano. De esta manera, el poema traza, como si fuera una composición, los otros elementos que se despliegan en el cuadro-retrato (recordemos que se enmarca en esta sección del libro con el título de "Retratos"). Así, "[l] a montaña de Escazú" y "mi ventana" funcionan no solo como puntos de referencia que marcan la deixis espacial, sino también la dirección de la mirada que, absorta y maravillada, bendice y recibe con algarabía las bondades del nuevo amanecer; la prueba de ello es esa "sonrisa" con la que se cierra el poema, para que la correlación entre mecanismos poéticos y el perfeccionamiento de la vida psíquica del artista/poeta sea evidente en la noche o también en las transiciones del día a la noche (el crepúsculo) o viceversa (la madrugada). Así, se convierte en el tiempo ideal para llevar a cabo cualquier transformación del espíritu o de conciencia intensificada, porque "son precisamente el sueño y los demás estados 'subjetivos' los que nos hacen descender

en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que 'es más nosotros mismos' que nuestra misma conciencia" (Béguin 29).

El estado "subjetivo" de la madrugada transforma y lo es gracias a la ventana, abierta, receptiva y translúcida por la que deja entrar Amighetti la luz benefactora e irradia su trabajo y mirada de una manera exultante y pletórica. Laurent Jenny plantea con acierto que el encuadre de la ventana no es un mero decorado en la poesía francesa de finales del siglo XIX y, citando los casos de Mallarmé y Apollinaire, expone que "[e]s también una forma organizadora, es la figuración llena de imágenes de una división entre «interior» y «exterior»" (99-100). Por lo tanto, problematiza las posibilidades de la individualización subjetiva que realiza el poeta en la oposición exterioridad/interioridad. Se trata de captar el lugar auténtico en el que se desarrolla la conciencia creadora, es decir, la ventana por la cual la conciencia se abre al mundo, "en cuanto a lo que persigue por la ventana, se trata de un espectáculo que, de entrada, está transfigurado imaginariamente […], de suerte que […] ve por la ventana solo la imagen de su propio deseo" (Jenny 101).

A la luz de lo anterior, el poeta costarricense dará genuina madurez, con ese privilegio que tanto la contemplación de la naturaleza como el trabajo de la paleta cromática y tonalidades imponen, a una poesía de carácter plástico. En el punto neurálgico de su propuesta se encontrará, tal y como lo estamos proponiendo, la ventana; lo realiza en un poema de clara intencional metapoética, en donde su *ars poetica* se plantea en términos pictóricos; veamos "El poema" de la sección "De mí mismo":

El poema es una línea
que rige las montañas, desdibuja las manos
y se hace río.
Es una bandera que el viento ha devorado
sobre el mar,
o lleva un niño en una fiesta patria.
El poema es una fruta,
se aspira como flor y se ve como cuadro.
Es la geometría metiéndose en el tallo
y organizando la dirección de las hojas
en proporciones áureas.
Y el poema es también
la noche de la ventana
en donde el ruiseñor de una constelación canta. (28)

En primer lugar, la construcción nominal del texto asegura la comparación *in praesentia*, porque Amighetti en tanto prestidigitador de la palabra dice y al enunciar el "poema" surge lo creado que se pone en escena ante el lector/espectador. En segundo lugar, la creación es un cuadro, como veremos a continuación; pero no es de trazos ordenados y continuos, sino de una energía provocadora y dinámica en esta primera unidad. El efecto perspectivístico y multiplicador de la escena se logra con el procedimiento de acercamiento gradual que realiza el yo poético en cuanto observador; comienza en la distancia panorámica con "una línea/ que rige las montañas" para dibujar los valles y el río ("desdibuja las manos/ y se hace río"), mientras yuxtapone dos planos asociados con una "bandera", un barco que naufraga y del que solamente ya se ve en el horizonte la bandera ("que el viento ha devorado sobre el mar") o la que lleva, patrióticamente, un niño "en una fiesta patria".

Con ello, Amighetti sugiere la fuerza de evocación de la poesía y pasamos a un primer plano en donde la observación se focaliza en objetos que surgen con una fuerza exponencial a causa de las sensaciones olfativas y visuales que despiertan: "El poema es una fruta,/ se aspira como flor y se ve como cuadro". La "fruta" y la "flor" son motivos vegetales que, remitiendo a lo telúrico, terminan en un objeto aparentemente inanimado, pero que desde la perspectiva de Amighetti constituye el último eslabón de esta cadena de lo que respira, por lo cual se convierten en metáforas de crecimiento de lo que tiene vida intrínseca (Chen 22), de los deseos más íntimos de que el "cuadro" tenga también existencia material y surja cobrando "carne" mediante las palabras mágicas del poeta. Por eso no nos extrañe la siguiente equivalencia en donde se va dibujando un *axis mundi* que, con "el tallo" y "las hojas", orienta la aspiración de verticalidad y la exaltación de la belleza en sus formas más prístinas: "Es la geometría metiéndose en el tallo/ y organizando la dirección de las hojas/ en proporciones áureas".

El poema crece como un organismo vivo, la metáfora organicista y biológica del poema acentúa las posibilidades de que la aventura del poeta sea una experiencia del movimiento y de la vitalidad, para que se imponga de nuevo, bajo el tópico de la melancolía romántica, el privilegio de la individuación ensoñadora: "Y el poema es también/ la noche de la ventana/ en donde el ruiseñor de una constelación canta", en donde el sentimiento es lo que domina en el "ruise-

ñor" afligido. De esta manera, ojo, olfato y oído se superponen en esa atracción sensorial elevada, para que la creación poética así conjurada en el ensalmo de creación que el texto convoca, dé lugar a la plenitud suprasensorial (Díaz 109) de la actividad poética, la cual se intensifica cuando las capacidades del extasiado observador están al máximo. Ese es el poeta-demiurgo y el poema su creación más perfecta. Y todo ello se realiza insistiendo en la individuación subjetiva y creadora de quien nace con la vocación de poeta:

> Si la poesía está fuera hecha paisaje
> o hecha mujer
> es porque la llevamos en la sangre.
>
> El poema es un hilo de seda
> que sale del corazón a sujetar las cosas,
> y retenerlas en el instante
> en que cruzan de la luz a las sombras. (28)

Al interpretarse en clave metapoética, Amighetti insiste en el vínculo íntimo y reintegrativo entre su "corazón" y las "cosas" así sujetadas para que sean iluminadas y tengan la vida; él se comporta como un poeta órfico; la individualización subjetiva que ocurre en el interior de poeta visionario "se dirige a discernir y promulgar un ser diferente y autónomo, consciente de sus cualidades espirituales y su capacidad de abstracción" (Díaz 107). Una última observación se impone, en este sentido, porque al exponer las equivalencias del "poema", expresa que "se ve como cuadro", mientras que más abajo destaca que "es también/ la noche de la ventana". Por lo anterior, la equivalencia entre "cuadro" y "poema" con "ventana" es innegable, mientras que la correlación inicial (Pintura y Poesía) se asegura por esta objetivación metapoética que hace que el "poema blanco" funcione como si fuera un cuadro en donde las palabras hacen posible la percepción sensorial en su valor representativo (Markiewicz 71).

El viejo tópico de *Ut Pictura Poesis*, de larga tradición en la lírica Occidental, se reinventa en los procedimientos descriptivos del texto de Amighetti: no se trata de un instante retratado y estático; sino más bien se insiste en la acción creadora de la escritura poética. Ante nuestros ojos va apareciendo ese paisaje con colores, personas y objetos que tienen vitalidad, dando cuenta del valor performativo y, por

lo tanto, productivo del lenguaje, cuando las palabras hacen emerger "las cosas". En efecto, pemite comprender la correspondencia artística que desea Francisco Amighetti desarrollar para explicar su visión integral de la creación artística y, en conclusión, damos repuesta a las preguntas planteadas en el comienzo del trabajo, en cuanto a: 1) cómo la visión íntima y personal es producto de esa individualización subjetiva de lo que percibe el poeta en tanto artista sin que haya diferencia entre la pintura o la poesía, y 2) tal percepción pertenece al régimen de la contemplación del paisaje, la cual obliga a encuadrarla bajo la "ventana" de la conciencia.

Referencias bibliográficas

Amighetti, Francisco. *Poesías*. San José: Editorial Costa Rica, 1974.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 7ª reimpresión, 1997.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2a. reimpresión, 1993.

Chen Sham, Jorge. *Del sosiego luminoso y la serenidad metafísica en Mariana Sansón Argüello*. León: Editorial Universitaria UNAN-León, 2007.

Collot, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. París: Presses Universitaires de France, 1989.

Cortés, Alfonso. *Poesías*. Managua: Imprenta Nacional, 1931.

Díaz Cárcamo, Addis. *Existencialismo y metafísica en la poesía del Alfonso Cortés (Estudio temático, estructural y semiótico)*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2009.

Echeverría, Carlos Francisco. "La humildad de los grandes, Francisco Amighetti". *RANLE* 3.5 (2014): 287.

Jenny, Laurent. *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Valencia: Ediciones Cátedra/Frónesis, 2003.

Markiewicz, Henryk. "'*Ut Pictura Poesis'*: Historia del topos y del problema". *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (Comp.). Madrid: Arco Libros, 2000. 51-86.

Varela-Ibarra, José. *La poesía de Alfonso Cortés*. León: Editorial Universitaria de la UNAN, 1976.

Wellek, René y Austin Warren.*Teoría literaria*. 3ª reimpresión. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

EL ARCIPRESTE DE HITA DESCUBRE UN PROBLEMA

Manuel Durán[1]

El *Libro de Buen Amor* es sin duda uno de los textos más heterogéneos y variados de la literatura medieval. Las secciones alegres, jocosas, vitales, aparecen rodeadas de fragmentos serios o melancólicos. Esta variedad contribuye a hacer más amena y agradable la lectura de la obra. Cada lector sabrá encontrar y saborear sus fragmentos preferidos.

Una situación jocosa muy cercana a la farsa, con elementos visuales que nos recuerdan una obra teatral y con contrastes ideológicos irreconciliables y al mismo tiempo inesperados, es la que nos ofrece el breve fragmento que describe los esfuerzos de los antiguos romanos, presentados como gente ruda e ignorante, y los antiguos griegos, sabios y refinados, que se resisten a ofrecerles las leyes que contienen las normas que deben regir toda sociedad digna de este nombre, temiendo que los romanos serán incapaces de entender y aplicar sabiamente dichas leyes. El Arcipreste comienza justificándose por introducir un tema poco serio:

[1] Manuel Durán Gili (1925) es profesor emérito de *Yale University*. Autor de 50 libros sobre Calderón, Cervantes, Fray Luis de León, Fuentes, Lorca, Machado, Neruda, Nervo, Paz, Quevedo y Valle Inclán, entre otros. Ha publicado alrededor de 180 artículos sobre teoría, crítica literaria, literaturas comparadas, historia de la literatura y varias ediciones críticas. Entre sus últimos libros se destacan su *Diario de un aprendiz de filósofo* (2007), *El viento del sol* (2011) y *Obra poética completa* (México 2013).

44 Palabras es del sabio é dísselo Catón:
Que ome á sus cuydados, que tiene en coraçón,
Entreponga plaçeres é alegre la rraçón,
Ca la mucha tristeça mucho pecado pón.
45 E porque de buen seso non puede ome reyr,
abré algunas burlas aquí a enxerir[2].

El relato continúa describiendo el forcejeo entre los griegos, que se sienten superiores y no creen que los romanos merezcan leyes que no son capaces de entender, y los romanos, que insisten y no abandonan su proyecto. La solución: una reunión "en la cumbre", en que un delegado griego y un delegado romano disputarán y llegarán a una conclusión. Y como en aquellos tiempos no había interpretación simultánea como la que se practica hoy en las Naciones Unidas, el debate se llevará a cabo "por señas, por señas de letrado."

El lector puede fácilmente visualizar lo que sigue: los romanos escogen al primer ganapán que pasa por la calle, lo visten con ropas lujosas y elegantes, y lo enfrentan al delegado griego, un filósofo sabio y elocuente. Frente a frente, en sendas cátedras elevadas y rodeados por un numeroso público, inicia el debate el filósofo griego. Se levanta, muestra un solo dedo, y se sienta. El romano se levanta y muestra tres dedos. El griego se levanta de nuevo y muestra una sola mano, abierta. El romano, a su vez, "levantóse el vellaco con fantasía vana, mostró puño cerrado…" (57, *cd*)

La sesión ha terminado, la reunión "en la cumbre" lleva al delegado griego a una conclusión ineludible: los romanos merecen recibir las leyes, el griego ha declarado que hay un solo Dios, y el romano precisó que era un Dios formado por tres personas. El griego había dicho entonces que todo dependía de la voluntad de Dios, y que el romano había precisado que Dios tenía todo el Universo en su poder. Los romanos entendían perfectamente el poder divino y la esencia tripartita en la Trinidad: merecían ampliamente las leyes.

Pero la versión que da el romano a sus amigos (y admiradores) es totalmente, risiblemente, distinta:

[2] Cito por la edición de Jean Ducamin, c. 44-73 (Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, Tome VI de la première série de la Bibliotèque Meridionale, Toulouse, 1901).

Composición de E. Ramos representando al Arcipreste de Hita y algunas de las figuras de su obra en la edición de José María Castro y Calvo (Zaragoza: Ed. Ebro, 1960)

61 Pregunto al vellaco quál fuera su antojo.
diç: "dixo me que con su dedo me quebraría el ojo.
"Desto ove grand pesar, e tomé gran enojo.
"E Rrespondíle con saña, con yra e con cordojo,
62 "que yo le quebraría, ante todas las gentes,
"con dos dedos los ojos, con el pulgar los dientes.
"dixo me, luego após esto, que le parase mientes,
"que me daría grand palmada en los oydos rretenientes.
63 "Yo le respondí que'l daría tal puñada,
"que en el tienpo de su vida nunca la vies vengada.
"Desque vio la pelea tenje tan mal aparejada,
"dexxo se de amenaçar do non le preçian nada.

La situación es absurda y cómica. No es solamente el villano e ignorante romano, disfrazado de sabio filósofo, el que no ha podido entender el mensaje del delegado griego, y ha respondido en forma vulgar y amenazadora, pero además el delegado griego ha interpretado mal los gestos del romano, reconociendo un mensaje filosófico y teológico que ciertamente estaba muy lejos de lo que el romano expresó con sus gestos. Esta falta de verdadera comunicación, este malentendido hilarante es, en efecto, cómico: uno de los resortes del humor es ver, reconocer, en otra persona (pues reírnos de nosotros mismos es más difícil, más psicológicamente complejo) alguna falla, algún defecto, alguna equivocación que nos lleva a pensar (en voz baja, quizá en nuestro subconsciente) que "yo soy más listo, yo no caería en esa trampa, ese pobre diablo merece mi desprecio, cuánto me alegro de no ser tan estúpido…" Y, además, no tenemos más remedio que preguntarnos qué es lo que los pobres romanos harán con las leyes que los griegos les van a ofrecer ahora, cómo y de qué manera las van a interpretar (mal, sin duda) y aplicar (torpemente, sin ningún resultado práctico y ético, también sin duda).

Pero antes de seguir por ese camino será mejor volver al Arcipreste, que casi inmediatamente después del incidente cómico del griego y el romano nos indica otro camino, prometedor y fructífero.

Las situaciones cómicas, como la que el libro del Arcipreste acaba de describir, no son insignificantes o desechables, las burlas algo nos dicen, un mensaje nos envían digno de examen e interpretación:

> La bulrra que oyeres, non la tengas por vil;
> La manera del libro entiéndela sotil. (65, *ab*)

Si tomamos como punto de partida el espectáculo cómico, "la burla", y queremos seguir el camino que el Arcipreste nos ofrece, nos preguntaremos cuál es la importancia del malentendido, de las interpretaciones erróneas de mensajes que no hemos logrado entender. Mensajes que en nuestras vidas, o en las vidas de nuestros países, en la historia, han cambiado el curso de los acontecimientos de manera imprevisible, a veces en forma cómica, en otras ocasiones desembocando en una tragedia quizá evitable. Quisiera ofrecer varios ejemplos de errores y malentendidos que merecen nuestra atención y muestran que el "sutil" mensaje del *Libro de Buen Amor* puede a

veces, en forma muy rápida, pasar del malentendido a la tragedia, o a una situación confusa y casi insoportable.

Cuando dos culturas se enfrentan los errores de interpretación son inevitables. En el largo viaje de exploración de Lewis y Clark por el Oeste del continente norteamericano los viajeros observaron que los indígenas les ofrecían regalos, pero poco después parecían arrepentirse y pedir que les devolvieran aquellos regalos. En realidad los indígenas no ofrecían regalos sino más bien buscaban un intercambio de objetos y mercancías. Esta actitud creaba irritación en ambas partes, y más tarde dio origen a la expresión despectiva "Indian Giver", casi un insulto. Lo mismo ocurría cuando los indios vendían tierras a los blancos: los indios creían vender el derecho a cazar en aquellas tierras, los blancos creían haber adquirido un dominio absoluto. Las querellas envenenaban las relaciones entre los dos grupos.

Como hemos visto en el texto del Arcipreste, el malentendido es un gran recurso cómico, y como tal ha formado parte de toda clase de farsas, comedias, y chistes. "Errare humanum est.'' En el texto del Arcipreste ambas partes se equivocan al interpretar el mensaje de la otra parte. Pero puede ocurrir que el error afecte a una parte nada más, incluso a una sola persona, a veces con consecuencias trágicas. Vemos ahora un ejemplo histórico, relatado por una observadora de la vida cotidiana de la Francia de Luis XIV, la Marquesa de Sévigné. Viuda, con una hija que vive en provincias y quiere estar al corriente de lo que sucede en la Corte, Mme. de Sévigné le escribe innumerables cartas llenas de detalles concretos que van de los sucesos de mayor importancia política a los chismes de menor importancia histórica pero de gran interés humano. En una carta fechada el 26 de abril de 1671 describe la angustia rayana en desesperación del gran cocinero Vatel, próximo a preparar un gran banquete para el monarca y muchos miembros de la Corte a base de pescado y mariscos, que ha encargado a varios puertos de Francia pero que teme no van a llegar a tiempo. Se pasea, nervioso, ha pasado varias noches sin dormir, otea el horizonte en busca de los carros que no llegan. Por fin llega un solo carro con pescado, a la vanguardia de muchos otros que van rezagados. Vatel pregunta:"¿Eso es todo?" Y el carretero contesta que sí, queriendo indicar que es todo lo que cabe en su carro. Vatel entiende –aquí se establece el malentendido– que no llegarán más carros con pescado. El cocinero se cree arruinado, deshonrado, toda su vida y su brillante carrera de cocinero famoso quedarán destruidas

para siempre. Se encierra en su habitación, asegura su espada en una rendija de la puerta, y se abalanza contra la espada. Muere a la tercera tentativa, mientras los carros con pescado van llegando en larga fila frente al palacio.

Pasemos ahora de la tragedia individual a la tragedia colectiva, es decir a una gran batalla, quizá la más famosa de todas las batallas de las guerras napoleónicas, la batalla de Austerlitz, en la que las tropas francesas se enfrentan a los ejércitos, más numerosos, de Rusia y Austria.

Los ejércitos de Rusia y Austria se han dado cita para reunir sus fuerzas cerca de Austerlitz, en el corazón de Europa, poblado situado en lo que es hoy la República Checa, el 2 de diciembre de 1805, pero –y aquí empieza el malentendido– el calendario vigente en Rusia difiere del calendario del resto de Europa en unos pocos días.Y nadie se da cuenta. Los rusos llegan tarde a la cita. Esto da tiempo a Napoleón, que examina el terreno, concluye que la meseta de Pratzen le permitirá dominar el campo de batalla, y consigue apoderarse de ella fingiendo una retirada parcial. La victoria le permitirá imponer su voluntad en el continente durante largo tiempo.

Algunos malentendidos suelen nacer espontáneamente. Otros, en cambio, surgen de maniobras deliberadas en que una parte miente para conseguir la victoria parcial o total frente a un enemigo peligroso. Pensemos en Ulises frente al Cíclope, el fortísimo y violento Polifemo, que le pregunta cuál es su nombre, y Ulises contesta: "Me llamo Nadie". Más tarde el Cíclope, herido por Ulises y ciego por obra de Ulises, se queja con grandes alaridos pidiendo ayuda a los Cíclopes vecinos, y cuando le preguntan por el nombre de su agresor contesta: "¡Nadie me ha atacado!" y tras esta declaración, tras este malentendido, se declaran incapaces de socorrerlo, ya que su desgracia es debida a un destino insoslayable o a la voluntad de alguna divinidad hostil.

El subterfugio o simplemente la mentira han sido siempre, y siguen siendo, armas eficaces en las contiendas personales y los conflictos entre naciones. El gran maestro de la decepción y la mentira en el siglo XX fue indudablemente Adolf Hitler. En la reunión-cumbre de Munich en 1938 en la que tomaron parte Alemania, Italia, Inglaterra y Francia estas dos últimas se dejaron amedrentar y aceptaron que la zona de los Sudetes pasaría a manos de Alemania, privando a Checoslovaquia de una importante zona agrícola e industrial. Al final de la reunión, inquieto y quizás sintiéndose culpable, buscando

desesperadamente una posible justificación de su conducta, Neville Chamberlain pidió una entrevista privada con Hitler. El resultado de la entrevista fue un "tratado" de una sola página en que cada una de las partes prometía no atacar a la otra. Aquella página fue mostrada con gesto alegre por Chamberlain a la muchedumbre que lo esperaba a su regreso de Munich: "Os traigo una paz con honor. Paz para nuestro tiempo, para nuestra época…". Pero aquellas palabras triunfales ocultaban un peligroso malentendido. Lo que Hitler pensaba acerca de aquella hoja de papel era totalmente distinto. Cuando su Ministro de Relaciones Exteriores, Von Ribentropp, se enteró del contenido de aquel mini-tratado y expresó su preocupación, Hitler le aconsejó que se calmara y se olvidara del asunto, ya que se trataba simplemente de un subterfugio para distraer y despistar a los ingleses.

Pasemos a la historia de la literatura, en la que sobresalen algunas obras de gran importancia en las que el malentendido ocupa un lugar esencial. Pienso ahora en dos obras de la literatura inglesa en las que el malentendido ocupa un lugar central, y una novela hispana que también gira en torno a un malentendido que ocupa casi todas las páginas de la obra, y es –nada menos– *Don Quijote de la Mancha*.

El autor central de la literatura inglesa es, indudablemente, Shakespeare. Y una de sus más poderosas tragedias es *Othello*. Todo el final de la obra está dominado por un cruel malentendido en que el envidioso y vil Iago trata de envenenar el ánimo de Othello insinuando que Desdémona le es infiel. Poco a poco crecen las dudas de Othello. Un pañuelo en manos de Desdémona cuya procedencia la pobre e inocente esposa no sabe explicar claramente determina el trágico, y en cierto modo inevitable, desenlace. Desdémona muere víctima de un malentendido y de la convicción, muy arraigada en aquella época, de que las manchas al honor únicamente con sangre se lavan. (Nuestro teatro del Siglo de Oro ofrece varios ejemplos de esta actitud, que todavía hoy encontramos firmemente arraigada en varios países musulmanes.)

Otro libro importante de la literatura inglesa es la novela de Jane Austin *Pride and Prejudice* (Orgullo y prejuicio). Menos afortunada que el teatro de Shakespeare, esta obra ha tenido poco eco en los países hispánicos, a pesar de que su fama ha ido creciendo con el paso del tiempo. Ha dado origen a varios films, y a numerosas interpretaciones críticas. Posible precursora de Dickens, excelente creadora de personajes memorables, la novela habría encantado a Galdós, que no

alcanzó a conocerla. Su éxito editorial es impresionante: se han vendido 200,000 ejemplares en el transcurso del tiempo. La autora es muy hábil en la creación y las conexiones de los personajes secundarios. Pero no hay que olvidar que la trama de la novela, el motor central que nos conduce hasta el final feliz, es un malentendido. La novela nos presenta a cinco muchachas jóvenes, en busca de novio, y una madre resuelta a encontrarles marido por todos los medios posibles o imposibles. Un nuevo vecino, el caballero D'Arcy, es candidato perfecto: joven, hermoso, riquísimo. Pero choca inmediatamente con la más simpática, inteligente, y atractiva de las muchachas. Parecen irritarse mutuamente, interpretan mal cualquier comentario, llegan casi a odiarse. El curso de la novela deshace poco a poco el malentendido, hasta llegar al final feliz que todos los lectores deseaban.

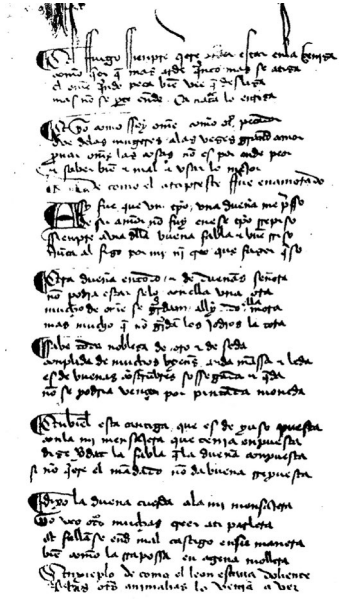
Y llegamos por fin a lo que era obviamente nuestro objetivo: el *Quijote* es, ante todo, una novela basada en el malentendido, un malentendido entre Don Quijote y el ambiente a su alrededor. Alonso Quijano se ve a sí mismo, y ve o interpreta todo lo que le rodea, personas, cosas, detalles, diálogos, a través de un filtro que enaltece, dignifica, ennoblece cada experiencia. Sospecho que a pesar de la amargura de tantos fracasos y tantas caídas el héroe cervantino goza intensamente sus aventuras y desventuras. No cabe explicar de otra manera su siempre renovada energía, su deseo de salir una y otra vez a recorrer caminos que lo llevarán inexorablemente a sorpresas con frecuencia desagradables. Y cuando al final de la novela reconoce su fracaso nosotros, sus lectores, nos sentimos tan deprimidos como el héroe de la novela cervantina. De un mundo en tecnicolor pasamos a la gris realidad cotidiana.

Quisiera terminar estas páginas con dos breves comentarios. Ante todo, debemos reconocer, tras nuestra excursión por la historia real y la historia literaria, que el Arcipreste tiene razón cuando nos aconseja que: "la bulrra que oyeres, non la tengas por vil; /La manera del libro entiéndela sotil.", y que es mucho lo que podemos aprender de nuestros clásicos, que esperan pacientemente en los estantes de nuestras bibliotecas deseando que nos acerquemos a ellos en busca de belleza, sabiduría y sentido común.

Mi segundo comentario es una nota personal. Cuando yo cursaba la carrera de abogado, y por motivos que hoy no comprendo del todo, me interesaba encaminar mis estudios hacia la diplomacia. Me

acerqué a las Naciones Unidas como lugar esencial para las actividades diplomáticas, y trabajé algún tiempo como intérprete simultáneo, trabajo difícil y de gran responsabilidad. Se negociaba un tratado comercial y las negociaciones habían llegado a un punto crítico. El delegado de Francia empezó su discurso: "Nous demandons…" (Nosotros pedimos…). Y el intérprete que lo traducía al inglés, por un error inexcusable, tradujo: "Nosotros exigimos…" (We demand). Se produjo un revuelo. Muchos delegados se levantaron dispuestos a abandonar el debate, y empezaron a marcharse de la sala para mostrar su protesta y su indignación. Otros habían escuchado al delegado francés sin escuchar al intérprete y trataban de retener a los que se marchaban.

En aquel momento comprendí que la palabra "malentendido" era esencial si quería entender el mundo que me rodeaba. Y que la diplomacia era un ambiente confuso y turbulento, propicio a la incomprensión y al caos. Decidí abandonar mis pretensiones diplomáticas y me marché a la Universidad de Princeton para hacer un doctorado bajo la sabia supervisión de D. Américo Castro. Y no me ha ido tan mal…



Facsímil de la caligrafía del manuscrito Salamanca de El Libro de buen amor, *folio 7 r°*

UN CANTO DE AMOR A LA LITERATURA: *SO SPOKE PENELOPE* DE TINO VILLANUEVA

Manuel M. Martín-Rodríguez[1]

A la hora de aproximarnos al nuevo poemario de Tino Villanueva (*So Spoke Penelope*, Cambridge, MA, Grolier Poetry Press, 2013), ¿cómo podríamos olvidar la famosa recomendación de Constantino Cavafis:

> Cuando emprendas tu viaje a Ítaca
> pide que el camino sea largo,
> lleno de aventuras, lleno de experiencias?[2]

Largo ha sido, en efecto, el camino para Villanueva, que no había publicado libro alguno desde 1999, y dilatada también la espera para sus lectores, que aguardábamos ya con cierta impaciencia a esta *Penélope* que –valga la paradoja– se nos ha demorado tanto como si ella misma fuera un Ulises cavafiano. Es cierto, por otra parte, que veinticuatro de los poemas del libro han ido apareciendo en diferentes revistas a lo largo de estos años, a medida que el autor –como la misma Penélope– tejía y destejía sus versos hasta completar este volumen de treinta y dos poemas (uno de ellos en prosa) que por fin tenemos a la vista. En todos ellos, Villanueva cede la voz al personaje homérico

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

[2] *Poesía completa*. Trad. Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Alianza Tres, 1995, p. 50.

(ahora suyo), que reflexiona sobre la espera, la ausencia, la intervención de los dioses y, por supuesto, el amor.

Para algunos lectores y críticos, la elección de tema y personaje podrá parecer sorprendente. ¿Qué hace este poeta chicano de Texas hablando por boca de una de las figuras más reconocibles de la literatura clásica y del canon greco-latino, saltándose las barreras identitarias y de género para encarnarse en la voz de Penélope? Ifeanyi Menkiti, en su excelente introducción al volumen, nos da una buena pista al respecto, al recordarnos el poema "Now, Suns Later" (*Shaking Off the Dark*, 1984), en el que Villanueva ensalzaba la figura de su abuela, a quien Menketi compara con Penélope. Más allá de esta conexión, tan acertada como sugerente, me atrevo a proponer otras líneas de lectura que nos pueden guiar también en este particular camino a Ítaca de Tino Villanueva. Son claves, en ese sentido, las palabras iniciales del título: *So Spoke*. Frente a la imagen tradicional de una Penélope callada y sumisa (objeto ya de escrutinio en la poesía chicana de los años setenta por autoras como Margarita Cota-Cárdenas)[3], Villanueva nos enfatiza justo lo contrario: su afirmación como sujeto hablante, en control del discurso y del lenguaje.

Los lectores de Villanueva saben que esta preocupación por la adquisición de la lengua y de una voz pública ha sido una de las constantes en su trayectoria poética, empezando con los jóvenes escolares de *Hay otra voz. Poems* (1972), que pedían hablar y lápices con futuro, y culminando con la extendida exploración del mundo de la infancia que el poeta nos ofreció en dos libros autobiográficos, *Crónica de mis años peores* (1987) y *Scene from the Movie GIANT* (1993). En *Crónica*, por ejemplo, encontrábamos al sujeto poético recordando su propia adquisición del lenguaje del Otro, mediante un riguroso y laborioso ejercicio de copiar y memorizar palabras. En *Scene*, por su parte, nos enfrentamos al silencio, al enmudecimiento del joven protagonista, indefenso e impotente ante la fuerza del racismo, esa terrible cadena de violencia física y verbal que lanza Sarge en la escena final de la película.Solo el adulto que escribe los poemas, años más tarde, consigue escapar de esa opresiva juventud sin palabras.

[3] Ver, por ejemplo, su poema "Creidísimas" en *Noches despertando in conciencias*. Tucson: Scorpion Press, 1977.

En *So Spoke Penelope*, sin embargo, el poeta se enfoca no en la falta de palabras ni en su penosa conquista, sino en la enunciación del discurso como afirmación absoluta de un yo que se siente con pleno derecho a hablar: *so spoke*. Así, al tiempo que hace y deshace el sudario de Laertes, la Penélope de Villanueva borda también una red de palabras con las que cuenta sus sentimientos y su propia historia, dejando de ser objeto para ser sujeto narrativo. Palabra y tiempo se convierten, con ello, en los dos polos centrales del poemario, a medida que la ausencia de Ulises se va llenando con las palabras de Penélope. Al plantear el libro desde esta perspectiva, Villanueva transforma las correspondencias tradicionales a las que estábamos acostumbrados como lectores: por una parte, la asociación de Penélope con el tiempo prolongado de su famosa espera define ahora más bien a Ulises, como vemos en "Sometimes, in Quietude", donde Penélope afirma: "I'm married to the passing of time!" ("soy la esposa del paso del tiempo", 38-39)[4], frase que podemos optar por leer de manera más o menos literal o metafórica; por otra, la habilidad verbal con la que Homero caracterizó a Ulises es aquí propia de su esposa, que se nos muestra inmersa de lleno en el mundo dialógico de la palabra:

> How much are you a wife, my spirit finally *asks*,
> if tomorrow you relent and take another man as mate?
> Not much, comes *my reply*,
> not much if you cast too soon bright hope aside.
>
> (38, cursiva añadida)[5]

Con esta nueva visión de Penélope, también el joven texano atenazado por el silencio en *Scene from the Movie GIANT* y deseoso de conquistar los vocablos extranjeros en *Crónica de mis años peores* cierra el círculo de la expansión de su voz y su palabra. Su apropiación (en el buen sentido de la palabra) de texto y personaje tan canónicos culmina el proceso de afirmación cultural que hemos visto

[4] Todas las citas están tomadas de la reciente edición bilingüe (*Así habló Penélope*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-Universidad de Alcalá de Henares, 2014. Trad. Nuria Brufau Alvira).

[5] "¿Cuánto tendrás de esposa, acaba preguntando mi conciencia, / si mañana sucumbes y aceptas a otro hombre por compañero? / No mucho, es mi respuesta, / no mucho si demasiado pronto la brillante esperanza desechas" (39).

desarrollarse en libros anteriores. Si bien su herencia inmediata viene marcada por circunstancias históricas, familiares y étnicas, como bien apunta Menkiti, no es menos cierto que, como habitante del mundo de las letras, Villanueva tiene también a su disposición un vasto capital cultural que trasciende esas fronteras y que no tiene por qué serle ajeno. En ese sentido, como magistral ejercicio de afirmación (inter) textual, *So Spoke Penelope* ejemplifica la expansión del patrimonio heredado por caminos que conducen, más allá del mítico Aztlán y del biográfico sur de Texas, a la literaria Ítaca clásica. Como sugerí en otro lugar (explorando las rupturas y continuidades en la historia literaria chicana y apropiándome de una bella metáfora del *Manuscrito de Tlatelolco*), la herencia literaria de los escritores chicanos podría definirse como una red de agujeros, pero Villanueva nos recuerda en este poemario que hay también otra herencia, esta no recibida de familia y linaje por vías de filiación, sino construida mediante líneas intertextuales de afiliación[6]. Villanueva elije a Penélope no como un nuevo Calibán que aspira a apropiarse de los libros del Otro, sino como poeta consumado que la considera suya por pleno derecho.

So Spoke Penelope es, por tanto, un doble poemario de amor. En la voz de Penélope, el libro desarrolla y lleva hasta sus últimas consecuencias la noción de la espera como preludio al reencuentro y a la consumación del amor conyugal:

> Now the man long-awaited
> had washed ashore into my room: …
> And what we uttered took
> love that much higher; made it ascend to heights
> of delight where no sound could be heard, save
> the sound of two lovers in a room full of love
> where husband and wife finally arrived, moored to
> each other, at the dreamed-of, the imagined, the absolute
> moment of rapture, beyond words, sweet to our mortal
> taste…

[6] Manuel M. Martín-Rodríguez, "'A Net Made of Holes': Towards a Cultural History of Chicano Literature." *Modern Language Quarterly* 62.1 (March 2001): 1-18. En un libro de próxima publicación (*A Net Made of Words: Intertextuality in Chicano/a Literature*) analizo con más detalle el papel de la intertextualidad en y para la historia de la literatura chicana.

Daybreak—and the first touches of color still found us
wrapped in each other's arms, Odysseus and I, wordless,
in the wisdom that love, as ever, is the light we live by. (100)[7]

Como obra de Villanueva, *So Spoke Penelope* es un canto de amor a la literatura, una consumación con palabras de la larga jornada de unos lápices con pasado, presente y futuro, dueños ahora –sin ninguna duda– del vasto mar sin fondo del lenguage.

De *So Spoke Penelope*[8]
Come to me

Come to me
as a far-away star would reach me, Odysseus,
husband whose love alone allays me.
Come to me as a jolt of hope through darkness.

Come to me as moonlight, or a bright sun,
or simply as light from palace torches at night
cast upon the work of hands on wool, upon my loom.

Come to me as glistening waves advancing evermore
toward the shore.

Come to me in whichever radiance of light you desire.

[7] "Ahora el hombre a quien tanto he aguardado / lo ha traído el mar hasta la orilla de mi cuarto: … / Y lo que dijimos / acrecentó tanto el amor; lo hizo ascender hasta altas cotas / de placer donde no se escuchaba un sonido, salvo / el de dos amantes en un cuarto rebosante de amor / donde esposo y esposa por fin recalaron, asidos el uno al otro, / en el momento soñado, imaginado, absoluto / de arrebato, más allá de las palabras, dulce todo para nuestro mortal / gusto. … / Rompió la aurora –y las primeras pinceladas de color aún nos encontraron / envueltos en los brazos del otro, Odiseo y yo, sin palabras, / sabedores de que el amor, como siempre, es la luz que ilumina nuestras vidas" (101).

[8] Los dos poemas que aparecen a continuación se reproducen con permiso del autor, la traductora y la editorial, a los que agradezco su deferencia. Están tomados de la edición bilingüe del poemario (*Así habló Penélope*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-Universidad de Alcalá de Henares, 2014. Trad. Nuria Brufau Alvira).

Ven a mí

Ven a mí
como lo haría un lejano lucero, Odiseo,
esposo cuyo solo amor me calma siempre.
Ven a mí como un rayo de esperanza en la penumbra.

Ven a mí como la luz de la luna, o del brillante sol,
o sencillamente como la de las teas del palacio que relumbran
en la noche sobre el afán de las manos en la lana, en mi telar.

Ven a mí como las olas centellean en su constante avance
hacia la orilla.

Ven a mí en cualquier esplendor de luz que prefieras.

Athena, spinner of many schemes

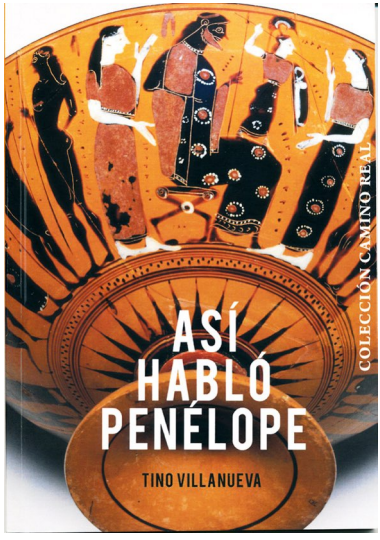
Must I wait for the gods' own time
to get Odysseus back,
man of commanding, calm demeanor?
If you know his whereabouts,
why not confide to me the place?
Give me, why not, as birds, the gift of flight
that I may search after him in forests, mountain ranges,
caves.
Come through, Athena, tell me in words plain:
can a man twenty years absent be yet alive,
and likely to return, pick up again
where he left off?

Pallas Athena,
grant my story gladness and bright glow–
race forth to me my husband
on a sailing-ship, I say,
make want and weariness forever
fade away.

Atenea, hilandera de muchos ardides

¿Acaso he de esperar a que los dioses elijan su momento
para recuperar a Odiseo,
hombre de reposado y dominante comportamiento?
Si sabes dónde se encuentra,
¿por qué no confiarme su paradero?
Dame, por qué no, como a los pájaros, el don del vuelo
para que pueda buscarlo en los bosques, en las cadenas
[de montañas,
en las cavernas.
Ven y dame aliento. Atenea, háblame sin rodeos:
¿puede un hombre que lleva ausente veinte años seguir vivo,
es probable que regrese, que retome todo
donde lo dejó?

Palas Atenea,
baña de alegría y brillante resplandor el relato de mi vida–
entrégame rápido a mi esposo
en navegante navío, te digo,
haz que el anhelo y el cansancio para siempre
[desaparezcan



IDA Y VUELTA

Para dialogar
preguntad primero;
después… escuchad.
ANTONIO MACHADO

© Atardecer en el Hudson, Stony Point (GPR, 2014)

ALINA DIACONÚ: LA PROFUNDIDAD DE UNA VOCACIÓN MÁS ALLÁ DEL IDIOMA

Domnita Dumitrescu[1]

Domnita Dumitrescu: Querida Alina, nos conocimos hace exactamente 20 años (que, según el tango, "no son nada"), cuando yo llegué a la Argentina como Fulbright Senior Scholar a finales de agosto de 1993. Desde entonces, solo nos hemos vuelto a ver un año después, en 1994, en dos ocasiones: cuando yo volví a Buenos Aires, también en agosto, procedente de Montevideo, por un breve período, y me alojé en tu estudio del centro de la capital, y luego en noviembre, cuando tú viajaste a Estados Unidos, para participar en Smith College (Northampton, Massachusetts) en el congreso de la Academia Rumano-Americana, que te otorgó el Premio de Literatura para aquel año. Fue para mí un honor presentarte a mis colegas rumano-estadounidenses en aquella ocasión y escribir sobre tu obra varios ensayos que se publicaron ulteriormente tanto en los Estados Unidos como en Rumanía.

¿Qué recuerdos traes de Estados Unidos, país en el que pasaste varios meses en 1985 (como becaria Fulbright, participando en el conocido International Writing Program de la Universidad de Iowa y

[1] Rumana de origen, se doctoró en lengua y literatura españolas en la Universidad del Sur de California. Docente destacada en varias ramas de la lingüística hispánica, imparte cursos de posgrado en la Universidad Estatal de California, donde ha creado un curso sobre "El español de los EE.UU." Junto con Gerardo Piña Rosales, ha editado el libro *El español en Estados Unidos: E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinarios* (Nueva York: ANLE, 2013). http://www.anle.us/394/Domnita-Dumitrescu.html

dando conferencias en varias universidades) y al que volviste, como acabo de mencionarlo, en 1994?

Alina Diaconú: La experiencia en los EE.UU. con mi Beca Fulbright fue realmente interesante porque gracias a ella no solo conocí Iowa y al poeta Paul Engle, creador del Programa, sino que estábamos reunidos en un edificio escritores de todo el mundo, desde Irlanda hasta Nigeria, desde China hasta Sudáfrica o Francia. Vi que todos compartíamos más o menos los mismos interrogantes sobre la literatura y la vida, cualquiera fuese la cultura, etnia, etc. Y me asombró lo conocido que era Borges ya en aquellos años, en países tan diversos del planeta. Luego la beca me permitió conocer lugares de USA a los cuales no hubiese ido de otra manera, a través de las Universidades donde di diferentes conferencias: desde la Universidad de Chicago, hasta la de Tempe, Arizona o la de Charleston (South Carolina). Encontré un entusiasmo muy auténtico no solo por la literatura de las mujeres, sino por Latinoamérica y sobre todo por la Argentina que venía saliendo de su terrible dictadura militar y donde yo tuve una novela censurada, *Buenas noches, profesor*.

DD: En un artículo publicado en la revista *Cultura* (número 52, de 1995), con motivo de la muerte de Cioran, escribiste, dirigiéndote al gran desaparecido: "He tenido tres maestros en la literatura y en la vida: Alberto Girri, Eugène Ionesco y usted, Cioran. ¿Dónde estoy? Y ustedes… ¿dónde están? Qué orfandad la mía, hoy y aquí. Qué terrible la soledad que comienza…Quizás similar a la de usted, cuando eligió ser apátrida. Es decir, un espíritu libre". Háblame de tu relación con estos dos grandes compatriotas nuestros, Eugène Ionesco y Émile Cioran, y de los diez años que pasaste en París, cuando los conociste, siendo tú también, como ellos, "un espíritu libre".

AD: A Eugène lo conocí cuando tenía 17 años, en París, en la casa del crítico de arte Ionel Jianu. Estaba con su mujer, Rodica. Hablé mucho con él, al día siguiente me recibió en su casa y escuchó con una paciencia desmesurada los poemas que yo por aquel entonces escribía en francés, tras lo cual me estimuló enormemente en esa vocación que yo ya tenía. Mucho de lo que hice después se lo debo a él, porque fue muy generoso conmigo y yo quedé muy influida durante una época por su tipo de humor y ese estilo que él inventó y que se llamó "teatro del absurdo". Luego, a lo largo de los años, cada vez que íbamos con mi marido a París, los visitábamos y recibía siempre alguna motivación que me impulsara a seguir con mi trabajo literario.

A Cioran lo conocí más tarde, lo visité frecuentemente en su buhardilla de la calle Odéon –Ricardo, mi esposo, me acompañó alguna vez– y era una fiesta hablar con él, por su bonhomía, su histrionismo y las reflexiones brillantes que hacía. Su personalidad no tenía nada que ver con la negatividad que brota de sus ensayos y de sus aforismos. Ionesco, en cambio, era un hombre más callado, más introvertido pero –eso sí– cuando lanzaba una frase, era como una flecha que daba en el blanco.

Tanto les debo a ambos, pero tanto, que nunca podré agradecerle a la vida el privilegio que me regaló al poder conocerlos y tratarlos durante tantos años. Mi gratitud aparece en el libro *Los ojos azules*, una novela que les dediqué a los dos por ser "mis maestros en perplejidad".

DD: En la *Autogeografía,* que encabeza un libro editado por Ester Gimbernat González y Cynthia Tomkins que trata de tu obra narrativa (*Utopías, ojos azules, bocas suicidas: La narrativa de Alina Diaconú*, Buenos Aires, 1993), dices: "Mi itinerario existencial ha tenido, en suma, tres centros que conforman mi *geografía emocional: Rumanía* (el país de mi nacimiento, de mi infancia y pubertad, del contacto con la naturaleza, de mi primera lengua); *Francia* (el país cuya cultura ha marcado mi educación y mis gustos en forma definitoria, cuyo idioma fue, desde los 4 años, mi segundo idioma, y en cuya espléndida capital intenté varias veces establecerme para siempre, con arrepentimientos casi inmediatos) y finalmente la *Argentina*: el país que yo adopté y me adoptó; el que me ayudó a borrar las llagas del exilio y me inició en la aventura de la lengua española, mejor dicho de este fascinante castellano del Río de la Plata, que llegó a ser la lengua de mi realidad cotidiana, de mis sueños y de mi literatura". O sea que llegaste a la Argentina en 1959, con tus padres, a la edad de 14 años, teniendo como lengua materna el rumano. ¿Cómo fue que te convertiste en una apreciada escritora de lengua española? ¿Cuándo empezaste a escribir en tu lengua adoptiva y por qué?

AD: Creo que todo se debe a una vocación clara y definida que iba incluso más allá del idioma. Acuérdate que yo llegué a Buenos Aires sin hablar una sola palabra de castellano (solo sabía rumano y francés). Pero en Bucarest, a los 10 años de edad yo ya escribía poemas, luego cuando llegué a este continente durante un par de años escribí (teatro, poesía, reflexiones) en francés y recién cuando sentí que empezaba a dominar el español comencé con la ficción en castellano

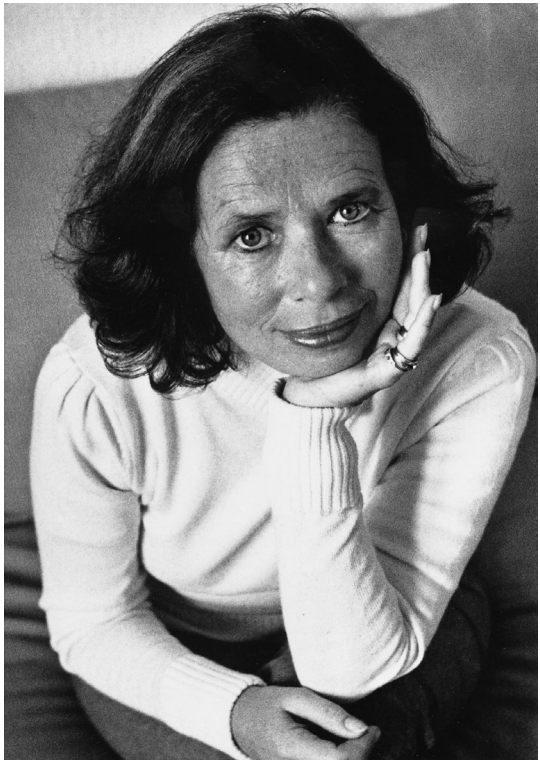
(novelas, cuentos y más tarde, ensayos). El hecho de que el español sea un idioma latino también quizás me haya ayudado un poco, pero yo creo que en realidad todo se basa en la profundidad de la vocación.

DD: Tu novela *El penúltimo viaje*, que fue traducida también al rumano, trata, de forma metafórica, de tu país de origen bajo la dictadura estalinista (metáfora que se podría extender a la dictadura de los gobiernos militares en Latinoamérica) y del exilio al que tú y tu familia tuvieron que marchar. ¿Cómo te marcó la experiencia del exilio, vivida en plena adolescencia? Aparte de este libro –uno de mis favoritos de toda tu creación, porque me identifico mucho con su tema– ¿hay ecos de esta experiencia vital en otras obras tuyas?

AD: Creo que si bien ese es el único libro donde toco directamente el tema del comunismo en Europa del Este, en todos los demás están reflejadas vivencias que se originan en mi infancia y pubertad en Rumanía. Están presentes la violencia del poder, el autoritarismo, la falta de libertad, la discriminación (por cualquier razón), la persecución, el miedo, la delación, la hipocresía, etc.

DD: Cuando te conocí, en 1993, ya eras una escritora consagrada, autora de siete novelas: *La señora* (1975), *Buenas noches, profesor* (1978), *Enamorada del muro* (1981), *Cama de Ángeles* (1983), *Los ojos azules* (1986), *El penúltimo viaje* (1989) y *Los devorados* (1992), además de un libro de homenajes a Girri, en que te encargaste de la selección y compilación de 28 textos en que sus colegas escritores le rendían tributo después de su muerte. Sobre tu obra narrativa se estaban haciendo simposios (por ejemplo, en la Universidad de Missouri y en el congreso de Montevideo del Instituto Literario y Cultural Hispánico), se estaban escribiendo libros y tesis doctorales, y sé que habías sido galardonada con varios premios literarios en la Argentina (entre otros, la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, el Meridiano de Plata y el 2º Premio Nacional en Periodismo Cultural). ¿Qué has publicado desde 1993 en adelante?

AD: Bueno, un libro de cuentos, *¿Qué nos pasa, Nicolás?* (1995) y dos novelas más: *Una mujer secreta* (2002) y *Avatar* (2009). Además, empecé a publicar poesía; mi primer libro de versos salió en 2005, y se titula *Intimidades del Ser: Veintisiete poemas y algunos aforismos*. El segundo salió en 2007, bajo el título de *Poemas del silencio*. Además, en 1998, saqué *Preguntas con respuestas,* un libro de entrevistas a Borges, Cioran, Girri, Ionesco y Sarduy, y dos libros de ensayos.



Alina Diaconú
© Fotografía de Aldo Martínez

DD: ¿Qué me puedes decir de la acogida que han tenido estos libros en el exterior?

AD: En Rumanía, mi país natal, se han traducido tres de mis novelas, y he recibido varias distinciones del Gobierno rumano por promover la cultura rumana en el ámbito internacional. Al mismo tiempo, varios de mis poemas fueron traducidos al inglés por Victoria Livingstone y publicados en 2008 (en edición bilingüe) en la revista norteamericana *Metamorphoses*. Asimismo, mis textos narrativos figuran no solo en antologías argentinas (como *El libro del padre, Cuentistas argentinos de fin de siglo, Antología del erotismo en la literatura argentina*, etc.), sino también en antologías estadounidenses, como

Short Story International, Secret Weavers, Contemporary Argentinean Women Writers, Steams of Silver, Women and Power, etc. También en Francia se publicó el libro *Jorge Luis Borges. Entretien avec Alina Diaconú*, traducción de Annie Rodríguez (Editions Le Capucin, 2002).

DD: ¿Sigues, en paralelo con la creación literaria, con tu obra periodística? Estabas colaborando con frecuencia en *La Nación, Clarín, La Prensa, Cultura*, *Vigencia*, y, en un momento, en *Vuelta sudamericana*, la revista co-dirigida por Octavio Paz. ¿Continúas con el periodismo cultural?

AD: Sí, continúo; actualmente estoy escribiendo columnas y notas (tanto sobre temas literarios como sobre la vida cotidiana) para el diario *La Nación* de Buenos Aires, para la *Revista* de ese mismo diario, para el Suplemento Literario de *La Gaceta* de Tucumán, y para algunas revistas literarias de Buenos Aires y del interior del país. Y, como viste, algunos de estos artículos, así como diversas conferencias que he dado en los últimos años en diversos foros públicos, están recogidos en el libro que te acabo de regalar, *Ensayo general: Reflexiones sobre la literatura, Borges, los mitos, los maestros, las pioneras, el más allá*, publicado por la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2009.

DD: Sí, muchísimas gracias. Y sé que no es tu único libro de ensayos, ya que en 1998 habías publicado *Calidoscopio: Notas acerca del amor, el poder, el tiempo y otros espejismos*. También te agradezco que me hayas dado tu última novela, *Avatar*, que no puedo esperar leer en el avión de regreso a California, mañana. Pero, ¿en qué trabajas actualmente? ¿Tienes algún libro de ficción en preparación, o consideras que has llegado al apogeo de tu carrera y prefieres tomar un poco de distancia?

AD: No, sigo escribiendo, no podría ser de otra forma. Tengo listos dos libros: uno de poemas (título provisional: *Aleteos*) y otro de aforismos, que por ahora llamé *Relámpagos*), que alguna vez (espero) verán la luz de la imprenta. Por ahora, están en un cajón…

DD: Si me permites, una pregunta un poco personal, a la que puedes no responder, si así lo prefieres: estuviste casada por muchos años con el poeta argentino Ricardo Cordero, a quien también tuve el placer de conocer en 1993, pero que ha fallecido recientemente. Háblame un poco de él, de su obra, y de la colaboración que llevaron a cabo los dos en su libro de 1971, de "poemas simultáneos".

AD: Me cuesta mucho hablar de Ricardo, mi marido, porque su muerte es muy reciente y el vacío que deja es muy grande. Vivimos juntos 43 años. Él fue escritor, publicó no solo un libro de poemas, sino seis novelas (*Día matador, Bulevar Utopía, Temporal, El contratiempo, Días inciertos* y *Se llamaba Juan Esteban*) y un libro de relatos (*Mis películas en el tintero*). Además, hacía videos documentales, pintaba, era muy talentoso. Cada uno era el primer lector de la obra del otro.

DD: Es evidente que tanto tú como él han representado nombres destacados en la literatura argentina de las últimas décadas. Pero el panorama literario está en constante movimiento, y surgen nuevas generaciones y nuevas preocupaciones artísticas. ¿Me podrías decir algo sobre el paisaje literario argentino actual, desde tu perspectiva subjetiva? ¿Te parece a la altura de los grandes maestros, con lo que se la identifica en las historias literarias?

AD: No estoy muy al tanto de la ficción argentina actual, porque en los últimos años me dediqué más que nada a releer viejos libros amados y abandonados en mi biblioteca, y cuando se trata de literatura reciente, leo sobre todo ensayo. Es lo que más me interesa en este momento.

DD: Para terminar, ¿hay algo que les quisieras decir a los lectores de la RANLE, la revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, que acoge en su seno a muchos compatriotas tuyos argentinos, que viven en Estados Unidos, pero luchan por fomentar el uso del español en este gran país con más de 50 millones de hispanos (incluso el editor general de la revista es argentino)?

AD: Sí, me gustaría que intentaran hacer lo posible y lo imposible para poner a la literatura argentina en el mapa de los Estados Unidos. Me refiero a nombres que van desde Roberto Arlt, pasando por Manuel Puig hasta Silvina Ocampo (en ficción). Y en poesía Alberto Girri, Olga Orozco, Enrique Molina, Ana Emilia Lahitte.

DD: ¿Me autorizas a comunicar a los lectores de la revista la dirección de tu página de internet, para que puedan leer más sobre tu obra?

AD: Sí, es www.alina-diaconu.8k.com

DD: Como sé que todavía hablas rumano –¡y muy bien, además!– te voy a dar las gracias en nuestra lengua materna: *Mulţumesc!*

NICOLÁS KANELLOS: UN PROMOTOR DEL HISPANISMO EN LOS EE.UU.

Manuel M. Martín Rodríguez[1]

Nicolás Kanellos, *Brown Foundation Professor* de la Universidad de Houston, es una de las figuras más destacadas del hispanismo en los Estados Unidos. Kanellos nació en 1945 en Nueva York y se crió entre esa ciudad, Jersey City y Puerto Rico. Realizó sus estudios superiores en la Universidad de Texas, en Austin y, desde entonces, ha dedicado su actividad profesional a la enseñanza, investigación y publicación de las literaturas hispánicas de los Estados Unidos. Entre sus muchas actividades profesionales, cabe destacar que Kanellos es director de la editorial *Arte Público Press* y del proyecto *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*, así como autor de numerosos libros académicos. Entre los muchos galardones que ha recibido durante su carrera podríamos destacar el *Hispanic Heritage Award for Literature* (otorgado en la Casa Blanca en 1988), un *American Book Award* en la categoría de editor (1989), el *PEN Southwest Award* por su reciente libro *Hispanic Immigrant Lite-*

[1] ANLE, investigador, escritor y catedrático, es miembro fundador de la University of California, Merced. Obtuvo su Licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla, completó su formación con un M.A en Español en la University of Houston y más tarde su Ph.D. en Lenguas y Literaturas Hispánicas en University of California, Santa Bárbara. Sus recientes publicaciones son: *With a Book in Their Hands: Chicano/a Readers and Readerships Across the Centuries* (2014), *Historia de la nveva Mexico, por Gaspar de Villagrá*, edición crítica (2010); *Gaspar Pérez de Villagrá: Legista, soldado y poeta* (2009); y, *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/a Literature* (2003). http://www.anle.us/480/Manuel-M-Martin-Rodriguez.html

rature: El sueño del retorno (2011), siendo el más reciente el Premio Nacional "Enrique Anderson Imbert" de la Academia Norteamericana de la Lengua Española en su edición del 2014. La siguiente entrevista tuvo lugar en enero de 2014.

Manuel M. Martín Rodríguez: Si te parece, vamos a empezar echando la vista atrás hacia los años de Gary, Indiana y de tu participación en la cultura y en la escena teatral de la zona. ¿Qué recuerdas de esa época y cómo ves ahora el valor de esas experiencias tempranas?

Nicolás Kanellos: En realidad, mi trabajo en el teatro popular –o de guerrilla, o de orilla– como se quiera llamar, comenzó cuando yo era estudiante de posgrado en Texas, donde trabajé con el Teatro Chicano de Austin, en la comunidad de East Austin, y me involucré en el Movimiento Chicano. En la escuela de postgrado me centré en estudios de teatro español e hispanoamericano y escribí mi disertación sobre el teatro de Cervantes y la comedia nueva de Lope. Así que llegué a Gary con experiencia y entrenamiento, pude fundar El Teatro Desengaño del Pueblo, que duró como ocho años, hasta que me trasladé a Houston, donde también fundé un grupo teatral, El Teatro con Ganas. En Northwest Indiana, para crear un teatro con los trabajadores de las fundiciones de acero, algunos de los cuales eran estudiantes de IUN [Indiana University Northwest], primero tuve que entrenarlos y enseñarles las obras que había traído de Austin. Pero, poco a poco, después de hacer un análisis social, cultural y político de los latinos en el noroeste de Indiana, pudimos identificar problemas particulares que servirían de temas para las obras que improvisaríamos. Como todos o la mayoría de los teatros hispanos de la época, trabajábamos mano a mano con las organizaciones del movimiento de derechos civiles de los latinos y pudimos crear más de veinte obras que presentábamos localmente y en todo el Medio Oeste del país. También pudimos hacer giras y participar en los festivales en San Antonio, Los Ángeles y Seattle, presentándonos en las ciudades por las que pasábamos, como San Luis, Oklahoma City, Boulder y otras.

Al mismo tiempo que trabajaba en el teatro, fundé y editaba, con Luis Dávila, la *Revista Chicano-Riqueña* [*RCR*]. Era una relación simbiótica revista-teatro, ya que por medio de las presentaciones y las giras llegué a conocer a muchos autores que publicaríamos en la revista; además, vendíamos la revista en las universidades y en las comunidades durante y después de las funciones de teatro. Por ejemplo,

durante nuestra participación en el Quinto Festival de los Teatros Chicanos, Primer Encuentro Latino Americano, en México DF, en 1974, se presentó una poeta muy joven en el escenario leyendo su poesía; era Lorna Dee Cervantes, y pude convencerla de publicar sus primeras poesías en *RCR*. Asimismo, la larga relación que hemos tenido con Carlos Morton data de cuando Carlos era chofer de taxi en Chicago, y nos presentó los primeros bosquejos de *El Jardín*, que más tarde publicaríamos en *RCR*, para escenificar con nuestro teatro. También publicamos algunas obritas de El Teatro Desengaño en *RCR*; además, Jorge Huerta y yo compusimos un número antológico de teatro –*Nuevos Pasos: Chicano and Puerto Rican Theater* (1979)– con obras de Jaime Carrero, El Teatro de la Esperanza, Tato Laviera, Carlos Morton y otros. Por esta clase de actividades socio-político-artísticas en el área de Chicago –Gary está al lado de la gran ciudad y en realidad forma parte de su zona cultural– pudimos relacionarnos con Sandra Cisneros, Ana Castillo, David Hernández y muchos otros escritores y artistas del área, y pudimos dar a conocer sus obras por medio de *RCR* y después Arte Público Press [APP]. Pero *RCR* no se limitaba en su contenido nada más a la zona del Medio Oeste. Desde el principio, con la ayuda de gente como Tomás Rivera, Rolando Hinojosa, Luis Leal, Tato Laviera, Miguel Algarín y Miguel Piñero, pudimos crear una base nacional y servir como un foro para todos los grupos de hispanos en los Estados Unidos. También debo agregar que, gracias a tanto viaje dentro del movimiento teatral y de derechos civiles, y participación en convenciones académicas, pude aprovechar para visitar muchos archivos en toda la nación y en el extranjero para llevar a cabo mis investigaciones de teatro, que resultarían en la publicación de mis primeros libros académicos.

MMR: Tu estudio metódico y continuado del teatro hispano en los Estados Unidos, además de resultar en numerosas publicaciones especializadas, como las que mencionas, produjo también un extenso archivo de grabaciones de obras, que yo tuve la fortuna de consultar en Houston y que tal vez no se conservan en ningún otro formato. ¿Hay algún proyecto en marcha para recuperar ese pasado teatral ya no tan reciente?

NK: Dentro de nuestro programa *Recovering the US Hispanic Literary Heritage* queremos digitalizar esas grabaciones que, infelizmente, se van secando y dañando y no queda mucho equipo hoy en día que pueda utilizar esa clase de cinta magnetofónica. Lo que sí

tengo, y va a formar parte de una base de datos que distribuiremos por medio de EBSCO, es la extensa colección de fotos históricas del teatro y obras recuperadas de todas las épocas. El año que viene, publicaremos en forma electrónica una edición crítica de la primera obra secular de teatro hispano, *Astucias por heredar un sobrino a un tío*, de Fernán de Reygadas, presentada en California en 1790.La mesa asesora de *Recovery* está organizando una conferencia para abril de 2014 para discutir la extensión del período incluido en la recuperación de materiales desde 1960 hasta posiblemente 1970 o 1980, por lo cual este material estará incluido dentro de los parámetros del programa.

MMR: Como ya mencionaste, en 1973 fundaste junto con Luis Dávila la *Revista Chicano-Riqueña*. ¿Podrías hablarnos un poco más de los detalles de esa fundación, y de los primeros años de la revista?

NK: En 1972, orienté a mis estudiantes en la tarea de recoger literatura de la comunidad y escribir sus propias obras, editarlas mimeografiadas y venderlas en la comunidad bajo el título de *La cadena de mi herencia*. En Indiana University-Bloomington, los estudiantes latinos se entusiasmaron tanto con el proyecto que editaron su propia colección, titulada *Caca*, y pudieron enseñar nuestros esfuerzos a los administradores de Estudios Latinoamericanos. El director del centro, John Lombardi, me ofreció $500, que habían sobrado de una subvención de la Fundación Ford, para iniciar una revista. Pedí a mi colega en Bloomington, Luis Dávila, que fuera mi co-director. Hablé con mi exprofesor de la University of Texas, Theodore Andersson, un temprano experto en educación bilingüe y presidente entonces de AATSP [*American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*]; pudo facilitar un anuncio repetido y gratis en *Hispania*, que en aquella época contaba con una distribución de más de 60.000 ejemplares. Con los anuncios en *Hispania*, pudimos vender las primeras 200 suscripciones. Ahora, gracias a las dos primeras conferencias de literatura chicana, las cuales fueron organizadas por Luis Dávila en Bloomington, en 1973 y 1974, si mal no recuerdo, pudimos establecer relaciones con los autores y críticos invitados, incluyendo a los premiados de Quinto Sol: Tomás Rivera, Rudolfo Anaya y Rolando Hinojosa, así como a Arturo Madrid, Tomás Ybarra-Frausto (amigo mío del movimiento teatral) y Frank Pino, todos los cuales vinieron a formar parte de la Mesa Editorial de *RCR*. El interés generado por las conferencias y la fundación de la revista atrajo a otros colegas que estaban todavía

haciendo sus estudios de posgrado o iniciaban sus carreras académicas, como Rodolfo Cortina, Juan Rodríguez, Chuck Tatum, Marvin Lewis y otros. Gracias a este grupo que habíamos formado, pudimos comenzar a presentar paneles en las convenciones académicas para establecer la literatura latina como disciplina, aunque la mayoría de los académicos dudaban de que existiera nuestra literatura. Recuerdo uno que comentó: "Qué curioso, una crítica antes de que haya una literatura". Pero, con Luis Dávila y Luis Leal, Tomás Rivera y Tomás Ybarra, Rolando, Chuck, Arturo, Judy Salinas, Frank Pino… hasta Carlos Monsiváis, pudimos tener sesiones en convenciones nacionales y regionales de MLA [*Modern Language Association of America*], *Popular Culture Association* y otras, aunque muchas veces nos colocaban a las 8 am o 9 pm el sábado y no había concurrencia, por lo que sencillamente hacíamos un círculo con nuestras sillas y conferenciábamos entre nosotros y los dos o tres gatos que aparecían. Ya para el segundo número de *RCR* pude reclutar como Director de Arte a un organizador y activista en el arte gráfico de los latinos que vivía en East Chicago, José Gamaliel González, que durante más de veinte años convirtió la portada y las páginas de arte de *RCR* en la galería más representativa y consistente del arte publicado de los latinos. Gracias al liderazgo de José y otros, se pudo organizar la primera gran exposición de arte latino en visitar museos principales, *Raíces Antiguas/Visiones Nuevas* (1979), y gracias al foro artístico de *RCR*, el Museo de Bellas Artes de Houston y la Galería Corcoran de Washington, DC pudieron lanzar la segunda gran exposición y catálogo de arte latino: *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (1987). Si se lee el Manifiesto que publicamos en el primer número de *RCR*, se dará uno cuenta que desde el principio queríamos unir a todos los latinos en la literatura y el arte en los Estados Unidos; en las siguientes y continuas notas editoriales íbamos perfilando nuestra misión y reaccionando a los aconteceres socio-artísticos. La división del trabajo era esta: mantuve las oficinas en IUN en Gary y, con la ayuda de estudiantes con subsidios para trabajar y estudiar pude manejar toda la correspondencia y las suscripciones, la mecanografía de la revista que se preparaba para la imprenta, la recaudación de fondos, el diseño. Luis y yo leíamos todo el material sometido y hacíamos la selección y el orden en que iban a aparecer los varios segmentos de la revista, los cuales se distribuían entre nota editorial, poesía, cuento, ensayo, crítica literaria, reseñas de libros (a

veces reseñas de obras teatrales a cargo de Carlos Morton), libros recibidos y notas biográficas de los colaboradores. En 1974, comenzó Norma Alarcón como directora de reseñas; era estudiante de posgrado de Luis en Bloomington. Gracias a la relación que entablamos, pude presentarla a las autoras de Chicago como Sandra Cisneros, Ana Castillo y muchas otras que publicábamos en *RCR*, y pudimos ayudarle en la fundación de *Third Woman Press*.

MMR: Todavía en Indiana, con la publicación de *La Carreta Made A U-Turn* (del recientemente fallecido Tato Laviera) comenzó la andadura de Arte Público Press. ¿Cuáles eran los objetivos iniciales? ¿De qué manera se diferenciaba Arte Público de otras editoriales anteriores, como Quinto Sol?

NK: Bueno, Miguel Algarín, Tato Laviera y yo en reuniones en Gary discutíamos la posibilidad de lanzar una editorial, ya que habíamos tenido éxito en la publicación y venta de números especiales de *RCR*, como la antología *Nosotros* (1977) de autores y artistas de Chicago, un número especial de literatura femenina, *La Mujer* (1978) y *Nuevos Pasos*. Esos números se agotaron porque se vendieron como libros y se utilizaron como libros de texto en las universidades. Le pusimos el nombre de Arte Público porque manteníamos la idea, común en esos años de teoría de colonias internas, de que queríamos fomentar un arte basado en la comunidad, y que se devolviera a la comunidad y que contribuyera a su desarrollo. Decidimos que los primeros libros que publicaríamos serían de los poetas *nuyorican* y de otros escritores que publicábamos en *RCR*. Así salieron, comenzando en 1979, libros de Tato Laviera, Miguel Algarín, Rolando Hinojosa, Miguel Piñero, Sandra Cisneros, Ana Castillo, entre otros autores. Para anunciar la fundación de la editorial, organizamos la Primera Feria del Libro Latino en los Estados Unidos, en noviembre de 1979, en la Universidad de Illinois-Chicago Circle, con la participación de otros escritores que habíamos publicado en *RCR*, como Lorna Dee Cervantes, Abelardo Delgado, Sandra María Esteves y, por supuesto Tato y Miguel, Sandra Cisneros, Ana Castillo, David Hernández, Salima Rivera, Julio Noboa y otros. También El Teatro Desengaño del Pueblo hizo una de sus últimas presentaciones, puesto que ya *RCR* y yo, además de dos miembros del equipo (Awilda Torres y Julia Gonzales), íbamos a salir para Houston a finales de noviembre. Como *RCR*, Arte Público Press en Houston se diferenciaba de Quinto Sol y Tonatiuh, Maize y Relámpago Books, y de las revistas *Caracol*, *El grito, Con safos*, *Tejidos*,

The Rican y otras en que: 1) éramos inclusivos de todos los grupos étnicos hispanos; 2) manteníamos una base académica, centrada en un departamento de español y por ello teníamos distribución en el mercado académico; 3) recaudábamos fondos para adelantar nuestro trabajo editorial y para crear programas de mercadeo como las giras de los autores, ferias de libro, relaciones con profesores en universidades para invitar a nuestros autores a dar presentaciones, etc. Seguir con esa estrategia era una bendición en los primeros años, ya que pudimos contar con la colocación de nuestras ediciones como libros de texto en los cursos universitarios que se estaban formando sobre literatura latina; pero nos limitaba porque estábamos alejados del gran mundo editorial de Estados Unidos, centrado en Nueva York, que establecía los cánones literarios, que contaba con una gran base de ventas producidas por reseñas en los medios principales y ventas masivas producidas por cuerpos de vendedores que visitaban las librerías. Nuestra base sólida constaba de libros de texto, ventas individuales por correo y pedidos de bibliotecas y (casi nada) de librerías. Poco a poco nuestra estrategia iba cambiando, estimulada por subvenciones del Fondo Nacional para las Artes, que nos solventó el empleo de asesores de la industria del libro. Estos nos ayudaron en la promoción de los libros por medio de las convenciones como *American Booksellers Association*, en la profesionalización del diseño de los libros, en estrategias para penetrar la infraestructura nacional de distribución, mercadeo y ventas. Aumentaron las ventas en las librerías cuando, a mediados de los 80, el movimiento para democratizar el currículo universitario, liderado por Stanford y Harvard, seleccionó uno de nuestros libros, *The House on Mango Street* de Cisneros, para su inclusión, lo cual redundó en mucha publicidad, más que nada negativa. Recuerdo que el *Wall Street Journal* publicó un editorial de dos páginas en contra de esta integración de textos de afroamericanos, asiático-americanos y latinos bajo titulares como "The Great Books Replaced by the Not-So-Great". Pero gracias a esas noticias, se creó una demanda en las librerías para *The House on Mango Street* y otros libros nuestros. El otro paso adelante, y gigantesco, fue en 1990 cuando Victor Villaseñor retiró su autobiografía familiar de la gran editorial Putnam, que iba a deformar la historia de su familia, convirtiéndola en un romance/ficción del oeste, bajo el título *Rio Grande*. Victor recibió la bolita negra de las demás grandes casas comerciales y vino a APP rogando que le editáramos su *Rain of Gold*. Nosotros nunca habíamos edita-

do un libro en tapadura, ni enviado galeradas a todos los periódicos principales, ni empleábamos una fuerza de vendedores, ni poníamos a los autores en giras nacionales por las librerías, ni habíamos hecho tratos con los vendedores de mayoreo. Con ayuda de las fundaciones Mellon y Lila Wallace/Readers Digest, y con la asesoría de veteranos de la industria del libro, pudimos montar todo eso dentro del espacio de ocho meses, y produjimos un bestseller. Editamos el libro en abril y ya para agosto logramos vender más de 25.000 ejemplares en tapadura; para septiembre vendimos la licencia para "quality paperback" a una de las empresas editoriales más grandes del mundo, Bantam-Doubleday-Dell. Utilizamos los fondos ganados para seguir con esta estrategia por muchos años hasta el presente, lo cual ha producido el 40% de nuestras ventas por medio de librerías –pero hoy, con el fracaso de las librerías y la nueva distribución por internet y el e-book, han decaído las ventas en librerías–. Hoy también editamos e-books.

MMR: A mediados de la década de 1980, Arte Público hizo una apuesta evidente por la publicación de escritoras chicanas como Sandra Cisneros, Denise Chávez, Pat Mora, Helena María Viramontes, Ana Castillo, Evangelina Vigil y varias otras. Cuéntanos un poco sobre esa fase.

NK: Por las relaciones que manteníamos en *RCR* con estas escritoras, al fundar APP las invitamos a enviarnos manuscritos, ya que sus obras, por su excelencia y originalidad, merecían editarse y darse a conocer. Logramos publicar a estas autoras y a otras como Lorna Dee Cervantes, Nicholasa Mohr y Mary Helen Ponce, anunciando en nuestras campañas que las mujeres habían tomado las riendas de la literatura latina. Las enviábamos en giras constantemente, las colocábamos en paneles en las convenciones y arreglamos sus presentaciones en universidades; siempre la meta era recaudar fondos para pagarles a ellas y promover sus obras. El gran acto de presentación ocurrió en 1984, cuando pudimos introducir en una sola presentación dramática –con guión– a cuatro autoras y sus nuevos libros en la convención de NACS [*National Association for Chicano Studies*][2] que se llevó a cabo en UT-Austin: Sandra Cisneros, Ana Castillo, Pat Mora y

[2] Con posterioridad a esa conferencia, la organización cambió de nombre, llamándose hasta el presente *National Association for Chicana and Chicano Studies*.

Evangelina Vigil. El éxito fue rotundo, y después llovieron las invitaciones para que se presentaran en universidades de todo el Sudoeste.

Ya con el creciente conocimiento del fomento literario entre latinas, ayudado por lo que ya mencioné de la publicidad del nuevo currículo, el movimiento feminista y nuestra creciente capacidad como editorial, las primeras chicanas fueron contratadas por las grandes editoriales comerciales: Sandra Cisneros y Ana Castillo.

MMR: Por esos mismos años, la *Revista Chicano-Riqueña* pasó a llamarse *The Americas Review*. ¿Qué motivó el cambio de nombre y cómo le afectó a la revista (para bien o para mal)?

NK: De nuevo, fueron asesores subvencionados por la NEA [*National Endowment for the Arts*] que hicieron un estudio del mercado y nos sugirieron que podíamos aumentar las suscripciones y ventas si cambiábamos el título a algo más universal y legible. Además, sería más evidente que editábamos a autores que no fueran únicamente chicanos y puertorriqueños. Hubo alguna reacción negativa de varios autores pero, como quiera, nos fue bien al principio y se aumentaron las ventas, también ayudadas por otras estrategias de mercadeo y de diseño de la revista. Pero era cada día más evidente que es más fácil publicar un libro que un número de una revista. La revista requiere un manejo constante de correspondencia, de tratar con muchos autores a la vez, de seguir estimulando la renovación de las suscripciones, y ya para los 1990, teníamos tantos libros en el mercado que ya no se utilizaba la revista en las clases universitarias, y los suscriptores de antes preferían comprar libros y no tanto suscripciones. En su apogeo, *RCR* tenía una distribución de 5.000 ejemplares; después de 25 años, solo teníamos 500 suscripciones, más del 90% de las cuales eran de bibliotecas. Ya no había compromiso individual de los académicos, los escritores, el público y clausuramos la revista.

MMR: Como bien sabes, una de las áreas que yo he trabajado más es la de la literatura chicana escrita en español, por eso me interesaría que habláramos ahora sobre la cuestión del idioma y de cómo afecta a la publicación de obras literarias en los Estados Unidos. Desde un punto de vista editorial, ¿cómo ha cambiado la situación de la literatura en español desde los años 70 hasta el presente? ¿Hay más obras ahora que antes, o crees que se ha cerrado un poco el mercado a este sector? ¿Cómo ayuda, en este sentido, la publicación de libros infantiles, un sector en expansión en el que Arte Público ha participado desde muy temprano?

Foto cortesía de Nicolás Kanellos

NK: Hasta ahora, han faltado medios que reseñaran libros en español, librerías españolas y distribuidores, para solo mencionar tres de los eslabones esenciales para la venta de libros. Desde la fundación de *RCR* y de APP, aproximadamente el 40% del material sometido ha sido escrito en español. Pero no hemos podido darnos el lujo de editar esas obras por la falta de medios para introducirlas en el mercado. Así que, por fuerza, tuvimos que publicar la mayoría de los textos para el mercado general en inglés; si no, nos llevaría a la bancarrota. La excepción ha sido la edición de literatura en español para las clases universitarias, un mercado que hemos podido sostener sin problema, e incluye obras, por ejemplo, de Tomás Rivera, Rolando Hinojosa, Judith Ortiz Cofer, además de antologías como nuestra *En*

otra voz: literatura hispana de los Estados Unidos y textos de *Recovery [Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage]*. En general, esta situación está cambiando, gracias a la distribución por internet que elimina la necesidad de emplear intermediarios para llegar a un lector. Creo que esta tecnología facilitará el aumento de ediciones en español, tanto como la radio y la televisión lo han hecho. Además, desde que comenzamos a publicar libros infantiles y para jóvenes en 1992, hemos utilizado un formato bilingüe para el mercado de educación primaria y para las bibliotecas, ya que la población escolar latina ha explotado y creado la necesidad de tener material en español. Los libros infantiles han asegurado gran estabilidad financiera y cultural para APP. Además, creemos que estamos cultivando a nuestros lectores del futuro. Puedo agregar que abrimos el camino de la literatura infantil latina con libros de Gary Soto y Pat Mora, que muchos otros autores de literatura para adultos han seguido.

MMR: Hablemos ahora de otro de los grandes proyectos que tú has liderado y que han transformado el campo de la literatura hispana en Estados Unidos. Me refiero al esfuerzo por recuperar textos del pasado literario hispano (*Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage project*), al que ya has aludido un par de veces. ¿Cómo surgió la idea y cómo fue la organización inicial? Me gustaría que nos dieras también una idea de los logros que se han conseguido gracias a este proyecto de recuperación de textos. ¿Cuáles han sido los principales hitos? ¿Qué falta por hacer?

NK: Pues, me interesaba mucho el proyecto de Henry Louis Gates, que había iniciado en Cornell y después trasladado a Harvard, de recuperar la literatura afroamericana del siglo XIX. Pensé que podíamos hacer la misma cosa con la literatura hispana, y les presenté la idea a los funcionarios de la Fundación Rockefeller, donde Tomás Ybarra-Frausto recientemente había comenzado como ejecutivo. Tomás y su jefa abrieron las puertas para nosotros no solo de la Rockefeller sino también de otras fundaciones filantrópicas a principios de los 1990. Fueron tres factores que posibilitaron el proyecto de recuperación: 1) ya teníamos un cuerpo de estudiosos que habían ganado *tenure* en las instituciones de Estados Unidos (después del gran derrame de sangre de centenares de latinos a quienes se lo habían negado) y se dedicaban a la literatura del pasado; 2) las fundaciones habían finalmente "descubierto" a los latinos; 3) la tecnología, sobre todo la computación y la internet, facilitaba el trabajo que antes

ocuparía décadas de llevar a cabo. Con unos fondos, como llaman, de "semilla" invité alrededor de veinticinco estudiosos al *National Humanities Center* en *Research Triangle Park* de Carolina del Norte, del 17 hasta el 18 de octubre de 1990, para planificar un proyecto de recuperación. Tuvimos como invitado especial a "Skip" Gates, y emprendimos un debate de más de 20 horas en esos dos días; los invitados pusieron sus ideas en una serie de artículos que editamos en el primer tomo de la serie *Recovering the US Hispanic Literary Heritage*. Fundadores en la conferencia y con artículos en el libro incluyeron a Antonia Castañeda, Rodolfo Cortina, Juan Flores, José Fernández, Erlinda Gonzales-Berry, Ramón Gutiérrez, Luis Leal, Clara Lomas, Francisco Lomelí, Ray Paredes, Rosaura Sánchez, Chuck Tatum…, en realidad todos los que habían comenzado a recuperar la literatura del pasado en sus escritos críticos publicados en *RCR* y en otros libros y revistas. En todos estos años la mesa se ha reunido, con entrada y salida de miembros, para debatir todos los aspectos del proyecto, y ha representado una base académicamente sólida para el proyecto. La mesa ha identificado los temas para nuestras conferencias, ha servido como foro para evaluar las propuestas de becas y proyectos que hemos ofrecido, ha producido una gran parte de la teoría y la investigación relevantes, ha participado en la organización de las conferencias y ha promocionado el proyecto y sus productos. Además de los veinticinco miembros de la mesa, tenemos como 5.000 profesores y estudiantes de posgrado asociados al proyecto. Con ese primer libro en la mano y el bosquejo de los planes para la recuperación pude ir a varias fundaciones, con la ayuda sobretodo de Tomás, y pedir los millones de dólares que necesitábamos para hacer un trabajo extenso y consistente. Después seguí recaudando fondos por mi parte para sostener el proyecto tras esos primeros diez años, la duración de las subvenciones de Rockefeller. No voy a nombrar todas las fundaciones y agencias que han contribuido hasta el presente, ya que son numerosas, pero déjame enfatizar que entre ellas se contaban las más grandes y progresistas de Estados Unidos. Ahora, sobre el enfoque. Al visitar el proyecto de Gates en Harvard, inmediatamente me di cuenta que era un proyecto bastante limitado, ya que habían definido su meta en descubrir novelas y testimonios del siglo XIX y solo cien periódicos. El equipo que llevé a Harvard observó el proceso de edición de los artículos de periódico, que nos resultó sumamente anticuado, dado que su meta era indizar los artículos y copiarlos en microfichas que

serían distribuidas a las bibliotecas por Chadwyck-Healy. Pensé que podíamos hacer el trabajo mucho más rápido empleando la informática y que podíamos hacer ediciones electrónicas después de coleccionar los periódicos, libros y documentos, preservarlos en microfilm y digitalizarlos para distribución. Y así procedimos, muchas veces inventando nuestras propias técnicas, a veces creando un diccionario de autoridades cuando los términos de la Biblioteca del Congreso no servían (la bibliotecaria y especialista en indización y computadoras, Helvetia Martell, era nuestra coordinadora entonces y pudo crear e implementar muchos de los métodos), y desarrollando una estrategia para hacer búsquedas por medio de la internet por el que accedíamos a OCLC, buscando todos los libros publicados en español y todos los autores de apellidos hispanos y todas las editoriales e imprentas que habían editado esos libros y periódicos, etc., yendo pueblo por pueblo, estado por estado, hasta que después de unos tres o cuatro años pudimos identificar como 18.000 libros, lo que nos sirvió como base para identificar a autores, líderes literarios, escuelas, publicaciones y archivos. También pudimos identificar y copiar o preservar más de 1.200 periódicos hispanos publicados en EUA antes de 1940, cuyos artículos indizamos y digitalizamos, y que nos sirvieron para comenzar a perfilar toda la historia de la literatura hispana en Estados Unidos de los siglos XIX y XX. Todo esto lo pudimos hacer en casa. Por otra parte, también invertimos los fondos en becas para investigadores, para subvencionar sus pequeños proyectos de recuperación, visitas a archivos e indización y organizamos conferencias grandes bianuales y en años alternativos conferencias especializadas sobre lo que se había encontrado, el desarrollo de una metodología latina del archivo, una crítica literaria de esta literatura que se estaba revelando, recuperación de textos religiosos, entre otros temas. Mientras se iban recuperando textos, comenzamos a publicar algunos en formato convencional, es decir libros, como muestras de lo que se podía recuperar: las primeras novelas de inmigración, colecciones de crónicas periodísticas de autores particulares, la primera antología de literatura de exilio, y una sorpresa, sólidas obras literarias escritas por mujeres en el siglo XIX y la primera mitad del XX (obras de María Amparo Ruiz de Burton, María Christina Mena, Jovita González y muchas otras). En 2002 y en 2003, respectivamente, editamos las primeras dos antologías de literatura recuperada: *En otra voz* como edición de APP y *Herencia: The Anthology of Hispanic Literature of the United States* con *Oxford*

University Press. Digo que estos primeros 40 tomos y dos antologías de literatura recuperada representaban nada más una muestra, ya que la meta del proyecto era crear ediciones electrónicas capaces de entregar *miles* de textos a los lectores.

Así lo hicimos. Hasta la fecha hemos digitalizado más de 500.000 textos, y EBSCO, la casa más grande de bases de datos, ha distribuido ya alrededor de 100.000 de esos textos a bibliotecas más que nada universitarias en EUA, Europa e Hispanoamérica. Readex ha distribuido 400 de nuestros periódicos con acceso a todos los artículos. Hoy en día, el proyecto ya se ha institucionalizado como programa de la Universidad de Houston, en que la universidad subvenciona el trabajo de dos asistentes graduados, nos provee oficinas y facilidades y el *Recovery* se ha integrado al programa de doctorado en español. Todos los archivos de material original, microfilmado y digital pasan a *Special Collections* de la M. D. Anderson Library de la Universidad de Houston, donde una especialista en archivos hispanos de Estados Unidos se encarga de procesarlos y ponerlos a disposición de los estudiosos. Seguimos procesando el material recuperado para distribuirlo en grandes bases de datos; también hemos comenzado a crear *e-books* de varios libros y colecciones particulares. Como APP es la casa que provee más textos hispanos a toda la industria de libros de texto –las licencias que colocamos representan como 15% de nuestras entradas anuales– ha sido relativamente fácil entregar este material a los directores de textos de consulta, libros de textos, bases de datos, especialistas en currículo para escuelas primarias y secundarias. Los libros impresos que hemos publicado como muestras realmente han venido a formar parte del currículo universitario de departamentos de español e inglés, *Women's Studies, Ethnic Studies*, y otros.

MMR: Hablemos ahora de la internacionalización de las literaturas hispanas de los Estados Unidos. Tú participaste en esa expansión desde temprano, ofreciendo un curso de verano en Santander (España) en 1983 y, luego, con tu presencia en algunas de las conferencias europeas, incluida la primera de ellas, en Germersheim (Alemania) en 1984. ¿Qué ha aportado esta expansión de públicos y de horizontes críticos?

NK: Es cierto que he participado en conferencias internacionales, principalmente en Europa, pero esos lazos con estudiosos europeos fueron iniciados por gente como Juan Bruce-Novoa, que fue a Alemania con una beca Fulbright y, creo, se quedó dos años.

Fue Juan Bruce con la Bardeleben [Renate von Bardeleben] quienes organizaron esa conferencia en Germersheim, y él mismo con otros estudiosos chicanos, como Francisco Lomelí y María Herrera-Sobek, quienes pudieron establecer lazos en Francia con Genèvieve Fabre y otros para las conferencias en Francia. Estas y otras iniciativas nos beneficiaron mucho en el sentido de dar a conocer a nuestros autores y libros que tuvieron preeminencia en esas conferencias. Pero esos proyectos de internacionalizar, sobretodo, la literatura chicana, fueron proyectos de otros colegas, y pudimos, nosotros de APP y *Recovery,* aprovecharnos de esas oportunidades. Tampoco organicé los seminarios en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en 1983, donde fuiste estudiante mío y te interesó el material tanto que apareciste en la conferencia de Germersheim, y después te pude reclutar para el programa de maestría en la Universidad de Houston. Creo que fue en Santander donde se comenzaba a informar algo sobre la literatura chicana y latina en España y que solo en las últimas décadas, más o menos, que ha venido a florecer con más conferencias internacionales, seminarios y alguno que otro curso. Es importante mencionar el papel destacado de José Antonio Gurpegui, de la Universidad de Alcalá de Henares, no solo en la organización de conferencias bianuales sino también en la publicación de una revista (*Camino Real: Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*) y en la edición de textos literarios chicanos –sin mencionar la labor general del Instituto Franklin, que ha dirigido hasta hace poco, y de la organización HispaUSA, que preside–. Pero repito: fui invitado, no ideé ese fomento, y aproveché para establecer lazos duraderos con los estudiosos españoles.

MMR: Después de este repaso general de tu trayectoria y de los proyectos que has dirigido, volvamos la mirada hacia el futuro: ¿qué cambios crees que le esperan a las literaturas hispánicas en las próximas décadas?

NK: Como ya mencioné varias veces, la transición a las ediciones electrónicas presenta grandes oportunidades de distribución de textos en inglés y español y la posibilidad de establecer un mercado verdaderamente internacional para nuestra literatura. Ya estamos vendiendo *e-books* a lectores en Serbia, Corea, India, entre otros países. Pero también existen grandes barreras y peligros: 1) la tecnología es costosa; 2) hoy en día nadie ha descubierto cómo promocionar los *e-books*, dada la pluralidad, el exceso de información en la internet y la facilidad de individuos de distribuir sus propios escritos por in-

ternet; 3) las grandes empresas editoriales y de entretenimiento están desarrollando métodos y promocionando proyectos de leyes para limitar el acceso libre a la internet y eliminar la competencia, todo lo cual redondea en la disminución de las culturas minoritarias en todo el sentido del concepto de minoría. Creo que en el ámbito de la cultura popular vamos a ver más y más participación hispana, más cómics escritos e ilustrados por hispanos, más películas y programas de televisión, más uso de la lengua española como *lingua franca* con la idea de internacionalizar los productos culturales hispanos, tal como se ha hecho con la música de salsa. A todo paso hay oportunidades para las grandes multinacionales de explotarnos y explotar nuestra cultura, a la vez que la expropian, la deforman y la convierten en un arma política en contra de nosotros.

MMR: Por último, una pregunta de tono más personal. A lo largo de tu carrera has recibido numerosos galardones, a todos los niveles. ¿Hay alguno o algunos que tengan para ti una significación especial?

NK: Yo siempre he visto esos premios como reconocimiento del trabajo que hacemos en equipo, ya que para producir revistas y libros se necesita la participación y la inversión de mucha gente. Soy la cara de la empresa, me encargo de las relaciones diplomáticas y actúo como CEO, pero en realidad, buena parte del trabajo es producido por gente como la subdirectora Marina Tristán, la Directora Editorial Gabriela Baeza Ventura, la Directora de Recovery de la Brown Foundation Carolina Villarroel, entre varios otros, por no mencionar lo obvio que es la calidad de las obras y los autores. Como se ve por lo dicho arriba, también mis investigaciones académicas han dependido mucho de la editorial, la revista, el teatro. Así que nunca he visto estos galardones como reconocimiento de mi contribución como individuo. Recibir premios que rememoran a Luis Leal, Américo Paredes o Enrique Anderson-Imbert, o que son otorgados por presidentes de los Estados Unidos, me inquietan a veces porque pienso que mi humilde contribución no está al nivel de esos gigantes.

MMR: Muchas gracias, y que sigan llegando los éxitos y reconocimientos en el futuro.

JOSÉ KOZER: FE EN LAS PALABRAS Y EL LENGUAJE

Oscar Jairo González Hernández[1]

"Si Oscar Hijuelos compone despedidas de Cuba, José Kozer escribe para no decir adiós. Hijuelos escribe 'desde' Cuba, pero 'hacia' los Estados Unidos, mientras Kozer escribe 'desde' los Estados Unidos 'hacia' Cuba", escribió el novelista y ensayista Gustavo Pérez-Firmat en su influyente libro *Live on the Hyphen: The Cuban-American Way* (University of Texas Press, 1994), poniendo de esta manera en las antípodas a dos autores mayores de la literatura cubana en los Estados Unidos: Hijuelos –el primer novelista hispano en ganar un premio Pulitzer, fallecido el pasado mes de Octubre (2013)– y Kozer serían, para Pérez-Firmat una suerte de paréntesis estéticos, esos extremos que sujetan en pinza el cuerpo de la literatura exiliada. Por esas paradojas del destino, mientras el autor de *The Mambo Kings Play Songs of Love* fallecía inesperadamente en su apartamento de Manhattan, el poeta José Kozer recibía uno de los pocos premios de su prolífica carrera literaria, el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) de Chile, que coloca automáticamente a un autor en el Olimpo de la literatura latinoamericana, si consideramos

[1] Educador, escritor, ensayista, conferenciante y promotor cultural. Profesor en la Universidad de Medellín. Adicionalmente a sus estudios en Filosofía y Letras cuenta con un diplomado en Problemas y Perspectivas en Filosofía y una maestría en Historia del Arte. Es miembro y colaborador de varias revistas de investigación y creación literaria. Ha publicado "La ciudad soñada" (compilación de textos sobre la ciudad), "Pincel de hierba" (a la manera del haikú), "La trompeta de Mercurio" (sobre el libro y la lectura), "En causa propia" y "Conversación y silencio" (entrevistas).

que antes de Kozer lo han recibido: José Emilio Pacheco, Juan Gelman, Carlos Germán Belli, Fina García Marruz, Carmen Berenguer, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Óscar Hahn y Nicanor Parra.

Con motivo de este importante galardón, la RANLE reproduce la entrevista inédita que le hiciera Oscar Jairo González Hernández al autor de *Bajo este cien* y *La huella destartalada*.

Oscar Jairo González Hernández: ¿Qué sentido tienen para usted las palabras? ¿Dónde y cómo las busca para llevarlas al poema y qué ocurre durante ese trayecto de formación y transformación?

José Kozer: Tengo fe en las palabras. Por lo general, me vienen en el momento en que un poema se va a hacer. Son mi sostén y el sostén del poema. Sé que me regodeo en ellas, que son parte de mi proceso digestivo, que hay un elemento de dependencia votiva en mi relación, si se quiere de diccionario, con las palabras, pero y qué. Son una forma viva de amor, un modo de participar de la tribu, de ser uno entre todos, ya que el lenguaje es de todos y uno es uno más en el ámbito del lenguaje. Todos tenemos acceso a las mismas palabras, no todos podemos llevarlas al espacio, en parte incorpóreo, del poema, de la llamada creación, a fin de reconfigurar su monótona existencia de diccionario, e incluso de vida normativa social. El poeta es el que rehace desde dentro la palabra, en luminosidad.

OJGH: ¿Dónde y cómo extrae de sí mismo, o de su relación con un incidente exterior, los títulos de sus libros?

JK: Titular para mí siempre ha sido y es un calvario. No sé por qué, pero soy capaz de escribir un complejo poema en menos de lo que canta un gallo; con 20 minutos tengo suficiente para escribir uno de mis textos –rollos de mis densidades elucubradas poéticamente–, y sin embargo, el título me hace padecer, ya que no se me da con la "facilidad" ni el "oficio" con que se me da el poema. Ahora mismo acabo de enviar a Guatemala un libro que titulé *Autorretrato en tránsito*, compuesto de poemas escritos en los últimos años y conservados en distintas carpetas donde los poemas se me van acumulando (a la fecha hay 9406 poemas). Montar el libro no se me hizo cuesta arriba, lo ordené y se me ordenó en cooperación amistosa de poemas, sin mayor dificultad: hay como un instinto que me permite hacerlo sin mayores desgarramientos; sin embargo, desde anoche peleaba con el título del libro, hasta que de repente se me iluminó el bombillo y di con la solución, que ya estaba esperándome pues era el título de un poema con el que quería cerrar el libro.

OJGH: En su poesía hay mixturas, combinaciones insistentes e incisivas entre el mundo poético y la realidad factual. Es evidente que el poema se alimenta de esos roces: ¿Cómo se da y de qué manera sucede esa intervención sobre la realidad en su poesía?

JK: Esas mixturas son lo que me circunda, ahora; y son el lugar de donde vengo, mi casa oriunda, mi país natal, mis experiencias de la vida "moderna" en Nueva York, en los sitios por donde he deambulado con el deseo de madurar, de conocer (epistemológicamente) con un afán algo malsano de acumulación de "bienes": no me refiero a los bienes materiales, sino a esa gula espiritual y, en mi caso, asimismo poética de la que hablara San Juan de la Cruz. La modernidad tiene que acusar la presencia de la mezcla, del mestizaje cultural, intelectual, racial, nacional: la aldea global es y no es un mito. Lo es, ya que más que de aldea se trata de una ciudadela de muchas puertas y compuertas, a lo Kafka, y no lo es en el sentido de que la comunicación se ha vuelto instantánea, pues abriga y desabriga, en el sentido de que nos encontramos todos con facilidad y con la misma facilidad desaparecemos en nuestras personales intemperies, llevando del otro en nuestro interior apenas un roce, apenas nada, solo una falaz superficie carente de profundidad. Mis poemas, en ese sentido, nacen de una rozadura continua en la que la referencialidad múltiple penetra el texto continuamente. Se trata de lo que la retórica llama anacoluto, figura que permite el cambio abrupto de registro (que no es una desconcentración) y que a mi modo de ver, bien utilizado, enriquece la textura del poema.

OJGH: Esas combinaciones traen cierta tensión que lo conectan con la poesía oriental y que es indudablemente deliberada. ¿Qué persigue en esa búsqueda?

JK: La poesía "oriental" es para mí la forma más alta de lo estético y, por esa vía, de lo espiritual. No soy, evidentemente, un oriental, pero amo desde hace años (muchos) lo oriental, soy un lector voraz de todo lo escrito por las mujeres del período Heian (Japón o Yamato), por poner un ejemplo, o de la nueva literatura coreana, o de la poesía clásica china, esa poesía de "los ríos y las montañas" donde se advierte siempre la pequeñez del ser humano ante la dimensión casi astral de la Naturaleza. Todo ese mundo ha ingresado en mi carne, en mis vísceras, y se ha naturalizado, y por lo tanto, se compenetra con la propia escritura cuando esta adopta el estilo de lo oriental, una de las varias orientaciones de mi trabajo. Si en esto hay

una intencionalidad –preferiría hablar de una conciencia nacida de los años de realizar este tipo de trabajo–, la misma consiste en reconocer que mis orígenes judíos, que imponen a un Dios cuya bondad es absolutista, exclusivista, se ven suavizados por la tesitura oriental, con su sentido de misericordia y su ulterior testimonio constante de belleza, de Eros abierto, de Tánatos más despreocupado, ya que se ciñe mayormente al concepto budista de la Nada ulterior, una Nada que está ahí antes y después del nacimiento, y que es el para siempre y el desde siempre de la realidad.

OJGH: ¿En qué forma aparece el Yo en su poesía y desde dónde lo vulnera y lo involucra en ella? ¿Qué carácter asume esa relación de presencia y ocultamiento?

JK: Creo que mi persona no se desprende de su Yo lo suficiente. No soy mayestático ni absolutista, no soy autoritario ni prepotente, pero el yo sigue en pie y está presente en cuanto hago y en mis actos. Por otra parte, en la medida en que mi poesía interactúa con la realidad, consigo, no sé por qué arte de birlibirloque, rebajar al máximo ese yo, y ahí (así me lo dice muchas veces mi mujer Guadalupe) se concentra lo mejor de mi existencia, la de un ser que todo lo desconoce y que lucha a brazo partido por superarse, pero que bien sabe que malamente lo consigue, pues por cada paso al frente retrocede tres, salvo en el momento de la escritura, esa especie de salvedad, o de excepción a la regla. De tal manera, mi vida diaria está bifurcada en el yo y su desasimiento.

OJGH: ¿De dónde procede la tendencia al exceso que caracteriza a su poesía?

JK: En parte la deseo, y por ende la empujo e impulso, pero en mayor medida mi insaciabilidad (quizás consecuencia de la insularidad de la que viene todo cubano y todo isleño) es una compañía que camina conmigo del brazo desde mi más tierna adolescencia. No recuerdo día de mi vida en que no haya leído o querido saber. Estudiar. Desde siempre, todo me atrae, todo me conmueve y convoca, no hay forma de conocimiento que no me imante, y así, mi vida ha sido estar entre libros, el invariable deseo de leer en variedad, el concebir la vida solo como búsqueda del conocimiento, como espacio verdadero si se aboca a esa avidez de conocimiento, desmesurada y razonable al mismo tiempo. No desdeño ni descarto nada, y si mucho no sé, se debe a que me persigue una mala memoria, producto de un proceso continuo de vaciamiento según el cual el conocer se aplica a la escri-

tura de los poemas, y tras esa escritura sobreviene la desaparición de dicho conocimiento, que ya cumplió su función: la de escritura. Mis maestros en este sentido pueden ser un Montaigne o un Lezama, dos lectores voraces.

OJGH: ¿Cuál es su técnica poética y cómo se ha ido construyendo en la escritura de sus libros; qué hilos se tensionan, qué inquietudes y provocaciones alimentan su creación poética?

JK: No tengo en verdad técnica particular. Desde muchacho escribo poesía pero jamás he planeado un poema; es más, jamás me he propuesto una pauta de escritura ni una técnica a seguir, ni siquiera como experimentación. Lo que sé es que de repente siento (es un sentir y un sentido) que voy a escribir, momento en que dejo todo lo que esté haciendo, y me someto a la llegada del poema, con toda naturalidad, sin mayores esfuerzos o desgarramientos, y dejo que, subrepticio, se sobreponga a sí mismo y a mí mismo, hasta que cristalice sobre la página en blanco de uno de mis numerosos cuadernos de escritura. Al principio reconozco que provocaba mis poemas, pero a partir de mis cuarenta y pico años de edad todo esto se naturalizó, y empecé a escribir "sin darme cuenta", con una soltura que es dichosa pese a ser enrevesada, y desde una agilidad que pese a todas mis torpezas y fallos, funciona. Me funciona. Y produce poemas, esa ringla de poemas que hago, corrijo, encarpeto y olvido.

OJGH: ¿Por qué tituló su diario *Una huella destartalada*? ¿Qué propuesta nos hace?

JK: El título de ese libro de "memorias", libro entresacado de mis diarios personales (ya van casi 50 volúmenes, todos escritos a mano, desde 1964 hasta la fecha), y publicado por la editorial Aldus, es *Una huella destartalada*. ¿Por qué destartalada? Cuando contemplo mi existencia en su totalidad efímera, la percibo como algo destartalado, destartale que me sigue y persigue y hace de mi vida un desorden, un caos, una inasequible condición que se me escurre todo el tiempo, impidiendo una mínima definición de existencia. De la misma, al escribir, dejo apenas una huella. Sin embargo, cuando contemplo mi existencia en su cotidianeidad, el modo en que la misma transcurre, ocurre lo contrario: esa vida es ordenada, nada destartalada, contiene un esquema de rutina y práctica meditativas, contemplativas, activas a lo pasivo, pasivas a lo activo, todo animado por la necesidad, no creo que imperiosa, de leer y escribir. De manera que la huella ahora es la que puede surgir de un cuarto que no es caos ni leonera, que no

es desorden ni abultamiento sino por el contrario, quieta y elegante cuadratura, paredes blancas, pocos objetos materiales, ya no muchos libros ni discos, y una conversación continua entre mi mujer Guadalupe y yo, compuesta de quietud, voz baja, risa y silencios, penumbra sana. Así escribo sobre el destartale personal de una existencia ya algo larga, pero vista desde el diario, mi escritura es quieta, está enmarcada por la blancura de esa habitación a la que aludo.

OJGH: ¿En qué momento al escribir piensa en el lector, ya sea ese lector inicial que es usted o el lector que vendrá, como en *El libro por venir* de Blanchot?

JK: No pienso ni en el lector ni en nada que se le parezca, ya que en verdad en el momento de la escritura no pienso, no pienso en nada. Sé que estoy escribiendo; veo, atónito, eso que hago o se hace, fluir; y ya. Nada me planteo, nada sé, nada espero, solo dejo fluir y correr: tal vez donde intervengo un poco es hacia el final del poema, ya que tiendo, luego de haberlo dejado transcurrir por su cuenta y riesgo, a cortarlo de sopetón, a modo de soltar el bolígrafo e irme. No me pregunto de dónde viene, ni adónde va, lo único que veo en el arranque de la escritura es la estructura y el tamaño del poema que se va a hacer, eso lo tengo claro, es mi nitidez única, y por ahí voy de su brazo canturreando lo que se me indica, lo que se dicta y acato.

OJGH: ¿Considera que las palabras conforman un teatro, construyen una escenografía? ¿Siente usted ese efecto de teatralización, de drama? ¿Ha escrito o escribiría teatro?

JK: No podría escribir teatro ya que me sobra dramatismo pero me falta sobriedad para hacerlo. Además, a mí la poesía me come hasta tal extremo, es tal en mí la monstruosidad de este oficio, que no hay sitio para otro género, otra forma de expresión, de modo que más allá de poemas no soy capaz de hacer teatro o cuento corto o novela; a lo sumo garrapateo en mis diarios, de vez en vez escribo un ensayo, casi siempre a petición, pero más allá de esas vertientes todo se lo doy a la poesía, la poesía es mi comecoco, mi fantasmagoría y enorme nimiedad. No obstante lo dicho, durante la escritura del poema las palabras gesticulan, ejecutan sus "mudras" y participan, digamos a la Pessoa, de su "drama en gente". Pero eso es cosa de ellas, lo mío, repito, es seguir un curso, fluir y acatar.

OJGH: ¿En qué medida se conectan, o qué hilos conductores existen entre la naturaleza y la ciudad en su obra? ¿Cómo percibe esa conexión y cómo se desarrolla en su poesía?

José Kozer durante una entrevista
(Fuente: https://www.escritores.org/index.php/biografias/11535-kozer-jose)

JK: Viví en La Habana veinte años y treinta y dos en Nueva York. Se me ha criticado, o al menos cuestionado, el hacer poca alusión en mi poesía a esas ciudades, como si la experiencia urbana no me hubiese penetrado. Tengo una especie de "complejo rural" y de profunda necesidad arcádica, necesito imágenes rurales para funcionar en poesía, y durante la escritura el vocabulario que me asedia y me acompaña es el de las flores, la orografía, la hidrografía, los cuatro elementos fundamentales de la Naturaleza (son cinco en el mundo oriental): todo eso a expensas de la Urbe. Pero creo que todo esto es algo más sutil y que habría que hilar más fino a la hora de mirar a fondo mis textos, ya que no suelen descartar sino acoger y recoger, y el campo se manifiesta muy explícitamente en ellos, mientras que la ciudad se manifiesta tácita e implícitamente, cual si en vez de mirarla de frente en toda su brutalidad, la soslayara para mirarla lateralmente en toda su generosidad. Naturaleza y ciudad, lo que Eça de Queiroz llamaba "A cidade e as serras" no son lo mismo, pero se enlazan y entrecruzan en sutil composición, a veces hasta como acuarela o sinfonía musical, para no separarse en torpe dualidad. Igual que podemos decir que cuerpo y alma, siendo diferentes, forjan una sutil amalgama que hace nudo y UNO de esa pareja de aparentes opuestos, en el caso de la Naturaleza y la ciudad ocurre otro tanto. Las calles de mis poemas están arboladas y los árboles de mis poemas no descartan el suelo de cemento donde tantas veces crecen.

OJGH: Blake hablaba de la "visión memorable" y Rosamel del Valle de la "videncia poética": ¿la poesía para usted está relacionada con la visión, la videncia?

JK: En general, no soy un poeta visionario, ni como Rimbaud, un vidente. Tengo poemas donde lo apocalíptico y mi honda necesidad espiritual me llevan por caminos cercanos a la visión y al estado de videncia, solo que ni en poesía ni en mi vida cotidiana alcanzo esos grados de contemplación. Algo, como en el caso de Fray Luis de León, interfiere e impide lo visionario, la videncia. No hay videncia en mi poesía, por lo general, aunque sé que he escrito poemas en los que me acercaba a ese estado luminoso al que sin duda aspiro. En el caso de Fray Luis, el intelecto interfería, a diferencia de San Juan de la Cruz, un místico religioso, humano y poético: el místico total. En mi caso lo que interfiere es un sentido de la belleza muy fuerte, que va de la mano con una perplejidad que impide la alta fe; soy un escéptico redomado que no cree en lo ulterior, en lo trascendente, y esto lo digo con pena pero sin dolor.

OJGH: ¿Podría indicarnos qué poeta y qué libro de poesía lo inició en el interés y obsesión metódica por la poesía, y qué libro sigue causándole ese sentimiento hasta la fecha?

JK: Quizás mis poetas iniciáticos son Rimbaud, Baudelaire, y quizás después el Lorca de los gitanos, seguido por el Lorca de *Poeta en Nueva York*. Ahí pego un salto, y ya en Estados Unidos (Nueva York) ingresan en mis lecturas y en mi poesía, de la mano de un Vallejo o un Rilke, poetas como Elliot y Pound, y luego Wallace Stevens y William Carlos Williams. Creo haberme convertido en un poeta lector; mi escritura depende mucho de la lectura que estoy haciendo durante la escritura del poema, el poema nace de esa lectura (leo a mansalva y varios libros a la vez en dos idiomas y a veces en tres y hasta más, con la ayuda de diccionarios bilingües): si se quiere hablar de influencias en mi poesía habrá que referirlas a los libros que voy leyendo y he leído con el correr de los años y durante toda una vida.

OJGH: ¿Qué le dice un libro en una biblioteca? ¿Tiene biblioteca? ¿No es una biblioteca el conjunto simbólico de los libros que lee o ha leído, aunque no estén físicamente allí, e incluso aquellos que desea leer y sabe que nunca leerá?

JK: Tuve dos extensas bibliotecas, aparte de una pequeña biblioteca iniciática que quedó en La Habana, a mis 20 años de edad. Una la vendí, después de regalar la mitad de sus libros al recibir mi ju-

bilación. La otra, que es la actual, la voy vendiendo en Laredo, Texas, a la *Texas A&M University*, que ha tenido a bien crear una Colección de Poesía José Kozer que contendrá esa segunda biblioteca *in toto* o mayormente, y dará origen, con el paso del tiempo, a un centro de estudios. Mi deseo, que Guadalupe comparte, es vaciar esta casa (un piso en altos en un pequeño pueblo llamado Hallandale, en La Florida) y quedarnos con las paredes blancas y solo la colección de libros de las literaturas japonesa, china y coreana. De modo que la necesidad de vivir rodeado de libros ya ha cedido. Habría querido leer todos los libros pero es imposible. Además, lo leído requiere relecturas, ya que mucho se olvida, mucho se leyó mal, y mucho merece una relectura más madura si uno ha madurado. En resumen, el amor al libro, la dependencia que el libro crea, ese amoroso vínculo, a mis años es menos deseable, y como dice muy bien su pregunta, lo esencial es el libro que se está leyendo, y la perspectiva de leer otros, ya no muchos, con menor voracidad, de manera que el libro que se tiene entre las manos es en verdad todos los libros que pasaron por esas manos, y los que aún pasarán. Las manos del joven se han arrugado, los libros que el joven leyó están igual de frescos y vivos.

OJGH: ¿En su poesía hay tensiones entre lo sagrado y lo profano, el mito y la utopía? ¿No son sus poemas como salmos?

JK: Son salmos. El escéptico, el incrédulo en mí se abre todo el tiempo a la posibilidad de lo increíble, del inusitado momento en que todo lo que se ha puesto en duda cede a la realización. No creo haya nada sino la Nada, pero siempre hay en mí un rescoldo, no lo voy a llamar de esperanza, en el cual *quizás*, o *tal vez*, o un *pero* primen. Así, en mi poesía, una constante que se me vuelca todo el tiempo en los poemas tiene que ver con esa tensión entre lo sagrado (la poesía es sagrada) y lo profano (la poesía es profanación): se entremezclan lo bajo y lo sublime, lo vulgar con el himno a Dios. O dicho de otro modo, uno no se quiere morir y ya. La utopía es por tanto doble: la terrena, para todos, es una sociedad sana y feliz, de fraternidad abierta, y la trascendente, una vida eterna que concibo a la manera borgiana, como una extensa e inacabable biblioteca que siempre se renueva y que siempre nos exige la relectura.

OJGH: ¿Qué función y qué utilidad, qué sentido tiene para usted hoy la poesía? ¿Es medio para la catarsis o la condenación, el exorcismo o la expiación…?

JK: La poesía es resistencia. La porquería ambiente, la chatarra materialista, el rotundo fracaso de las ideologías, el escepticismo entre los jóvenes respecto a la política y los políticos, la remota posibilidad de un mundo mejor que proceda de la mano de los políticos, solo cuenta con el pensamiento como contrapunto, y ahí toda la literatura, y la poesía en particular, juegan un papel fundamental: el de resistirse ante esa mentira política, reparar ese fracaso ideológico, y darle la vuelta a la tortilla, trayendo de nuevo la esperanza utópica a la sociedad. No veo la poesía como catarsis, en todo caso como alivio momentáneo del fardo de la vida, de una existencia en este Valle de Tedios. No es ni condenación de nada ni de nadie, no es exorcismo pues no hay nada que exorcizar ni que temer, no es expiación pues tampoco hay nada que expiar. ¿Qué diablos hemos hecho para que haya algo que expiar?

OJGH: En su poesía hay también una relación inextricable con el silencio: ¿De qué silencio se habla en ella?

JK: En la Cábala se habla del espacio vivo entre palabras, espacio que hay que saber leer, que hay que aprender a leer, desde la altura del silencio. Dios es el silencio, el gran silencio. Se expresó una vez, luego dejó caer unos pocos atisbos, y se volvió silencio. Así en la poesía, al menos en la mía, hay valles de silencio, socavones de silencio, simas: en esos espacios quedos y callados el poema se sigue escribiendo sin letra visible, de ahí que toda lectura depende de un lector sagaz y practicante, capaz de mirar entre las líneas, de revolver quietamente lo escrito por el poeta y ver si en ese aparente arroz con mango hay verdad, posibilidad ulterior, conocimiento en el desconocimiento, a ver si hay algo que valga la pena desentrañar para decir que mereció la pena leer con máxima atención, y desde el silencio, en silencio.

OJGH: ¿Usted considera esencial para la formación de un poeta el estudio de la poesía en un taller, academia o universidad? ¿En qué se basaría esa formación?

JK: No es esencial, aunque ninguna forma de aprendizaje ni de conocimiento está de más. No tengo nada contra el mundo académico, pero a mi juicio el divorcio entre la Academia y los poetas tiene que ver con el hecho de que el poeta desdeña al académico por cerrado y cabeza cuadrada, a la vez que el académico desprecia al poeta por improvisado, informe, inconforme, y sobre todo por indisciplinado. Se deben dar la mano, desde una mayor humildad, estas dos maneras

de buscar el conocimiento. El académico debe escuchar al poeta en lo que este le puede revelar desde dentro como creador, y el poeta debe escuchar al académico en lo que este tiene de disciplinado a la hora de ordenar, descubrir soterrados datos, estudiarlos y revelarlos al mundo. Tristemente imperan la desconfianza y la soberbia.

OJGH: Recordando a Novalis, la relación que establece entre poesía e historia en su *Enrique de Ofterdingen*: ¿Qué relación tiene su poesía con la historia? ¿Su poesía hace historia, es la historia?

JK: Mi poesía podría ser en todo caso a) una intrahistoria, la propia, personal, familiar, anecdótica, y b) de refilón, o sea, sin proponérmelo, una historia más general y global, la historia desde una perspectiva sociológica, relativa al momento en que yo escribía y vivía; a mi alrededor sucedían cosas que inconscientemente mis poemas, en su progresión, inscribían; no abierta sino sutilmente, no directa sino elípticamente. Mas, la función primera de la poesía no es sociológica ni histórica, no se encamina a la reparación social (aunque puede, y mucho, contribuir): cuando lo intenta se vuelve programática, panfletaria, y en términos generales, banal.

OJGH: Si reconoce principios estéticos sobre los cuáles concibe y realiza su poesía, ¿podría indicarnos tres de ellos y cómo se expresan en su obra?

JK: ¿Principios estéticos? No tengo mayor conciencia de tenerlos. Ni uno ni tres. En todo caso, lo que priva a la hora de hacer mi escritura es un sentido del riesgo, del no programar nada, de cerrar los ojos y abrir las vísceras, y ver qué diablos sale. Esta mañana hice un poema, lo empecé a escribir sin saber qué iba a escribir, mucho menos a escribir ese poema concreto. Empezó con una imagen, repentina, que me llegó: once monjes budistas empiezan a subir una loma, quieren alcanzar la cúspide, piensan que al llegar se iluminarán. No saben –yo tampoco– qué es iluminación. Solo saben que hay que correr el riesgo de subir, juntos, la loma. Lo hacen en el poema, y hasta el final ocurren cosas, y estas van surgiendo desde la propia escritura, sin que yo me hubiera propuesto lo que ahí se escribe. Ese principio estético implica manejar el bolígrafo, apurar el gel del bolígrafo, desde un buen gusto, desde un control que es el oficio y nada más. Así: riesgo, buen gusto, equilibrio en lo desaforado, es lo que rige estética y humanamente mi trabajo. En verdad, hablo de un estado de libertad, que lleva años alcanzar, y que contiene su grado de indiferencia ante lo propio, y ante el destino de lo gestado por uno en cuanto poeta.

En la ceremonia del Premio Iberoamericano Pablo Neruda (lunes 28 de octubre de 2013) el presidente chileno, Sebastián Piñera (izq.), el poeta y ensayista José Kozer (centro) y el ministro de Cultura y Artes, Roberto Ampuero (der.)
Foto cortesía de la Presidencia de Chile

OJGH: Quizá uno de sus temas más concurrentes –para usar el término lezamiano– es el exilio. ¿De qué manera incide y transforma su poesía su condición de exiliado?

JK: Exilio es un aspecto más de la vida al margen. El exiliado tiene la ventaja de vivir otras vidas, otros idiomas y hablas, y de ver con otros ojos lo propio. Tiene la desventaja de una brutal intemperie en la que su país natal, y amado, ya no lo acompaña (al menos en lo práctico). Entre el enriquecimiento representado por el ostracismo, y la pérdida del apoyo de una raíz real a la que asirse, el exiliado va haciendo su trabajo, sea este el que sea. Lo fundamental, a mi modo de ver, es que el exilio no se vuelva oportunismo, negocio de víctima, y mucho menos resentimiento. La falta de talento lleva a muchos a negociar y a resentir, con lo cual nada se resuelve, ni para que acabe el exilio, ni para que el aspirante a escritor escriba algo con ribetes de permanencia.

JULIA OTXOA: SENTIDO Y SÍNTESIS

Cristina Ortiz Ceberio[1]

No se encuentra en la obra de Julia Otxoa una palabra superflua ni una imagen de más. En esta artista, que cultiva tanto la narrativa y la poesía como la obra gráfica, encontraremos la síntesis y el abandono de lo redundante como factores clave de su producción creadora. Nacida en 1953 en la ciudad de San Sebastián, Julia Otxoa es autora de más de treinta obras entre las que destacamos los poemarios *La nieve en los manzanos* (Miguel Gómez Ediciones, 2000), *Taxus Baccata* (Hiperión, 2004) –obra ilustrada por el escultor Ricardo Ugarte–, y *La Lentitud de la Luz* (Cálamo, 2008). Entre sus libros de relatos breves mencionaremos *Kískili-Káskala* (Vosa, 1994), *Un león en la cocina* (Prames, 1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (Hiru, 2002), *Un extraño envío* (Menoscuarto, 2007) y *Un lugar en el parque* (Editorial Alberdania, 2010).

La narrativa de Julia Otxoa ha sido estudiada y antologizada como uno de los mejores exponentes de ficción breve o microrrelato escritos hoy día en castellano. Por ello mismo, resulta difícil encasillar en un género estos textos intensos y narrativamente económicos, ya que en ellos el lector encontrará entrecruzamientos con la poesía o la estructura ensayística breve, además de una gama de relaciones paródicas con diversas formas textuales. De esta manera,

[1] ANLE y Universidad de Wisconsin-Green Bay. Profesora Titular de Humanidades. http://www.anle.us/354/Cristina-Ortiz-Ceberio.html. Agradezco a la Doctora Alicia de Gregorio su atenta lectura y sus sugerencias en la edición de esta entrevista realizada en “Itxas Burni”, San Sebastián, 23 de julio, 2012.

se produce una obra con naturaleza propia, híbrida y que resiste la catalogación fácil.

En sus construcciones literarias, Otxoa altera las leyes de la lógica e invita al lector a sumergirse en un mundo totalmente inesperado. Sus microficciones no inducen al mero entretenimiento; por lo contrario, sus piezas narrativas logran proyectar un examen de la realidad en la que el humor y la sorpresa se combinan con una prosa precisa para generar una mirada crítica. Así, en estas narraciones breves la realidad es lúdicamente cuestionada desde sus cimientos pues el humor oficia como herramienta eficaz para hacer tambalear los términos absolutos en los que suelen apoyarse los sinsentidos y las contradicciones. Como mencionábamos anteriormente, esta aproximación lúdica no está exenta de una mirada crítica y, en algunos casos, de contenido político. El humor surge como resultado de una catálisis subversiva que recoloca objetos y situaciones comunes y anodinas en lugares imposibles y, de esta manera, los transforma. El humor transmuta la realidad y dándole la vuelta, como se le da la vuelta a un guante para mostrar su naturaleza interior, esta se muestra incongruente y desposeída. Por ejemplo, en el relato "Cita con el Embajador" incluido *En un lugar en el parque*, el lector será testigo del encuentro del narrador con un embajador que ha tenido a bien defender las fronteras de su país guardándolas con feroces leones. Las fotografías de inmigrantes despedazados en las fauces de las fieras dejan impasible al embajador, que se encuentra más preocupado por mostrar su erudición, recordando y citando todo su conocimiento sobre simbología occidental en torno al león, mientras el sufrimiento de los seres humanos que mueren devorados le dejan totalmente indiferente. ¿Quién puede no ver reflejado en este relato el absurdo de los discursos políticos frente al drama de la inmigración? En otro de los cuentos incluido en la antología citada, los clientes de una panadería descubren que, como medida contra el desempleo, el gobierno de su país ha determinado que en vez de pan los panaderos vendan palos de escoba. Los prácticos políticos piensan que de esta manera y mediante este ingenioso decreto se generará más trabajo para los dentistas que deben reparar las malogradas dentaduras de los pobres ciudadanos. Estos son algunos ejemplos del uso de un humor inteligente en la visión crítica que el lector puede encontrar en los relatos de Otxoa que también incluyen una constante reflexión sobre el propio acto de escribir, la inspiración y el conocimiento. Sus escritos incluyen una burla sagaz en torno a la delimitación artificial

del conocimiento, la acotación de los discursos y de los campos del saber. De esta manera el protagonista de "Cría de Gallinas" reflexiona: "Una tarde, repasaba distraídamente en un estudio los títulos de las estanterías, cuando aparecieron ante mis ojos un manual de Ricky Utman sobre como criar gallinas, junto al Diccionario Filosófico de Voltaire y un volumen con los relatos completos de Chejov. Me pareció que aquella mezcla disparatada de gallinas, filosofía y relatos quería decirme algo."

Es así como las concepciones literarias del protagonista, influidas por sus diversas lecturas, se van plagando de discursos sobre gallinas, y las charlas sobre la cría de gallinas que da a los granjeros se salpimientan con disertaciones literarias sobre la postmodernidad. Esta divertida yuxtaposición de discursos se podría considerar una especie de *Ars Poetica* que el lector extraerá de la obra de Julia Otxoa, una obra que encierra una revuelta contra la diferenciación del conocimiento en campos acotados y de la literatura en géneros compartimentados en favor de una búsqueda de un mestizaje intelectual y artístico que responda a la curiosidad honesta del ser humano ante el misterio de la existencia.

Cristina Ortiz Ceberio: Primas de riesgo, rescate, austeridad… últimamente en España se nos está bombardeando con un vocabulario asfixiante y reductivo (o asfixiante por reductivo). En este contexto, ¿son estos tiempos malos para la lírica? O, precisamente dado este contexto, ¿necesitamos de la lírica más que nunca?

Julia Otxoa: Yo creo que lo que nos está ocurriendo con este lenguaje críptico de la prima de riesgo, de los mercados, no deja de ser –en mi humilde opinión de alguien que desconoce el tema económico–la utilización de una serie de eufemismos que sugieren el interés de los de siempre, que es el interés del capital. Si bien nosotros vivimos estas circunstancias como nuevas o actuales, y nos parece que no han existido antes, la memoria de la humanidad registra que siempre se han dado esos intereses de poder, económicos, en contra de los intereses del espíritu, de la reflexión, de la inquietud y de la investigación. Hoy en día es necesaria una reflexión intelectual, una interrogación poética –esa razón poética de la que hablaba María Zambrano– para contraponer las razones del espíritu, que son necesarias para la humanización del tiempo, a esas razones económicas tan crueles que eliminan las posibilidades de vida con dignidad para una gran parte de la humanidad. La avaricia y el egoísmo fomentan la

exclusión de los que no tienen nada. A mí me recuerdan muchísimo estas circunstancias que estamos viviendo ahora al mundo que describía Charles Dickens en sus novelas –ahora que estamos celebrando su centenario–. Hay colegas (y yo respeto su actitud aunque no la comparto) que dicen que la poesía no sirve para nada, que no cumple ninguna función en la sociedad. Yo, sin embargo, reivindico en un plano más abierto la posibilidad de utilizar el lenguaje, y especialmente la literatura, para humanizar el mundo. Las lecturas ensanchan el universo de la mirada y, si consiguen cambiar a un lector, entonces es como una enfermedad contagiosa: pueden cambiar las relaciones de todo el entorno que rodea a ese lector. Por lo tanto, yo creo en la capacidad revolucionaria de la literatura para cambiarle la mirada al lector. Lo considero un deber. Los que nos dedicamos a la creación artística tenemos que reivindicar la humanización del tiempo.

CO: Sin embargo vemos cada vez más que la literatura se contagia de este discurso económico y se está convirtiendo más bien en una industria. Hoy día parece que prima ser un superventas. Parece que los economistas también han hecho su incursión en este terreno que se consideraba –como tú dices– de ensanchamiento de la mirada o como espacio de reflexión. En este sentido me gustaría que me explicaras cómo se abre camino una escritora como tú, tan peculiar, con una obra que defiende tanto la literatura.

JO: Yo siempre digo que mi obra ha sido como una proa que se ha ido abriendo camino por sí misma. Hace bastantes años, un editor –todavía guardo la carta– me decía que le gustaba la obra, pero rechazaba su publicación por unas razones que no dejan de ser graciosas, aunque él las mencionaba muy en serio –y eran que veía que mi obra se regodeaba en lo inverosímil–. Al leer aquello, yo no pude evitar pensar en el Señor Kafka –salvando las distancias– y en su obra *La Metamorfosis*. Creo que la literatura y la cultura en general no son campos inocentes pues en la fantasía más extrema hay una postura sobre la realidad. Por otra parte, en el mundo de la cultura no todos pensamos lo mismo. Hay quien tiene una actitud de consumo, "que se venda mi libro", y eso es lo único que le interesa. Por supuesto, a todos nos gustaría tener muchos lectores. Pero también estamos aquellos que nos planteamos que nuestra vida no puede estar separada de nuestra actitud como escritores. Si yo en la vida me hago una serie de interrogantes y de cuestionamientos, eso se debe notar en mi escritura. En el mundo de la cultura puedes encontrar pintores, escultores o

escritores que se marcan su carrera como creadores casi como si fueran banqueros y parece que su único interés está en obtener la fama. Otros nos planteamos ser cada día, responder a preguntas existenciales básicas y poder expresarnos estéticamente. En ese orden de cosas, nos damos con un canto en los dientes si algún lector o lectora siente que le podemos acompañar en la vida como nos han acompañado y siguen acompañando los grandes escritores. A mí me acompañan Albert Camus, Franz Kafka, María Zambrano, Italo Calvino, Bohumil Hrabal y muchos otros. Para mí, escribir es fundamentalmente una actitud ante la existencia. Al cabo del tiempo y ya con más de treinta títulos publicados, sí que puedo decir que encuentro ese *feeling* con el lector, que siento que he conseguido llegar a su corazón. El *best-seller* o el superventas, honestamente, no me interesa. El tipo de interrogación en mi escritura viene de otras inquietudes, de otros cuestionamientos. Ahí sí que estableces un tipo de contacto con el lector; un lector activo. En muchos de mis cuentos creo la posibilidad de varios finales, finales abiertos. Pido al lector que se implique en esa lectura. Ese es el tipo de lector que me interesa.

CO: En relación con estos cambios que estamos experimentando en el mundo literario, también estamos viviendo una revolución que involucra al libro como objeto tangible: según parece, este puede convertirse en un futuro no muy lejano en una pieza de museo. Me da la sensación de que vamos a perder ese "olor a librería" y determinadas conexiones sensoriales asociadas con lo que ha sido hasta ahora la lectura. En este sentido, recuerdo tu entrevista a Víctor Moreno a raíz de la publicación de su libro *Leer con los cinco sentidos*[2], que me gustó mucho por esa reflexión sobre el placer orgánico de la lectura, ese placer que uno siente leyendo y que no es solo un placer intelectual. Hay un placer sensorial en la relación con el libro como objeto del que las nuevas tecnologías nos están apartando rápidamente. ¿Cómo vives tú estos cambios? ¿Te influyen? ¿Te importan?

JO: Es inevitable que afecten. Por ejemplo mis contratos con los editores son dobles: recibo uno para la impresión en papel y otro para una versión electrónica. En cuanto a los medios electrónicos como herramientas de trabajo… hay una parte positiva. Yo escribo

[2] http://www.pamiela.com/es/salaprensa/hemeroteca/282-julia-otxoa-entrevista-a-victor-moreno- [último acceso: 30 de Noviembre, 2012]

con ordenador. Tomo notas a mano, desarrollo las ideas, pero a la hora de escribir, escribo mis textos en el ordenador. Además mantengo una fluida comunicación con estudiosos, con revistas, con editoriales… a través del ordenador. Eso es natural hoy en día. Lo que sí reivindico, y no sé hasta qué punto habrá esperanza para ello, es la convivencia del libro convencional –en papel–, al que estamos tan acostumbrados, y el otro soporte. Yo creo que aquí también tendríamos que considerar la influencia de las grandes empresas tecnológicas en la imposición de los soportes. Yo sé que en algunas universidades norteamericanas, por ejemplo, hay profesores que se están negando a que la única herramienta utilizada por los alumnos sea la tecnológica. Tendríamos que investigar hasta qué punto el mundo editorial responde a intereses económicos externos. Yo opto todavía por el libro con olor a tinta, por el placer de pasar la página… Aunque sea inevitable la evolución hacia otro tipo de soportes. En general, a esta sociedad le hace falta una mayor reflexión sobre la tecnología, sus ventajas y perjuicios. Muchas personas de esta sociedad se comportan como "bárbaros tecnológicos", porque dependen –lamentablemente– de internet y, sin embargo, desconocen la forma de crecimiento de las plantas, de nuestro propio cuerpo, o sea, desconocen absolutamente todo de la vida y optan, en cambio, por una vida virtual. Tendríamos que detenernos a reflexionar sobre eso también. En la entrevista que mencionas, apuntaba a la tendencia occidental a separar las ideas de la vida. Hay grandes escritores que sabrán mucho de literatura, pero desconocen totalmente la vida. Me refiero a los perfumes de la naturaleza, los pájaros, la mirada del otro… En ese sentido, reivindico la teoría de María Zambrano –a mi juicio una filosofa todavía por reconocer en profundidad– que hacía hincapié en los sentimientos, las sensaciones, lo vital y orgánico. Ella llamaba a este conjunto el *corazón de la idea*, y decía que había que unir el sentimiento con el pensamiento intelectual. En este momento es muy necesario reivindicar el conocimiento de la vida, de lo que nos rodea, de la naturaleza. Lamentablemente no se hace así. En lo que se refiere a la naturaleza, somos casi analfabetos. Tiene que existir mayor equilibrio entre la ciencia y el espíritu.

CO: Has mencionado a María Zambrano, que me parece una escritora muy presente en tu obra; también has aludido a Albert Camus y a Franz Kafka ¿A qué otros escritores incluirías en tu universo referencial?

Foto cortesía de Julia Otxoa

JO: Me suelen preguntar esto en muchas entrevistas, pero el tema de la destilación de la propia obra es algo muy complejo. Para empezar, está mi propia experiencia vital a la que se une mi curiosidad intelectual, que siempre ha sido muy variada y muy intensa, y todo eso destila un determinado tipo de literatura. Yo no sé si hablar de influencias concretas o de nombres específicos. Por poner un ejemplo, en el prólogo de uno de mis últimos libros, cuento que cuando tenía ocho o diez años, abrí casualmente un armario en *Eulate* –que es la casa familiar, de las raíces navarras– y lo encontré lleno de novela

negra de altísimo nivel. Aquello me encantó. Sin embargo no he vuelto a leer a Agatha Christie ni a George Simenon desde entonces, pero aquello proyectó en mí un pensamiento deductivo, analítico, con el que tengo una deuda impresionante. Luego pasé a interesarme por la filosofía. Los escritores rusos, por ejemplo, siguen estando muy presentes en mi obra. Chejov, mi gran admirado; Dostoievski…Yo creo que mis primeros contactos con la literatura son rusos. La literatura española también está presente: la poesía desde Quevedo, pasando por la Generación del 27. El *Quijote* es para mí un tipo de literatura muy contemporánea, muy experimental, y lo suelo poner como ejemplo de una obra que está atravesada por esa línea de humor y de alegría que tanto me interesa. Me parece importante la comunicación a través de la alegría. En fin, te podría dar muchos nombres: Italo Calvino o Bruno Schütz, escritor de la Segunda Guerra Mundial. Este último hace un tipo de literatura difícil, muy expresionista, pero que a mí me interesa muchísimo. Yo suelo decir que en mi literatura me gustaría expresarme como Goya se expresó en "Los Desastres de la Guerra". Así que las influencias son muy variadas. Están María Zambrano, Hanna Arendt… Las influencias son muy variadas. Por otra parte, no solamente me influyen los textos literarios, la filosofía o el arte, sino que también me gusta leer textos de botánica, por ejemplo.

CO: O sea que tu universo de referencias es muy diverso. Y hablando precisamente de esto, encontramos que en tu literatura se cultivan varios géneros literarios. ¿Cómo definirías tu relación con los géneros? ¿Cómo te llega una idea y cómo la visualizas en un determinado tipo de formato y no en otro, al ser una escritora que no cultiva solo un género?

JO: Mis líneas de trabajo son la poesía, el relato, el relato infantil, la fotografía, la poesía visual, la ilustración… Yo diría que esto es como un árbol que tiene diversas ramas, pero que tiene una raíz común –e insisto mucho en ello–, y esta es la mirada poética hacia el mundo. En un determinado momento, hace quince o veinte años, de mis poemas empezaron a surgir historias, personajes. Empezaban a tener volumen, algo así como lo que ocurre un poco en la plástica cuando la pintura empieza a adquirir volumen y se convierte en escultura. Pues a mí me empezó a pasar exactamente eso. Cuando me preguntan cómo fue el paso al microrrelato en mi obra, he de decir que yo estaba escribiendo poesía, pero que de los poemas empezaron a surgir historias. Así que el poema poco a poco se empezó a conver-

tir en otra cosa. Pero esto no era una opción deliberada. Yo no decía: "ahora estoy escribiendo microrrelatos". Al cabo de los años, hacia 1994, cuando empecé a publicar, hubo un auge de este género y me encontré con que determinados críticos me decían: "lo que está usted haciendo desde hace varios años se llama microrrelato". Vale, pensé, pues muy bien. Desde mi punto de vista sabes que cuando estás escribiendo un relato, estás escribiendo un relato. Aquel paso que yo di, no lo di con conciencia de lo que estaba pasando. Por supuesto sabía que era otro género, pero no había perdido esa concisión abstracta y esa brevedad extrema que tiene la poesía. Entre el microrrelato y la poesía hay muchísimos lazos de visión, de estructura y de concisión. Y por eso, las transiciones se dan de una manera enigmática. Por ponerte otro ejemplo, yo nunca hubiera dicho que iba a escribir cuentos infantiles. Sin embargo un día, estaba en mi casa, que está rodeada por un bosque, escribiendo en el ordenador, y empecé a oír el canto de un búho, y entonces, como a modo de revelación, me vino la historia de un búho que le cuenta la historia del bosque a un niño urbano. Así surgió la primer cuento infantil que escribí y que se titula *Lucas y el búho*. Para este cuento iba a hacer los dibujos Ricardo Ugarte[3], pero estaba muy ocupado, y entonces decidí yo liarme la manta a la cabeza. Ya tenía experiencia gráfica, así que empecé a hacer dibujos para ilustrar el cuento y se los enseñé a Ricardo, y a este le parecieron muy buenos. Y fue así cómo compuse el libro. A partir de entonces, los editores cada vez que les entregaba un texto querían que lo ilustrara. Con lo cual hasta la fecha he publicado e ilustrado seis o siete cuentos infantiles, unos traducidos al *euskera* y otros inéditos en castellano.

De la misma manera te podría contar cómo pasé de la poesía a la poesía visual, porque este también fue un tránsito natural. Tampoco era consciente de que estaba haciendo otra cosa. Veía que me estaba expresando con una herramienta y que en ese preciso momento, esa sensación solo podía ser representada por medio de lo visual y de lo literario. Estas transiciones han seguido dándose en el tiempo y ahora mismo compagino la poesía visual y el relato.

[3] Referencia al escultor vasco Ricardo Ugarte, su esposo, con el que comparte muchas colaboraciones artísticas y literarias. www.ricardougarte.net [Página oficial].

A la hora de escribir, el microrrelato en mi caso tiene unos ingredientes de concisión, de extrema brevedad, de potencialidad expresiva a la que llego a través de un lenguaje muy conciso en el que no puede sobrar nada. Se repiten en mis microrrelatos unos ingredientes de misterio, inquietud, ironía, humor, de argumento abierto. Me interesa muchísimo el tema experimental dentro del cuento, que el lector esté activo. Soy muy consciente de la particularidad del género a la hora de escribir ya que mis microrrelatos tienen todos estos ingredientes que generalmente en mis poemas no se dan. Yo diría que hay dos elementos característicos de mi poesía que son lo lírico y lo expresionista. Lo que comparten mis poemas y los microrrelatos es el universo simbólico que utilizo ya que en él hay muchas interrelaciones con la naturaleza. Además en mi obra siempre existe una meta-poética en relación al lenguaje. Ahora mismo me estoy dando cuenta de que esa meta-poética, el lenguaje como materia de investigación, se da tanto en los microrrelatos que escribo como en la poesía. Así que ambos géneros participan de algunos ingredientes comunes.

CO: En ese sentido me gustaría preguntarte por la antología *Un siglo de Microrrelatos,* que acaba de publicar la editorial Cátedra y en la que estás incluida –junto a otros autores– como una de las representantes más destacadas del microrrelato escrito en castellano. ¿Qué importancia le das al hecho de que Cátedra, una editorial especializada en ediciones críticas, haya publicado esta antología?

JO: El microrrelato tiene ya muchísima edad, aunque curiosamente en España hasta hace muchos años solamente tenía lectores. Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso y muchos otros tenían lectores aquí, sin embargo no se había dado ese paso editorial hacia el espacio académico y de los medios de comunicación en cuestión de publicación. Así que como género había estado relegado y marginado. Sin embargo, de un tiempo a esta parte ha habido un absoluto "boom" y yo diría que hoy es el día que empieza a haber bastante bibliografía. Esta antología de Irene Andrés Suárez no es la primera. Ella misma tiene otra antología en la editorial Menoscuarto, que es una editorial totalmente dedicada al género. Así que ya va habiendo antologías. La de David Lagmanovich, Ángeles Encinar, Carmen Valcárcel, Fernando Valls… se suman a la antología de Irene. Es decir, que hay una extensa bibliografía del género y se puede decir que vamos entrando en una normalidad. Antes el género estaba marginado, parecía poco serio, pero afortunadamente eso ya se ha diluido y lo que empieza a

haber ahora es el peligro de que muchos creadores piensen que diciendo un chiste o una genialidad ya han escrito un microrrelato. Pasaremos un poquito el sarampión todavía. Hoy hay grandes autores de microrrelato, así que estamos en un buen camino hacia la aceptación de un género que, como tal, no es nuevo. En España tenemos una tradición que incluye desde a Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna hasta al mismo Lorca. Sobre este último hay que decir que tiene una serie de microrrelatos buenísimos también publicados por la editorial Menoscuarto con una selección hecha por Fernando Valls. Como he explicado antes respecto a mi caso, Lorca no era consciente de estar trabajando el microrrelato. A él le interesaba escribir en prosa poética, como él lo llamaba. Lo mismo se podría decir de Juan Ramón Jiménez. En ambos el resultado es buenísimo. O sea que la andadura de este género en la literatura hispánica es larga y viene de muy atrás, pero faltaba el reconocimiento.

CO: Un aspecto que quería mencionar sobre tu obra, es que realmente uno la lee con una sonrisa y a veces con abierta carcajada. ¿Qué papel crees que desempeña el humor en tu obra?

JO: Como lectora, me interesa esa transmisión de la vida a través de la alegría y del humor. Yo siempre pongo el ejemplo del *Quijote*, que es una novela que además de mezclar muchos géneros y ser totalmente experimental y adelantarse siglos a las teorías postmodernas, para mí es una narración de la vida, con sus luces y sus sombras, sin cargar tintas. Pienso que el humor es muy subversivo, es muy cuestionador de las grandes verdades, del pensamiento único, de esa seriedad "asnal". En mi obra el humor funciona de una manera que la gente comenta "me he reído a carcajadas" pero luego queda un poso, algo que te hace pensar. Me gusta más hacer pensar. Esto no siempre es posible porque a veces hay cuentos míos terribles, pero en general, sí, está muy presente el humor vinculado al absurdo, al elemento surrealista en mi obra. Para mí el humor es un elemento que desbarata todos esos teatros del mundo, de pensamiento único, de dogma cerrado, que existen en lo social y en lo político. A los dictadores de todo tipo nunca les ha gustado el humor.

CO: Parece inevitable que, dado que eres una escritora vasca, hablemos un poco de política o de la realidad vivida en el País Vasco. En este sentido, en tu obra hay ciertas claves y alusiones que no se presentan de una manera explícita o directa, pero que la gente que vive y conoce bien la realidad política del País Vasco, entiende. Por ejem-

plo hay un verso en *Taxus Baccata* que me gustó mucho y que querría citar como ejemplo de esa manera de referirte a un escenario pero sin mencionarlo directamente: "Cuanto más atruenan los himnos, más se afianza el silencio en nuestras calles". Este verso me pareció muy preciso. Ahora parece que en el País Vasco estamos inaugurando una nueva etapa dado el fin definitivo de la violencia. ¿Encuentras tú que en esta nueva etapa se van a dar posibilidades de expresión diferentes a las que hemos vivido hasta este momento?

JO: Quiero empezar con *Taxus Baccata,* el libro del que extraes el verso que citas. Taxus Baccata es el nombre botánico del tejo. Le puse a este poemario este nombre porque el tejo es un árbol de crecimiento muy lento y a mí me interesa mucho el tema de la lentitud. Fue un libro que salió con poemas muy breves y con espléndidos dibujos de Ricardo Ugarte en la parte inferior, que es como un diálogo con estos poemas silentes. Quedamos los dos muy satisfechos con el resultado final. En cuanto al tema más específico que comentas tú, de un nuevo tiempo, una nueva etapa… bueno, yo creo, como escritora, que después de la barbarie que hemos vivido, tan cruel en el País Vasco, de violencia, de matar al disidente, tanto fuese niño como anciano –daba igual, se mataba porque era disidente–; eso, me parece de una barbarie, de un totalitarismo, que no hay otro deber que el de denunciarlo porque si no, seríamos cómplices del verdugo. A través de mi obra, existe esa denuncia pero nunca es lineal o directa, sino que se da a través de una elipsis, de una simbología, tanto en mi poesía como en mi microrrelato. Estoy de acuerdo en que ahora se abre un tiempo nuevo, desde el momento en que los que mataban han dejado de matar debido a la presión social, policial y de los jueces. Lo que ocurre es que estamos en un tiempo muy delicado porque en lo que tenemos que hacer hincapié es en la recuperación de la memoria para que no vuelva a ocurrir lo que hemos vivido. Pero es importante no manipular esa memoria como se está haciendo con la memoria histórica del franquismo[4], que es un tema que no acabamos de cerrar bien. Todavía hay cientos de miles de fosas abiertas por toda España indignamente

[4] A raíz de la aprobación de la Ley Memoria Histórica en España en el año 2007, se ha abierto un debate sobre el reconocimiento adecuado de las víctimas de la Guerra Civil y la reparación del daño causado durante la misma y durante la dictadura franquista.

olvidadas. Yo pienso que la memoria tiene que ser rescatada en lo que ocurrió y por los testigos de los que lo sufrieron. Entonces en el País Vasco, aunque se abre un nuevo tiempo, tenemos el deber, especialmente los que estamos en la creación, de recordar que esa barbarie fue posible porque existió también un tipo de pensamiento totalitarista que la justificaba. También es necesaria una reflexión sobre cómo reaccionamos los escritores, pero sobre todo la sociedad vasca en general, ante aquella situación de barbarie, y por qué ha sido posible que esta situación se haya mantenido durante tanto tiempo. En cuanto a la libertad de expresión total, hoy en día pienso que todavía no hemos llegado a ella porque aquí todavía existe el miedo. En un artículo que me pidieron en la *Revista Internacional de Estudios Vascos* que publica EuskoIkaskuntza[5], escribía que lamentablemente, ejercido el terror, la violencia es como una enfermedad que lo contamina todo. En el País Vasco se ha contaminado el lenguaje, lo social, la cultura, las relaciones interpersonales. Se han creado toda una serie de eufemismos para no mencionar directamente lo que estaba ocurriendo. Se evitaba esa mención directa porque igual era peligroso o porque no me interesaba para mi comercio, o para mi carrera profesional que se me identificara políticamente de esta o de aquella manera. Cambiar esto va a costar. Va a costar darle la vuelta a esta miseria moral en la que nos hemos movido en la sociedad vasca durante tantos años. Hasta que no exista una raíz ética en todos nuestros comportamientos como pueblo, no vamos a poder ver un futuro en libertad. Y luego, hay que hacer una reflexión en torno al pensamiento que dio lugar a tanto crimen y esta debe ser una reflexión honda. Todavía hay generaciones de jóvenes que han vivido admirando como héroes a los que mataban. Esa cultura de la violencia hay que ir disolviéndola. Los que tenemos la pluma y la palabra tenemos que insistir e insistir en una regeneración ética de la sociedad vasca.

CO: Cerrando esta entrevista como un círculo, mi última pregunta se refiere a la situación de la poesía en España en este momento. Como sabes, la poeta Eli Tolaretxipi, ha sido seleccionada para representar al conjunto del estado español en las Olimpiadas Culturales

[5] EuskoIkaskuntza es la Sociedad de Estudios Vascos fundada en 1918 con la misión de divulgar la cultura vasca. La revista que publica este organismo –mencionada en esta entrevista– es la *Revista Internacional de Estudios Vascos*.

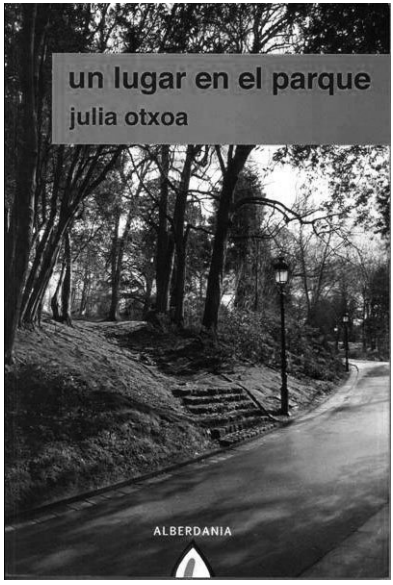
que se han celebrado en Londres en el verano del 2012 con motivo de los Juegos Olímpicos. Desde mi punto de vista, ha habido muy poca repercusión de esta noticia. ¿Por qué piensas que no ha habido una cobertura mediática o un sentimiento de orgullo más acorde al hecho de que una joven poeta vasca haya sido elegida para este evento?¿Qué opinas?

JO: Hay diversos factores. Uno de ellos justo lo has mencionado tú y es el hecho de que un país antes de las Olimpiadas Deportivas convoque unas Olimpiadas Poéticas. Eso lo dice todo. Un país que tiene la suficiente sensibilidad y nivel cultural para hacer eso le da mil vueltas a una España en la que estamos atravesando un tiempo especialmente oscuro en la atención a lo espiritual. Aquí lo que salta a los periódicos cada día son ladrones de altos vuelos, banqueros, empresarios y gente que da el *pelotazo* y se enriquece ilegítimamente de la noche a la mañana. Es decir, todo lo contrario a ese espíritu de Inglaterra que antes de las Olimpiadas organiza unas Olimpiadas de Poesía. Ese equipaje cultural y de sensibilidad hacia la poesía, aquí nos falta. Y, desgraciadamente, esa es una de las causas de la falta de cobertura de esta noticia. Luego hay otro factor, y es que esta poeta participa como yo de esa actitud íntima de la poesía. Busca el retiro, la soledad, la desposesión. Esta es una actitud que evita la notoriedad, el estar en los centros de poder. Si alguien se quiere acercar, que lo haga a través de la lectura de tu obra. La actitud de esta poeta es profundamente espiritual y eso se contrapone con la proyección pública de uno mismo. Es un tipo de autora que va a lo profundo. En general, tal y como está España ahora, la poesía no sale en los periódicos. Saldrán los futbolistas o los banqueros, pero la poesía no. Si en general la literatura está marginada, pues la poesía lo está mucho más. Otro factor añadido es que quizá aquí en el País Vasco si esta poeta se expresara en euskera, hubiera tenido otra notoriedad. Lo cual es un error porque es una autora vasca, independientemente de la lengua en la que decida expresarse. Sobre este asunto de definir a un escritor del País Vasco por la lengua en la que decide expresarse, yo siempre pongo el mismo ejemplo: ¿Quién diría ahora que un Pío Baroja o que un Jorge Oteiza o que un Ricardo Ugarte o un Miguel de Unamuno no son artistas vascos porque se expresaron y se expresan en castellano?

CO: ¿Podrías compartir con los lectores de la RANLE qué proyecto tuyo se concretó en el 2014 y en qué estás trabajando en este momento?

JO: La editorial Menoscuarto me publicó un libro de cuentos y microrrelatos, titulado *Escena de familia con fantasma*. Inicialmente iba a llamarse "Fuera de Plano", que es el título de uno de los relatos, porque este es un concepto que me interesa mucho, tanto de mi obra literaria como gráfica. Me interesa hablar de todo aquello que está fuera de plano, que es lo que no capta la cámara, lo que está pasando y no entra en el encuadre. Toda esa invisibilidad me interesa muchísimo. Además, estoy trabajando con poesía visual y también estoy escribiendo un tipo de ensayo brevísimo, que estaría entre la ficción y el ensayo.

CO: Esta charla ha sido un auténtico placer, Julia. Muchísimas gracias.



EL MUNDO DE ELENA PONIATOWSKA Y LA RENOVACIÓN DE LA CRÓNICA LITERARIA

Luis Alberto Ambroggio[1]

Elena Poniatowska Amor nació en París el 19 de Mayo de 1932. Su escritura crea un fascinante mundo donde ficción y realidad caminan abrazadas, siempre atenta a temas como el papel de la mujer, las relaciones entre los sexos, los acontecimientos que transforman el mundo y las costumbres, los movimientos sociales, las tragedias y los personajes del México actual, en sus márgenes. En su labor periodística, que aplica y supera las técnicas del nuevo periodismo norteamericano combina creativamente la crónica testimonial con los procedimientos de la ficción, tal como puede apreciarse especialmente en *Todo empezó el domingo* (1963), *La noche de Tlatelolco* (1971) y *Nada, nadie* (1985). Desentendida de las fronteras genéricas, su extensa y variada obra hace dialogar autobiografía y ficción en *Lilus Kikus* (1954), biografía y novela en *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y *Tinísima* (1992) e incursiona en el cuento en *De noche vienes* (1979). En *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) juega con la novela epistolar, y en varias obras con el estudio crítico, la conversación, el relato y el testimonio fotográfico, que se entretejen en diversas pro-

[1] ANLE. Escritor, ensayista, poeta y promotor cultural argentino-estadounidense. Su extensa obra, que comprende diversos géneros, desde la poesía y la ficción narrativa hasta el ensayo sobre temas vinculados al bilingüismo y la identidad, la literatura hispanoamericana y la poesía en lengua española escrita en los EE.UU., ha sido traducida a varios idiomas. Preside la Delegación Washington de ANLE, es miembro correspondiente de la RAE y ha sido designado Enviado Cultural de los Estados Unidos. http://www.anle.us/338/Luis-Alberto-Ambroggio.html

porciones en *¡Ay vida, no me mereces!, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, la literatura de la Onda México* (1985), *Octavio Paz, las palabras del árbol* (1998) y *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska* (2002).Con *La piel del cielo* (2001) obtuvo el premio Alfaguara de Novela. En 2005 publicó *El tren pasa primero*, libro merecedor del XV Premio Internacional Rómulo Gallegos (2007). Su novela *Leonora* recibió el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral en 2011.

Rehusó en los 70 el Premio Nacional Villarrutia en protesta por la tragedia de Tlatelolco de1968. En 1979 recibió el Premio Nacional de Periodismo. En el año 2000, Colombia y Chile le otorgaron sus respectivos Premios Nacionales de Escritura; en 2011 recibió el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares; en 2006, la International Women's Media Foundation le otorgó el *Lifetime Achievement Award*; en 2007 recibió el Premio Iberoamericano del Gobierno de la ciudad de México. Entre sus Doctorados Honoris Causa figuran los de la UNAM (2001), de la Universidad Autónoma de Sinaloa (1979), de la *New School of Social Research* en Nueva York (1994), de la Universidad Autónoma Metropolitana (2000) y de la Universidad de Puerto Rico (2010).

Son innumerables los estudios sobre su obra. De hecho esta entrevista tuvo lugar en la Universidad Estatal de California (Dominguez Hills), en el contexto de un Simposio Internacional de Literatura dedicado al estudio de su obra, homenaje en el que tuve el honor de de entregarle, junto con el Director de la ANLE, una placa de reconocimiento en nombre de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

La belleza del intercambio que mantuvimos consiste en su sencillez como de charla en familia, con detalles y confidencias que enriquecen, de una manera histórica, el conocimiento biográfico y literario de quien es, acaso, la más destacada escritora mexicana contemporánea.

Luis Alberto Ambroggio: Naciste en París, de abolengo real; estudiaste en los Estados Unidos, y más tarde regresaste a tu raíz mexicana, para imbuirte de su realidad, sus conflictos, su alma, su riqueza y pobreza. Tus obras testimoniales comprenden un mundo de personas, historias, situaciones, cuestionamientos éticos, filosóficos y estéticos, y también emociones y sentimientos. Me encantan, por

ejemplo, tus diálogos con Octavio Paz, pues tus preguntas desafiantes lo motivaban a opinar tenazmente sobre su vida, su escritura, la necesidad de la crítica, su resistencia a que la poesía sea recitada cuando es leída y otros muchos apasionantes tópicos políticos, sociales, literarios, vivenciales. He disfrutado mucho de ese libro porque consigues que el lector vea al escritor con toda la energía de la vida. También, tus visitas a la cárcel de Lecumberri, solicitadas y anticipadas en las cartas de Álvaro Mutis. Y, luego, vino un largo período de no verte con ninguno de ellos intercambiando ese tipo de conversaciones. ¿Por qué? Cuéntame tus recuerdos de estas dos relaciones en tu vida. ¿Cómo crees que influyó la experiencia de la cárcel en Álvaro Mutis y lo que se ha dado en llamar su estética del deterioro? A su vez ¿cómo te ha afectado todo esto? ¿Cómo han convivido tus distintas dimensiones: de una parte, la de mujer de letras y de otra, las experiencias cotidianas, hogareñas de tu realidad de esposa y madre de tres hijos, con 10 nietos? ¿Cómo has vivido todo lo que expresas?

Elena Poniatowska: Muchas gracias por esa pregunta tan bonita. Te puedo decir que yo los conocí a todos, a Octavio Paz, Álvaro Mutis, a todos antes de que fueran muy reconocidos y muy famosos. Conocí a un Octavio Paz que era Director en Relaciones Exteriores; él era un funcionario, pero ya había publicado *El laberinto de la soledad,* y era un hombre muy afable, muy agradable y cariñoso. En México había una librería francesa muy bonita que dirigía Miguel Barzola, y uno de sus favoritos era Octavio Paz, que en algún momento del día se cruzaba de la Secretaría de Relaciones Exteriores, donde trabajaba con otro gran poeta que es José Borisfish. Entonces él se iba a la librería y algunas veces también a mí me hacía compras, sobre todo libros sobre el surrealismo. También conocí a Álvaro Mutis, creo que en alguna fiesta primero y luego en circunstancias muy terribles, en la cárcel de Lecumberri. Allí me pidió que le llevara la obra de Marcel Proust de La Pléyade, en unas hojitas muy delgaditas, y creo que le llevé dos o tres volúmenes, y lo iba a visitar los domingos. Me hizo reír una vez, porque tenía una esposa en esa época que se llamaba Mireya, colombiana, y me dijo "vas a ver que Mireya se va a casar con mi abogado", y dicho y hecho: Mireya se casó con su abogado. Y luego conocí, ¿a quién otro mencionas?

LAA: A Carlos Fuentes.

EP: A Fuentes también lo conocí, a él fue el primeritito que conocí cuando ni siquiera pensaba. Bueno, yo no sabía que él iba a ser

escritor, porque íbamos a los mismos bailes, y él me sacaba a bailar, íbamos a unas casas en las lomas muy enormes, así hollywoodenses, con esas escaleras que bajan. Bailábamos la bamba, a Pérez Prado, *yo soy el iquiruiqui, yo soy el baja la cachimba*, y bailábamos eso y la raspa, saltábamos así, tatata, ay me acuerdo, y era él, sí, desde entonces tomaba muchísimas notas, hacía muchas preguntas, se fijaba mucho en qué abrigos de pieles llevaban las señoras en las fiestas. Era muy curioso.

LAA: Además de lo que revelas en *Flor de Liz*, como exiliada que ha experimentado los consuelos y sinsabores del exilio, me interesa el detalle de cómo ha sido tu proceso de adaptación, y asimilación, de llegar a sentirte y ser mexicana.

EP: Mira, mi mamá era mexicana, se llamaba Maura Amor. En 1942, durante la guerra, vinimos a México mi madre, mi hermana Kitzia y yo, que tenía diez años por entonces. Mi padre se quedó en la guerra porque era un soldado, un héroe de la guerra; no lo vimos durante cuatro, casi cinco años, mi hermana y yo. Para mí fue muy asombroso descubrir México, porque en Francia nadie me hacía caso, pero en México llamaba la atención una güerita con ojos azules en los 40… en la calle me decían ¡ay qué bonita!, no sé qué, y eso a mí me daba mucha seguridad. Esa fue una adaptación de cariño; como se dice, un champú de amor que recibí de chica y que me ha durado toda la vida. No me costó; a un niño no le cuesta nada adaptarse, porque en primer lugar aprendes el idioma sin darte cuenta; yo creo que a los tres meses nosotras, mi hermana y yo, ya hablábamos español.

LAA: Y con tu madre ¿hablabas español en Francia?

EP: Yo ni siquiera sabía que mi madre era mexicana; es que mi mamá era una mexicana que nació en Francia, como también su madre. Toda la familia se fue a vivir a Francia cuando perdió sus haciendas; casi que se fueron con Porfirio Díaz.

LAA: La capacidad de asombro que te produjo México a primera vista persiste en toda tu obra, y es algo que yo admiro y poetizo en *La desnudez del asombro*. Yo diría que esa capacidad es un lazo que enhebra tu narrativa, tus crónicas y tus geniales entrevistas y desarrollos biográficos, bajo el encuadre de un continuo cuestionario, como ocurre en tu libro sobre Octavio Paz, *Las palabras del árbol*, y en tus *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. Decía Borges que "toda literatura es autobiográfica, finalmente". Y tú, en el diálogo inicial *de La piel del cielo*: "—Mamá, ¿allá atrás se acaba el mundo?

—No, no se acaba. —Demuéstramelo. —Te voy a llevar más lejos de lo que se ve a simple vista", nos encaminas hacia búsquedas y encuentros de todo orden: científico, astrológico, personal, social. Leo la inquietud de tus hijos, la de tu esposo Guillermo Haro, astrofísico de profesión; el asombro, no solo ante la maravilla de los descubrimientos científicos y la emoción de los encuentros familiares, sino también ante la fealdad que has puesto al descubierto en muchas de tus novelas-crónicas; el asombro ante la realidad de lo repugnante en los comportamientos humanos –en las relaciones entre hombre y mujer, opresor y oprimido– ¿A qué atribuyes que ese asombro sea uno de los acicates más fuertes de tu escritura?

EP: Al hecho de haber podido ser periodista desde muy joven. Porque fíjate que yo estudié inglés en un convento de monjas en Filadelfia; entonces todo el día rezaba, me daba golpes de pecho, además quería ser monja, pero no de esas elegantes, sino de las que trapean, de las que lavan el convento. Luego, cuando regresé a México, yo quise ser médico, pero no se podían revalidar los estudios norteamericanos; debí haber insistido pero no lo hice, entonces no revalidé nada y me metí a periodista. Soy periodista desde 1953, que ya son muchísimos años, casi 60 años, y esa fue mi escuela. Tuve mucha suerte, porque en esa época no había tantos periodistas, entonces pude entrevistar a Alfonso Reyes, a Diego Rivera –que había pintado desnuda a Lucía Pita Amor–, a David Alfaro Siqueiros, a María Félix. Así que fue una escuela formidable, un aprendizaje intenso. En los periódicos no se podía hablar ni de la pobreza ni de las cosas que yo veía; pero a través de las entrevistas también me pude acercar a la gente en la calle.

LAA: El asombro de tus ojos y tus oídos, observando… Mi abuelo, el padre de mi madre, fue ferrocarrilero, como lo fue el padre de Neruda. Yo nací el año en que murió mi abuelo. Por eso me toca tu novela *El tren pasa primero*, como alegoría –a la vez gloriosa y decadente– de los cambios sociales, de las consecuencias de los conflictos laborales, pero que termina en el diálogo del protagonista con su sobrina sobre un niño por nacer. El "tren" (la vida), como lo fue la "casa" para otros narradores como Cortázar, es un modo de ir más allá de los límites de los hombres y las mujeres que transitan en estas páginas, como lo haces cuando exploras la vida privada de un personaje público (Álvaro Mutis). ¿Por qué te impresionó tanto esta figura y qué enseñanzas te brindó su cercanía?

Cortesía de Elena Poniatowska

EP: Fíjate que como periodista me empezaron a escribir los presos, que por favor fuera a ver una obra de teatro que se llamaba "El Licenciado tú no te apures" en Lecumberri, donde estaba justamente Álvaro Mutis que era *mayor* en la crujía, es decir, él dirigía toda la

crujía. Para mí fue un aprendizaje maravilloso acercarme a los presos, pues un preso siempre te cuenta su vida con gran facilidad, porque busca siempre quien lo escuche para justificar su cárcel, o bueno, para decir "soy inocente". Eso fue algo así como un aprendizaje en las relaciones humanas, en la vida difícil, que me sirvió de muchísimo. Y también estaba Demetrio Vallejo, que en 1959 era el líder de los ferrocarrileros: un chaparrito oaxaqueño que hablaba muy bien en público; lo oías y te quedabas que te cimbraba, pero él era del Express, él no era maquinista. Lo entrevisté, pero era muy difícil porque siempre estaba castigado en un lugar espantoso que se llamaba "el apando". El apando era una jaula, donde te echaban todo a través de los barrotes como si fueras un perro; el que hizo una novela cortita, maravillosa, sobre la experiencia de un preso en el apando fue José Revueltas. Y bien, así empecé yo a seguir esta vida a la cual jamás habría tenido acceso si me hubiera quedado dentro de mi clase social o dentro de mi familia, haciendo la vida que me hubiera tocado de no ser periodista; de manera que yo le debo todo al periodismo, porque finalmente no estudié nada, no estuve en una Universidad.

LAA: Recuerdo nuestro intercambio en Tulancingo cuando conversamos, en el marco del Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos, sobre la presencia hispana/latina en los Estados Unidos y la necesidad de unirnos para ejercer una efectiva influencia cultural y sociopolítica. Hablamos también sobre la proyección panamericana de nuestro idioma, sobre la historia y la cultura compartida. En el curso de ese intercambio insististe en tu preocupación por que los países de América Latina se unan y organicen para alimentar al continente, a su gente. Recuerdo que, citando el título del libro de Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, te preguntabas por la condición de América Latina y el enorme poder que las transnacionales tienen en la región, pasando incluso por encima de los gobiernos. También discutimos sobre la irracionalidad de las fronteras que dividen pueblos, la presencia de ese aquí y allá en la obra que tradujiste de Sandra Cisneros, *La Casa en Mango Street*. ¿Cuál sería –según tu concepción actual– la relación ideal entre Estados Unidos y América Latina? ¿Cómo se conseguiría? ¿Tienes alguna esperanza?

EP: Se consigue a través de los migrantes, a través de la cantidad de gente que viene aquí a enseñar y aquí tiene múltiples oportunidades para el intercambio multicultural. Luego hay también muchos estadounidenses que van a estudiar o a enseñar a México; por ejem-

plo, ya hay en la UNAM una cátedra de estudios chicanos dictada por Gerardo Kleinberg, que ha seguido muchísimo a los escritores chicanos; también Carlos Monsiváis se interesó muchísimo por esa literatura.

LAA: Tú le llamas "Monsi".

EP: Pues sí, Monsi. Tenía un gato negro que se llamaba Monsi y la empleada se llama Vais, entonces me encuentro con "Monsi no hagas eso", "Vais ven acá", así que todo el día estoy pensando en Monsiváis. Claro, él sí se interesó muchísimo, sobre todo por lo que pasaba en la frontera. Creo que estadounidenses y mexicanos sí hemos logrado a través del tiempo una unión que no existía antes o por lo menos un esbozo de conocimiento que antes se echaba de menos. Sandra Cisneros ya es una escritora que *Randolph House* publica al mismo tiempo en español y en inglés; la repercusión de sus obras crece día a día, tiene un público cautivo enorme integrado por la comunidad latina de los EE.UU. y en especial por todos los mexicanos que residen aquí, y recuerdan Acapulco, María Félix, la quebrada, Jorge Negrete, los charros, todo lo que se perdió y todo lo que quisieran recuperar. Volviendo al tema de las relaciones culturales, hay un mexicano que a mí me llama muchísimo la atención: se llama Carlos Tortolero y dirige el *Mexican Arts Institute* de Chicago, y no sabes todo lo que ha hecho. Tiene un edificio, no tan bello como este, pero enorme, donde se realizan unas exposiciones maravillosas y con frecuencia se organizan simposios y homenajes a escritores y artistas mexicanos. Lo que ha hecho por México en Chicago es absolutamente fuera de serie.

LAA:¿Tú crees entonces que existe una esperanza de que, al rescatar nuestra historia, el idioma, la cultura hispana de los Estados Unidos, podamos de algún modo obtener una unión panamericana?

EP: Yo creo que sí, aunque por el momento creo que los norteamericanos le tienen miedo a toda esta gente que viene del Sur y que es la gente más pobre –porque no se vienen los multimillonarios; esos mandan sus fortunas a Suiza. La gente que trabaja, la gente que está en los cafés, la gente que lava, la gente que barre, es la que está mexicanizando toda una franja enorme de los Estados Unidos.

LAA: Yo creo que no le temen porque son pobres. Como lo dijo Samuel Huntington, les temen por la pujanza de nuestra cultura y nuestro idioma, por nuestra historia que cuestiona algunos de sus prejuicios excluyentes y contrarios al sueño americano que plasmó

Thomas Jefferson, quien obligaba a sus hijas a aprender el español leyendo diariamente diez páginas del *Quijote,* por considerarlo parte de la historia y la nacionalidad americana. A eso pienso que le temen, no al hecho de que sean pobres.

EP: Yo creo que tienes toda la razón, porque tenemos raíces mucho más poderosas; en Estados Unidos no están las pirámides, no está Teotihuacán, no están los mayas, no está el calendario azteca, y nosotros somos todo eso, aunque lo podamos haber perdido o echado de menos durante una época; todo eso es de una fortaleza y una influencia enorme; nosotros en Estados Unidos estamos de veras recuperando mucho de lo que hemos perdido.

LAA: José Luis Saramago me decía "Luis: lo lamentable es que perdemos la inocencia de la niñez, la disciplina de los estudios académicos coartan nuestra rebeldía". Tú no has experimentado esa pérdida porque te has formado con la Universidad de la calle, con la sabiduría del pueblo, con lecturas que cubren desde la astrofísica y la filosofía hasta muchos otros campos, con el enriquecedor intercambio con intelectuales y has obtenido el reconocimiento de muchos Doctorados Honoris Causa. ¿Lamentas o festejas la falta de estudios universitarios? Si quisieses llenar ese vacío ¿cómo lo harías?

EP: Yo amo muchísimo a Saramago, lo quise mucho; él vino a México, estuve con él en Madrid, pero bueno, a diferencia de él, a mí sí me hubiese gustado tener una disciplina, la metodología que te da una universidad, porque finalmente cuando no sabes, pues trabajas el doble o el triple; la ventaja que tengo yo es saber idiomas, eso me ayuda, gracias a mi infancia francesa: en Francia te hacen estudiar mucho, te enseñan a estudiar. Y saber inglés… todo esto a mí me ha ayudado mucho, pero es lo único; todo lo demás que se recibe en la academia, lo hubiera querido tener.

LAA: Siempre he admirado –en la totalidad de tu obra y vida– tu conciencia socio-política y tu postura del lado de los marginados y desposeídos, de las víctimas de múltiples tipos de injusticias, atropellos y desastres, así como tu apoyo a causas que a veces se tildan de izquierda (y con las que algunos de tus amigos escritores, como Carlos Fuentes, disentían): la cercanía con el Subcomandante Marcos y sus insurgentes en Chiapas, o el presenciar el voto de Chávez en Venezuela. Esa actitud se refleja en tus obras como *Tinísima, La noche de Tlatelolco, Fuerte es el silencio, Hasta no verte, Jesús mío, Gaby Brimmer, Flor de Liz, Querido Diego, te abraza Quiela, De*

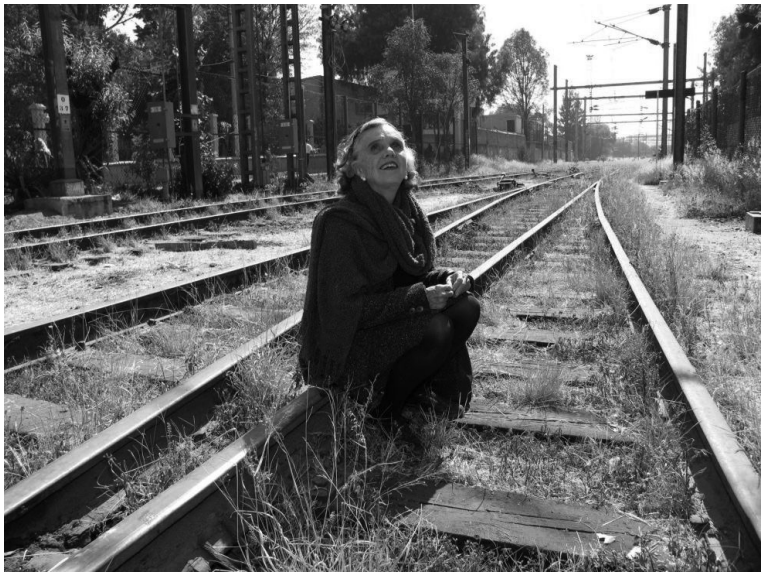
noche vienes, La herida de Paulina, por citar solo algunas de ellas. Dinos cómo se relacionan tu concepción y experiencia de la vida con algunas de tus obras, en términos de influencias, de expresiones autobiográficas, o del deseo de ser la voz de los marginados.

EP: Sería muy pretencioso pensar que lo soy, pero desde muy joven me interesó el mundo que esa voz despliega. Mira, en mi casa me llamaba muchísimo la atención el mundo de las llamadas criadas, (así les decían porque habían sido criadas en la casa, es decir, crecidas y enseñadas en la casa), y lo que ellas hacían y decían. Me gustaba mucho oír su manera de hablar, y de ahí saqué a la Jesusa Palancares, que tiene como referente a una mujer de veras: su nombre era Josefina Borges y su lenguaje era para mí muy poético; yo le preguntaba "oiga Jose, cómo era su papá?", "No era ni alto ni chaparro, ni gordo ni flaco, una cosa así apopochadita". Eso me gustaba mucho, porque no sabía qué es "apopochadita", pero ella lo decía con tanto cariño que me hacía entrar en un mundo para mí completamente desconocido. Ella no decía "este no sabe lo que está hablando", sino "platica puras distancias", que era otra expresión que a mí me emocionaba. Y luego descubrí que mucha gente decía cosas así. Por ejemplo, había una muchacha que cuando quería decir que tal muchacho era homosexual, para expresarlo en términos muy educados me decía "es un jovenzón de Hungría", entonces yo preguntaba "¿un húngaro?", porque en México a los gitanos les llamaban húngaros. Me parecía muy bonito, porque lo decía con gran delicadeza: en vez de decirme que era un potro o algo así, no: era un jovenzón de Hungría.

LAA: Tomándome el atrevimiento de dar vuelta a las cartas, acabo con la serie de preguntas que le hiciste a Octavio Paz para que ahora nos regales, por favor, tus propias respuestas y así te nos muestres, más allá de nuestra lectura de tus obras, en la vitalidad de este diálogo con el que intentamos crear una suerte de comunión familiar. (Fíjate que lo que viene es, en versión reducida, un cuestionario de Marcel Proust, porque siempre él hacía este tipo de preguntas, como cuál es su flor favorita, cuál es su color favorito). ¿Cuál es para ti el colmo de la miseria?

EP: El colmo de la miseria sería para mí ahora que mi país se hundiera, porque si mi país se hunde, pues se hunden mis hijos, se hunden los niños del mundo, se hunde todo.

LAA: ¿Cuál es la Elena de los otros y cuál es la Elena de Elena?



EP: La Elena de Elena es una persona muy angustiada, muy sujeta a la depresión, a veces muy solitaria por el trabajo –porque tú no puedes escribir sino sola–. Bueno, Sartre y Simone de Beauvoir escribían en un café. A Rómulo Gallegos lo entrevisté hace años y me dijo que él escribía con su mesa en contra de la pared, sin mirar a ningún lado y que así sí podía escribir, que él necesitaba esa pared y estar como castigado. ¿Y tú cómo escribes?

LAA: Yo creo la mayoría de mis escritos en los aviones, sin interrupciones, sin teléfono.

EP: ¡Ahh!, los aviones te inspiran, pero ¿no sacas la mesita?

LAA: No saco la mesita. Pero dime ahora ¿Cuál es tu ideal de felicidad terrestre?

EP: Mi ideal de felicidad para todos es que todo el mundo se vaya a dormir habiendo comido más o menos lo mismo, y para mí personalmente –toco madera– que no le pase nada a la gente que amo.

LAA: ¿Por cuáles fallas humanas sientes indulgencia?

EP: Siento indulgencia por la vanidad, porque como soy entrevistadora, he visto muchísimos actos de vanidad.

LAA: ¿Cuáles son los héroes y heroínas de ficción que prefieres?

EP: Me gusta mucho, muchísimo, Madame Bovary; me gusta muchísimo Ana Karenina, también los personajes de María Elisita Cuba.

LAA: ¿Cuál es tu personaje histórico favorito?

EP: Mi personaje histórico favorito es de México; me gustan muchísimo de México las soldaderas.

LAA: ¿Cuáles son tus heroínas de la vida real?

EP: Las heroínas de la vida real… bueno, en general, las mujeres de México; tengo mucha admiración por las mujeres que vemos aquí en el Simposio. Una de mis heroínas es Juanita Arancibia, que edita *Alba de América* desde hace años, porque no jala la cobija hacia ella y –quisiera decirlo hoy–, no lo hace para sobresalir ella misma; recibe a todas las escritoras de México, y en general, a los escritores de todos lados.

LAA: ¿Cuál es tu pintor favorito?

EP: Van Gogh.

LAA: ¿Cuál es tu músico favorito?

EP: Mi músico favorito, pues obviamente, como tengo raíces polacas, es Chopin.

LAA: ¿Cuál es tu cualidad preferida en el hombre?

EP: La determinación, y también que me apabulle; la inteligencia; estar con un idiota que no se entera de nada, pues así no.

LAA: ¿Y tú cualidad preferida en la mujer?

EP: La solidaridad, el acompañarte, la bondad.

LAA: ¿Tu ocupación favorita?

EP: Estar con gentes, como estar ahora tan agradablemente contigo en esta terraza bajo este hermoso cielo azul.

LAA: ¿Cuál es tu virtud favorita, el principal rasgo de tu carácter?

EP: El creer en todo el mundo y pensar que todos son buenos y lo quieren a uno.

LAA: ¿Qué es lo que más aprecias en tus amigos?

EP: Aprecio desde luego que sean mis amigos y aprecio también su apoyo; siempre recibo mucho apoyo, cariño.

LAA: ¿Cuál es tu sueño de felicidad?

EP: Mi sueño de felicidad… pues ahorita yo creo que va a ser terminar lo que tengo pensado hacer antes de morirme, que ya no me queda mucho tiempo. Terminar los libros que estoy escribiendo.

LAA: ¿Cuál sería para ti la mayor desgracia?

EP: La mayor desgracia, lo peor que me puede suceder, es perder a una de las personas que yo quiero; después de la pérdida de mi hermano con 21 años, yo creo que no me repondría.

LAA: ¿Qué quisieras tú ser que no hayas sido?

EP: ¡Ay!, hubiera querido bailar, ser bailarina, porque tengo una hermana, no sabes lo bien que baila, Kitzia, y luego hubiera querido hacer cosas más alegres: bailar, cantar.

LAA: ¿Cuál es la flor que amas?

EP: La flor que más amo, es una florecita chiquitita, porque era la que mi mamá prefería. Se llama miosotis en francés, ¿cómo se diría en inglés? un *forget-me-not*, que no tiene ninguna pretensión.

LAA: ¿Y el pájaro que prefieres?

EP: Me gustan muchísimo los cenzontles mexicanos, también los canarios.

LAA: ¿Cuáles son tus autores favoritos en prosa?

EP: Piensa que yo tengo una formación francesa: Flaubert, Stendhal; pero también me gustan Dostoyevski, Tolstoy. Conocí a Rulfo antes de que escribiera *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*; desde entonces me gustó muchísimo. De México te puedo decir que también quise muchísimo a Carlos Fuentes, su muerte me afectó mucho.

LAA: Yo estuve con Carlos Fuentes dos semanas antes de su muerte en la Feria de Libro de Buenos Aires.

EP: ¿Y lo viste bien ? Eso me interesa mucho…

LAA: Lo vi bien, pero tosiendo. **C**uando le pregunté cómo se sentía, me respondió que bien y atribuía la tos y el cansancio al cambio del tiempo, a sus viajes y compromisos. Dio una charla muy interesante. Y de Buenos Aires partió para Chile.

EP: Él no paraba.

LAA: ¿Cuáles son tus poetas favoritos?

EP: Mis poetas favoritos son Baudelaire –todo está ligado a esa formación francesa–, obviamente Paz, Jaime Sabines; también me gusta Rosario Castellanos, que nunca la mencioné pero siempre la tuve. La que es una maravilla es Sylvia Plath, que metió en su cabeza a un hombre ¡pobrecita! También hay otras: me gusta mucho Adrianne Rich, la feminista. Te voy a decir hay una costarricense que todo el mundo olvida seis días después de muerta, que se llama Eunice Odio.

LAA: A mí también me fascina Eunice Odio. De hecho, el poema "Semilla", que te dediqué, tiene un epígrafe de Eunice Odio.

EP: A mí me da una enorme tristeza su vida en México.

LAA: ¿La reforma que más admiras?

EP: La reforma que ahorita más admiro, dentro de la historia de México, es desde luego la revolución mexicana, pero menos que la revolución francesa, aunque las revoluciones ceden demasiado.

LAA: ¿Cómo te gustaría morir?

EP: Me gustaría morir rápido. Decía mi marido un dicho: lo que sea, que sea sueño, que no esté yo fregando todo el día". Y a ti ¿cómo te gustaría morir?

LAA: Lo mismo. Y mi madre, que tiene noventa años, dice exactamente lo mismo: que sea instantáneo, de un ataque al corazón.

EP: Pero ¿está muy bien ahora?

LAA: Está muy bien felizmente. Vive con mi padre de noventa y cinco años en la casa donde crecimos y no quieren que les pongamos ninguna persona que los acompañen. Quieren su privacidad y su compañía.

EP: ¡Qué valientes! ¿Y ellos de dónde son?

LAA: Son de Argentina. El padre de mi papá era de Italia y el padre de mi madre, el ferrocarrilero, era de Francia.

LAA: ¿Crees que has inventado algo en tus obras?

EP: No, no creo eso; uno no inventa nada. Mira, Carlos Fuentes decía que la literatura es un plagio y tiene razón. También Alfonso Reyes decía algo muy generoso: que todo lo hacemos entre todos, y eso sí es verdad, lo hacemos entre todos, ya quisiéramos haber inventado en verdad el *Cantar de los cantares* ¿te imaginas?

LAA: ¿Cuál quisieras que fuera el legado de Elena Poniatowska?

EP: Fíjate que si yo quisiera dejar un legado, sería que se supiera que trabajando puedes salvarte a ti misma, y no fregar a los demás, no pesar encima de los demás, porque finalmente te puedes mantener a ti misma. Alguien que se mantiene, que trabaja, que no debe, pues se gana el respeto de los demás, por eso es tan importante para las mujeres trabajar, no ser dependientes.

Muchas gracias, Elena, por este testimonio con el cual te tendremos siempre, y que alimenta el afecto y la admiración de quienes se inspiran en tu obra y en tu vida de mujer militante, de escritora, de persona humana extraordinaria. Esta es Elena Poniatowska Amor o, más detalladamente, Hélène Elizabeth Louise Amélie Paula Dolores Poniatowska Amor.

SAÚL SOSNOWSKI: CONSTRUIR PUENTES, DERRIBAR MUROS

Adriana Rodríguez Pérsico[1]

En el ámbito de los estudios panhispánicos en los Estados Unidos, al igual que en el mundo literario latinoamericano, la figura de Saúl Sosnowski es ampliamente conocida. Desde distintos cargos y responsabilidades en la Universidad de Maryland, en el área metropolitana de Washington, DC., ha desarrollado una amplia labor orientada hacia objetivos que revelan la persistencia de un mismo núcleo de intereses: la articulación entre cultura y democracia en América Latina. En esta línea, ha sido Director y Coordinador de programas especiales sobre el tema que han dado como resultado la publicación de varios volúmenes de lectura indispensable para esa área de conocimiento. Sus aportaciones al campo problemático de la inmigración, el exilio y la diáspora, distribuidas en varios de sus libros sobre literatura y en numerosos artículos, notas y ensayos, constituyen un corpus bibliográfico fundacional de obligada referencia sobre estos temas.

Entre los distintos proyectos de los cuales ha sido creador, se destaca de manera especial la fundación de *Hispamérica. Revista de*

[1] Profesora e investigadora argentina enseña teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires e integra el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de su país. Ha desarrollado su labor docente también en las universidades de São Paulo, Duke, Maryland y París VIII. Tiene publicados numerosos ensayos sobre literatura latinoamericana y teoría literaria. Realizó la compilación del volumen *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (2004), publicado por la Universidad de Pittsburgh. http://www.gf.org/fellows/16674-adriana-rodriguez-persico

Literatura, publicación señera dedicada integralmente a la literatura latinoamericana, que desde su creación en 1972 hasta la fecha ha registrado un sostenido crecimiento, manteniendo una constante calidad y vigencia. En sus páginas se refleja la historia literaria de América Latina de las cuatro últimas décadas a través de las voces de los más renombrados creadores de la lengua y las letras hispanoamericanas, tanto en textos de creación como de investigación y reflexión. Los artículos y ensayos publicados por la Revista han tenido el mérito de anticipar corrientes y movimientos literarios y culturales, al igual que identificar talentos del mundo de la cultura para difundirlos a lo largo y a lo ancho de los Estados Unidos. Sus giras por Latinoamérica y escalas en Buenos Aires, entre fines del 2012 e inicios del siguiente año, nos permitieron iniciar un diálogo presencial que luego fuimos completando por vía electrónica para hoy compartirlo con los lectores de la RANLE.

Adriana Rodríguez Pérsico: ¿Cuándo y por qué te fuiste de Argentina, tu tierra natal?

Saúl Sosnowski: Yo nunca me fui. Yo viajé; sigo viajando, un viaje que empezó en 1964. Pensé que me iba por uno o dos años pero después ingresé en la Universidad, hice el doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Virginia y llegué a Maryland en 1970. También pensé que me quedaría allí un par de años.

ARP:¿Y qué pasó?

SS: Maryland siempre fue un lugar propicio para estudiar, para dar clases, para investigar y desarrollar, a partir de algún momento, un programa de Literatura Latinoamericana en el Departamento de Español y Portugués.

ARP:Y te fuiste quedando…

SS: Cada vez que tuve un ofrecimiento para ir a otra universidad, Maryland me ofreció condiciones que me permitieron seguir con mi proyecto que, desde temprano, tenía claro. Un dato: la idea de crear *Hispamérica* surgió durante el primer año de mi estada en Maryland. Y ya en 1972 salió el primer número que contaba con una nómina de colaboradores muy importantes. Basta recorrer el índice del primer número: hay ensayos de Lagmanovich, Jitrik, Borinsky, inéditos de Macedonio Fernández, una entrevista de Szichman a Viñas (que llevó a una larga respuesta de Cortázar en el segundo número), un texto de Libertella sobre su taller de escritor y un testimonio de Bernardo Verbitsky sobre Marechal, cuentos inéditos de Bioy Casares, Denevi, Kordon y Steimberg.

ARP:¿Cuál fue esa idea inspiradora que dio origen a *Hispamérica*?

SS: La expresé en una brevísima página introductoria: "nos interesa mostrar el proceso de la producción literaria en el continente. Por esta razón, los ensayos críticos constituyen una parte del proceso que comienza en las reflexiones de los autores sobre su propia escritura." Me interesaba incorporar escritores menos conocidos y al mismo tiempo tener secciones donde se vieran las articulaciones del campo literario latinoamericano. Mi perspectiva era vincular la literatura con el contexto en el cual se produce. Y esa ha sido la línea que he mantenido a lo largo de *Hispamérica*: ensayos, notas críticas y reseñas, entrevistas, ficción, poesía, las secciones "Los marginados" y "Recuperaciones". Por ejemplo, en el 4/5 publicamos un dossier completo sobre el caso del escritor paraguayo Rubén Bareiro Saguier, introdujimos a poetas chicanos años antes de que empezaran a circular en el mundo académico, hicimos conocer a los *tzántzicos* del Ecuador fuera de su país. Los primeros veintidós números se publicaron en Buenos Aires. Eso fue hasta 1979. Me habían alertado sobre la conveniencia de dejar de imprimir la revista en Buenos Aires, dado que algunos autores estaban incluidos en la lista negra de la dictadura. Recuerdo que en un texto, el linotipista había anotado al margen: "¡Ojo, censura!" La dirección de la revista siempre tuvo un domicilio en Buenos Aires y otro en Estados Unidos. En ambos casos, los de mi casa.

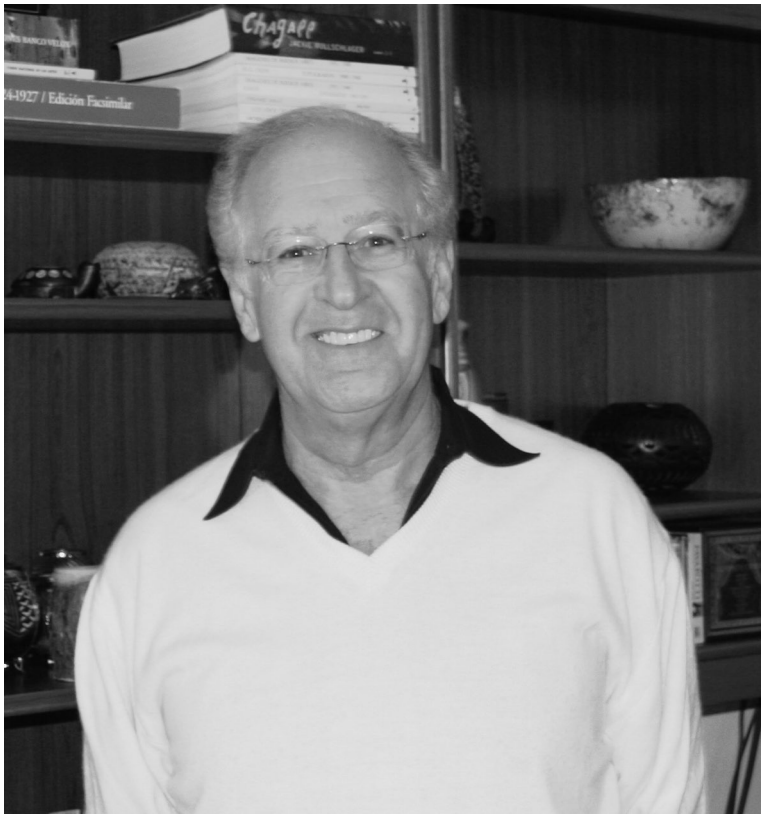
ARP: Eras bastante atrevido, ¿no?

SS:Y sí. Digamos que era atrevido –también en el sentido de arriesgado–. Decir que iba a hacer una revista desde el mundo académico estadounidense y pensarla no solo para ese mundo sino también para lectores de América Latina. Me aburrían las revistas académicas estadounidenses que eran una suma de ensayos –por lo general sobre autores consagrados– entre dos tapas. Quería hacer una revista que mostrara las diferentes etapas en la producción literaria. Con esa actitud, me atreví, con mis 26 años, a pedirle a Bioy un cuento inédito, aclarándole –como a todos los demás– que no podía pagar la colaboración.

ARP:¿Por qué el nombre de *Hispamérica*?

SS: Es un homenaje, siquiera parcial, a Cortázar, que hablaba del lenguaje *ispamerikano*. Entonces, le puse *Hispamérica* y no *Hispanoamérica* porque hay demasiados "no" en el mundo.

ARP: ¿Cuándo llegaste al Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Maryland?



Saúl Sosnowski en su hogar © RANLE

SS: Llegué en 1970; tenía 25 años y en 1980 concursé para dirigir el departamento. El primer profesor que logré llevar a Maryland fue Ángel Rama, con lo cual rápidamente se estableció un antes y un después en la historia de nuestro Departamento. Hicimos el primer simposio en Estados Unidos sobre Roa Bastos; Carlos Fuentes dictó una serie de conferencias. Más tarde, José Emilio Pacheco fue profesor titular durante veinte años. Durante algunos años también estuvieron Tomás Eloy Martínez y Beatriz Sarlo. Durante seis años funcionó un programa de residencias de investigación que permitió que estudiosos sobre América Latina de diferentes países pasaran un semestre

o un año en la Universidad de Maryland. Inicialmente, el programa se financió con becas otorgadas por la Fundación Rockefeller que después fueron continuadas por la Universidad durante el resto de mi gestión. Los investigadores también daban un curso de posgrado, lo que posibilitó el enriquecimiento de perspectivas poco comunes en el ámbito académico estadounidense. Menciono algunos de los que pasaron por Maryland: Carlos Altamirano y Oscar Terán, Rafael Gutiérrez Girardot, Moreno Fraginals y Bernardo Subercaseaux, Irene Silverblatt y Barbara Tenenbaum, Sergio Miceli y Peter Hulme. Más tarde también contamos con vos. Las conferencias magistrales después se publicaron en una serie de separatas que eran distribuidas a todos los centros académicos.

ARP: Entiendo que ese programa no estaba limitado solo a escritores y críticos.

SS: En efecto. Entre los citados hay algunos historiadores, antropólogos y otros que sería más difícil encasillar. A lo largo de los 80 incorporamos una perspectiva desde las ciencias sociales. Recuerdo que, de hecho, en 1980 comencé con un programa sobre "Latin America in the 80s" con paneles sobre inmigración, la política de Estados Unidos en Centroamérica, la política petrolera…

ARP: ¿Cuándo se fundó el Centro de Estudios Latinoamericanos?

SS: Solo en 1989. Pero a lo largo de esa década fuimos acumulando antecedentes para su creación. Además de lo que ya dije, habría que incluir las reuniones y congresos sobre represión y reconstrucción de la cultura en el Cono Sur. El primero fue en 1984, al año del retorno argentino a la democracia. "Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino" derivó en un libro publicado por la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) que tiene una nueva edición programada para abril de 2014. Hubo una segunda reunión sobre Argentina en Buenos Aires, en agosto de 1986, que se llevó a cabo en el Centro Cultural San Martín.En la reunión de Maryland participaron Hipólito Solari Yrigoyen, Tulio Halperín Donghi, Mónica Peralta Ramos, José Pablo Feinmann, Beatriz Sarlo, Luis Gregorich, Juan [Carlos] Martini, Noé Jitrik, Jorge Lafforgue, León Rozitchner, Tomás Eloy Martínez, Liliana Heker, Osvaldo Bayer y Santiago Kovadloff. Soriano no pudo participar por razones de salud pero luego publicó su texto en *Humor*. En la de Buenos Aires pudimos ampliar el temario y el número de participantes así que además de muchos de los participantes

en Maryland sumamos para Ciencias Sociales a Jorge Balán, Alberto Petrecolla, Hilda Sábato, Edgardo Caterberg y Marcelo Cavarozzi. El impacto sobre las ciencias exactas fue analizado por Guillermo Dussel, José Westerkamp, Carlos Abeledo, Gregorio Klimovsky y Santiago Olivier. En sicoanálisis tuvimos a Roberto Harari, Rafael Paz, Diana Kordon, Eduardo Kalina, Juan Alberto Yaría, Sergio Rousseaux y Carlos Pérez. Osvaldo Dragún, Aída Bortnik, Rafael Filipelli, Gerardo Vallejo, Laura Yusem, Alberto Ure y Jorge Goldenberg hablaron sobre cine y teatro. Para el panel literario invitamos a Martini, Lafforgue, Avellaneda, Sarlo, Andrés Rivera, Ana María Shúa, Soriano y Heker. "Medios de comunicación" estuvo a cargo de Heriberto Muraro, José María Pasquini Durán, Carlos Ulanovsky, Jorge Garber, Aníbal Ford, José Ricardo Eliaschev, Mona Moncalvillo y Daniel Divinsky, y en un panel sobre "El intelectual en la represión y en la democracia" –el más agitado– participaron: Tomás Eloy Martínez, Altamirano, Rozitchner, Gregorich, Aricó, Feinmann y Maresca. En ese mismo año, 1986, llevamos a cabo en Maryland una reunión sobre Uruguay; en 1988, sobre Brasil; en 1991, sobre Chile y en 1993, sobre Paraguay. Cada una de estas reuniones –todas en torno al impacto de la dictadura sobre la cultura de sus respectivos países y el papel que la cultura podría y debería desempeñar en la reconstrucción de la democracia– se materializó en un libro publicado en el país de destino porque, si bien las reuniones se hacían en Maryland, el público al que estaba destinado era el del país objeto de reflexión. Después de esa década, en 1995 lanzamos en el Memorial de América Latina, en Sao Paulo, una nueva etapa del proyecto: "Una cultura para la democracia en América Latina". Para esta y para su desarrollo posterior en Brasil –así como con otras propuestas, la coedición del libro que surgió de esa reunión y un seminario sobre mecenazgo a pedido del Fondo Nacional de las Artes, por ejemplo– conté con la incomparable colaboración de Roxana Patiño, quien después de doctorarse en Maryland volvió a la Universidad Nacional de Córdoba. Después de esta larga vuelta retorno a tu pregunta sobre el Centro. Todas estas reuniones manifestaban un cruce multidisciplinario que excedía los parámetros tradicionales de un departamento de literatura. Por eso creamos el Centro.

ARP: ¿El Centro era una entidad autónoma?

SS: El Centro funcionó dentro del Departamento hasta el año 2000 en que pasé a dirigir la Oficina de Programas Internacionales de la Universidad y el Centro se autonomizó del Departamento.

ARP: ¿Hubo algún otro proyecto multidisciplinario?

SS: Un proyecto lindísimo que hicimos en el Departamento, anticipándonos al 5º Centenario del choque de culturas, fue "Discovering the Americas" que empezó en 1986 y que cerramos en 1992. Consistió en una serie de conferencias que inició Miguel León-Portilla; y que llevó a Maryland a historiadores, arqueólogos y antropólogos. Se obtuvieron fondos del *National Endowment for the Humanities* para realizar en México un seminario para profesores universitarios cuyo objetivo era estudiar el choque de culturas en el siglo XVI. Cada conferencia fue publicada en un fascículo. Todo esto fue posible porque habíamos logrado atraer gente que tenía una mirada más amplia que la estrictamente universitaria, una mirada cultural que iba más allá del análisis de texto y quebraba el formalismo *à la page* de ese momento.

ARP: Con la perspectiva de los años, podríamos decir que las actividades del Centro y del Departamento se inscribían en perspectivas multidisciplinarias que se adelantaron a lo que luego se fue conociendo como "Estudios Culturales".

SS: Creo que sí. Y eso también nos permitió atraer a muchos estudiantes de América Latina para cursar sus doctorados, que luego se reintegraban a sus países de origen o que optaron por contribuir al mundo académico estadounidense o europeo.

ARP: Vos también fuiste un estudiante latinoamericano en Estados Unidos.

SS: Sí, viajé a Estados Unidos a los 19 años; un año después de haber terminado la escuela secundaria en el Colegio Nacional Nicolás Avellaneda y al mismo tiempo estudios terciarios hebraicos.

ARP: Como buen argentino, sumás tradiciones…

SS: El verbo es correcto, sumo, no resto. Lo argentino y lo judío han sido constantes en lo que he estudiado, en lo que he escrito y te diría que también en muchas de las actividades a las que he aludido. Me refiero explícitamente a lo que tiene que ver con derechos humanos, con la insistencia en la justicia y en la construcción de la memoria.

ARP: Es lo que articula la experiencia judía con la experiencia argentina.

SS: Sí, es así. Yo me crié en la conjunción de las dos tradiciones. Escuchando el idish junto con el castellano. Después llegué al hebreo. Podría decir que fui bilingüe desde que empecé a hablar.

Bilingüe y multicultural. A lo largo de estudios primarios, secundarios y terciarios, hice doble escolaridad.

ARP: ¿Y la literatura?

SS: Eso vino después. Yo leía literatura en castellano, en idish y en hebreo. Y en traducción al castellano los clásicos que eran propios de nuestra generación: literatura francesa, rusa, inglesa.

ARP: ¿Llegaste a Estados Unidos sin saber hablar inglés?

SS: Sabía el inglés básico que aprendí en el secundario y unos meses en clases privadas. Esto me recuerda otro ejemplo de atrevimiento: a los seis meses de haber llegado a Estados Unidos, me anoté en la Universidad de Miami en un curso que me dijeron que era para aprender inglés y que resultó ser de oratoria. Yo era el único no americano de la clase. Pero no iba a retirarme… y conté con la generosa ayuda de mis compañeros y el profesor para aprobarlo. Un año después, ya en otra universidad, comencé a escribir para el diario estudiantil la columna de relaciones internacionales. Y ya me causaban gracia los *comics* en inglés.

ARP: Insisto, ¿cuándo entra la literatura en tu vida?

SS: Voy llegando… Para el B.A. preparé dos tesinas de temas históricos porque amalgamaban mis raíces; una tenía que ver con las relaciones interamericanas de la Argentina en la Segunda Guerra Mundial y la otra, sobre estrategia militar en el Imperio Romano hasta la rebelión de Bar Kojba, en el siglo II de esta era. Y junto con eso, empecé a leer literatura hispanoamericana. Así que debo confesar que leí por primera vez a Borges en Estados Unidos. Porque lo que yo sabía de literatura argentina no excedía el contenido del manual que usábamos en la escuela secundaria.

ARP: Cortázar ha sido tu amor no secreto.

SS: Sí, un amor confeso. Eso empezó durante mi Maestría, que cursé en la Universidad de Virginia, con un trabajo que hice sobre *Las armas secretas*. Aclaro sobre los amores literarios: son dos, Borges y Cortázar hasta el día de hoy. Son mis santos.

ARP: ¿Los entrevistaste?

SS: Sí. A Borges lo vi cuando estaba preparando *Borges y la Cábala: la búsqueda del Verbo*. Me recibió en su departamento y, como él dijo sobre su encuentro con Scholem, hablé poco y escuché mucho. La parte pertinente de esa entrevista apareció en el número 8 de *Hispamérica*. A Cortázar lo entrevisté dos veces: la primera vez en Washington –y la publiqué en el número 13 de *Hispamérica*– y la segunda vez en México, una entrevista filmada que se puede ver en

Youtube. Tuve el privilegio de reunirme con él varias veces; una de ellas en su departamento en París cuando estaba preparando un trabajo sobre su obra crítica.

ARP: ¿Y los resultados…?

SS: Mi primer libro, derivado de mi tesis doctoral, se publicó en 1973: *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Se agotó y no se reeditó. He seguido trabajando en torno a su obra desde entonces. Además de artículos en revistas académicas, seleccioné y prologué el tercer tomo de la obra crítica, que incluye textos que escribió desde 1963, el año de publicación de *Rayuela*, y después prologué toda su obra crítica para la edición del Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, que fue editada como parte de sus obras completas en 2006.

En cuanto a *Borges y la Cábala*: se publicaron dos ediciones en castellano y fue traducido al portugués y al alemán; ahora, en una versión más creativa, se está preparando una edición en inglés. Y hablando de creativa: de ese libro derivó otra versión que hice con la artista visual Mirta Kupferminc. La primera exposición se hizo en el Centro Cultural Recoleta y después hicimos otras exposiciones en EEUU y en Brasil. Digamos que el tema sigue…

ARP: También hiciste un trabajo importante para la Biblioteca Ayacucho, organizando cuatro tomos de lecturas críticas. ¿Cómo se desarrolló ese proyecto? ¿Con qué criterios?

SS: ¡Pobres!, casi los mando a la quiebra con una edición de más de 3000 páginas… La pregunta que me planteé –y que analicé en un extenso texto introductorio– fue cómo se había leído la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX. Para mostrarlo, seleccioné ensayos escritos desde las múltiples aproximaciones que atravesaron esas décadas de modo tal que se pudiera tener una historia de la literatura en sus múltiples articulaciones, empezando con lecturas de textos pre-hispánicos hasta textos y autores de la década del 90.

ARP: Tus alumnos dicen que sos un buen profesor…

SS: Digamos que eso es lo que me dicen… y si mi propio goce en la clase pudiera servir como indicio, digamos que sí, que aún provoco y suscito preguntas para que los alumnos busquen sus propias respuestas.

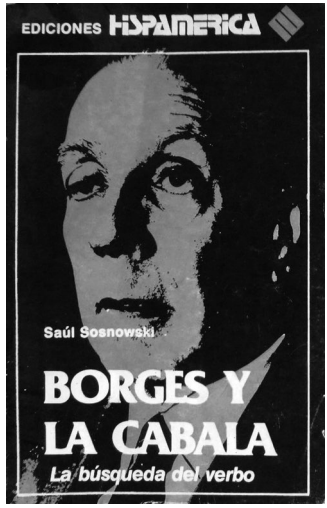
ARP: Otro aspecto importante de tu trayectoria está vinculado con tu trabajo en el área de relaciones internacionales. ¿Cómo fue esa experiencia?

SS: Maravillosa. Diría que ese aspecto ha sido uno de mis "signos" a lo largo de mi carrera. Ya te conté lo que me llevó a crear el

Centro de Estudios Latinoamericanos y mis relaciones y actividades con América Latina no han mermado. En 2000 gané el concurso para dirigir la Oficina de Programas Internacionales de la Universidad. Ese cargo, que ocupé a lo largo de más de una década, implicó trabajar muy de cerca con el Presidente de la Universidad –un líder visionario como pocos– y a fortalecer las relaciones de Maryland con varias regiones del mundo, particularmente con países asiáticos (China, Taiwán, Tailandia…), latinoamericanos y del Medio Oriente. Desde hace un par de años, retomé el énfasis internacional para incentivar los programas de posgrado. Como te decía, así como la palabra "búsqueda" aparece en muchos de mis trabajos, lo internacional es parte de mi ADN.

ARP: Finalmente, ¿cómo te sentiste cuando te enteraste del Premio Nacional "Enrique Anderson Imbert"?

SS: ¡Muy emocionado! Y me tomó totalmente de sorpresa. Es un honor muy especial recibir un premio que lleva el nombre de Enrique Anderson Imbert –uno de los pioneros de los estudios literarios que merece ser reconocido, además, como narrador–. ¿Sabías que publiqué uno de sus relatos en uno de los primeros números de *Hispamérica*? Sigue habiendo puentes…



INVENCIONES

La palabra no refleja ni comunica
la realidad: la transforma.
IVONNE BORDELOIS

© En el brocal (GPR, 2007)

PALABRA

OLVIDO ANDÚJAR[1]

TANTO DE MENOS

Ya nada es como les prometieron que sería. No hay mariposas haciendo cosquillas en el vientre. No hay piropos, ni coqueteo, ni danza del apareamiento.

Ya nada es como ella soñó un día que sería. Él ya no le propone brindis con *Riojas del 86*, ni le deja poemas escritos en un post-it y escondidos por la casa.

Ya nada es como él soñó un día que sería. Ya no hay entrañas que arden por la noche bajo las sábanas. Ni bocas hambrientas de sudor y saliva, ni sonrisas cómplices, ni caricias en la espalda.

Silencios. Reproches que se ahogan en miradas de desprecio. Espacios incómodos que aún comparten porque no les queda más remedio. Porque no se plantean reconocer en público que ya no son felices. Porque les da miedo aceptar que el tiempo les ha vencido.

Nunca lo han hablado, no han llegado a un acuerdo formal ni han estrechado sus manos para sellar el contrato. Pero, desde hace unos meses, ella huye de casa unos días y él lo hace los restantes. Así no han de encontrarse. Así el cónyuge estará dormido al regresar a

[1] Docente de la Universidad Camilo José Cela en España. Es doctora en *American Studies*, investigadora y autora de diversos ensayos, artículos y capítulos de libros sobre el jazz en el cine, así como también, desde una perspectiva de género, sobre la construcción de personajes femeninos en el cine y la literatura. Este relato se presenta como un guiño a una de sus cinematografías preferidas: el cine clásico norteamericano.

casa y se evitarán los reproches, las miradas de desprecio, los silencios incómodos.

Ella ha oído en la radio que en los Cines Doré ponen *Jenny*, una película que vio sentada en las rodillas de su padre cuando aún no sabía que el amor lleva fecha de caducidad impreso en la monotonía. Se acuerda de su padre, de cómo la acurrucaba mientras el vídeo *Beta* reproducía las historias en las que aprendió a buscarse a sí misma. Se acuerda de esos años en los que era el hombre más sabio del mundo y ella gimoteaba un *¿por qué ya, papá?* cuando la cinta se acababa. Entonces, esboza una sonrisa que se columpia entre la ternura y la tristeza.

Él ha tenido un día duro de trabajo. Una semana, un mes y un año. No podría señalar en el calendario el día en el que vive. Sí sabe la hora, porque su reloj son unos grilletes que le mantienen clavado a su agenda de piel marrón. En el periódico ha leído que reponen una vieja película de Jennifer Jones en los cines de la Filmoteca. Quiere olvidar y ser olvidado entre los ojos de celuloide en blanco y negro.

Ella se sienta en la fila número siete. Centrada. Siempre lo ha hecho así. Acostumbró a su marido, que prefería siempre sentarse al final de la sala, a disfrutar de ese lugar del anfiteatro en el que la película te envuelve y el sonido es capaz de confinarte en un personaje más dentro de la ficción. Se pregunta si él seguirá sentándose en las filas número siete o si, por el contrario, habrá vuelto a recluirse en el asiento más alejado de la imagen proyectada.

Ya han apagado las luces cuando él entra en el cine. Los números de las filas se iluminan en la oscuridad, de modo que no le es muy difícil llegar hasta la estela del número siete. En el centro distingue una silueta de mujer. Se sienta dejando la protocolaria separación de una butaca. A los pocos minutos de empezar la película, un personaje gasta una broma absurda. Él esboza una sonrisa. El resto de la sala, salvo la sombra de la mujer que disfruta a un asiento de distancia, guarda silencio.

Ella se ha reído. Es un chiste absurdo de uno de los personajes, pero ella se acuerda irremediablemente de las bromas que le gastaba su marido cuando aún eran novios. Piensa en él, en el hombre que fue hace tiempo, cuando aún no le ahogaba su presencia en el mismo cuarto.

Él la oye reírse y reconoce en la carcajada a la mujer que amó. Reconoce la risa de la persona que no miraba con reproche, sino con complicidad. Recuerda a la mujer que ardía bajo las sábanas. Revive

las bromas que él le gastaba y la alegría que ella le concedía. Más por instinto que por premeditación, alarga la mano hasta la silueta de la mujer que ella fue un día, antes de que la monotonía la convirtiera en un ser desilusionado. Acaricia su mano y la enlaza con la del hombre que él fue un día, antes de convertirse en el personaje apático que es hoy.

Puede que sea la oscuridad. Quizá sea la magia desbordada a través de un proyector cinematográfico, la música de fondo o el guión invitando al espectador a olvidarse de la desidia que encontrará a la salida. Ninguno de los dos puede ni quiere explicarlo. Quizá saben que solo es un espejismo que les ha regalado, por un instante, el séptimo arte. De cualquier modo, no importa. Sus manos se han juntado por primera vez tras demasiado tiempo de huidas y ausencias.

Cuando, dentro de una hora y media, las palabras *The End* invadan la pantalla de los Cines Doré, todo volverá a ser silencio y reproche. Volverá a haber una distancia demasiado incómoda entre el matrimonio. Pero, en el momento en que la mano de él enlaza la de ella, la mujer no puede contener el dulce susurro: "te he echado tanto de menos".

Detalle interior de antiguo cine Doré (Olvido Andújar)

JORGE IGNACIO COVARRUBIAS[1]

UN TOQUE DE VERDE

Al filo de mi cumpleaños me di cuenta de que la solución a todos mis problemas –y por cierto mi mejor regalo– sería librarme de mi mujer.

"Cómo no se me ocurrió antes", pensé, y supuse que los grandes descubrimientos se producían así, casi sin reflexionarlo.

Dispuesto a poner manos a la obra, y sin saber por dónde empezar, comencé a tantear a mis amigos de la manera más indirecta posible, insinuándoles entre broma y broma cómo podría solucionar todas mis cuitas.

Uno de ellos, siguiéndome el tren de hablar mitad en broma y mitad en serio, me sugirió que podía ayudarme a conseguir a alguien que a la vez me ayudase "a solucionar todos tus problemas".

"Lo que necesitas", me confió, "es un tanatólogo".

"Ahá", le respondí. Y en cuanto lo dejé, me fui corriendo a casa a buscar en el diccionario de qué se trataba. Como temía, no encontré la palabrita. Pero apelando al sistema indirecto de recurrir a terceros, un estudiante conocido me desasnó: "'tánatos' significa 'muerte' en griego", me explicó. "'Tanatólogo' es el especialista en el tema".

[1] ANLE, RAE y ASALE. Es Secretario de la ANLE y presidente de la Comisión de Información, autor de tres libros y tres audiolibros, ha ganado premios de ensayo, cuento, poesía y periodismo. Periodista internacional, ha dictado conferencias en doce países y cinco estados de EEUU. http://www.anle.us/234/Jorge-Ignacio-Covarrubias.html.

"Bueno, por allí vamos bien", me dije. Y poco después volví a ver al amigo del consejo inicial y le pregunté dónde podía conseguir al tanatólogo. Broma va, broma viene, me invitó a tomar un café y me entregó una tarjeta que decía "Descanso eterno. Tanatólogos", con un número de teléfono.

Al día siguiente, desde la oficina, cuidando de que nadie me oyera, llamé al teléfono en cuestión. Me atendió una voz femenina suave diciéndome: "Descanso eterno. Buenos días".

"Buenos días", repuse. "Mire, necesito que me ayuden a librarme de mi mujer".

"Número equivocado", dijo la voz, y me colgó.

"Demonios", me dije. "¿No eran estos los tanatólogos?" Pero cuando le conté a mi amigo lo ocurrido, me advirtió casi sin contener la risa: "Pero no seas bruto; para estas cosas hay que tener un poco de discreción".

Volví a llamar al teléfono de marras. En cuanto me atendió la mujer, le dije "Señorita, me gustaría saber si me pueden ayudar a solucionar un problema". "Con todo gusto, señor, si está en nuestras posibilidades", contestó. Y vi que iba por buen camino.

"Lo que quisiera –especifiqué– es que me ayuden a librarme de ese problema".

"Esa es nuestra especialidad", me contestó. "¿Cómo se llama?" Y le dije "Susana".

"No, por favor", me dijo alarmada. "Le pregunto por su propio nombre". Yo le aclaré que pensaba que se refería "al problema" y le dije mi nombre. Roto el fuego y aclarado el malentendido, le pedí concertar una cita en su oficina.

"No tenemos oficina", me dijo. Y aclaró enseguida: "Bueno, es una manera de decir. La tenemos, pero es secreta. Usted comprenderá que como tratamos una cuestión delicada, hacemos todos nuestros tratos mediante un sistema de contestación telefónica a nuestra dirección privada. Tampoco concertamos citas en las casas de los clientes, por razones obvias. Si usted gusta, nos podemos ver en la confitería Tal y Tal mañana a las seis de la tarde".

Al día siguiente no eran todavía las seis menos cuarto cuando estaba clavado en una mesa del bar junto a la ventana. Y a las seis en punto –hecho que me dio muy buena impresión porque revelaba formalidad– entró una mujer de unos treinta años, bien y discretamente

vestida, que inmediatamente me reconoció por las señas que me había pedido en la conversación telefónica.

Pedimos cafés y, cuando el mozo se alejó, la mujer me felicitó por haber recurrido a los servicios de su empresa.

"Nuestra firma se complace en ofrecer un servicio de bien público", me dijo. "Usted sabrá que en la mayoría de los casos, el dolor es compañero inseparable de la muerte. En los casos de ataques al corazón, parálisis, asma, convulsiones, la víctima muere sintiendo dolor. Y ni qué decir de los accidentes: que lo atropelle a uno un auto o un tren tiene muy poca gracia, se lo aseguro".

"Nosotros nos especializamos en evitar el dolor de la agonía y facilitamos una apacible transición a mejor vida. ¿Me sigue?", preguntó.

"Sí, sí", le dije, fascinado por la conversación. Ella prosiguió: "No hay nada más dulce que morir instantáneamente, como en un sueño. Lo dice el poeta sobre aquel que deja este mundo como quien 'bien envuelto en la ropa de su lecho se entregara al deleite de ensoñar…'".

"Me parece muy bien", la interrumpí. "Como aquí me ve, yo soy un hombre muy sensible. Si hay algo que no me gustaría es hacer sufrir a mi mujer".

Ella me miró con una sonrisa. "Su mujer debe estar muy orgullosa de usted", comentó.

Pedimos otro café. Y la tanatóloga me espetó: "¿Usted es judío?"

"No", le dije. "Yo soy muy católico".

"Qué lástima", acotó. "Este mes tenemos una oferta especial para los judíos, con sinagoga, flores…".

"Vamos, vamos", le corté la palabra. "No me va a decir que ustedes también suministran… otros servicios".

"Sí señor", dijo la mujer. "'Descanso eterno' no solo le quita su principal preocupación; también se encarga de las preocupaciones pequeñas, de los detalles. Usted no se tiene que incomodar por nada: le suministramos médico forense para la documentación; servicio fúnebre con flores y música a su gusto…

"A mí me gusta Shostakovich", la interrumpí.

"…recepción íntima para los deudos especiales, tarjetas de participación con leyendas alusivas, avisos en los diarios de su preferencia, abogados para la correcta aplicación testamentaria, testigos si es necesario para avalar cualquier enmienda al testamento".

Sacó una planilla de su cartera y me preguntó: “Usted me dice que es católico; seguramente querrá que la beneficiada muera en gracia de Dios, ¿no es así?”

“Claro, claro”, protesté. “Ya le dije que quiero lo mejor para ella. Y qué mejor que asegurarle el cielo”.

“Ella se lo agradecerá”, me dijo. “Le podemos asegurar una extremaunción. Mire qué lindo: recuerdo una cancioncilla que cantaba de niña en la escuela de monjas: ‘Mira que te mira Dios, mira que te está mirando, mira que te has de morir, mira que no sabes cuándo’. La cosa era estar preparados para cuando llegara el momento. Y hoy, gracias a ‘Descanso eterno’, podemos garantizar que cuando llegue el momento allí estará la extremaunción, lista para darle el pasaporte al cielo. Nosotros somos los que ‘sabemos cuándo’. Esa circunstancia nos permite prepararlo todo minuciosamente para que el beneficiado tenga acceso instantáneo a su paraíso”.

Sus palabras me conmovieron; era como si escuchara música de órgano en trasfondo.

“Todo está muy bien”, le dije convencido. “Pero vamos a ver cómo podemos concretar… la operación”.

“Usted no se preocupe”, repuso. “La tarifa habrá que ajustarla a las circunstancias: usted comprenderá que cobramos más por procesar a una persona joven que a una de edad, porque mientras más anciana menos justificación se necesita, resulta más natural. También todo depende de sus hábitos: las personas que están todo el día fuera de la casa resultan más fáciles…”.

“Lamento decirle que mi mujer es muy casera”, la interrumpí.

“Usted es un hombre de suerte”, comentó. “Las mujeres de hoy –y no es porque yo me oponga a que trabajen, faltaba más– se despreocupan mucho de sus hogares. Prosigo. Las personas deportistas y arriesgadas son más propicias a nuestros propósitos que las domésticas, burocráticas y sedentarias. Los enfermos son mejores que los saludables. Los hipocondríacos nos vienen de perillas”.

Vio mi cara de impaciencia y me dio una tabla de precios que casi me hace caer de espaldas. “¿Pero usted me quiere matar?”, le dije.

“No, a usted no”, sonrió. “Pero si usted tiene un método mejor…”, dijo, e hizo ademán de levantarse.

“Por favor, quédese”, me apresuré a decirle. “Seguramente tendrán facilidades de pago”.

"Claro que sí", me dijo nuevamente acomodada en su silla.

"Puede pagar un anticipo y cuotas, a una módica tasa de interés; también puede abonar con tarjeta de crédito. En este último caso tenemos todo previsto para que a usted no le llegue la cuenta hasta después de la feliz conclusión del contrato; además, claro está, no le llegará a nombre de nuestra compañía sino al de una supuesta agencia de turismo con el nombre de 'Buen viaje'. Además tenemos gran flexibilidad: aceptamos dinero en efectivo, cheques, pagarés con fechas escalonadas, bonos, acciones, monedas, contratos futuros de materias primas, títulos de propiedad o de automotores. También podemos aceptar un porcentaje de lo que le corresponda cobrar por seguro de vida, siempre que este pago en particular lo abone en efectivo. Eso sí: bajo ningún concepto podemos darle recibos".

"Estoy muy impresionado", admití. "Debo decir, muy favorablemente impresionado. Pero permítale preguntarle cómo es que ustedes son tan amplios para aceptar más forma de pago que nadie".

"Muy sencillo", replicó, siempre con aire de alguien muy conocedor de su negocio. "No olvide que somos depositarios de un 'secretito' de nuestro cliente que de ningún modo se arriesgaría a ver difundido a los cuatro vientos".

Sonreí, convencido de que estaba tratando con profesionales. Convinimos el contrato y la forma de pago para total satisfacción de ambas partes.

Después de un apretón de manos con que sellamos el acuerdo, la mujer abrió su cartera y extrajo una cajita que contenía un delicado pequeño broche con una piedrecilla verde. "Es un regalo para su mujer", explicó. "Es una atención de 'Descanso eterno'. Usted se lo da con cualquier motivo y procure que ella lo luzca, cosa que descuento porque se trata de un brochecito muy coqueto. Siempre damos un toque de verde a nuestros beneficiarios para beneficio de la identificación. Elegimos el verde porque es un color sedante: casi le diría que representa la delicadeza con que manejamos toda nuestra operación".

"Me parece conmovedor", le dije. "Cómo se va a poner de contenta. Le encanta el verde. Se lo daré mañana mismo durante mi cumpleaños, anticipándome a la gentileza del regalo que ella me haya comprado".

Me despedí pletórico de optimismo. "Ustedes me harán el mejor regalo de cumpleaños", le dije. La mujer me dedicó una última sonrisa cordial y se alejó por la calle a paso firme.

Llegó por fin el gran día. Yo acababa de abrir los ojos, cuando vi aparecer a mi mujer trayéndome el desayuno a la cama, el diario y una cajita primorosamente envuelta.

"Es tu regalo de cumpleaños", me dijo.

"¿Qué es?", pregunté curioso.

"No seas tan curioso; ábrelo", contestó. Y mientras yo empezaba a desatar la cinta, me preguntó con picardía: "¿Te gusta el color verde?"

© Memorias de la Muerte (GPR)

XÁNATH CARAZA[1]

Yaxchilán

Jade se respira en la selva
De la intricada arquitectura blanca
Nacen las sílabas verdes

Espíritu de jaguar se desliza
Entre las piedras mayas
Despierta el alma quieta

La piedra verde habla
Corazón de culebra
Escritura de humo

Selva negra te alberga
Deslumbrantes tucanes
Reciben los pasos ajenos

Oír la atmósfera sagrada
Es entonar la canción del río
Descifrar las piedras mayas

[1] Viajera, educadora, poeta y narradora chicana. Recibió la Beca Nebrija para creadores de 2014 otorgada por el Instituto Franklin en España. Sus libros son *Sílabas de viento/Syllables of Wind* (2014), *Noche de colibríes: Ekphrastic Poems* (2014), *Lo que trae la marea/What the Tide Brings* (2013), *Conjuro* (2012) y *Corazón Pintado: Ekphrastic Poems* (2012). Su próximo libro de relatos es *Cebollas moradas*. Escribe para La Bloga (labloga.blogspot.com) y la columna, "US Latino Poets en español".

Complejos diseños geométricos
Fundidos con abundantes frondas
Escritura de culebra

Los vapores de la selva lloran
Están llenos de recuerdos
Agua de jade

Leer los templos mayas
Con ojo de culebra
En el lugar de piedra verde

Yaxchilán, Chiapas, México, 2010

Cueva de Nerja

Columnas de tiempo
como piedras de agua.
Fluyen notas musicales
en los minerales,
en cada centímetro
que avanza, eco, eco, eco.

Aleteos de agua,
en intervalos cadenciosos,
se leen en los pliegues de la tierra,
en el centro de la bóveda
como cascadas de piedra,
húmeda oquedad.

En las bóvedas vacías
el grueso aire llena las salas.
El tiempo se absorbe
en cada respiración,
en cada aliento
que produce música de agua.
Latidos de barro,
canto de cristales,

pliegues en las entrañas
de bóvedas pulsátiles.
La piel de la tierra
se abre, se abre, se abre.

Cueva de Nerja, Andalucía, julio de 2013

Sonidos de luna

Sonidos de luna en el agua
Olas de mar como espejos
Titilantes y flexibles

Sonidos de noche en el mar
Canciones de antaño
Que pocos saben escuchar

Magia marina en el corazón
Blanca arena blanca
Que se enreda en los pies

Que hace tropezar el alma
Que obstruye el camino
Fría arena blanca

Me toca, me cubre
Estrella fugaz en la luna
Inmenso mar, turquesa líquida

Diamantes en agua nocturna
Turquesa acuática, luna llena
Que empapa

México, 2012

M. ANA DIZ[1]

Leer o como su casa el caracol

De esos cabildos más o menos largos
podía esperarse cualquier cosa.
En vuelo horizontal cruzaban
camellos y cartas marcadas,
leones rubios y hielos en suspenso,
puentes volados y desgracias.
Y el delicioso encanto musical
de lo que no entendía.

¿Cuánto tiempo pasaba?
Mi cuerpo no leía
relojes ni temperaturas,
penetrado por una especie
de sustancia virtual
que me dejaba estar, como Dios,
en todas partes.

Al regreso, sin siquiera un palito
que pudiera probar
que yo había estado allí y lo había visto todo,

[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. Su último poemario es *Sin cazador, los ciervos* (2013) y –de próxima aparición– *Así las cosas*.

me llevaba esos mundos a cuestas,
como su casa el caracol.

Los modelos

El estudio rojo de Matisse

Cerca de la jarra roja, el rojo
cuello alto del florero desparrama
dos hojas rojas y enredadas.

Cada objeto insiste en ser óleo y dibujo,
y no jarra, florero, enredadera.

Tiffany

Como orejas de liebre,
rosados y traslúcidos
levantan los tallos sus tesoros,
sostienen flores todavía cerradas,
alguna completamente abierta.
En la caja de música, detalla
el cristal
el talle aéreo de la bailarina.

Tallos y talles son excusas
del cristal alucinado
que un revoloteo de campanas quebraría,
mareas del sueño que escogen una forma
para hacer visible su frágil,
ensimismada transparencia.

Chagall

En la plaza del mercado,
el gran sifón azul

pintado a la puerta de la tienda
anuncia el ángel,
ovejas, burros y conejos,
que están más cerca que nosotros
del feliz inexplicable centro.

Pintado por Bonnard

Andiamo lungo i parapetti
A vedere cosa fa il fiume.
Piero Jahier

Antes de los manifiestos, hubo un tiempo
donde en las estaciones presidían altísimos
[talleres de cristal,
como de catedrales, cuando el tren era un lujo.

Con los ojos vacíos se esperaba la hora de cenar,
ante los tenedores quietos
en la mesa puesta todavía sin fuentes.

Para algunos, la infancia era subirse a los parapetos
para ver lo que hacía el río, y los artesanos
bordaban con manos de paciencia
la madera en los muebles y las letras en el lino.

Hubo horas del tocador, de jarras,
toallas lentas y equilibrios,
de bañeras con patas blancas
de heroicos leones indolentes.

El silencio era costumbre liviana,
y la locura, casi siempre privada.

JORGE CHEN SHAM[1]

Invitación del prestidigitador de la palabra

La cámara condena
al que usa los dedos impasibles,
mientras que el gozo se abre paso
y ataca al impávido somnoliento.

Que el encanto toque
a tus puertas frágiles;
que no se olvide
de tus inclinaciones al derroche;
que incite a desempolvar de la memoria
esa comezón que te sube,
obsesionado por la noche en gloria rutilante.

Entonces,
inútil será cualquier excusa pionera.
La palabra surgirá
sin que te pida permiso ni te agrade.

Que el encanto siga golpeando
a tu pecho inconstante;

[1] Catedrático e investigador de la Universidad de Costa Rica, ha publicado numerosos estudios de naturaleza crítica y filológica sobre autores hispanoamericanos. Como poeta, su primer libro es *Nocturnos de mar inacabado* (2011). Estos poemas pertenecen a la primera sección "Al alba de todas las cosas, la palabra", de su nuevo libro *Conjuros del alba*, de próxima aparición en 2014.

que presencie la maratón
encandilando a los sublevados;
que no apacigue el recuerdo desaforado
de quienes ascienden,
preparados ya para el desorden del verbo.

—Mi ojos se alteran
con las manos espaciales
para que no deje de fluir
el susurro que golpea caviloso…

(Conjuro y reconjuro al Amor-poesía).

Conjuro con los dedos modulantes

Uno cruza las manos/ contra el pecho,
el otro junta devotamente/ los dedos finos
Alaíde Foppa.

"A los ángeles de un viejo cuadro",
Los dedos de mi mano

Los sonidos dan forma
al eco de la música en ascenso.
Los dedos ya no tienen un conocimiento abstracto.

Desaforadamente,
las manos se desatan al calor.

Invirtiendo la noche gastada,
el reloj apremia para que las manos atosiguen
el aire parsimonioso,
para que silencien de una vez por todas
sus atropellos cotidianos.

Mariposean las manos que arremolinan los poros,
sedientas están de aquello que las nutre
en estigmático dolor que apremia los sentidos.

Los dedos atosigan
un universo esculpido en carne y sudor.

De 4 a 5 con dedos modulantes proclamo
el reino circundante en anunciación mágica.

Conjuro de diciembre ventoso

En diciembre,
cuando el viento de la mansedumbre
todo lo inunda
y planean las alegrías vulnerables,
como se enquistan en la palabra,
se desatan las manos
para extorsionar la algarabía de las letras.

No hay mayor desempeño permitido
para redondear, bullir, salpicar o destruir.
Las palabras afloran sin que tengan miedo;
están invitadas al convite íntimo
de los que son receptivos,
al calor/ frío que conmueve al iniciado.

El conjuro se vuelve parco entonces
y sobran las palabras,
en ese mar calmo de ensueños ya sin rumbo.

GUSTAVO GAC-ARTIGAS[1]

¿TEATRO DIJO?

Cuando el profesor Tyler me pidió que viniera a dar una conferencia, sin pensarlo dije sí. Dije sí por lo que me encanta decir que sí, por lo que amo pararme en un estrado, y tras el sí, tras un corto silencio le pregunté con la mirada, pero, una conferencia… ¿sobre qué?

Sobre teatro, me respondió con gran desenvoltura, sobre teatro, y se fue caminando de pasos cortos y saltarines por el pasillo del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras del West Georgia College.

Teatro, me dije, pero qué fácil tarea, si yo soy hombre de teatro. Más adelante, reflexioné, teatro sí, pero ¿qué? Por lo que teatro es tan corto, tan fácil de pronunciar, pero va… va desde sus orígenes en el fulgor de los olivares perdiéndose allá en el teatro griego, hasta el parlamento perdiéndose en la luminosidad de los reflectores en nuestros días.

¿Se habrá referido, pensé, a la tragedia griega, al coro del pueblo interrogando al corifeo sobre los grandes temas de la vida y el

[1] Escritor y director de teatro chileno, ha participado en los más importantes festivales internacionales del género en Europa y América Latina. Entre sus últimas actividades se destacan el montaje de una de sus obras, *Discoverings,* en el departamento de teatro de la *Texas Christian University* y el asesoramiento a *Emory University* para la puesta en escena de obras en español. Ha publicado varias novelas y ha concluido la más reciente: *De luz y sombra*. Ha residido durante varios años en Francia y actualmente en New Jersey.

corifeo devolviendo la pregunta interrogando a su vez al pueblo espectador que en coro, coro de diez mil voces respondía en Epidauro?

¿O habrá pensado en el origen griego de la palabra, *théātron*, que nos descubre una característica quizás demasiado olvidada en el teatro: la de ser un punto de vista sobre un acontecimiento?

¿O habrá pensado en el teatro como el lugar físico donde el espectador observa, mira, un acontecimiento que le es representado en otro lugar? Me explico, en el teatro estamos en la sala y a la vez podemos estar en la pueblerina plaza de Fuenteovejuna, en un castillo en Dinamarca, en una cárcel de las tantas que existen en el mundo o en una población del sur, el profundo sur, de los Estados Unidos.

¿O habrá pensado en la teatralidad del texto dramático?, es decir, aquella propiedad del texto que hace que se preste a su concretización sobre el escenario; o poeta, habrá pensado en el texto como texto literario en la eterna oposición entre dos puntos de vista, el occidental que privilegia el texto, por serio, por hermoso, por lo que se conserva para las generaciones futuras –sabiendo sin embargo que no podemos situar o entender completamente un texto si no pensamos en su práctica escénica, en su concretización– y el oriental que como todos sabemos, privilegia la actuación, ese momento tan efímero como la sonrisa acordada por la bella en un pasillo o en un balcón iluminado por los rayos de la luna, y que por lo efímero es eterno en el recuerdo.

¿O habrá pensado en la fábula del texto, en la fábula de la obra de teatro, el propósito del texto, el relato? Fábula, término que en griego corresponde a *mŷthos* y designa la secuencia de hechos que constituyen el elemento narrativo de la obra. Fábula que podemos buscar como el elemento narrativo anterior a la composición de la obra o como estructura narrativa de la historia.

En su construcción, el autor dramático debe estructurar las acciones, encontrar las motivaciones, el conflicto, su momento crucial y su resolución en un espacio-tiempo que es abstracto, pero que se construye a partir del espacio-tiempo y del comportamiento de nosotros, nosotros los seres sociales.

En el teatro griego, en cambio, gran parte de las veces la fábula es extraída de los mitos conocidos por los espectadores, y es esta fábula la fuente de la cual el poeta, el escritor, saca, extrae el material que utilizará en su obra.

¿O habrá pensado en Brecht?, para quien la fábula debe ser tomada como un punto de vista sobre la historia, y así reconstrui-

da por el autor, por el director, por el actor, y finalmente, su sentido encontrado por el espectador, para lo cual utilizó lo que hoy todo el mundo conoce como el efecto de distanciamiento, es decir buscar no la identificación con un personaje y su discurso, sino volverlo extraño, diferente para que el espectador pueda analizarlo.

Y aquí llegamos a otra forma de ver, de hacer teatro, no como una unidad continua: planteamiento del conflicto, desarrollo, clímax y solución, sino como unidades independientes, episodios independientes que se confrontan, que exigen ser analizados a la luz de la realidad social en la cual se exponen.

Y nuevamente me pregunté en cuál de esas formas habría pensado el profesor Tyler. ¿Habrá pensado en el desarrollo de la dramaturgia clásica, que exige que el conflicto se solucione al final de la obra justo después del momento en que la intriga revela todos sus secretos y las contradicciones se resuelven, este desenlace, episodio de la comedia o la tragedia que elimina definitivamente los conflictos y obstáculos? La poética de Aristóteles nos pide que este desenlace sea creíble; el espectador debe obtener respuestas a las preguntas que le sugieren los protagonistas y la acción.

¿O habrá pensado en una dramaturgia abierta (épica o absurda) que se niega a entregar a la acción un esquema definido y una solución dejando la ventana abierta a toda interpretación; a la reconstrucción del texto en el espectador?

¿O habrá pensado en Lope y su carreta viajando por los caminos de España, difundiendo en escena su nuevo arte de hacer comedias? La comedia, ese género dramático español desarrollado a partir del siglo XV y cuya temática gira en torno a las cosas del amor, del honor, de la fidelidad conyugal y política, de la infidelidad, también conyugal y política.

¿O habrá pensado en la comedia antigua?, aquella nacida de los ritos de fertilidad en homenaje a Dionisio, sátira violenta, política, a menudo grotesca y obscena. La comedia, hermana menor de la tragedia de la que se diferencia, entre otros, por tener personajes de origen modesto, por lo que su desenlace es feliz, por lo que su finalidad es desatar la risa entre los espectadores, y a diferencia de la tragedia, extrae sus temas, su fábula de la realidad cotidiana, de la vida de todos los días del pueblo. Es decir, que mientras la tragedia juega con nuestras angustias más profundas, la comedia juega con nuestra defensa en contra de la angustia, y en el paso de lo trágico a lo cómico encontramos resumida toda la vida.

¿O quizás habrá pensado en la comedia de costumbres, aquella que desarrolla el estudio del comportamiento del hombre en sociedad, del hombre de diferentes clases sociales, medios y caracteres, o la comedia de ideas donde se discuten de forma humorística temas serios de la vida?

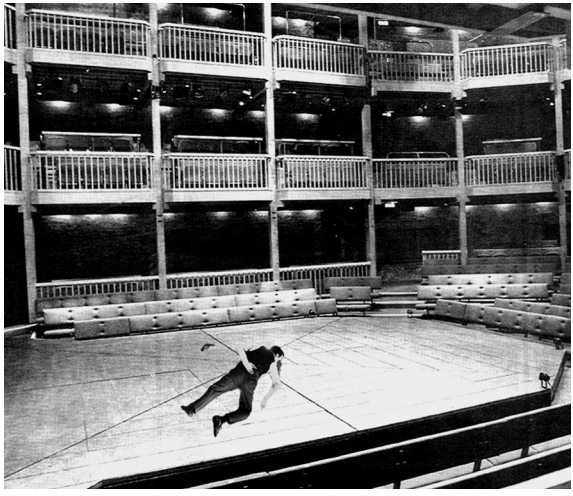
¿O habrá pensado en el decorado?, es decir aquellos elementos que dispuestos sobre el escenario configuran, insinúan el cuadro en el cual se desarrolla la acción, sabiendo que en un sistema de complicidad entre el actor y el espectador, basta una indicación para que el significado cambie. Así, por ejemplo, el actor Hamlet entra a escena y muestra de majestuoso gesto una triste, semi destruida, pero hermosa silla de madera clamando en alta voz: –¡Oh, trono que me perteneces…!– y a partir de ese momento, para nosotros espectadores, la humilde silla de noble material será trono, para todos nosotros que aprendimos a leer de sueños, de imaginación. Claro que, como siempre, existirán aquellos que desearán más que una sugerencia una clara indicación que permita hacer volar su imaginación o, ¡qué tragedia!, aquellos que buscarán la reproducción exacta y a reducida escala de aquello que existió en otro período o que otro soñó.

¿O habrá pensado el amable profesor en la mujer en el teatro?, aquella eterna olvidada, o recordada, y a veces, la mayoría de las veces, mal interpretada. Aquella que en el teatro oriental fuera representada con máscaras por efebos, jóvenes de sexo aún no bien definido, o por actores de sexo bien indefinido; aquellas que cuando subieron a escena fueron consideradas cortesanas, elegante manera de decir prostitutas, y por lo tanto tuvieron que luchar por un gran cambio social para hacerse reconocer en tanto actrices o dramaturgas; aquellas que en una u otra religión son consideradas origen de pecado, como en los países árabes, que es vergonzoso mostrar el cuerpo, y ¡oh, cuán difícil es entonces para una mujer subir a las tablas, si en el escenario desnuda su arte para entregarlo al público! Aquellas a las que algunos hoy nuevamente intentan encerrar (con buena voluntad, hay que reconocerlo) en elogiosas cárceles y halagadoras, pero limitantes etiquetas hablando de literatura femenina, teatro femenino, etc… cuando para mi gusto, tendríamos que hablar de teatro, de literatura, de pintura y en su interior, de las mejores, de los mejores, cada uno con su sensibilidad, cada uno con su universo, cada uno en el respeto de lo más preciado para mí: la posibilidad de soñar en lo que cada una, cada uno, desee.

Y junto a mi señora paseábamos por los lagos que rodean Carrollton, Georgia preguntándonos, ¿teatro dijo? Y así pasamos el fin

de semana, y observando el hermoso escenario del lago de Carrollton, el decorado formado por el reflejo de los árboles en el agua, la preciosa iluminación entregada por los rayos atravesando las nubes nos preguntábamos a coro, cual tragedia griega, ¿teatro? Y pensábamos en ustedes hoy día y en esta clase, y de pronto, al igual que lo hacemos cuando estamos en el escenario, nos miramos de mirada cómplice, nos vimos en el futuro, nos vimos en esta aula magna y comprendimos.

Comprendimos al igual que ustedes comprendieron. Al igual que yo lo comprendiera años atrás cuando comencé a caminar por los caminos de la imaginación dando vida al sueño. Y quizás en ello haya pensado el amable profesor cuando me pidió que diera esta charla, en que les hablara de mi experiencia como hombre de teatro, mi experiencia como actor, como director pensando tal vez que les diría que no se escribe teatro sin haber visto teatro, que el teatro se escribe pensando en un texto en acción, que a diferencia de la novela, el cuento o la poesía en que el acto de escribir finalizado se entrega directamente al lector y la obra comienza a caminar de vida propia, en el teatro se pasa por el actor, por el director, y para llegar a ser teatro, a completar su razón de ser, por el espectador, por lo que el teatro se hace para, tiene sentido en, es, existe solamente en el mágico momento en que llega a su destinatario final, ustedes, los espectadores, y muere en el aplauso para vivir en el recuerdo.



© Drama en un acto (GPR)

GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN[1]

CAUTELA

Debo entrar muy cautelosamente a esta página, no vayan a despertarse antes de tiempo todos los fantasmas.

EN LA BIBLIOTECA

Estaba quieto, casi oculto, mirando desde la biblioteca el ambiente del cuarto de estudio, a medida que se iluminaba desde el exterior con los rayos del sol que empezaban a entrar por las ventanas entreabiertas. Una suave brisa matutina entró por los postigos de las ventanas y removió algunas hojas en los escritorios cercanos. La luz hizo un movimiento repentino e iluminó con fuerza casi todo el estudio, dejando ver los estantes de libros.

La puerta principal del estudio comenzó a abrirse, empujada por la mano del hombre que entró en ese momento, y entonces lo percibió de cuerpo entero. Se le quedó observando: en efecto le veía débil, cansado, quizá enfermo, incluso abatido. El hombre se sentó en la silla giratoria del escritorio principal y estuvo tentado a encender un cigarrillo pero lo dejó, triturándolo contra el cenicero sin encenderlo.

[1] Narrador, poeta, ensayista, antologista venezolano. Se desempeña como editor y asesor del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg) y como director de *Imagen, revista latinoamericana de cultura,* en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Sus más recientes publicaciones son: *Consuelo para moribundos y otros microrrelatos* (2011), *Cuentos y microrrelatos* (2012), *Gabriel Jiménez Emán. Literatura y existencia* (2013).

Tomó un control remoto que estaba cerca y lo accionó para encender el tocadiscos que estaba empotrado en la biblioteca, de donde surgió el sonido tenue de una música de guitarras. Fue hacia la ventana y terminó de abrirla, para respirar mejor el aire de la mañana y observar un rato el jardín donde había distintas flores, caminerías zigzagueantes y pinos perfectamente podados. Se escuchaba a lo lejos el canto de los gorriones.

Se devolvió en dirección a una pequeña nevera, de donde sacó un vaso, le colocó un hielo y vertió de una botella un chorro de whisky hasta la mitad, que luego removió con el dedo índice y probó, con gesto de satisfacción. Se quedó mirando las estanterías de libros y desde ahí detuvo la mirada justo en una en la que sabía se encontraba. Se acercó a ella y sacó sus lentes del bolsillo para verlo mejor.

Lo tomó y abrió. En ese instante el libro comenzó a leerlo.

LA OBRA

He concebido al fin la obra, la obra de mis obras. Contiene los textos, testimonios, aspiraciones y ficciones de toda mi vida, una peculiar selección cuidadosamente corregida a lo largo de los años, que dejo como legado en este paso por la tierra. Y ahora debo ponerla a resguardo, pues ella seguramente va a marchar en zigzag por el mar de la literatura, hacia delante y hacia atrás, buscando adquirir significados diferentes, remozados con el paso del tiempo. Quisiera ir con ella pero no puedo; ella es más veloz, se moverá en el pensamiento de los demás, de los lectores, los cuales a su vez cumplirán su papel de multiplicadores, y así la obra irá adquiriendo nuevas resonancias y perspectivas. Cuando alguien abra este libro dentro de doscientos años o más, una vez que haya sido traducido a otros idiomas y se percaten en varias latitudes de todo el empeño que le puse para perfeccionarlo y no dejar ningún cabo suelto, lo cual me llevó a desarrollar un talento peculiar para la escritura, percibirán a través de él de todos los afanes y vicisitudes de mi época; mi obra de seguro será estudiada por académicos y críticos literarios, y quizá hasta se cree un club de lectores especializados para escudriñarla.

En todo ello pienso cuando la llevo a un sitio seguro, a la biblioteca más importante de esta ciudad y de este país, donde será archivada con un código y una cota para la posteridad, será escaneada

y digitalizada y llevada a los más insólitos formatos del futuro, donde será leída por generaciones.

La pongo en el maletín y me encamino a la calle, a tomar un taxi. Ahí voy, afuera está lloviendo un poco, la llovizna moja mi chaqueta y mi sombrero, cruzo la avenida hacia la línea de taxis y la llovizna se va tornando rápido en aguacero, y no me percato de la situación de una alcantarilla rota, en la acera de la calle, sobre la que pongo el pie, y al hacerlo en uno de los extremos ella se rueda y me voy bruscamente de lado, de modo que mi maletín se desprende de mi brazo y va a dar luego al fondo de la alcantarilla rota, llena por un torrente de agua, por donde fluye ahora el maletín con mi obra al próximo desaguadero. Yo caigo sentado en medio de la calle, mirando bajo la lluvia copiosa cómo se despide de mí, sintiendo cómo se desliza por las tuberías de la gran ciudad hasta ir directamente a zambullirse a alguna parte del gran océano.

© La obra (RANLE)

DAVID LAGMANOVICH[1]

No hay adiós

No hay adiós: la sangre
vuelve a latir, como la lluvia
en el jardín; entre las hojas de bambú
la luz se filtra, neblina
de palabras no dichas; en el bronce
mira el buey
                desde una eternidad
que es también nuestra.

Todo
está dicho porque todo puede
recomenzar; el sufrimiento
cesa si unos dedos, en
el sueño, tocan la yema
de otros dedos;
lo que ha de mudar aguarda
su palabra, pero aquello
que permanece, respira
en el silencio;

[1] Catedrático universitario, escritor, periodista, crítico literario y poeta (1927-2010). Intelectual argentino de proyección internacional, fue profesor en las universidades más destacadas de Latinoamérica, EE.UU. y Europa. Es autor de algo más de 50 libros de teoría, lingüística y crítica literaria junto con un doble centenar de artículos y ensayos. En materia de creación publicó veinte poemarios y alrededor de 18 libros de microrrelatos. El poema seleccionado forma parte de su *Obra Poética 1961-2010* en preparación.

hay
una mirada rápida (gaviota
en el estanque) a un pasado
que volverá como la flor del loto;
los bueyes
otra vez, perfección
de tenacidad en los larguísimos cuernos
que perforan el día.

En medio
de la belleza y el dolor,
la sangre
que nuevamente fluye,
el toque
imperceptible de unos dedos,
la seda
de piel y piel, el buey
de bronce, la palabra
susurrada,
silencio
temblando
en el estanque:
no hay adiós

© Ofrenda (GPR, NJ, 2013)

MARÍA ROSA LOJO[1]

El Cielo y la Tierra pasarán
pero mis palabras no pasarán.
Mateo, 24, 35

¿Qué palabras son esas, de qué están hechas?
Pasan las constelaciones, se deshacen como una estela de caracol bajo la lluvia,
Pasan los soles, gastados como usinas,
Pasan los dinosaurios, las sirenas, los dragones, los glaciares, los cíclopes:
Polvo fantástico, polvo de huesos, igualados en una vasta demolición.

Sin embargo esas palabras prometen quedar
Cuando las bibliotecas sean solo ceniza de árboles, sin una huella de tintas,
Cuando todas las gargantas humanas sean cuerdas oxidadas bajo la tierra,

[1] ANLE y catedrática universitaria, investigadora, ensayista y autora de relevantes estudios académicos. En materia de creación literaria ha cultivado todos los géneros, desde el poema en prosa y la microficción (*Bosque de Ojos*) hasta la ficción de tema histórico, como *Historias ocultas en la Recoleta y Amores insólitos de nuestra historia* (cuentos); *La pasión de los nómades, La princesa federal, Las libres del Sur* (novelas). En su última novela, *Todos éramos hijos* (2014) destaca la problemática identitaria, que también emerge en *Finisterre* y *Árbol de Familia,* entre otras. Ha recibido numerosos premios y distinciones. http://www.mariarosalojo.com.ar

cuando los planetas giren en el vacío como teatros helados, sin voces, sin aplausos, sin memoria de un drama remoto y concluido.

¿Caerán como semillas esos verbos sobre la tierra seca?
¿Crearán otros bosques, otros ríos, otros animales condenados al sueño
y al exceso?
¿Resucitarán a los muertos, como quien vuelve a arrancar de un surco de vinilo
una olvidada melodía?
¿Pasarán en limpio, en letras resplandecientes, el incompleto borrador de esta vida, sucio de tachaduras y recortes?

Sin embargo mis vísceras, mi cuerpo, mi deseo, desobedientes a mí,
Siguen obstinados en una imitación minúscula de cristo,
Escribiendo palabras para que no pasen, sobre la pantalla que titila,
Como si esas palabras estuviesen destinadas a sobrevivir a los mundos,
Como si los muertos pudiesen leerlas en bibliotecas inconcebibles,
Como si contuviesen la arquitectura oculta de un cosmos destruido
Que renace y se multiplica.

Pampa

En la llanura la vida es un manojo de hilos sueltos.
Una sombra que vuela como la flor del cardo, sin detenerse para siempre
En ningún sitio.
No hay nada que esperar en esta tierra
Donde las casas son frágiles como castillos de naipes
Y la voz de Dios se oye deformada y lejana
Como si llegara a través de un gramófono muy viejo,

O de una radio que transmite mensajes en una lengua incomprensible.
El viento borra también esa voz.
El viento borra todas las memorias depositadas por un instante
Sobre las sementeras y los pajonales
Como si nada pasara,
Como si nada hubiese pasado nunca en ese país de los ganados y de las mieses
Con ejércitos de niños pordioseros en las orillas de las ciudades.

Sin embargo al atardecer, cuando el sol se derrite y gotea sobre el mundo,
la pampa se hace traslúcida como el vidrio de una ventana,
se dejan ver
los yelmos inútiles y las espadas de óxido
los pies que se extraviaron en el falso camino de la Plata,
las espuelas nazarenas y las botas de potro
los fusiles, las lanzas y las carabinas,
las mantas con dibujos del sol y de la luna,
los uniformes azules y los ponchos rojos,
los anarquistas y los bandidos y los santitos ajusticiados
y los que nadie vio morir en ninguna parte
que llegan en busca de su nombre y de su sepultura.

Nadie duerme en el descanso eterno.
Son bellos insomnes, que brillan en una caja oscura de cristal
Caminando a lo largo de la noche radiante.
Luces malas, los llaman.
Avanzan en procesión por la pampa redonda
Llevan sus propios huesos encendidos como cirios.

Desaparecen cuando llega el amanecer.
Desaparecen como si nunca hubieran existido
A esa hora en que la pampa se derrama en el cielo.
A esa hora en que el cielo es un abismo devorador de hierbas y de leguas.
Entonces camino por la superficie de la tierra azul,
alucinada por las grandes claridades
Y el cielo es una tela incandescente hecha de puntos que titilan

Son los ojos sin párpados de los muertos
Los ojos que reflejan sus pupilas quemadas contra la bóveda del aire
Los ojos que nadie ve, que nadie recuerda,
Porque ellos hacen la luz que nos ilumina.

La luz argentina

En esta tierra no había oro ni plata,
No había palacios ni templos ni teatros ni pirámides
Ni grandes escaleras ceremoniales que llevaran al encuentro de Dios
Ni príncipes enjoyados como aves del Paraíso
Ni calendarios de piedra que señalasen la ruta de los planetas.

Los que llegaban del otro lado del mar
Buscaron los metales, las ciudades, los templos.
Pero las raíces de la selva bebieron el hierro y el verdín
De sus armaduras
Y los caranchos de la pampa devoraron los ojos
De las cabezas muertas
Y en los caminos más altos de la montaña
Donde no cambia la nieve
Quedaron sus cuerpos de congelados centinelas
Sin hallar la Ciudad de los Césares
Ni el señor de Paytiti que brilla bajo el sol recubierto de oro.

No había plata en la tierra de la plata.
Pero en los torrentes secretos de la selva,
En las lagunas del llano,
En los cauces tan anchos como un mar
la luna y las estrellas crecen de noche
Y tiñen de blanco fulgor el agua verde.
Los cuerpos que se sumergen arden sin fuego
con una luz tranquila que no ciega.
Es la luz de los ríos de la plata,
La luz argentina,
Sin peso ni medida,

Invulnerable al robo y la codicia
La luz de todos
Que fluye como el tiempo y que permanece.

Martín Fierro. Detalle del boceto mural de la Casa Rosada
(v. 1997, tinta sobre papel, 0.50x1.47 m)
© Cortesía Doris Halpin de Carpani

SHELLEY MORNINGSONG[1]

Herencia

Heredad, por ella lucharon nuestros Padres.
Heredad, donde el espíritu viento me recuerda quién soy…

En mi corazón camino por el llano,
Me impulsa el llamado
a guardar los secretos antiguos de mi pasado.
Recuerdo los cuentos de los ancianos
y la sabiduría en sus ojos.
Es mi deber enseñarlos a mis hijos.
Jamás sacrificaré mi heredad.

Dulce linaje de la tierra natal
donde el espíritu viento me recuerda
quién soy.

Heredad, por la que nuestros Padres lucharon:
puedo oír sus voces a lo lejos:
me dicen que mantenga
mi heredad.

[1] Cantautora, escritora y promotora cultural. Ha grabado varios álbumes de canciones sobre temas de las culturas originarias del sudoeste de los EE.UU. cuya interpretación, lirismo y musicalización la han situado como una de las más relevantes figuras de New Mexico. Ha recibido varios premios y distinciones y su quehacer ha merecido reseñas, entrevistas y artículos en numerosos diarios y revistas de alta circulación. http://www.shelleymorningsongonline.com/home, http://www.shelleymorningsong.blogspot.com

En el aullido del lobo hay una lección
y en cada hoja caída
se muestra el plan perfecto
del Creador.

Cantaré las canciones de tiempos lejanos.
Danzaré una danza de paz
Mientras alzo mis manos al cielo
y recordaré lo que es
conocer mi propia heredad.

Dulce tierra natal, mi heredad
donde el espíritu viento me recuerda
quién soy.

Salieron de las Cenizas

Salieron de las cenizas
Salieron de las tinieblas y la sombra
Llegaron a la luz del nuevo día

El dolor picante del aliento y los ojos nuevos
Abrieron sus bocas por primera vez
Realizaron las primeras palabras
Y se llamaron a sí mismos
La gente de carne y hueso

Salir de las cenizas y recibir la vida
Salir de las tinieblas y entrar en la luz
Salir de las cenizas y entrar en la vida
En la vida, en la vida, en la vida…

Con sus oraciones dieron las gracias
Cantaron las primeras canciones
La Madre Tierra los alimentó, les proveyó abrigo y medicina
Y así comenzaron la jornada de vivir y morir
Los gozos y las penas de la vida
El Creador les habló en el viento y jamás los abandonó
Nunca los abandonó, nunca los abandonó…

Canción para Ojos Risueños

Una niña se crió en los brazos de la Montaña del Maíz.
Se despertó con su luz soberana al salir el sol
En Zuni soñoliento de la mañana.

Su cabello era tan negro como la noche sin luna,
Cabello que la tradición jalaba para mostrar su cara,
Cara de inocencia.

Le llamaban Ojos Risueños.
Podía derretir el corazón más frío.
Le llamaban Ojos Risueños
Ojos Risueños…

Maduró y se hizo sabia en los brazos de la Montaña del Maíz.
Cantó canciones de amor a sus hijos
Las enseñó a sus hijos.

Le llamaban Ojos Risueños
Cantaba como cantan los ángeles,
Le llamaban Ojos Risueños
Ojos Risueños…

Abuela, canta tus canciones bellas
[Aquí las vocalizaciones]

Cuando todo se había dicho y hecho,
y ya el camino de la vida muy frecuentado,
El Gran Misterio le dejó descansar
En los brazos de la Montaña del Maíz
DowaYallanne

Dulce Patrocinadora

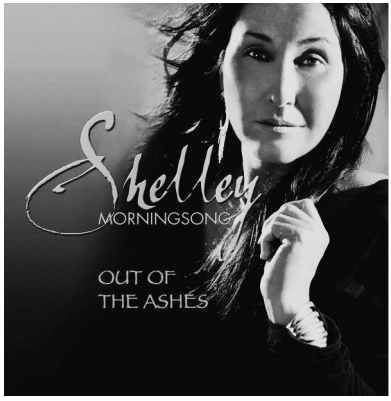
Mirando hacia abajo desde los cielos orientales
La luz lunar brota de la mirada de La Abuela;
Brillante presencia de la noche,
Báñanos con tu luz de plata.

Mareas que nunca se terminan,
Poder de largo tiempo, viviente, que no se acaba,
Rayos de luna te avivan con la vida.

Es la dulce patrocinadora de las sombras de la noche,
O wei ya na

Rayos de luna fluyendo por los árboles
Aves de la noche tranquilas cantan sus canciones
Amantes que pasean bajo su mirada
Besos de rayos de luna como rayos de luna besan

Oh misterio sagrado, cuya luz nos sostiene.
Por los siglos, los ciclos de la vida
Tú los has determinado,
Nuestro sol de noche y Madre Sagaz,
Ya onnantsitda (Madre Luna)



Portada del álbum Out of the Ashes
© Shelley Morningson

ALBA OMIL[1]

UN VERSO DE GÓNGORA

La otra noche, cuando caminaba por Santa Fe, a eso de las doce, descubrí la casa que me llamó tanto la atención, sobre todo por su vereda de baldosones, mejor dicho de ladrillos, como si fuese uno de esos escasos ejemplares que todavía quedan de la época colonial pero en pleno barrio Norte –¿raro no?– para no creerlo, a pesar de que suceden tantas cosas increíbles, más que todo aquí, en provincia, en los últimos tiempos, que uno tiene que aceptar nomás que los límites de la realidad van mucho más allá de las propias narices y, ante hechos como este, quedarse mirando boquiabierto, como yo me quedé, contemplando esas baldosas tan gastadas por los años, hasta que me sacó de mi abstracción un ruidito asordinado aunque feroz y multitudinario, según me lo susurrara mi inconsciente, porque no creo haberlo razonado todo en aquel momento, puesto que oírlo y ver el agujero minúsculo en el piso y la caravana de hormigas taladoras fue casi simultáneo, como fue simultáneo también el impulso que me llevó a agarrar semejante manguera que, por un capricho de Dios, o de algún duende travieso, a juzgar por las consecuencias, estaba ahí, justo al alcance de mi mano, ensartada en el grifo que abrí sin dilación para que el agua inundara el hormiguero pero cuál no sería

[1] Catedrática universitaria con destacada trayectoria como ensayista, cuentista y promotora cultural. Es coordinadora de publicaciones en distintos medios de Tucumán, Argentina. Entre sus últimas publicaciones se destacan *Hechicería en las culturas prehispánicas* (ensayos, 2011), *De nieblas y fulgores* (microrrelatos, 2013), *Puebla. Recuerdos y ensueños* (microrrelatos, 2013) y *Los ojos de Medusa* (2014). http://albaomil.blogspot.com.

mi sorpresa cuando el filff, gloc, gloc del agua, al caer, se hizo de pronto más violento y vi que el hueco inofensivo se convertía en un boquete impresionante que abarcaba más de dos tercios del baldosón, y al cual fueron a caer dos pollos que acababan de salir corriendo, y medio ciegos, o dormidos, por el viejo zaguán, para ahogarse, irremediablemente, en aquello que ya se había convertido en un arroyo subterráneo que podía arrastrarme a mí mismo en cualquier momento, y no te digo nada del susto que yo tenía encima, más que todo por los pollos moribundos, porque soñarlos así es desventura y amor que se acaba, según lo aprendí de mi abuela (y según lo cantan a gritos, en el recuerdo siempre fresco, mis tres experiencias en la materia) pero no sé a santo de qué podía ocurrírseme que estaba soñando, si aquello era la más pura vigilia, y no en vano lo atestiguaban los ruidos que oía (yo, en sueños, jamás percibo ruidos): los últimos aletazos y los pío, pío, desesperados de los nefastos pollos y hasta su repugnante olor a pluma mojada, para no hablar del agua fría que me empapaba los pantalones hasta más arriba del tobillo y de la que saltó, en ese momento, el primer pez, en curva airosa, que me dejó en la retina el brillo de una dorada armadura y una cierta nostalgia que no me duró mucho porque en seguida brotaron otros peces más, minúsculos algunos, luminosos como chispas de colores, que estallaban en el aire para ir a perderse nuevamente en el agua; o alargados, de casi medio metro, los otros, veloces cañitas voladoras cuyas parábolas y elipses estremecían el cielo con imágenes apocalípticas y de ensueños de pintores locos, pero todo esto me fue olvidado cuando algo así como un chapoteo me obligó a bajar los ojos y vi al hipocampo, blanco, blanquísimo, frío y luminoso como la luna, que daba vueltas y vueltas, igual que un pato, cantando con un sonido voz mezcla de pájaro y de ángel, única e intransferible, y les daba cuerda a mi miedo y a mi imaginación, que no se atrevía a calcular las dimensiones que, a esta altura del partido, había alcanzado el boquete de abajo, ni a prepararse para nuevas apariciones, porque en una de esas, afloraban Colón y sus tres carabelas por el precitado agujero, aunque lo que se me apareció fue la dueña de casa, y no precisamente por el hueco de la baldosa como algún tonto puede estar pensando –con los ruleros puestos en su pelo a medio teñir, y con el delantal de cocina, como si ese fuera atuendo para salir a la calle, Dios me libre– sino por la misma ruta de los pollos, seminadando aferrada a una bella calavera (coronada de anémonas marinas que luego se alargaban a modo de flotante cabe-

llera, y de cuyas órbitas brotaban constantemente dos chorros de minúsculos peces voladores luminosos), gritándome "¡animal!" y otros ponderativos menos académicos, "¡que me estás llenando de bichos horribles la casa! ¡Jesucristo, la casa llena de agua y de monstruos! ¡El juicio final! ¡Cerrá ese caño, infeliz, que si no, todos nos iremos a parar quién sabe adónde!", y ahí nomás las palabras se le hicieron piedras porque en ese mismo instante emergió aquella cabezota verde con pelos como algas, enredados y oliendo a olas y a sal, con lapas, ostras, ostrones, nácares desnudos, esponjas y pedazos de coral prendidos a sus mechones, con esos ojos redondos, amarillos y quietos en los que se habían cuajado la eternidad y los miedos infinitos de los infinitos hombres que surcaron los mares, y las imágenes de los infinitos barcos con sus velas hinchadas por los vientos nuevos y sus tripulaciones de aventureros y presidiarios, y con su carga de oro y pedrería, de indios desnudos y pájaros habladores, todos dormidos ya en el profundo lecho de arena, cubiertos con su cobija de herrumbre y sus caparazones de mariscos, pero para qué seguir describiendo si cada uno es dueño de imaginar al endriago como la santa madre gana se le dé, aunque no lo haya visto nunca, como lo vieron mis propios ojos aquella noche, o mejor dicho, aquella madrugada, porque ya eran como las cuatro, y yo sin saber qué hacer, si continuar colgado de la cornisa y con el caño abierto, en espera de alguna sirena azul con cola de oro, o bucear como en mis mejores tiempos, y cerrarlo, pero pudo más mi miedo –sobre todo al simbolismo de los nefastos pollos– y opté por esto último, mientras las primeras luces del alba iban apagando el espectáculo de los peces de colores en el cielo turquesa.

JUANA ROSA PITA[1]

28 enero 2014

Lengua Prima

1

Soy la luz liberada de las formas
emoción desprendida de la anécdota
imagen distanciada de su tela:
aventura sutil del pensamiento.

Intento consolar a mis raíces
por no poder fundirse en lo tangible
como en la realidad vibrante
de la que espacio y tiempo
son apenas precarios tributos.

[1] Docente universitaria, poeta, escritora, editora y promotora cultural de origen cubano residente en Boston. Su amplia producción y proyección internacional ha merecido varios premios. Es ampliamente estudiada y su obra ha sido traducida a siete idiomas. Entre su producción destacan los poemarios: *Viajes de Penélope, Sorbos venecianos/ Sorsi veneziani/ Venetian Sips, Florencia nuestra, Transfiguración de la armonía, Una estación en tren, Infancia del Pan nuestro, Tela de concierto, Pensamiento del tiempo, Meditati,* y el más reciente *El ángel sonriente/ L'angelo sorridente*.

2

Dar con el corazón de lo finito
sería inalcanzable sin trazar
una cartografía de lo eterno.

Así de singular y hermoso
el empeño de anclar en lo fugaz
y cumplirse en estela perdurable

3

Cuenta la educación de las imágenes,
su espesor de sentidos, la belleza.
Todo es mensaje envuelto en el misterio
traducible a nuestra lengua prima.

Nocturno de invierno

Extraño país se vuelve la noche,
conductora de resonancia acústica,
si la lengua queda en sordina:
otros sonidos, fantasmas de si mismos,
hablan con ritmo de intención.
No está en este momento la voz que quieres escuchar, parece decir
con toque apremiante, el lápiz,
la llave o el anillo.
Estoy en tanto aquí yo para ti
con la mágica carga de sentido
de aquel que te aceptó la investidura,
marvelous to relate en cualquier lengua.
No te entristezcas, ámame:
el monumento vivo que me aprieta
justamente es su mano, *e pur si muove*.
Soledad compartida, ambos

sin palabras, país extraño
la mente en claroscura acercanza.

Migración íntima

La clausura del sitio de la infancia,
si bien impuesta por los despiadados,
fue una bendición en disfraz
para la niña que en mí alienta
mientras el compasivo espíritu
se da a sus migraciones.

Preciso fue perder mi mundo
preciso fue volver,
sin acogida, y no reconocerlo,
para ahora acompañarte por tu parque
de infancia: sobre su verdor
aunarme en tu dulce hacer memoria.

Clausura que se abre al milagro
de un compartido renacer a gozo
en esfumado tiempo de la vida.

© Pepita Jiménez (GPR, 2011)

ROCÍO QESPI[1]

LA VISITA

La niña que apenas camina no sabe qué hacer. Por un lado las chicas grandes se enroscan en sus camisones largos como el tiempo y tratan de meterse debajo de las camas para perderse en su oscuridad ¿Qué hay allí, debajo de la cama? se pregunta la niña Violetita ¿qué hay? yo también quiero ver, vamos, déjenme ver ¿qué hay allí? Pero ninguna le hace caso, ni la miran, solo miran a la oscuridad que hay debajo de las camas. Si la niña Violetita trata de tocarlas, las chicas grandes se esconden aún más ¿Será este el juego de las escondidas que he visto varias veces en los campos alrededor de la casa? La niña Violetita con su traje de blondas blancas se da cuenta en ese momento de que no tiene los zapatos puestos ¡Qué raro! Mi ama se va enojar porque no tengo zapatos. Si mamá me encuentra así, le dirá algo feo a mi ama y ella se enojará conmigo. A ver si encuentro los zapatos debajo de la cama… a lo mejor es por eso que las chicas grandes están gritando. No, no los veo por ningún lado. No sé qué hacer. Esos zapatos no me gustan. Son botines altos y me ahorcan los talones. Tienen muchos lazos que yo no sé atar y mi ama tiene que ponérmelos ¿Quizá es por eso que se enoja cuando no tengo zapatos? Pero sus hijos, el Dominguito, el Chofi y la Felicita, corren

[1] Nombre literario de Rocío Quispe-Agnoli, narradora y profesora titular de Estudios Hispánicos en el departamento de Estudios Romances de Michigan State University. Ha publicado *La fe andina en la escritura: identidad y resistencia en la obra de Guamán Poma de Ayala* (Fondo Editorial de la UNMSM, 2006) y la colección de cuentos *Durmiendo en el agua* (Mundo Ajeno Editores, 2008).

sin zapatos por todos lados. En la casa, en el patio, en los jardines, en los corrales, en el río.

Aún no entiendo por qué las chicas grandes siguen gritando. Es más, se han puesto a llorar. Y en medio de sus llantos y gritos, también escucho un susurro. Nadie me explica nada porque soy la niña Violetita, la más pequeña de todas. Pero la niña Violetita sabe más y entiende más de lo que creen todos. Todos piensan que soy boba. Todos, menos el tío Andrés. El tío Andrés que me mira desde el fondo del pasillo y sonríe debajo de sus bigotes enormes que se enrollan en una espiral, como si fuera humo que sube al techo del pasillo. El tío Andrés es grande, alto, enorme, parece un árbol de papayas. Está vestido como alguien que amansa a los caballos y ordena las vacas en los campos de la hacienda. Lleva un poncho claro que se echa hacia atrás y botas altas porque monta a caballo todo el tiempo, por eso tiene el lazo también. La primera vez que vi a mi tío Andrés, él estaba sobre un caballo. Y la última vez que lo vi… ya no me acuerdo, no me acuerdo dónde lo vi, ni cómo estaba. Solo recuerdo su voz llamándome varias veces: "Violetita, Violetita, vamos m'hijita, vamos…". Pero yo estaba muy cansada y no quería hablar.

—Pérdoname, tío Andrés, me moría de sueño y solo quería dormir, tú entiendes ¿verdad?

—Claro –dice el tío Andrés–, claro que entiendo mi Violetita. A mí también me dio mucho sueño y, cuando te da mucho sueño, lo único que quieres es que te dejen dormir. Con el grito de estas chicas va a estar difícil. Caramba ¿qué les pasa a estas muchachas? No creí que mi visita las pusiera así. Tú ¿qué crees Violetita?

—No creo que seas tú, tío Andrés. Están jugando a las escondidas ¿Ves? Juegan a esconderse debajo de las camas. Pero no me dejan jugar con ellas. Les hablo y no me hacen caso, y yo quiero que me hagan caso, yo quiero jugar con ellas.

Tres muchachas entre 9 y 13 años de edad juegan a las cartas. Las tres se han enfermado, una tras otra, con esa enfermedad que les hincha la cara y la papada, y aún tienen que estar en cama. Pero son muy inquietas y ya han pasado dos semanas desde que el brote le ocurrió a la primera. En sus camisones de dormir y con las cofias que guardan sus cabellos cansados por las trenzas, las tres hermanas deciden quién reparte los naipes. El ama Teodora quiere apagar las

lámparas de aceite para que de una vez se vayan a dormir, pero las chicas insisten:

—Un jueguito más, por favor. El último, el último.

—El último –dice el ama Teodora–, pué que sea verdáqu'é el último, mi' niña'. Ya é tarde, hay que irse a dormí.

—Vamos, Teodorita, no es tan tarde –arguyen las chicas.

—Claro que é tarde, mi' niña', no se aprovechen de e'ta pobre ama que luego su papá y su mamá se la toman contra la negra Teodora.

—Pero Teodorita… si papá y mamá no están aquí. Se han ido a Lomas.

—Sí –dice el ama Teodora–, pero lo' patroncito' pue'enllegá en cualquier momento y ¡ay de esta negra que la' consiente!

—No, Teodorita –insisten las tres hermanas–, se fueron anteayer cuando salía el sol y Lomas está a casi dos días de aquí a caballo. Quizá no regresen hoy sino mañana.

—Y mañana cuando regresen –añadió Teodora–, las tienen que encontrar frescas y arregladitas, mi' niña'.

—Pero si estamos enfermas, Teodora… No nos podemos vestir ni arreglar como manda papá.

—Hmmm… enfermita' ¿no? Yo creo que la enfermedá de la' niña' ya é cosa del pasao… y párele allí nomá'. Una partida má y allí queda… ¡a dormí!

Las chicas se reparten las cartas a la luz de las velas. Se levantan los bordes de los camisones para que no toquen el suelo, los bichos abundan en Acarí especialmente al comienzo del verano. Teodora insiste en que se cubran con las frazadas pero las chicas no le hacen mucho caso. Más aún andan descalzas porque el calor ya se siente por las noches, aunque una brisa viaja de ventana en ventana. Teodora cierra la ventana de la habitación donde las tres hermanas juegan a las cartas, no se vayan a poner peor con una corriente de aire y luego le cae la culpa a ella, no a las niñas. La niña Violetita es aún pequeñita y no da tanto trabajo como sus hermanas. No protesta cuando la viste, cuando la limpia ni cuando le da de comer. Ya quisiera Teodora que todas las hijas de los patrones fueran como Violetita. Ya no la escucha toser, se debe haber quedado dormida por fin, aun con todo el ruido que hacen sus hermanas. La niña Violetita es una joyita con sus bucles de color de la arena oscura de Lomas y sus ojos verdes como su abuela. A Teodora le gustaba vestirla con su traje de blondas. Lo único que

no le gustaba a la pobre niña eran esos zapatos altos que le ajustaban los piececitos. Pero los tenía que usar. La patrona se lo había ordenado y si encontraba a Violetita sin zapatos luego le caía a ella, a la negra Teodora.

A poco más de diez leguas de Acarí, la Mamá Inés y el patrón Augusto han llegado a su destino. Lo único que se escucha es el sonido de las olas lejanas y las buganvilias que invaden los techos de la casa, los bordes de sus ventanas y los marcos de las puertas. El silencio reina, el moribundo es más grande que la cama donde yace y Augusto se le acerca con vacilación. Le repugna la idea de siquiera tocar sus manos amarillas mientras el enfermo lucha por respirar.

—No hagas tanto esfuerzo, querido –susurra la Mamá Inés mientras recoge en sus manos pequeñas la mano amarilla que su marido evita–. Vamos, te acomodo la almohada para que estés más cómodo, cuñado.

—Ay, Inés –le dice el moribundo–, tenías que ser tú, siempre tú…

—¿Qué más necesitas, querido? Te voy a peinar los bigotes como a ti te gusta –sonrió la Mama Inés mientras miraba a la sirvienta con un suspiro de resignación que quería que sonara a ánimo.

Augusto estaba afuera de la habitación hablando con el capataz de su hermano. "¿Ya vino el cura?" le preguntó. "Sí, mi señor Augusto, el señor cura ya estuvo aquí. Ya está todo listo." Augusto asintió al capataz pero no se animó a volver la mirada a la puerta de la habitación donde yacía su hermano agonizante. Por el rabillo del ojo vio a su mujer, la Mama Inés, lavándose las manos. "¿Qué va a hacer mi mujer?" le preguntó a la sirvienta que salía del cuarto con la toalla con la que se acababa de secar las manos la Mamá Inés. "La patroncita va a arreglarle los bigotes al señor" le dijo sin mirarlo a los ojos. "¿Y por qué no la ayudas?" La india le respondió quedito: "El señor ha pedido su sombrero de ala ancha, el que usa cuando monta con el capataz, y su lazo… se los voy a traer." Augusto la dejó ir, mientras más rápido todo pasara, mejor para todos. Por el rabillo del ojo vio que el moribundo estaba quieto. Parecía haberse quedado dormido mientras Inés lo limpiaba y le arreglaba los bigotes. La luz de la vela temblaba y Augusto creyó ver sombras que no quería ver. Miró entonces hacia la oscuridad de la ventana, era mejor que mirar a su hermano.

—Ajá –dijo una de las chicas–, aquí tengo dos tricas, ya gané.

—No, no, no –le dice la chica más pequeña de las tres–, yo tengo una escalera. Escalera le gana a todas las tricas del mundo.

—Es verdad –dice la tercera.

—No, no, no –dice la jugadora de las tricas –, no es así. Estamos jugando a quién consigue más tricas…

—¡Tramposa, tramposa! –grita la más pequeña.

Y las hermanas se enredan en una trifulca de acusaciones y naipes a ver quién gana. Las frazadas caen sobre los bichos que rondan el suelo, los camisones se recogen más de lo que deben, las cofias empiezan a mostrar sus cabellos y las cartas salen volando. Las muchachas están tan embrolladas que no prestan atención al crujir de la madera por los pasos que se acercan por el pasillo. De pronto los escuchan y una de ellas llama con voz lacrimosa: "Teo, Teo, mi hermana está haciendo trampa… Teo…" Pero cuando miran a la puerta, no es Teodora a quien ven. Una figura alta y fuerte con un gran sombrero de ala ancha las mira intensamente desde la puerta. No dice nada, no hace ningún ruido, solo las mira mientras en una mano sostiene un lazo apenas perceptible por la oscuridad de las velas. Las chicas pasan de la frustración a la sorpresa y de allí al miedo. No están seguras de lo que ven pero lo que sea es suficiente para arrinconarlas en la esquina donde se juntan dos camas en cuya sombra se apiñan una sobre la otra. Cuando Teodora llega, las encuentra gritando y lloriqueando de tal manera que apenas entiende lo que le quieren decir. Finalmente el ama refunfuña:

—¡To'ó por un juego de carta'!

—No, Teodorita –dice la mayor jadeando–, no fueron las cartas.

La sirvienta ha traído por fin el sombrero y el lazo del moribundo. Los estaba limpiando de la arena de Lomas que se acumula sobre todo lo que toca y flota en el aire. La Mamá Inés ha terminado de peinarle el bigote a su cuñado mientras que Augusto anda por algún lugar, cualquier lugar, menos allí.

—Shhh… –le dice la Mamá Inés a la sirvienta–, despacito… se ha quedado dormido.

—¿Está segura, patroncita? ¿No se haya ido pa' el otro lado y no nos hemos dado cuenta? –se persignó la india.

—No, no, está respirando tranquilo –la calmó Mamá Inés.

En ese instante, Mamá Inés siente una mano que intenta apretarle los dedos:

—Inés, Inés querida…

—Shhh… suavecito –le dice Mamá Inés al moribundo–, solo Augusto me llama Inés.

—Pérdoname, Inés…

—Está bien, querido, Augusto no está cerca, no te puede escuchar…

—No, Inés, no es lo que crees, pérdoname por las chicas…

—¿Qué chicas, querido?

—Las chicas, tus hijas con Augusto, las tres mayores.

—¿Qué dices? No seas tonto… estamos en Lomas. No vinimos con ninguno de nuestros hijos. Todos están en Acarí.

—Precisamente de allí vengo, Inés, solo quería verlas una vez más… pero las asusté demasiado, no me esperaban… por eso te pido que me perdones, diles que no las quería asustar, Inés.

—Claro, Andrés, no te preocupes. Yo les digo. ¿Y la más pequeña? ¿también se asustó?

—¿Violetita? no… ella nunca se asusta conmigo –sonrío el moribundo una vez más antes de desvanecerse.

—¿No le dije, patroncita? –dijo la sirvienta con una voz temblorosa como la vela magra que iluminaba el cuarto.

—No le hagas caso –trató de calmarla la Mamá Inés–, son desvaríos de un enfermo.

El tío Andrés ha visto desde el fondo del pasillo a Violetita que lo miraba compungida porque las chicas grandes no jugaban con ella. El tío Andrés sonríe cariñoso y se acerca a la niña más pequeña de la Mamá Inés, se quita el sombrero de ala ancha y deja caer el lazo en el pasillo. La carga en sus brazos grandes y le habla mientras sus caras casi se juntan:

—Violetita, no es que no te hagan caso, es que no te pueden ver.

—Claro que me pueden ver, tío Andrés, pero se hacen las tontas. Creen que soy boba, pero las bobas son ellas.

—A lo mejor en eso tienes razón, Violetita, las bobas son ellas. ¿Lista?

—¿Para irme a dormir? No… quiero jugar

—Jugarás mucho adonde vamos, Violetita –susurró el tío Andrés en los oídos de la niña–. Vamos.

Y con la sonrisa que le cruzaba la cara de mejilla a mejilla, el tío Andrés caminó por el pasillo con la niña Violetita en brazos

mientras sus pasos se sentían retumbar cada vez menos en el piso de madera de la casa grande.

La Mamá Inés se despertó con un sobresalto y sintió la mano fría de Andrés entrelazada con la suya. Se había ido mientras ella estaba a su lado, después de que le había peinado los bigotes y le había puesto el sombrero de ala ancha y el lazo sobre la cama. A diez leguas de distancia, Teodora empezó a vestir a la niña Violetita. La había encontrado quietecita en su camita una vez que había logrado que las tres hermanas se quedasen dormidas después de la visita del tío Andrés. Su cuerpecito se enfriaba rápidamente y sus manos se juntaban en un abrazo que el ama no iba a perturbar. El único consuelo que le quedaba a Teodora era que, si era verdad lo que le contaron las tres hermanas, el tío Andrés habría recogido a la niña Violetita en el pasillo en algún momento del amanecer.

© Escalera para subir a los cielos (GPR, 2007)

GRACIELA TOMASSINI[1]

BLUE VELVET 1

Yo tocaba el terciopelo: era áspero cuando pasaba la mano para un lado y suave cuando la pasaba para el otro.
SILVINA OCAMPO. "El vestido de terciopelo"

Se trata de caminar siempre por las mismas baldosas, pisando una cada tres. El que pisa al costado, pierde. El que pisa las del medio (la número uno, la número dos), pierde. El camino correcto está en las terceras baldosas; alrededor, y sobre todo en el medio, el tembladeral y los hormigueros, porque lo que parece a primera vista una baldosa igual que las demás, con ese engañoso brillo, o con ese ingenuo diseño acanalado, es en realidad la puerta-trampa del infierno.

BOTELLAS

Hay una vitrina en Roma donde se exhiben botellas de diversos tamaños, formas y colores.

[1] ANLE e investigadora del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Ha desarrollado, junto con Stella M. Colombo, varios proyectos dedicados a la microficción, entre otros temas de literatura hispanoamericana, cuyos resultados han sido publicados en libros como *Poéticas del cuento hispanoamericano*, *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*, *Reconfiguraciones* y *Juan Filloy: libertad de palabra*. Sus fabulaciones se difunden por FM AZ, en el programa *Casa de Ánimas*.

Botellas ínfimas, hechas para contener perfumes o portar venenos, botellones opalinos, vasijas ventrudas de vidrio sutil, cuya entraña perfectamente esférica gesta interminablemente un navío construido con fósforos o escarbadientes; vasos rojos en forma de zapatilla de baile o de papagayo, una botella como un ánade azul, otra como un tigre amarillo, retortas, redomas, botellas de Leyden, tubos de ensayo, generosas damajuanas con picos de pájaros, vasijas con forma de cabeza de cerdo o de pirata, otras como manos rosadas o blanquísimas, con uñas pintadas.

Abigarradas en el discreto espacio del exhibidor suavemente iluminado, las botellas componen una perfecta naturaleza muerta. Vaciadas de los licores que alguna vez contuvieron, las variopintas redomas conservan un sedimento púlveo o viscoso de vino, sangre, tósigo, agua tofana, cuya prolongada ausencia no evita que las huellas tiñan levemente los fondos, como una resaca que no termina de despedirse.

Los brillos pálidos, exangües, de los vidrios vacíos cruzan sus reflejos bajo los focos empañados, y uno se pregunta si dialogan en la cálida noche romana, si se cuentan historias de fogosas pasiones o crímenes secretos, o si en cambio esperan que un incauto coleccionista ceda al impulso de comprar alguna, seducido por su rareza. En ese caso, el maleficio no se activará mientras el corcho permanezca en su sitio.

EL GATO DE DEPARTAMENTO

No es una especie nueva: nació con las ciudades verticales, o mejor dicho, con la soledad aérea de sus moradores, condenados a comprimir sus vidas y sus escuetas pertenencias en cubículos cuya creciente miniaturización excluye toda posibilidad de convivencia con mascotas de costumbres expansivas.

El gato de departamento es una variedad evolutiva de la rama arbórea del *feliscatus*, a juzgar por su habilidad para trepar, facilitada por el desarrollo singular de sus patas traseras, con las que se impulsa para saltar de balcón a cornisa. En el macho, de hábitos nocturnos, las garras provistas de uñas retráctiles poseen la dureza del acero, adaptación que les permite introducirse como anzuelos en las porosidades de los materiales de frente. La hembra, más sedentaria –especialmente si ha sido castrada– exhibe zarpas de extraordinaria tersura, parecidas a

pequeños pies de dedos rosados, coronados por uñas planas, capaces de ser decoradas con barniz, como dicta la moda actual.

Cientos de generaciones apartan al gato de departamento de las costumbres predatorias de sus ancestros. Ignorantes del arte de la caza, se entretienen en jugar con las cucarachas, las langostas o cualquier otro insecto, sin atentar contra su integridad física. La convivencia con el humano ha modificado radicalmente los hábitos prandiales de la especie, ahora distribuidos en tres comidas principales diarias, que suelen incluir postres, fruta, infusiones estimulantes como el té y el café, vino y licores. Se han registrado casos de gatos exclusivamente vegetarianos; la mayoría opta, en cambio, por una dieta ovo-lacto-vegetariana.

El obligado confinamiento –total en las hembras, diurno en los machos– ha estimulado el desarrollo frontal del cortex en estos felinos que no solo aprenden a leer con inusitada facilidad, sino que también escriben, resuelven problemas de álgebra, ejecutan complejas partituras en diversos instrumentos musicales y se destacan por sus habilidades informáticas. Lamentablemente, la evolución no ha alcanzado aún a desarrollar sus cuerdas vocales para el uso del lenguaje articulado, pero en cambio cantan con voces melodiosas en registro de soprano o contratenor, según el género.

Algunos se han destacado en el campo de la filosofía, y no pocos han obtenido doctorados en prestigiosas universidades. Hoy en día, casi no queda claustro académico que no cuente con la participación de algún meduloso minino dedicado a la investigación o a la formación de recursos humanos; la cátedra, por el momento, no les es favorable, en virtud del impedimento verbal que sin duda, habrán de superar en un futuro no distante las próximas generaciones de gatos de departamento.

MEMORIA SOBRE LA DESAPARICIÓN DE LA ESPECIE *BRUNFELSIA AUSTRALIS*

Brunfelsia Australis, planta aborigen de América del Sur, nombre común: Jazmín del Paraguay, Solana Furiosa, Jazmín América.

> *Brunfelsia Australis, arbusto perennifolio, de copa globosa, hojas alternas, simples, cortamente pecioladas; flores levemente cigomorfas y muy fragantes, de color violeta que cambia a blanco antes de desprenderse y caer, en lento vuelo espiralado.*

No puedo decir con certeza cuándo percibí su ausencia. Como pasar de un continente a otro sin darse cuenta. Como cambiar de rostro, y no encontrarse más en el espejo. No sé si pasó de repente, o si fui yo quien de repente comencé a extrañarla.

> *La Brunfelsia, como otras solanáceas sagradas, tiene flores, hojas, tallos y semillas tóxicas. Su penetrante fragancia induce estados alterados de conciencia, en los que no es infrecuente la alucinación auditiva. Como la datura ferox, es un poderoso mnemónico, que ayuda a rescatar eventos largamente olvidados y presentarlos a la conciencia con detalle y vivacidad.*

Es inútil preguntar por ella en los viveros: la confunden con otras especies, o fingen ignorar su existencia. Los empleados de Parques y Paseos, todos jóvenes, me miran extrañados, creen que estoy loca. No solo la han erradicado, también han extinguido su memoria. No figura en las taxonomías actuales; para encontrar su descripción, hay que consultar las viejas Historias Naturales, como la de Romualdo González Fragoso, en tres tomos con ilustraciones.

Pero eso no es todo. También la borraron de la Historia, de la Literatura, y aún del Cancionero popular. ¿Quién se acuerda del Jazmín del Paraguay que adornaba el jardín de Manuelita, cuyas flores aromaron el lecho donde tan brevemente gozaron Camila y Ladislao? ¿Qué impunes editores censuraron el recuerdo que Sarmiento dedica al Jazmín del Paraguay que en primavera embalsamaba el aire de la siesta, cuando las manos de doña Paula volaban por el telar? ¿Con qué aviesa intención se niega que eran jazmines del Paraguay los que lloraban de celos por la pulpera de Santa Lucía?

No es casual que la flor cuya fragancia insufla vida a los recuerdos perdidos haya sido minuciosa e implacablemente condenada a una extinción no solo física. Poderosas sombras han decidido exonerarla de la memoria colectiva, porque han comprendido que, en las manos apropiadas, el Jazmín América es un arma mil veces más efectiva que aquellas que promueven la destrucción.

Pero quien logró como yo escuchar la voz del jazmín en el silencio de la noche, no olvida. Esa dulce voz aterciopelada sigue hablando en mi cabeza, y por eso busco, por eso recorro los caminos, me meto en las frondas, exploro las ruinas de los conventos y los

patios de las posadas fascinada por un eco que me sigue hablando de aquello, de lo único que importa.

JULIA Y LAS MARIPOSAS

Julia, en un rincón de la gran sala llena de pesados muebles disfrazados de fantasmas. Julia mira las mariposas amarillas, danzando en la resolana, pero ella tiene que hacer los deberes.

Colón partió del Puerto de Palos, palos de puerto, como los del muelle viejo, palos vestidos de hiedra salvaje, palos verdes que el agua del río lame, y las mariposas siguen danzando al sol, siguen bordando el aire azul con los hilos amarillos de su vuelo.

Julia no sueñes, Julia no te distraigas, los deberes esperan, tan abismados en la seriedad de la tinta negra sobre el papel. Las letras inquietas saltan de las líneas tan paralelas: son surcos de arado que de pronto empiezan a abrirse en brotes verdes lustrosos de mañana fresca y crecen, crecen, y florecen: un cuaderno de trigo verde, una cabellera verde que flamea al viento, y las mariposas. Julia no vueles, Julia plegá las alas bajo tu montaña de deberes sin hacer.

Si *un grifo llena un tanque de cincuenta litros en cuarenta minutos, cuánta agua*, cuántos peces nadarán en esa corriente, cuántos camalotes derivarán en la corriente parda, cuántas nubes se reflejarán en el brillo de su lomo de enorme caballo líquido, cuántas estrellas caerán de noche sobre las crines encrespadas. Julia no divagues, Julia no nades en la nada.

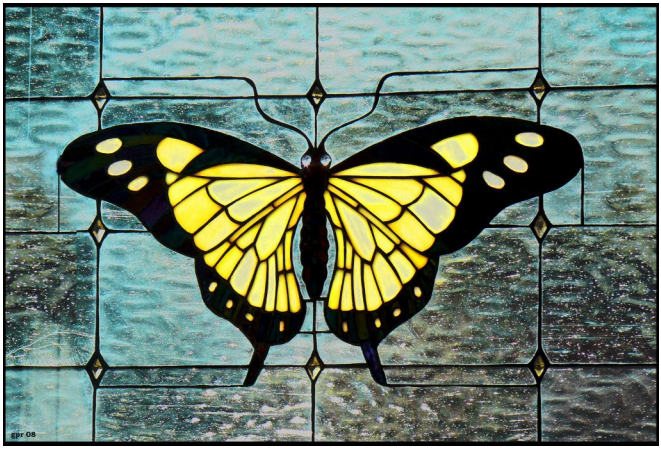
Si un campo de 80 hectáreas tiene la forma de un paralelepípedo; si un paralelepípedo de 80 caras tiene otros tantos pies; si una cara tiene forma de piano, otra de mariposa, otra de de charango ¿cómo sonará el paralelepípedo, qué canciones enhebrará en su vuelo? ¿Volará en espirales dibujando galaxias sobre las flores de lino, la mariposa del campo de 80 hectáreas, la hectárea de las 80 mariposas, los 80 charangos de mariposas tañidos por el viento? Julia, otra vez en Babia.

En Babia había una vez una niña que no quería demostrar por regla de tres simple que tres grifos llenan una pileta más rápido que uno, o que dos. En Babia, la niña cambiaba la pileta por un río, y por el río, aguarriba enredada en los espineles descubría una sirena pequeñita con anillos en los dedos y una cabellera verde donde se en-

redaban las mariposas de la tarde. En Babia, los pescadores arrojaban monedas al agua y sacaban el velo que la reina del río tejió en punto de Santa Clara para casarse con un dorado bello como el sol. Julia quiere hacer los deberes en Babia, en un cuaderno de arena.

Al atardecer las mariposas se esconden en los túneles que la luz teje con las sombras que se alargan. Los ojos se van con ellas, y ya no se pueden ver las letras del cuaderno, que también se han ido, convertidas en camino de hormigas por los duendes de la mirada de Julia. Julia, son las siete y todavía no terminaste la tarea.

¿Qué mostrarás mañana, cuando te la pidan? ¿Mostrarás las hojas desiertas y blancas como la cara de la luna?



© Mariposa, vitral (GPR, 2008)

SILVINA VITAL[1]

INFIERNO

"Píntame el día después," exigió el mecenas a su protegido. "Tú, que haces magia con tus manos para inventarte tus propios pinceles de caña y cerda, y que le pones colores y formas a lo indecible, píntanos el día después para que lo vean los tontos de poca fe". El pintor elevó la mirada al techo de la capilla y cerrando los ojos exhaló profundamente. Su mecenas y Papa Supremo insistió: "Tú tienes el poder de los dioses en tus manos para delinear las figuras que el ojo desnudo no ve. Tú, que tienes la gracia de ver lo que otros ni imaginan, pinta el día por venir al final de los días para que los hombres sin mandamiento ambicionen extasiados y envidien el privilegio que tendremos los pocos elegidos que practicamos la fe".

El ángel pintor se encerró durante meses en su modesto taller para realizar los bocetos de la obra. Se rodeó de líneas curvas delgadas y gruesas, de robustas figuras aguerridas alternadas esporádicamente con compasivas siluetas de serafines y querubes, de colores vivaces con levísimos toques de pasteles; la sublime protección de los santos se enfrentó con la desgarradora ferocidad de los luciferes, y el ángel pintor desvistió con sus trazos el cuerpo de los infames infractores. Todos, justos y satanes reunidos en una misma escala pictórica. Una vez concluidos los bocetos, el ángel pintor diseño él mismo las escaleras y andamios para subir a los cielos intrascendentes de la capilla,

[1] Silvina Vital (Rosario, Argentina). Licenciada en traducción, intérprete consecutiva y simultánea de inglés. Integra el grupo Compañía de ánimas. Fenómenos culturales. Sus fabulaciones se difunden en el programa radial semanal *Casa de ánimas* (Rosario, FM AZ).

y una vez en lo alto dejó correr sus pinceles en un trance de creación infinita. Le llevó años al ángel pintor plasmar las imágenes grandes y pequeñas en el cielo de la capilla, hasta que finalmente logró cerrar los nueve peldaños de su fresco.

Los lujuriosos, los glotones, los avaros y los pródigos se ubicaron en escala descendente según el criterio del creador, y aún más abajo se acomodaron los herejes, los violentos y los fraudulentos. En absoluta concordancia con la escena, el ángel pintor cerró la imagen con un lago enteramente congelado hundido en lo más oscuro del techo.

El Papa entró a la capilla cuando supo del final de la obra. Caminó unos pasos, elevó su mirada al fresco e inspiró profundamente. "Oh, justicia divina", dijo con voz temblorosa, y ocultándose el rostro con ambas manos cayó de rodillas justamente debajo del infierno.

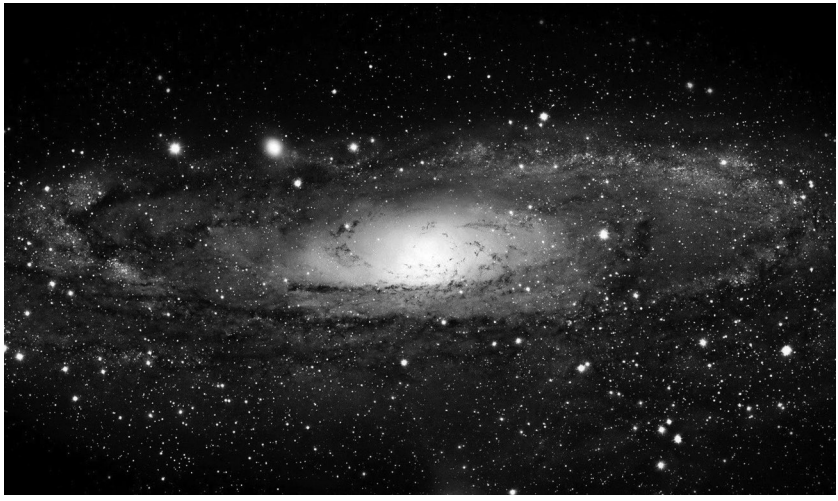
CONFRATERNIDAD

El Amici 73 fue lanzado desde la plataforma de Cabo Cañaveral exactamente a las 7.45 hora local. Su misión: surcar los cielos en busca de vida interestelar y crear vínculos de amistad y confraternidad. El cohete es tripulado por un reducido grupo de expertos entre los que se hallan tres astronautas, un físico, un matemático, un operario y un bufón, cada uno con el objetivo claro de llevar a otros mundos en la oscuridad de los cielos, el mensaje de hermandad propio de la comunidad terrícola. Un sistema de audio digitalizado se extiende por todos los rincones del Amici 73 para mantener el espíritu radiante de los tripulantes durante todo el viaje; el sonido de violines y de algunas violas ocasionales ameniza la atmósfera artificial de la cápsula las 24 horas sin interrupción. El principio detrás de la metodología: la música, regalos de los dioses, logra disipar las ansiedades de los humanos cautivos a la deriva en el espacio. Desde un principio la música acompaña cada movimiento en el interior de la cápsula e influye positivamente en las comunicaciones personales.

Al cabo de unos días la música, redundante en sonidos, homogénea en su estilo, comienza a interferir en el humor de la tripulación, y los intercambios dentro de la cápsula se vuelven más discutidos, más ríspidos. Los sonidos de violines enturbian el pensamiento de dos de los astronautas, y hartos de tanta cuerda, ambos recurren al

uso de protectores para los oídos. El operario sigue luego el ejemplo. El físico y el matemático se tornan intolerantes uno con otro y discuten de ciencia, de astronomía, de cálculo, y de tripas de nylon para violín. El otro astronauta, cansado de tanto sonido y tanta gresca, se coloca también sus protectores. El bufón –el más gregario de los tripulantes– casi enloquece con la casi inexistente comunicación con sus compañeros, sumada esta a la solitaria vista oscura del universo y a los perturbadores caprichos de Paganini. Los últimos en hacer uso de los protectores auditivos son los dos académicos, quienes protagonizan su último brote neurótico con una acalorada discusión respecto de la posición del arco en la ejecución de Markov en el Caprice 24. Los dos expertos cierran la contienda desplazándose en direcciones opuestas, cada uno en busca de sus protectores para oídos, y nunca jamás vuelven a dirigirse la palabra.

La tripulación del Amici 73 anda desde el día 324 de su misión por los mares oscuros del espacio exterior rodeada de sonidos de violines y violas que nadie escucha, con expertos con los oídos tapados, sin comunicación lingüística y de mal humor. Se informa desde tierra a todos los medios de comunicación del mundo que la misión Amici 73 sigue con todo éxito atravesando los desiertos del universo estelar en busca de seres amigables para confraternizar.



EL CORRAL DE TESPIS

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh, estruendo mudo.
César Vallejo

Katsushika Hokusai. 36 Views of Mount Fuji:
The South Winds Dispels the Clouds

HISTORIA DE CHINOS

Rodolfo E. Modern[1]

Siete de la mañana. En el banco de una parada de ómnibus está sentado Chow Mien, correctamente vestido y leyendo el diario. Llega To Fu, un proletario. Se quita la gorra en señal de respeto y pide permiso para sentarse. Chow Mien, tras mirarlo de soslayo, asiente con un gruñido. Sigue un silencio largo.

To Fu: —Fresquita la mañana, ¿no? (Se levanta el cuello de la chaqueta). ¿Tardará mucho?

Chow Mien (molesto por la interrupción, que le impide seguir leyendo, no contesta al principio. Luego se encoge de hombros).

To Fu (sin darse por aludido)**:** —Es que tengo que llegar cuanto antes a Seng Seng. Piden un jardinero. Y yo estoy desocupado hace seis meses. No sé cuánto podré aguantar todavía, cuánto podrá aguantar mi familia.

Chow Mien: —Aquí no se puede leer tranquilo. Siempre interrumpen.

To Fu: —Disculpe. Es que estoy desesperado. Tengo hambre y no tengo trabajo.

[1] Poeta, narrador, dramaturgo, ensayista, traductor. Doctor en Filosofía y Letras, Abogado y Doctor en Derecho y Ciencias Sociales. Profesor emérito de literatura alemana en las Universidades de Buenos Aires y de La Plata. Ha publicado 22 libros de poesía, cinco volúmenes de piezas teatrales y diez de narrativa. Su obra ha recibido numerosos premios y distinciones. Es Correspondiente de la RAE y de la ANLE y Numerario de la Academia Argentina de Letras.

Chow Mien: —Está visto que no se puede seguir leyendo. Y justo cuando estaba en la cotización de la Bolsa de Shanghai. (Mirando por primera vez a los ojos de To Fu.) ¿Cuántos hijos tiene?

To Fu: —Cinco, señor. Y uno en camino. Ojalá sea varón. Hasta ahora todas son niñas. Y nadie las quiere.

Chow Mien: —Mala suerte. Yo tengo uno solo. Varón. Anticonceptivos, amigo, hay que usar anticonceptivos. Lo vienen diciendo todos los gobiernos. Y desde hace mucho tiempo. Somos demasiados.

To Fu: —Ya sé, pero también son demasiado caros para mí. Y uno tiene sus urgencias, ¿sabe?

Chow Mien: —Ustedes, los obreros, siempre con excusas. Míreme a mí. Me deslomé estudiando y ahora soy contador. También yo voy a Seng Seng. Como gerente de una fábrica de relojes. La puntualidad nos sacará del pozo. Créame. Puntualidad y orden, por supuesto.

To Fu: —Nunca tuve un reloj. En mi familia siempre se guiaban por la marcha del sol. Y además estoy sin trabajo. Creo que se lo dije.

Chow Mien: —¿Así que es jardinero?

To Fu: —No, en realidad soy campesino. Cultivaba soja, pero las últimas cosechas fueron desastrosas. Estoy arruinado.

Chow Mien: —Y de jardines, ¿sabe algo?

To Fu: —Ni una palabra. Pero eso se aprende rápido. Basta haber estado en contacto con la tierra. Estoy dispuesto a aprender cualquier cosa.

Chow Mien: —No es tan fácil amigo, no es tan fácil. Un jardín requiere un sentido estético. Francamente, no sé si usted lo tiene. Leí que en Mukden el cultivo de la soja prospera que da gusto.

To Fu: —Es que no me alcanza para ir a Mukden. Está muy lejos y no quiero separarme de mi familia. (Mirando fijo a Chow Mien). ¿Por qué no me da trabajo usted? Usted es un hombre rico.

Chow Mien: —No tanto, no tanto. Tengo un buen sueldo, es cierto, un buen pasar, como quien dice. Pero vivo en un departamento. Tres habitaciones. Y aparte, usted no sabe nada de jardinería. ¿Sabe algo de relojes?

To Fu: —No. ¿Cómo habría de saberlo?

Chow Mien: —¿Ve?, no sabe nada de nada. Siempre con esas excusas. Hasta un retrasado mental puede cultivar soja. Y luego quiere un trabajo.

To Fu: —Sí, lo necesito. Y ahora mismo, señor.

Chow Mien: —¡Y ese ómnibus que no llega! Aquí nadie adelanta porque nadie es puntual. Y encima nos quejamos.

To Fu: —Yo no me quejo. Solo quiero trabajar.

Chow Mien: —Ya me está cansando con esa frase. Querer es poder. Busque, busque por todas partes y lo encontrará. Y si no, apele al gobierno. Al gobierno no le gustan los vagos.

To Fu (ofendido)**:** —Yo no soy un vago, señor. Tuve mala suerte, eso es todo.

Chow Mien: —¡Pamplinas! La suerte se la forja uno mismo. ¡Míreme a mí! Me deslomé estudiando, pero llegué. Y a gerente, nada menos.

To Fu: —¿Qué voy a decirle? Lo felicito. A mí la cabeza no me da para eso. (Poniéndose a llorar) ¡Soy un desgraciado! ¿Qué será de mí? ¿Qué será de mi familia?

Chow Mien: —Esto es demasiado, encima el sentimentalismo. No lo soporto más.

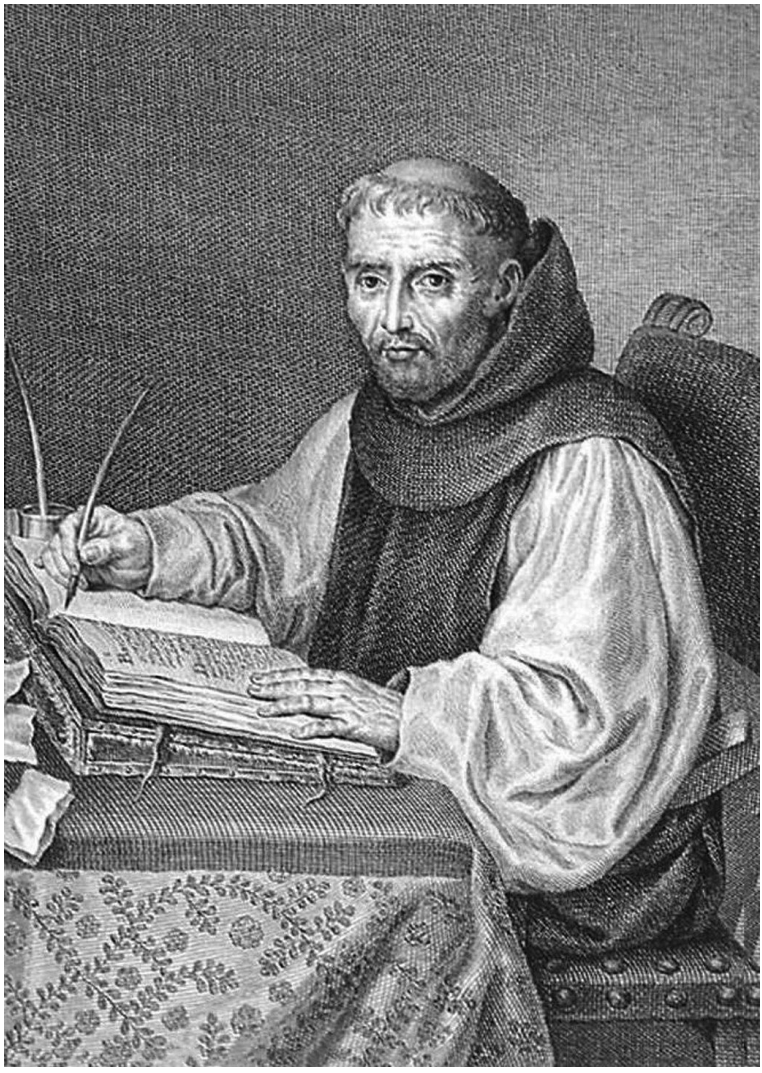
To Fu: —¿Usted dice que no lo soporta? ¿Con su departamento? ¿Con su cargo?

Chow Mien: —Y puede agregar el auto. No, no lo aguanto. (Saca de improviso un revólver, apunta a la cabeza de To Fu y dispara. To Fu cae fulminado sobre el banco).

Chow Mien: —Este desgraciado me salpicó la camisa. La nueva, la blanca. Por otra parte, procedí correctamente. Sin trabajo, con tantos hijos. Si no se detiene la explosión demográfica este país se hunde, nos comerá a todos. Aporté mi grano de arena, la patria está antes que nada. (Poniéndose de pie). Menos mal, ya viene el ómnibus. Espero que sea puntual y pueda llegar a tiempo. (Se levanta del banco y corre a tomarlo).

TRANSICIONES

Me internaré deprisa en este desierto vastísimo,
perfectamente llano e inconmensurable,
donde el corazón piadoso sucumbe colmado de beatitud.
UMBERTO ECO



Retrato de Fray José de Sigüenza, quien incorpora la historia de María de Ajofrín en su Historia del Orden de San Jerónimo, *publicada por primera vez en dos volúmenes en 1600 y 1605, respectivamente (Biblioteca Nacional, Madrid, Iconografía Hispana, 8897-2)*

QUERIENDO ESCRIBIR: EL CASO DE LA BEATA MARÍA DE AJOFRÍN"

Raquel Trillia[1]

Lesley Smith escribe, para referirse a las mujeres del Medioevo, que aunque no hayan escrito no implica que no pudieran hacerlo (35). Como algunas mujeres medievales sí escribieron, es lógico que otras lo intentaran. Tal es el caso de la beata María de Ajofrín (m. 1489), cuyos esfuerzos analizaré a través del estudio de su vida, escrita por uno de sus confesores, Juan de Corrales, hacia fines del siglo XV.

Por ser mujer del siglo XV, Ajofrín no podía abiertamente articular sus opiniones. Durante el Renacimiento, no era aceptada la idea de que ellas ofreciesen su pensamiento con libertad, particularmente por escrito. Aún los que escribieron en defensa de la mujer adoptaron una postura con respecto a la educación femenina que no incluía enseñarles a expresarse, mucho menos por escrito. Como explica Henri-Jean Martin,

> [t]he literati of the Renaissance were primarily interested in the formation of elites. They rejected Gerson's notion that the education of women was always suspect; their patrons included cultivated princesses, and many women in their circles were extremely learned. Nonetheless they viewed the education of the 'second sex' as a means of providing the 'first' with wives and mothers - or widows. (333)

[1] Associate Professor en el Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Lethbridge, Canadá. Se doctoró en la Universidad de Toronto (2003), se especializa en literatura femenina de los siglos XV y XVI y le interesan las cuestiones de género. Ha publicado artículos sobre Teresa de Ávila y Teresa de Cartagena.

Para los hombres avisados, la educación de la mujer era necesaria para que fuese mejor complemento del hombre. Sin embargo, hasta los interesados por la educación de la mujer no consideraron la cuestión de la escritura. La instrucción y el saber en la mujer tenían valor solamente para que ella fuese virtuosa.

Geoffrey de la Tour Landry, al escribir para sus hijas alrededor de 1371, expresa la importancia de la educación de los niños y niñas: "put[ting] young children [ses enffans juennes] unto the school and to make them books of wisdom and science, and books of virtue and profitable example" (170). Las mujeres deben ser educadas porque "every woman it is the better than can read and have knowing of the law of God, and for to have been learned to have virtue and science to withstand the perils of the soul, and for the use and exercise the works of their savement" (171, cf. Christine de Pizan 79). Es beneficioso enseñarle a la mujer a leer exclusivamente con miras espirituales y específicamente para alcanzar la virtud. La lectura (de las escrituras y de libros de temas religiosos) le permitirá lograr la salvación del alma[2].

Juan Luis Vives, en su *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), recomienda que se les enseñe a leer a las niñas de modo que puedan combatir el ocio y para que no hablen tanto (993). Como de la Tour Landry, piensa que los estudios de la mujer "deberán ser en aquellas letras que forman las costumbres a la virtud" (1000). Vives añade que las mujeres no necesitan hablar bien: "Del bien hablar no tengo ningún cuidado; no lo necesita la mujer: […] ni parece mal en la mujer el silencio" (1000; cf. de la Tour Landry 141, Córdoba 91). Para Vives, el silencio les sienta bien. Como de la Tour Landry, Vives no menciona enseñarles la composición de textos. Solamente, y con el objetivo de proteger su virtud, puede enseñárseles a copiar algún texto sabio y prudente, tomado con preferencia de la Biblia: "cuando se le mostrare a escribir, no le den versos ociosos […] sino algún dicho grave o alguna pequeña sentencia sabia y santa, tomada de las Sagradas Letras" (1001-1001). Propugna enseñarles la escritura como actividad física, pero no como proceso creativo porque lo que interesa no es el desarrollo intelectual de la mujer, ya que, para él, el

[2] De la Tour Landry cree que las mujeres no deben leer "books that speak of love fables, and other worldly vanities" porque serán "unprofitable unto the soul" (171). El foco de la lectura debe ser siempre la salvación del alma (cf. Córdoba 85, 89).

propósito de su educación es la virtud de la mujer: "en la educación de la mujer el pudor reclama para sí el principal. Y estoy por decir el único cuidado" (1000).

Estas actitudes explican que muchos de los textos medievales y renacentistas escritos por mujeres incluyan una defensa o una apología que justifique la actividad de escribir y la incursión en un mundo de dominio masculino. Como explica Rivera Garretas, además de insistir en la inferioridad de su entendimiento, "les costó un esfuerzo extraordinario el llegar a [escribir]. De ahí su machacona insistencia […] en su ignorancia, en su debilidad y en su escasa competencia intelectual" (21, cf. King 71). Por citar un ejemplo, en su *Admiraçion Operum Dey* Teresa de Cartagena (n. 1420-35) dice del entendimiento de las mujeres que es "ynperfecto o no tan abile ni sufiçiente para las reçebir ni retener [las çiençias] como el entendimiento de los varones" (115). A diferencia de los hombres, quienes aunque hagan referencia a sus limitaciones "jamás se les ocurre decir que sus limitaciones tengan algo que ver con su sexo" (Rivera Garretas 27), Teresa de Cartagena hace referencia al imperfecto entendimiento de las mujeres y a su propia "pequeña e flaca [discreçión]" (114) y a su "simpleza" (116, 117). Sin embargo declara que

> la causa porque los varones se maravillan que muger aya hecho tratado [refiriéndose a su *Arboleda de los enfermos*] es por no ser acostumbrado en el estado femíneo, mas solamente en el varonil. Ca los varones hazer libros e aprender çiençias e vsar della, tiénenlo asy en vso de antiguo tiempo que paresçe ser avido por natural curso e por esto ninguno se maravilla. (115)

Los hombres se asombran de una mujer que escribe solamente porque no tenían por costumbre que lo hiciese. Teresa de Cartagena hace referencia a otro obstáculo para la escritura femenina: la falta de educación (115).

Además de los obstáculos derivados de los conceptos e interpretaciones de la inferioridad física e intelectual de la mujer, Rivera Garretas establece otro aspecto de la dificultad de la mujer medieval y renacentista para acercarse a la escritura: el "miedo a introducirse en un mundo ajeno y hostil, el mundo, masculino entonces, de la cultura escrita" (27). El miedo de escribir era por temor a las reacciones masculinas que su acto recibiría y que algunas recibieron. Las mujeres se presentaron "reluctant to assert themselves in any way that [would]

transgress religious proprieties" (Blamires 137). En este contexto de hostilidad hacia la mujer escritora se estudiarán los esfuerzos de la beata María de Ajofrín que testimonian lo que Peter Dronke califica como "the striving for expression against great odds" (viii, cf. Caso 19, Petroff, *Medieval* 39 y Rivera Garretas 228-29).

No ha sobrevivido ningún escrito de la beata María de Ajofrín. Sin embargo se sabe que tenía ideas, que deseaba expresarlas, y que, no pudiendo hacerlo ni libre ni públicamente, como otras mujeres antes y después, las presentó como mensajes recibidos de Dios a través de visiones y revelaciones. Si algunas mujeres encontraron la fuerza para transgredir los parámetros establecidos por los hombres, muchas necesitaron representar sus actos de lectoescritura "as the result of supernatural intervention, miraculous events that transcend any human law" (Donahue 110, cf. Petroff *Medieval* 6, 46).

Así, a través de visiones, algunas mujeres se permitieron 'hablar'. El *Libro de visiones y revelaciones* de Juliana de Norwich (1343-1413) es la documentación de las visiones que recibió en 1373. La Madre Juana de la Cruz (1481-1543) daba sermones en base a revelaciones que le hacía Dios; logró fama y llegó a ser abadesa de su convento (Surtz, *Guitar*… 3). Además, fue protegida por el Cardenal Cisneros quien garantizó sus éxtasis (Bataillon 70). La beata de Piedrahita, Sor María de Santo Domingo, sufría éxtasis, y, aunque iletrada, alcanzó fama de "igualar a los más sabios teólogos gracias a luces sobrenaturales" (Bataillon 69-70). En este clima favorable para místicos y visionarios las revelaciones de Ajofrín le permitieron opinar sobre la decadencia moral del clero, el problema de los conversos judaizantes, y el establecimiento de la Inquisición en Toledo a mediados de la década de 1480 (Corrales 196r-v, 199r, 202r-v, 205r-v)[3].

María de Ajofrín era consciente de las circunstancias sociales y religiosas de su momento. Apoyó la ortodoxia católica y las iniciativas de la corona en una Castilla en la cual la reina Isabel buscaba establecer homogeneidad étnico-religiosa continuando la política del rey Juan I a través de la "institutionalized control of dissent via

[3] Siglos más tarde esta estrategia sería todavía usada. La beata María de los Dolores López, jugada por la Inquisición en Sevilla en 1781, mantenía que se beneficiaba "desde su infancia de dones espirituales" gracias a los cuales aprendió a leer y a escribir "sin enseñanza" (Guilhem 181).

the Inquisition" (Brocato 325). Sus visiones revelan su interés por la protección de la ortodoxia religiosa. Pero aunque la materia de estas sea completamente ortodoxa[4], desde el momento en que, como mujer, desease expresar su opinión, Ajofrín resiste el status-quo construyéndose una identidad como medio divino. La necesidad de la beata de presentar sus ideas y opiniones como visiones es reforzada por su biógrafo quien no da indicaciones de que ella intentara expresarse antes de recibir visiones.

Afirmar que sus mensajes eran de origen divino tampoco era fácil, y sus confesores le exigieron pruebas, (Corrales 199v, 201r-202v) que Ajofrín presentó permitiéndole hablar a su cuerpo mediante el sufrimiento físico[5] y mediante la producción de textos a pesar de que no sabía escribir. En este trabajo se explorará la relación entre ella y la palabra escrita. Específicamente, se mostrará que su biógrafo no presenta las habilidades de lectoescritura (o falta de las mismas) de la beata ni coherente ni verazmente. La afirmación más notable de Corrales es que dos de sus cartas fueron escritas con asistencia divina. Hay muchas pruebas de que los milagros no son sucesos reales, son historias de que se valen las religiones para impresionar a los fieles (Dawkins 59). Por lo tanto, es muy probable que María de Ajofrín supiera leer y es verosímil que compusiera y/o escribiera las cartas que se le atribuyen.

Cuando José de Sigüenza incorpora la vida de María de Ajofrín a su *Historia de la Orden de los Jerónimos* a comienzos del siglo XVII, igual que Juan de Corrales unos cien años antes, se maravilla de que Dios favorezca a una mujer de tal manera. María de Ajofrín es, para él, una "excepción de la regla de su apóstol, que no permite que las mujeres enseñen en la Iglesia[6], y ha permitido (como algunos

[4] Una de las pruebas de la ortodoxia de María de Ajofrín es que, según José de Sigüenza, ella fue testigo en un proceso de la Inquisición contra sacerdotes jerónimos conversos acusados de apostasía (II.403). José de Sigüenza incorpora la historia de María de Ajofrín a su mucho más larga *Historia de la Orden de San Jerónimo*, publicada por primera vez en dos volúmenes en 1600 y 1605 respectivamente. La vida de María de Ajofrín se encuentra en el segundo volumen de su *Historia*.

[5] En *Beatas y santas neocastellanas*, Muñoz Fernández estudia el uso dado al cuerpo por María de Ajofrín (119-132). Según Muñoz Fernández, el lenguaje del cuerpo de la beata es la prueba contundente de su santidad para su confesor y otros clérigos (129-130).

[6] Refiriéndose a la carta de Pablo a los Corintios, 1 Corintios 14: 34-35.

dicen) que dejen estas santas muchas epístolas y libros grandes de revelaciones y doctrinas para enseñamiento de los fieles" (Sigüenza II.384). Las experiencias de la beata son instancias de las acciones de Dios que no atienden a las reglas de la Iglesia:

> Bien veo que es una extraña manera de proceder y fuera del curso ordinario, que ni lo alcanzan ni nuestras reglas ni nuestras discreciones; y nunca se allanó tanto Dios con sus mayores profetas, según lo que hallamos escrito en el Texto Sagrado, mas yo refiero, como dije al principio, lo que otros han dicho, y aun no tanto porque son infinitas las cosas de este jaez. (II.404)

Sigüenza se maravilla de que una mujer sea agraciada por Dios; también revela su reticencia a escribir sobre una mujer. Agrega la vida de Ajofrín a su *Historia* solo porque otros la escribieron antes (cf. II.384). Lo que siente y expresa Sigüenza sirve de signo de que hay que leer el texto de Corrales sin olvidar que se la ve a María de Ajofrín a través de los ojos de su biógrafo y confesor. Por lo tanto, no hay que juzgar su texto como la verdad documentada sino leer entre líneas para descubrir un perfil quizá más acertado de la beata. No hay que olvidar que se trata de uno de los textos que Segura Graiño describe como "fuentes emanadas del poder" (7).

Tanto Corrales y Sigüenza, como la mayoría de los hombres, por estar condicionados a no verla como escritora, no podían ver a la mujer y a sus esfuerzos intelectuales por lo que eran. Las pocas representaciones de la mujer que se escriben en el medioevo subrayan la hostilidad hacia la mujer escritora (Smith 21). En este contexto hostil Ajofrín intentó escribir y quizá escribió. Pero a los hombres que vigilaban sus experiencias espirituales solo les interesaban los aspectos extraordinarios de su vida, su espiritualidad, y su comportamiento como mujer ejemplar. Como no podían verla como fuente de autoridad, sus cartas no fueron conservadas. Esto recalca el exiguo valor atribuido a la escritura de mujeres (Segura Graiño 12). Corrales quería documentar la grandeza de Dios (193v), no el trabajo o el esfuerzo de una mujer. Por lo tanto el silencio y la humildad de la beata son sus virtudes principales (194r). La presenta como una buena mujer según los modelos hagiográficos (cf. Petroff, *Consolation* ii). Como los únicos paradigmas femeninos durante la Edad Media eran Eva y la Virgen María, se distorsionaba el comportamiento de la mujer cuando se trataba de describirla (Sánchez Llama 88). Por eso los textos medievales

y renacentistas que tratan sobre la mujer deben leerse cuidadosamente, ya que pueden presentar los deseos y/o prejuicios de los hombres que los registran en lugar de una realidad que quizás fueron incapaces de ver. Así Katharina M. Wilson puede decir que las fuentes para las biografías de mujeres, textos que en general servían para apoyar la canonización de una religiosa, no son confiables: "often embellished with apocryphal and hagiographic ornaments, thus tending to obfuscate rather than illuminate the personality of the woman by mingling legend, fact and fancy" (ix). Porque la narración de Corrales buscaba glorificar a Dios refuerza la idea de la intervención divina en este mundo. Por lo tanto, una parte importante del texto se dedica a los milagros atribuidos a Dios a través de Ajofrín y sus cartas. No dice nada de ella como persona.

Vale recordar también que la reputación del confesor de una monja se asociaba a ella, porque, según Ronald Surtz, "should María have turned out to be a fraud, then, presumably, he [Corrales] would have been implicated in that deception" (*Writing Women* 75). Los curas y confesores vivían en el mismo contexto que beatas y monjas y estaban a la merced de los mismos problemas y prejuicios. Sin embargo, las consecuencias de estos prejuicios no solían ser tan severas para los hombres, y los confesores podían usar las experiencias de monjas y beatas para apoyar la ortodoxia de la Iglesia. Como explica Darcy Donahue, "[i]n the case of *vidas* written by priests, the confessor-penitent relationship is primordial, and the life histories of women religious by their listener-manipulators are, in fact, testimony of the Church's effort to control its female activists" (232). Es así que la vida y experiencias documentadas de María de Ajofrín son un ejemplo de misoginia que "seeks to dehumanize women through restrictive definitions of what their 'true' role is and in making sure they are confined to it" (Holland 240). Las mujeres que trataron de expresarse públicamente enfrentaban una resistencia masculina que se hizo realidad en procesos que las cuestionaron, las desvalorizaron y las desdeñaron.

María de Ajofrín nació en la villa de Ajofrín, cerca de Toledo. Según Juan de Corrales, cuando "sus padres y parientes la quixesen casar […] nunca ella consintió en ello antes varonilmente resistio al mundo y a los parientes" (193v-194r), expresando además su deseo de entrar en la religión. A los quince años su padre la llevó a Toledo donde "en la iglesia maior […] mandose llevar por inspiracion divina

al monasterio de doña Maria Garçia" (Corrales 194r)[7], un beaterio asociado a la Orden de los Jerónimos. Después de más de diez años de vida virtuosa y ejemplar, Ajofrín hizo una confesión general y recibió una visión en la cual "N[uest]ro Señor[,] estando en los braços de la madre[,] alço la mano contra ella como cuando el sacerdote absuelve al penitente" (Corrales 194v). A partir de este momento y hasta su muerte en 1489 recibiría visiones. Sus confesores requerían que demostrase el origen divino de sus visiones/mensajes: "para q[ue] estas cosas no sean vistas ni juzgadas como cosas locas y vanas […] mui manifiesto es & es necesario q[ue] nos deis señal para ser creida que venga de la mano de dios" (Corrales 199v, cf. 201r-202v). Probar el origen divino de sus experiencias no era cosa fácil. A pesar de que no sabía escribir, Ajofrín proveyó la evidencia exigida al producir textos escritos y permitiéndole a su cuerpo demostrar lo que no podía con la boca. Con el tiempo sus experiencias sobrenaturales de naturaleza física sirvieron para confirmar el origen divino de sus visiones.

Para afirmar que María pudo escribir, es necesario estudiar su grado de alfabetización. Hoy, la consideración de una persona como alfabetizada se basa en dos hechos: habilidad de leer y habilidad de escribir en su primera lengua. Para el Medioevo, Paul Saenger distingue dos formas de leer: la lectura fonética –"the ability to decode texts syllable by syllable and to pronounce them orally"–, y la lectura de comprensión –"the ability to decode a written text silently, word by word, and to understand it fully in the very act of gazing upon it" (240-41). Además asocia la lectura fonética con la capacidad de leer en base a la memoria y a la habilidad del lector de recordar el contenido de un texto a partir de sus claves o señales visuales, pero no de comprender su significado gramatical preciso (240). No obstante, un texto podía ser de utilidad para este lector. Si podía valerse de las ilustraciones para descifrar una parte importante del texto, entonces podría comprender su contenido para que el pasaje y el libro fuesen significativos o valiosos[8].

[7] En la transcripción del manuscrito se ha tratado ser fiel al original, agregando puntuación mínima, regularizando el uso de la *v*, e indicando la falta de algunas letras para facilitar la lectura. Estas adiciones se señalan mediante el uso de corchetes.

[8] Michael Camille hace notar que en la Edad Media "there existed what might be termed a visual literacy which implied the systematic viewing of a series of pictures" (34). Esta relación entre imágenes y lectura/oración también forma parte de

También urge considerar que una persona podía tener distintos grados de alfabetización en latín y en la lengua vulgar. De allí la dificultad y la complejidad de establecer niveles de alfabetización en el Medioevo. Franz Bäuml observa que en esa época "the literacy and Latinity of an individual are in part elusive because the definition of both is necessarily a matter of degree" (239). Este es, indudablemente, el caso de Ajofrín. Su vida presenta información incompleta y contradictoria, quedando imprecisa la capacidad de leer y escribir de la beata.

La asociación entre lectura y oración en la Edad Media también plantea problemas al desear establecer la habilidad de leer de un individuo. Seanger hace notar que "[i]n the fifteenth century […] the relationship between text and prayer was universally much closer than that which exists today. […A]mong orthodox Catholics, the injunction of theologians to say a prayer meant, in fact, to read it aloud or silently" (242). En base al estudio de Saenger, y con el deseo de comprender la tasa de alfabetización femenina en el siglo XVI, Cátedra y Rojo declaran que los libros de horas "no requerían más aptitud que esta [la lectura fonética]" y sugieren que este era el caso particularmente en "determinados ámbitos femeninos" (44). La lectura era en estos casos un rito o hábito que servía de hilo entre un texto en latín que poco se comprendía y la oración y la meditación. De hecho, en la vida de Ajofrín se la describe con un libro en la mano cuando está rezando: "estando sin ningún sueño abrazada con un libro q[ue] tenía de devociones" (Corrales 215v, cf. Corrales 198v, 217r, 221r)[9]. El retrato de Ajofrín con un libro "que tenía" implica alguna habilidad de

la experiencia de María de Ajofrín. Por ejemplo, "como estuviese rezando y mirase a una veronica que tenia en un libro pintada" (Corrales 198v). Su orar está directamente ligado a la imagen que mira. En otro pasaje que asocia la oración, los libros y las imágenes, la beata le pide a una de sus hermanas que le traiga una figura del niño Jesús. Ajofrín "pusolo [al niño] de pies encima de un libro, y como por algun espacio con alegría y devocion le hiziese oration con asaz lagrimas[,] alço la ropilla por besalle los pies" (Corrales 217r-v). Esta imagen, como si estuviese viva, levantó el pie para que Ajofrín se lo besara y nunca retomó su posición original. Además, curó un absceso que ella tenía en la cara (Corrales 217r-v). Algo similar ocurrió cuando tuvo la primera visión (Corrales 194v). La costumbre de buscarle significado a las pinturas e imágenes le permitieron leerlos como medio de acceder a la oración.

[9] Sigüenza escribe de María de Ajofrín "estando rezando en un libro" (II.398, cf. II.402), frase que enlaza directamente la lectura con la oración.

lectura, mínimamente, que le era el libro útil. Como el verbo 'tener' también significa 'poseer' es posible suponer un hábito de lectura. Además, José de Sigüenza interpreta así el texto de Corrales ya que agrega el verbo 'leer' cuando transcribe uno de los pasajes que pintan a la beata rezando con un libro en las manos (II.403). Sugiere que María de Ajofrín pudiese, por lo menos fonéticamente, leer el latín, ya que los libros de horas estaban típicamente escritos en esta lengua. Y si podía leer fonéticamente el latín, se supone que también podía leer fonéticamente el castellano. Ajofrín vivía en una casa religiosa en donde la lectura formaba una parte muy importante de la vida diaria[10] y tenía acceso a libros.

Corrales nunca dice si María sabía leer, aunque explícitamente dice que no sabía escribir: "siendo mui clara verdad y cosa mui çierta y manifiesta que ella nunca supo escribir ni ai en todo Toledo quien tal letra hiziese y esta es manifiesta verdad" (Corrales 200r)[11]. A pesar de esto, Corrales narra cuatro ocasiones en las cuales ella escribe o trata de escribir cartas. Aquí nace la disyuntiva entre el hecho de que no sabía escribir y el testimonio de Corrales de la existencia de cartas escritas por ella. Para Corrales, esto no presenta problemas: comprende el acto de la escritura tanto divinamente inspirado como ejecutado y relata cómo Ajofrín se ocupó de convencer a su entonces confesor Juan de Velma de que este era el caso: "La sierba del Señor[,] ansi fuerte como leon lo increpo mui duramente de la tal dureza e incredulidad de su coraçon[,] mostrándole por razones mui duras que creiese sin dubda que ninguno escribio las cartas sino ella por su mano con el angel" (Corrales 200v). Como se ha señalado, la inspiración divina era una estrategia común que las mujeres aprovecharon para justificar

[10] Ver Ronald Surtz, *Writing Women,* 13-16, con respecto a las prácticas de lectura monásticas del siglo XV, y cómo estas les permitieron a las mujeres familiarizarse con la Biblia y otros libros de devoción.

[11] Este comentario solo puede ser hiperbólico. No se conservan padrones de población de la época pero los estudiosos indican que en Toledo vivirían unas 22.000 personas a mediados del siglo XV y unas 31.000 hacia 1530. Así lo manifiesta Oscar López Gómez en su libro *La sociedad amenazada* (59). Con estos datos es factible pensar que hacia 1480 en Toledo habitarían unas 25.000 personas. A pesar de tasas de alfabetización muy bajas, es difícil creer que Juan de Corrales conociese la letra de todos los habitantes de Toledo que supiesen escribir.

el hablar y el escribir (Weisner 17, cf. Petroff, *Medieval* 6). Pero a falta de milagros, ¿quién escribió las cartas de Ajofrín?

De las cuatro instancias en las cuales Ajofrín escribió o intentó escribir, la primera fue como respuesta al temor de su confesor, Juan de Velma, quien quería comprobar el origen divino de sus visiones (Corrales 199v). Según Corrales, la beata "fue mui turbada y dio muchos suspiros y gemidos y propuso en su corazon de respondelle por carta lo que despues ansí cumplió" (Corrales 199v). Con este propósito la beata:

> como pasase por un lugar ado[nde] estava una bentana segun ella me dixo[,] vio estar en ella un pli[e]go de papel blanco no sabiendo quien lo avia puesto [ahí. T]omolo y metiose en un sotano ado[nde] algunas vezes ponian la leña[.] Y assentose mui afligida y arrimose a una pared y vio subitamente una claridad q[ue] resplandecia y dava el resplandor en el papel. Y ella me dixo q[ue] no sabe quien le tomo *su mano* y escribió dos cartas[,] la una para el qura y la otra para los venerables a quien estas cosas se [h] abian de dezir. (Corrales 199v-200r, *subrayado mío*)

María de Ajofrín, con la ayuda de Dios, escribió dos cartas. Lo más factible y lógico es que las escribiese ella misma. Es más, Corrales asegura que la misma beata le dijo que su (propia) mano era la que se movía, y reitera que "ninguno escribio las cartas sino ella por su mano con el angel" (Corrales 200v).

Escritas y dobladas las cartas, Ajofrín "metioselas en las mangas y como fuese a sacar una caldera de agua de una tinaja[,] una carta caio dentro y detubose en el ayre y no llego al agua y una destas cartas ubo y tiene el capellán maior" (Corrales 200r). Como quería guardar esta carta en particular, la doblemente milagrosa, intentó volver a escribir; la segunda ocasión en que quiso hacerlo: "una noche tornose a aquel sótano con intencion de la [carta] trasladar como ella supiese[,] y llevo papel y una ollita con lumbre para encender una candela que llevava muerta[, … pero,] ansi como empezo a escrevir la ca[rta] vinole tanta sangre de nariçes q[ue] no se pudo restañar por espacio de una hora y puso la ca[rta] en las sienes y luego çeso la sangre" (Corrales 201r). El narrador pasa inmediatamente a contar los milagros ocasionados por esta carta –como resucitar a una niña y curar a una mujer– y olvida terminar la historia del intento de la beata (Corrales 201r). Su biógrafo se enfoca en donde reside su verdadera importancia: el poder curativo de la carta. Estos milagros son mucho

más interesantes que las habilidades de lectoescritura de una mujer. Como los milagros son de rigor en las vidas de santos, su inclusión en la narración de Corrales recalca su objetivo de glorificar a Dios. Pero, al atribuirle origen divino a las cartas y luego apuntar sus poderes sobrenaturales, la narración desprestigia la palabra escrita de una mujer. Las cartas solamente tienen valor como objeto milagroso y no como comunicaciones. Ronald Surtz explica: "her letters were not read as documents, that is, linguistic signs, for her biographer does not even bother to quote them" (*Writing Women* 76). Por lo tanto, las palabras de Ajofrín no merecieron ser conservadas, a pesar de sus increíbles poderes curativos que sí valía la pena documentar tanto como su intención de escribir.

Que María de Ajofrín pensase copiar la carta no está fuera de razón dado que acababa de escribir dos cartas. Además, su vida en una comunidad religiosa le hubiese dado a conocer prácticas de escritura y se sabe que algunas de sus hermanas sabían escribir (Corrales 200r), y, como señala Saenger, "[s]cribes of the late Middle Ages continued the practice of copying texts visually" (134). Puede haber sido lo que Ajofrín pensaba hacer. Es posible que ella misma se enseñase a escribir y considerara, como Juan Luis Vives, que las revelaciones de Dios son excelente material con el cual aprender a hacerlo (1001).

Las cartas no surtieron el efecto deseado por Ajofrín: en lugar de darle las cartas a sus destinatarios, Velma le escribió diciéndole que no podía creer "q[ue] ella escribiese[12] aquellas cartas con intention de sacarla[s] a publico" (Corrales 200v). Como consecuencia de esta respuesta, la beata se dirigió a Dios para rogarle dar a su confesor prueba convincente del origen divino de sus visiones y de sus cartas. Esta evidencia se manifestó como sufrimiento físico a la manera de Cristo, sucesos que llevaron a que su entonces confesor, Juan de Corrales, encontrara que sus experiencias eran de origen divino y decidiera informar al Arzobispo de Toledo de estos eventos. El Arzobispo respondió con una epístola que Corrales transcribe (229v). En esta carta, el Arzobispo equívocamente dice que cree porque confía en los testigos, especialmente en el testimonio del notario y de la hermana mayor: "tales testigos varones y mugeres a quien toda fe se deve dar y a cualquiera dellos yo la daría aunq[ue] solo fuese[,] quanto mas a

[12] Es de notar que aquí se le adjudica a ella la escritura de estas cartas.

todos juntos exepto a la hermana maior q[ue] por tener el cargo q[ue] tiene esta aprobada de suio y tan bien conozco al n[o]t[ari]o q[ue] es honbre de bien y digno de fe" (230r-v). Se maravilla ante una mujer de "tanta dureza y no querer deçir lo que tantas vezes sintio[,] maiormente siendo mandada por quien todo lo manda, lo qual es señal de su gran humildad" (Corrales 230v). Irónicamente, queda admirado ante su silencio, su humildad y su obediencia a la autoridad de los hombres y su desobediencia a Dios.

En la tercera ocasión relacionada con la escritura, Ajofrín le envía a Juan de Corrales una carta. Corrales explica que en esta carta le

> dijo q[ue] havia avido mucha compasion de la fatiga que pase en el camino quando yba a la inquisition a tierra de Burgos[,] maiormente el martes q[ue] ella dixo yo pase los puertos llenos de nieve y nevava y llovia mucho y despues desto me dijo q[ue] ella iba conmigo entonçes aunq[ue] no la veia. (223v-224r)

Esta carta tampoco se conserva a pesar de también ser percibida como una maravilla. En este caso, lo maravilloso se relaciona con el contenido de la carta y no con su producción como documento físico. El discurso de Corrales muestra su incapacidad de otorgarle a la beata capacidades intelectuales. Se asombra de que una mujer (residente de un beaterio) describiese y comprendiese los peligros a los que se enfrentaría de viaje en el invierno, y que sintiese empatía para con él. Asimismo, no establece si Dios se valió de Ajofrín para escribir esta carta o si ella se aprovechó de un escribano. Como Corrales ya había establecido que ella no sabía escribir (como actividad física) y, dada la práctica medieval de valerse de escribas, es probable que él supusiese que sus lectores asumirían que ella la compuso pero que la escribió con la ayuda de un escribano. O tal vez, establecida la intervención divina en la escritura de cartas por parte de la beata, Corrales presupone y espera que sus lectores den por sentado que así se escribieron todas.

La última peripecia documentada que trata de la relación entre María de Ajofrín y la escritura narra que ella deseaba escribirle directamente al cardenal Pedro de Mendoza con la ayuda de Inés de San Nicolás, hermana que le haría de escribana. Escribieron la carta y por accidente la quemaron parcialmente al acercarla a una vela para secarla:

> se quemo en tal manera q[ue] la avia de tornar a trasladar y sintiendo desto enojo la escribana[,] por quanto era mui gran carta [,] dixole esta santa muger[: '] ydos vos agora y no aiades turbation[',] y tomo la carta y echola en un arca y otro dia fue la dicha escribana para trasladar la dicha carta y al tiempo que la fueron a sacar hallaronla sana. (Corrales 228v)

La beata no se ofusca, aunque sí Inés de San Nicolás. Ajofrín le dijo que no se preocupara, y puso la carta en una caja donde Inés la encontró entera al día siguiente (Corrales 228v). ¿Quién escribió esta carta? Una posibilidad verosímil es que la escribiese Ajofrín y luego la colocase en la caja para reemplazar la carta parcialmente quemada, creyendo que había sido ayudada por Dios. Aunque tampoco se conservó esta carta, sí se conservó la respuesta del cardenal, convencido de los hechos no solamente por el contenido de la carta sino por haber hablado con Corrales, quien garantizó el origen divino de las experiencias sobrenaturales de la beata: "porque yo hablé al prior no digo aquí más" (Corrales 229v). Los intercambios que establecen la verdad del caso, tanto textuales como orales, ocurren entre los hombres.

La relación presentada entre María de Ajofrín y la escritura no es confiable: se dice que no sabía escribir, que escribió con la ayuda de un amanuense, que escribió con la ayuda de Dios, y en un caso, no se considera necesario mencionar quién escribió la carta. Sí se le atribuye el contenido de las mismas. Dos hechos parecen incontrovertibles: de acuerdo a su biógrafo, Ajofrín podía componer y dictar una carta, y es posible que físicamente escribiera una carta. Poder contar sus visiones y darles significado demuestra que, efectivamente, podía producir un texto. Además, su empeño en escribir sugiere la convicción de que la palabra escrita conlleva utilidad y poder, como medio de comunicación y como medio de hacerse valer. Ajofrín, como muchos individuos, analfabetos o no, era consciente, como señala Bäuml, "of the function of a written text as transmitter of a recorded fact in fixed and verifiable form" (249). El deseo de escribir de la beata establece que entendía que la palabra escrita supone, en primer lugar, comunicación, y potencialmente, permanencia y autoridad. Cuando su confesor duda del origen divino de sus experiencias y requiere una señal que demuestre que eran sin lugar a dudas de Dios, ella desea poder responderle por escrito (Corrales 199v). Un texto escrito es más convincente que la palabra hablada; es más, serían sus propias palabras y

no la interpretación de estas. Que las cartas sean la primera evidencia de intervención divina parece corroborar esta idea.

Aunque hay testigos de sus heridas, lágrimas, curas milagrosas, ayunos y abstinencias, el texto no presenta testigos del acto de escribir por parte de Ajofrín, es más, ella buscaba estar a solas cuando deseaba escribir. Sabría que se necesita silencio para concentrarse y escribir. Buscaría un espacio en el que la escritura pudiese ocurrir, consciente, como señala Lesley Smith, de que "[w]riting is an essentially solitary pursuit: even if done in company with others, it is best done in silence and concentration" (35).

Según el relato de Corrales, se puede establecer que María de Ajofrín compuso y/o escribió cartas a pesar de que se informa que no sabía escribir. Con el fin de fomentar la idea de la intervención divina, Corrales dice que la letra de dos de estas cartas no correspondía a la letra de ninguna de las hermanas del beaterio, ni a la de persona en toda la ciudad de Toledo, estableciendo que ella no recibió ayuda de nadie ni de dentro ni de fuera del beaterio, a pesar de que Sigüenza dijera que en aquella época salían las hermanas de casa (II.386). Por otra parte, implicaría que intentaba engañar activamente, que tenía uno o más cómplices y que era una embaucadora. La caligrafía desconocida es mejor evidencia que ella misma escribió sus cartas. En el esfuerzo de autorizar sus experiencias y su voz las presentó como milagros en los que creían tanto ella como sus confesores.

El texto de Corrales permite vislumbrar una mujer que desea valerse de la escritura para señalar la necesidad de una reforma eclesiástica. La beata María de Ajofrín fue una más de las muchas autoras cuyos deseos y esfuerzos fueron necesarios para que la mujer llegara a tener acceso a la escritura en todos sus sentidos (cf. López Estrada 18).

Referencias bibliográficas

Bataillon, Marcel. *Erasmo y España. Estudios sobre la historia spiritual del siglo xvi*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Bäuml, Franz. "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy". *Speculum* 55.2 (1980): 237-265.

Blamires, Alcuin. *The Case for Women in Medieval Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Brocato, Linde M. "'Tened por espejo su fin.' Mapping Gender and Sex in Fifteenth - and Sixteenth-Century Spain". *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Eds. Josiah Blackmore y Gregory S. Hutcheson. Durham: Duke University Press, 1999. 325-365.

Camille, Michael. "Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy". *Art History* 8.1 (1985): 26-49.

Caso, Ángela. *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Planeta, 2005.

Cátedra, Pedro M. y Anastasio Rojo. *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*. Soria: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Christine de Pizan. *The City of Ladies*. Tr. Rosalind Brown-Grant. Londres: Penguin Books, 2005.

Córdoba, Martín de. "Jardín de nobles doncellas". *Prosistas castellanos del siglo XV II*. Ed. Fernando Rubio. Madrid: Atlas, 1964. 65-117.

Corrales, Juan de. *Vida de María de Ajofrín*. Ms c-III-3. Ff. 193-231v. Madrid: Real Biblioteca del Monasterio San Lorenzo de El Escorial.

Dawkins, Richard. *The God Delusion*. Boston: Houghton Mifflin, 2006.

De la Tour Landry, Geoffrey. *Book of the Knight of La Tour Landry*. Eds. Taylor, G. S. y D. B. Wyndham Lewis. La Vergne, TN: Kessinger, 2010.

Donahue, Darcy. "Wondrous Words: Miraculous Literacy and Real Literacy in the Convents of Early Modern Spain". *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*. Eds. Anne J. Cruz y Rosilie Hernández. Surry, England: Ashgate, 2011. 105-122.

Dronke, Peter. *Women Writers of the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Guilhem, Claire. "La Inquisición y la devaluación del verbo femenino". *Inquisición española: poder politico y control social*. Ed. Bartolee Bennassar. Barcelona: Editorial Crítica, 1981. 170-207.

Holland, Jack. *A Brief History of Misogyny. The World's Oldest Prejudice*. London: Robinson, 2006.

King, Margaret. "Book-Lines Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance". *Beyond their Sex. Learned Women of the European Past*. Ed. Patricia Labalme. New York: New York University Press, 1980. 66-90.

López Estrada, Francisco. "Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana". *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velásquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Coords. Yves-René Fonquerne y Alfonso Esteban. Madrid: Universidad Complutense, 1986. 9-38.

López Gómez, Oscar. *La sociedad amenazada: crimen, delincuencia y poder en Toledo a finales del siglo XV*. Toledo: Ayuntamiento, 2007.

Martin, Henri-Jean. *The History and Power of Writing*. Tr. Lydia G. Cochrane. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Muñoz Fernández, Ángela. *Beatas y Santas neocastellanas: ambivalencias de la religión y políticas correctoras del poder (ss. XIV-XVI)*. Madrid: Dirección General de la Mujer, 1994.

Petroff, Elizabeth Alvilda. *Consolation of the Blessed*. New York: Alta Gaia Society, 1979.

---. *Medieval Women's Visionary Literature*. New York: Oxford University Press, 1986.

Rivera Garretas, María-Milagros. *Textos y espacios de mujeres. Europa siglos IV-XV*. Barcelona: Icaria, 1990.

Saenger, Paul. "Books of Hours and the Reading Habits of the Late Middle Ages". *Scrittura e civilità* 9 (1985): 239-269.

Sánchez Llama, Iñigo. "La escritura de la mujer en la Edad Media: Análisis de un imposible". *La voz del silencio I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*. Ed. Cristina Segura Graiño. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, (1992). 85-97.

Segura Graiño, Cristina. "La voz del silencio". *La voz del silencio I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*. Ed. Cristina Segura Graiño. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992). 7-15.

Sigüenza, José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Eds. Francisco Campos y Fernández de Sevilla y J. y Angel Weruaga Prieto. 2 vols. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000.

Smith, Lesley. "Scriba, Femina: Medieval Depictions of Women Writers". *Women and the Book. Assessing the Visual Evidence*. Eds. Lesley Smith y Jane H. M. Taylor. London: The British Library and University of Toronto Press, 1996. 21-44.

Surtz, Ronald. *The Guitar of God. Gender, Power, and Authority in the Visionary World of Mother Juana de la Cruz (1481-1534)*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

---. *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain. The Mothers of Saint Teresa of Avila*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Teresa de Cartagena. *Arboleda de los enfermos* y *Admiración Operum Dey*. Ed. Lewis Joseph Hutton. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1967.

Vives, Juan Luis. "Formación de la Mujer Cristiana". 1523. *Obras Completas. Primera traslación castellana íntegra y directa, comentarios,*

notas y un ensayo bibliográfico. Vol. I. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1947-48. 985-1175.

Weisner, Merry E. "Women's Defense of their Public Role". *Women in the Middle Ages and the Renaissance. Literary and Historical Perspectives*. Ed. Mary Beth Rose. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1986.

Wilson, Katharina M. Introduction. *Medieval Women Writers*. Ed. Katarina M. Wilson. Athens: University of Georgia Press, 1984. vii-xxix.

Real Biblioteca del Monasterio San Lorenzo de El Escorial, depositaria del manuscrito de Juan de Corrales, Vida de María de Ajofrín (Ms c-III-3. Ff. 193-231 v)

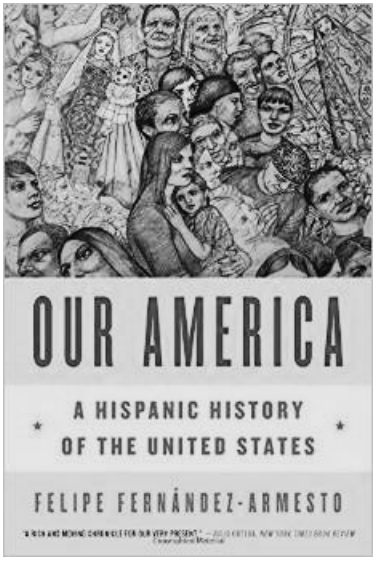
PERCEPCIONES

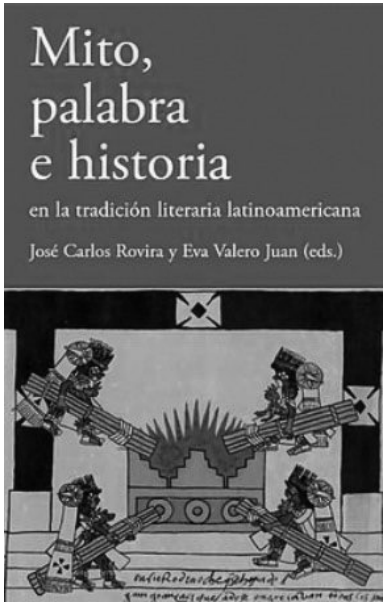
Un importante aporte de los escritores decimonónicos para niños es haber hecho regresar la categoría literaria que perfeccionaban a su condición primigenia: el ser textos tanto para infantes como para adultos.

EDUARDO LOLO

RESEÑAS

Siempre el misterio del fondo tan cierto
como el sueño de misterio de la superficie.
FERNANDO PESSOA


OUR AMERICA
A HISPANIC HISTORY
OF THE UNITED STATES
FELIPE FERNÁNDEZ-ARMESTO


Mito,
palabra
e historia
en la tradición literaria latinoamericana
José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.)

VÍCTOR FUENTES
Memorias del segundo
exilio español (1954-2010)
EDITORIAL Verbum

Fernández-Armesto, Felipe. *Our America: A Hispanic History of The United States*. New York, N.Y.: W.W. Norton & Company, Inc., 402 pp. ISBN: 978-0393239539.

Los primeros europeos que se establecieron en lo que es hoy territorio de los Estados Unidos de América fueron tres cerdos y algunas cabras. Fue en el año de 1505, en Puerto Rico. Así comienza el primer capítulo de un libro que recomendamos a quienes, gracias al sistema educativo estadounidense, creen a pies juntillas que la historia del país se inició más de un siglo después en la costa este, en un lugar de Virginia.

El autor, cuando daba clases en la Universidad de Tufts, en Massachusetts, no lejos de la legendaria Plymouth Rock, hizo una pregunta a los aspirantes a la vacante de profesor de historia del período colonial de EEUU: ¿Dónde, en lo que es hoy territorio de EEUU, se estableció la primera colonia europea duradera, ocupada hasta el día de hoy? La mayoría dijo que en Jamestown. Algunos contestaron que en San Agustín, otros que en Santa Fe. Nadie se acordó de Juan Ponce de León y mucho menos de Puerto Rico.

La colonización de EEUU se produjo a lo largo de dos ejes: el primero, de sur a norte, lo trazaron los conquistadores españoles a comienzos del siglo 16; y el segundo, el de la leyenda oficial, es el que corre de este a oeste. El entrecruzamiento de ambos, escribe Fernández-Armesto, lejos de representar un conflicto vino a reforzar el tejido nacional.

Tampoco es cierto que los fundadores de este país llegaron aquí huyendo de la persecución religiosa. Saliendo de Leiden y luego de Inglaterra, los llamados peregrinos pusieron mar de por medio como remedio a su desencanto con la iglesia oficial. Y no eran agricultores, dedicados en la versión romántica a talar bosques y sembrar campos con gran riesgo y sacrificio. En su mayoría, los colonos de

habla inglesa eran comerciantes, y desembarcaron en la famosa roca de Massachusetts debido a un error de navegación, puesto que su intención fue hacerlo en la desembocadura del Hudson, lugar más apto para iniciar el comercio con la madre patria al otro lado del Atlántico.

La exploración española de la Florida, cuyo impreciso territorio comprendía la actual Georgia y parte de las Carolinas, es el tema central del capítulo 1. En el 2 el autor recorre con Alvar Núñez Cabeza de Vaca las tierras que van desde el río Mississippi hasta las Montañas Rocosas. La proyección británica en América –el eje este-oeste– es objeto de examen en el capítulo siguiente, junto con el avance sur-norte de los españoles. Entre 1766 y 1846 vemos la fundación de California y el choque entre los hijos de España y los de Inglaterra (capítulo 4). En el quinto Fernández-Armesto relata las expropiaciones de tierras de los pobladores originales a raíz de la incorporación de California y Texas a los Estados Unidos, muchas de las cuales fueron despojos, sin asomo de legalidad. Del triunfo de la América anglo se ocupa el capítulo sexto.

La segunda colonización hispánica (c. 1898-2012) es materia de la tercera parte del libro. Comprende el capítulo 7 – cuyo título, *The Return to Aztlán,* se explica por sí solo; el octavo, sobre la recomposición de la población hispana de los Estados Unidos; y el noveno, subtitulado *Why the United States Is –and Has to Be– a Latin American Country*. Este último capítulo comienza con una cita de *Nuestra América*, de José Martí, y rubrica la tesis central brillantemente desarrollada por el autor, catedrático de Historia en la Universidad de Notre Dame (South Bend, Indiana), en un libro cuya lectura resulta esencial para entender los verdaderos fundamentos del debate político y social sobre la creciente inmigración hispanohablante en los Estados Unidos.

Guillermo A. Belt
ANLE y RANLE

Fuentes, Víctor. *Memorias del segundo exilio español (1954-2010)*, Madrid: Editorial Verbum, 2011. 247 pp. ISBN 978-84-7962-498-9

El segundo exilio español, que se extiende desde principios de los años 40 hasta mediados de los 50, es el eje narrativo de las *Memorias del segundo exilio español (1954-2010) ("MSEE")* de Víctor

Fuentes. Este es su tercer libro en torno a dicho tema: el primero fue una novela, *Morir en Isla Vista* (1999); el segundo, fue su *Biografía Americana* (2008); y *MSEE* es una suma de memorias que posiblemente hayan sido compartidas por muchos de los más de 20.000 españoles que sufrieron el "segundo exilio".

Abre el libro la mirada inocente del Víctor-niño, quien, a pesar de lo dramático de su primera salida de España, recuerda frases y momentos jocosos del duro itinerario que él y su hermano recorrieron, cruzando los Pirineos a pie, de la mano de su madre y de su tía. Pero la perspectiva infantil se hace paulatinamente crítica y amarga a medida que nos adentramos en el texto. En *MSEE* encontramos las desavenencias sociales, políticas y religiosas de un Fuentes que se confiesa ateo "gracias a Dios" y que tomó la Primera Comunión "por su cuenta" ya que la familia no pudo comprarle el traje requerido para el evento. Difieren estos agridulces recuerdos de las primeras memorias de Víctor Fuentes con los que proceden de su deambular europeo y que van cargados de acritud contenida.

Fuentes narra aquí un número considerable de vivencias personales de un joven que salió de España como prófugo, en 1954, tras haber colaborado con otros intelectuales nacidos en los años 30 y a quienes los estudiosos del exilio español se refieren como "los niños de la guerra". Los capítulos de la Historia de España sobre ambos temas –el segundo exilio y los niños de la guerra– están aún por terminar de ser escritos, de ahí que los datos recogidos en *MSEE* sean de un valor incalculable.

Puesto que se trata de un libro de memorias, estas deben leerse simultáneamente como parte de la historia de España y como historia personal; una y otra constituyen el anverso y el reverso del mismo tapiz, ya que la pluma de Víctor Fuentes nos conduce, con mano amiga y aventurera, a conocer a unos protagonistas poco estudiados de la historia de España. El exilio también había llevado a los Estados Unidos a otros intelectuales sobre quienes siempre hemos oído hablar –Pedro Salinas, Américo Castro, Ramón J. Sender, Francisco Ayala y un largo etc.– pero sobre ellos, como sobre el autor que ahora nos ocupa, la crítica ha destacado más las obras que produjeron que su periplo humano. De ahí que el libro de Fuentes sea también una novedosa, viva y abigarrada memoria colectiva de los avatares de dos generaciones. *MSEE* es también un testimonio de que los rencores de la Guerra civil española pasaron de generación a generación. España quedó dividida.

California enmarca el relato: allí empieza y allí termina el ejercicio de la memoria, amén de su importancia como cronotopo, pues a pesar de que en ese lugar tan alejado de España a veces parece que la vida ni es verdad ni es mentira y que todo lo imaginable es posible, Fuentes testimonia que, cuando por fin se afinca en dicho Estado, allí vuelve a toparse con las "heridas de la guerra". Desavenencias y pullas académicas aparte, California ha sido el lugar donde el ambiente universitario estadounidense mantuvo latente el más alto espíritu inquisitivo y donde el autor encontró el lugar adecuado para escribir sus memorias.

El lenguaje coloquial de *MSEE* y la naturaleza de las "aventuras y desventuras" de Víctor acercan esta obra a la historia oral; además, el autor combina en su discurso un amplio espectro de registros lingüísticos que van desde el lenguaje infantil, divertido e inocente, hasta la maledicencia del habla cotidiana, la lengua de doble filo contra la que su madre, en un locuaz desplante, triunfa con la dignidad de un personaje galdosiano.

Como Fuentes, muchos españoles "de a pie" –sin su nivel de compromiso– se lanzaron en pos de nuevos horizontes, compelidos a salir de su patria e ir al extranjero a "aprender idiomas", "con un estropajo en la mano" y una buena dosis de valor para buscarse la vida. Con ellos entablaría el autor una amistad inmediata en Francia, Inglaterra, Alemania, América Latina y los EEUU. El autor excede en su relato el marco-género de la memoria literaria y su libro colinda con la novela, específicamente, la novela picaresca, ya que en él encontramos tristes detalles de una vida itinerante forzada, de hambre, de injusticias, de trabajos mal pagados y de cambios de trabajo, y de protesta contra estas circunstancias. Y junto a la itinerancia que empuja al autor a ir "de amo en amo", encontramos un relato marcado por el compromiso político y social, los viajes aventureros, las amistades, los no pocos golpes de suerte y las apuestas sin miedo de un jugador curtido. *MSEE* incluye datos fundamentales para los profesionales nacidos en los 50, quienes vivieron sus historias personales sin saber que estaban forjando la historia de un "segundo exilio", pues faltaba nombrarlo, y Fuentes lo ha hecho con claridad meridiana.

El autor, al igual que los héroes de la novela picaresca, logró triunfar, se reinventó a sí mismo y siguió siendo un alma combativa; él ha inspirado a generaciones de estudiantes en la Universidad de California, Santa Bárbara, ubicada en Isla Vista (que no es una isla);

y ha logrado mantener viva, casi a contracorriente, la memoria de una generación. Hubiera sido fácil olvidar las secuelas de la Guerra Civil en la idílica Santa Bárbara, lugar donde el cielo, el mar y las gentes se avienen para encontrar la paz en ese Estado que lleva el nombre de la imaginaria reina Califa. En resumen, esta es una obra que podemos leer como documento, como memorias personales, como novela picaresca, y … como historia en el sentido pleno que exigía Tucídides, pues se trata del testimonio de un testigo ocular cuyo nombre es, no solo especial y distinto al que tenían sus compañeros de juegos, como dice el autor, sino casi premonitorio, diría yo: Víctor.

Carmen Benito-Vessels
ANLE y *Universidad de Maryland*

Rovira, José Carlos y Valero Juan, Eva (eds.). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert, 2013. 526 pp. ISBN: 978-84-8489-712-5.

En el seno del proyecto de investigación "La formación de la tradición hispanoamericana: historiografía, documentos y recuperaciones textuales" y de su continuación, "La formación de la tradición literaria hispanoamericana: recuperaciones textuales y propuestas", financiados por el Ministerio de Innovación de España, surge *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*. Se trata de un amplio compendio de materiales, en su mayoría presentados en el III Congreso Internacional "Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana", celebrado en la Universidad de Alicante (2011).

En la organización de este volumen, con más de treinta estudios, se han primado criterios cronológicos y geográficos. Tras la introducción de José Carlos Rovira y Eva Valero Juan, excelente pórtico con el que se justifica la relevancia de esta línea de investigación, el libro se organiza en dos partes o bloques: la literatura del período colonial y la literatura contemporánea, distribuida en grandes áreas geográficas. Se añade otra sección más breve en la que se han agrupado artículos heterogéneos.

El conjunto de estudios dedicados a la pervivencia del mito prehispánico en el período colonial demuestra que su incorporación a la literatura se remonta a los tiempos de la Conquista y se va desarrollando en los siglos posteriores: crónicas de la época renacentista;

el mestizaje religioso surgido a partir de los *huehuetlatolli*, textos en náhuatl preservados por los misioneros; crónicas, cartas y documentos judiciales en que conviven mito y verdad histórica; o intelectuales que han dejado un importante legado, como Eguiara y Eguren y su *Bibliotheca Mexicana*.

Las áreas geográficas en que se distribuyen los estudios sobre el mito en la literatura contemporánea son la mexicana-guatemalteca y la peruano-ecuatoriana. Los centros de interés en torno a la literatura mesoamericana son, entre otros, la literatura oral y diversas obras de Miguel Ángel Asturias, Humberto Ak'abal, Carlos Fuentes o Xavier Velasco. Y el análisis de la literatura de la zona peruano-ecuatoriana está representado por los primeros intentos de recuperar el pasado entre los románticos peruanos, la labor de Abraham Valdelomar y el "Grupo Colónida", algunas obras de Ventura García Calderón, los textos indigenistas publicados en las revistas del Modernismo y la Vanguardia peruana de los años veinte, la relevancia de la obra *El pez de oro*, de Gamaliel Churata… Y se añaden artículos que miran hacia la literatura en otros países como Chile, República Dominicana, Colombia, Cuba o Argentina.

En la última sección, "Varia", se agrupan asuntos dispares como, por ejemplo, el estudio de diferentes configuraciones de los mitos prehispánicos en la narrativa neoindigenista de Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Manuel Scorza y Gioconda Belli; la reflexión sobre la necesidad política e inevitable instrumentalización de la figura del indígena en muestras literarias y plásticas durante la literatura de la Independencia; o la propuesta didáctica en torno a la transmisión de mitos, con presencia incluso en el cómic.

El planteamiento interdisciplinar hace de este volumen una obra de consulta imprescindible para quienes deseen conocer en profundidad la recuperación, desarrollo y ficcionalización de los mitos prehispánicos y su pervivencia en una extensa nómina de autores y obras, que se extiende a lo largo de cinco siglos.

Leticia Bustamante Valbuena
ANLE; IES *José María Pereda*
y *Universidad de Cantabria*, Santander

Di Donato, Dinapiera. *Colaterales / Collateral*. Ed. bilingüe; tr. al inglés de Ricardo Alberto Maldonado. New York: Akashic Books, 2013. 128 pp. ISBN: 978-1-61775-203-2.

El título que ha dado Dinapiera Di Donato a su más reciente libro de poesía sugiere que no estamos ante una colección de piezas dispersas, sino ante un cancionero: conjunto orgánico cuyas partes, si bien se leen independientemente, pueden integrarse en un todo extenso. *Colaterales* en español remite, en primer lugar, a lo que el DRAE, advirtiendo que se trata de vocabulario médico, también denomina 'efectos secundarios': las consecuencias adversas de un medicamento o una terapia. Otra acepción frecuente, no diccionarizada aún, es la militar, difundida en español durante los últimos años por la prensa que con el eufemismo "daños colaterales" calca el inglés para referirse a destrucción bélica o bajas no intencionales. Un anglicismo adicional propagado en los medios financieros es el entendimiento de *colateral* como la propiedad usada para garantizar un préstamo; prenda o fianza cuya posesión podría dejar de pertenecernos. Di Donato parece congregar cada uno de esos significados en sus versos: el mal físico o mental, la violencia accidental, la aflicción causada por el riesgo de la pérdida son materias asiduamente abordadas. Y el escenario ficticio donde ello ocurre es un mundo cada vez más poroso, de fronteras culturales –en particular las lingüísticas– precarias y evanescentes. Una sabia sincronicidad ha hecho posible que el manuscrito salga a luz en los Estados Unidos con una edición bilingüe, como parte del Premio Octavio Paz de Poesía que le concedió en 2012 la National Poetry Series y The Center @ Miami Dade College.

El extranjero es, desde hace más de un decenio, una provincia sólidamente establecida y productiva de las letras venezolanas; Di Donato constituye una buena prueba. Para abordar su escritura no debería soslayarse la experiencia de la migración; si lo afirmo no es por tener conocimiento de un dato biográfico de por sí elocuente y divulgado –la autora, de ascendencia italiana, se radicó en Nueva York en 1999, luego de haber vivido nueve años en Francia y haber regresado provisionalmente a Venezuela–, sino por captar en *Colaterales* el sello de sucesivos desplazamientos como asunto tanto como principio expresivo. Una narradora venezolana igualmente radicada en el exterior, Liliana

Lara, retrata su situación en el mundo con la palabra *dislocación*: un dislocado, sostiene, "escribe para volver, pero también para irse [;] tiene extraños nexos, diversas raíces, plurales tradiciones, tres o más nostalgias y una eterna y universal extranjería" (en *Pasaje de ida*, Silda Cordoliani, ed., Caracas: Alfa, 2013, p. 93). La maleabilidad tonal de dicha noción me parece de extrema utilidad para examinar, además de la obra de Lara, la de otros escritores en circunstancias similares. *Colaterales* se caracteriza, precisamente, por su atención a las dislocaciones, explayada casi como una metafísica o, a veces, una ética que nos obliga a enfrentarnos al inevitable horizonte social de nuestro tiempo: el de la mundialización. No lo hace acudiendo al cliché sensiblero de la tragedia, rutina lamentable en otros venezolanos: los desarraigos que se atisban en Di Donato son siempre fructíferos y acaso el camino más seguro para la construcción de una identidad individuada, libre de la dependencia de un origen y sus consecuentes regresiones edípicas. El sujeto poético negocia, sin duda, con su pasado, pero jamás se deja engullir ni por él ni por el dolor de la ausencia.

Si en "El día", el poema inicial, la voz rumia "sin queja" en sus "desplazamientos" y se perfila como "desplazada voluntaria cruzada" antes de concluir que el insinuado viaje es "de tránsito de regreso / a ninguna parte" (p. 14), ese aparente vacío existencial pronto se transforma en un combativo cosmopolitismo de nuevo cuño tras el que se adivina un desengaño de los discursos de pertenencia, sean nacionales, culturales o de estilo de vida. El desarraigo que se percibe en "Antes de empezar ya en Liverpool bombardearon el café del cardamomo" es, de hecho, gozoso:

> se cruzan mensajes entre emigrantes venezolanas
> [sin refugio […]
> compartes un baklava turco
> y el políglota de turno perdida la cuenta
> de sus pasaportes
> las heridas las errancias
> te enseña a escribir tu nombre en árabe (p. 58)

Eso, poco antes de presagiar una comunión de subjetividades que anula el espectro del abandono: "Hay intercambio de señales

en esta hora / trueque de infancias / un mar por otro" (p. 60). Y la comunión suele incluir la mezcla barroca de tonos a la hora de referirse a la levedad plena de gracia que hay en la aceptación de la no pertenencia:

> en las llaves los pasaportes las divisas la despedida
> [el regalo ritual del auto
> de graduación
> traídos a Caracas para comer mejor
> no sabremos nunca si fueron más felices
> ¿No notas que el camino a ninguna parte te pone épica?
> [(p. 86)

El gozo ante la aparente adversidad se intensifica gracias a una completa asimilación de la dislocación en el cuerpo verbal de la expresión. Así como en el término propuesto por Lara hay una implícita metáfora somática, en *Colaterales* se vislumbran múltiples síntomas de un mal transformado en supervivencia y adaptación; ello se lleva a cabo con la creación incansable y exuberante de una forma que obedece a la lógica del oxímoron y ayuda a sus hablantes a encontrarse en la pérdida, hacerse de una vida "otra" despojándose de la que la sociedad les había inculcado como "propia". La retórica a la que aludo nada tiene de anquilosada y sí mucho de sutil: "intercambio de señales" regido por la paradoja.

Piénsese, para no ir muy lejos, en los montajes cinematográficos, específicamente eisenstenianos, con que el torrente imaginal se manifiesta en casi todos los poemas recreando un vértigo de planos semánticos que reproduce el de la tensión entre presencia y ausencia:

> Josanna Jeffrey
> sin pena ni gloria
> no vienes
> la última cerilla
> es para la oscuridad (p. 50)

Técnica que se complementa con las yuxtaposiciones neovanguardistas en las que el paradigma parece ser el *collage*: "sin la santísima vulgata y la droga dura / del amor de Cristo cuando es mansa

Nuestra Señora *Inanna*" (p. 18); y, sobre todo, el *collage* del que T. S. Eliot fue un maestro, aquel que junta lo remoto con lo cotidiano, de paso venciendo la geografía y el umbral entre lo numinoso y la realidad perceptible:

> pero es de noche en Manhattan
> entre el Eufrates y el Tigris
> donde estuvo el Edén
> amanece el mito contando sus arenas (p. 52)

Las referencias proliferantes, laberínticas, desde la cita hasta la más discreta alusión, contribuyen enormemente a esa sensación de Aleph borgiano con resonancias, visiones y lecturas entrecruzadas: Berceo, Fra Angélico, Von Bigen, Chagall, Joplin, Enheduanna, Averroes, Cioran. El simultaneísmo intertextual establece como pocos otros elementos el modelo de espacio-tiempo descentrado y en perpetuo movimiento característico no solo de este poemario, sino de algunos previos de su autora –*Desventuras del ocio* (Cumaná: Fondo Editorial del Estado Sucre, 1996) y, en mayor medida, *La Sorda* (Maturín: ICUM, 2011).

El lenguaje de *Colaterales* sale de su lugar asimismo cuando la heteroglosia elige la cruda vía de los encabalgamientos idiomáticos: "su cuello de niebla partida despejada / *O viridissima virga, ave* / *floriditatem tuam* / El peso del monte cabe en una piedra cerrada" (p. 36); "*No offense/ pero nadie entiende el kitsch de otros lugares*" (p. 58); "No sigan / Sus *is a fact* y sus *no offense* / me ofenden" (p. 60). No solo se disloca el léxico, sino que también el sentido evidencia violentos desajustes, unas veces rayando en la antítesis y otras en el extrañamiento súbito de códigos fosilizados: "madonas como vulvas iluminadas" (p. 22); "vomitada y amada en mi boca" (p. 22); "sueños tribales de hienas erectas / como una mujer sobria" (p. 24).

Los nuevos automatismos practicados por Di Donato facilitan la pulverización de los clichés entrevista en los ejemplos anteriores, tal como en ocasiones un efecto análogo se logra con la explotación casi *campy* de los lugares comunes. Véase, por ejemplo, el desmantelamiento de la sublime rosa de Garcilaso, Ronsard, Blake y tantos otros: "Es una chica con sus espinas en un tren / el monte le sale al

paso para hacer el desierto / se enrosca en su planta detonadora el monte se dobla sobre las piedras que pisa" (p. 36). La desfamiliarización resulta en esos casos el producto de la ironía y esta, de vez en cuando, se instala en los metadiscursos:

> aprenden a leer con ojazos de vacas sagradas
> faraones de murales de pergaminos minados
> de mosaico bueno o falso
> y remedo de morerías diseminadas de uno
> [al otro extremo
> del desierto
> que ya son tópico de
> festival de cine (p. 84)

Usualmente, lo irónico se regodea en el contrapunto de la cultura de masas y la cultura de élite, con la consecuente dislocación de registros capaz de generar lo grotesco:

> Catalina es el vacío enamorado
> se le nota
> porque la rueda se echa a volar en un efecto
> [de ovni quieto
> es el andrógino de Platón en su monstruosa voltereta
> alucinógeno barato de cine porno (p. 26)

Y en sus mejores momentos *Colaterales* traduce lo abyecto a la lengua de lo sagrado, en una *coincidentia oppositorum* súbita que llena todo vacío que pudieran haber suscitado los desarraigos:

> El rostro de Cristo con su piel de león iluminado
> las ojeras que dan el trabajo mayor
> ojeras de pigmentos puestos a serenar
> excrementos azulados de los ángeles (p. 30)

"Llegan los días de limpiar el aire" sentencian las últimas páginas, poco antes de una contemplación del resplandor humano en medio del abandono amoroso: "hundo mi mano para traerte a la luz de la casa // me arrodillo entre tus piernas // Solo al ojo del móvil vibrando"

(p. 124). El hogar migra de su situación social predecible y elige el espacio del encuentro con el otro para replantearse de la manera menos materialista: calidez de afectos, lar que solo se halla en una intimidad no alcanzada ni manipulada por factores sociales. El lugar anhelado por el extranjero lo aguardaba desde el principio en los interiores que habitaba; lo aguardaba, no menos, en su capacidad de adorar.

Ese ámbito resulta indudablemente ajeno a los dictados de la modernidad y sus instituciones; en el momento en que lo percibimos, se alumbra el significado de las sostenidas remisiones a lo largo de *Colaterales* a la princesa, sacerdotisa y poeta acadia Enheduanna, que en el siglo XXIV antes de nuestra era cantó a la diosa Inanna. El arraigo en lo arcaico es no solo fundacional, sino arquetípico. Si el presente se encarga de dispersar, la reactivación de lo ancestral, el renacer de sus ecos en la palabra actual, contrarresta dichas dispersiones instaurando un centro mediante intuiciones y ceremonias pródigas en filiaciones estéticas, emocionales, para nada reductibles al intelecto o a los programas compartidos.

Miguel Gomes
ANLE y *The University of Connecticut-Storrs*

Encinar, Ángeles (Editora). *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid: Cátedra, 2014. 522 pp. ISBN: 978-84-3763-220-9.

El mundo del hispanismo está de enhorabuena. Cátedra, en su colección Letras Hispánicas, ha publicado este año una nueva antología de Ángeles Encinar dedicada al cuento español. Encinar, antóloga conocida por su fecunda dedicación al estudio del género, presenta en este volumen una muestra del mejor relato español producido entre 1992 y 2012. La presente colección arranca en los años noventa, década en la que Ángeles Encinar y Anthony Percival terminaron su anterior antología, *Cuento español contemporáneo* (1993), publicada también por Cátedra. En esta nueva obra, Encinar consigue representar la heterogeneidad de estilos y temas que definen al cuento español producido en los últimos veinte años. La colección de relatos va precedida por una excelente introducción y análisis crítico sobre el relato en el panorama literario español que ayuda a entender el contexto literario y cultural en el que se insertan las obras. Además, en este estudio

introductorio se presenta una aproximación teórica sobre el cuento, se lo discute como género acorde con los parámetros estéticos de la postmodernidad, y, finalmente, se explican los criterios de selección y los objetivos del libro. En esta introducción encontraremos bien descritos los factores que han contribuido a la fortaleza que en este momento muestra el relato breve en España. Entre estos, se señalan como determinantes para la consolidación literaria del relato, la notable labor que han ejercido antólogos como la propia Encinar, quien junto a nombres como Fernando Valls, José María Merino o Andrés Neuman, han sido, sin duda alguna, imprescindibles a la hora de situar al relato en el nivel de importancia que ahora mismo goza en España. Otra iniciativa importante ha sido la realizada por las editoriales especializadas que han surgido en las últimas décadas, tales como Páginas de Espuma, Salto de Página o Lengua de Trapo, por citar algunos de los ejemplos que se nombran en el estudio. Asimismo, se resalta el surgimiento de revistas exclusivamente dedicadas al género, como *Lucanor*, o bien la labor de revistas literarias, como *Quimera*, que han publicado números especiales enfocados en el cuento y que, de esta manera, han contribuido no solo a divulgar, sino también a fomentar el estudio académico de la narrativa breve. Otra aportación al desarrollo y difusión de este género se atribuye al papel que han tenido los blogs dedicados exclusivamente al relato, así como la convocatoria de concursos y premios literarios en esta categoría literaria. Un factor reseñable dentro de los que se destacan como contribuidores a la fortaleza del relato breve en España es el papel jugado en los últimos años por los talleres de escritura creativa, donde un número significativo de los autores incluidos en esta antología son o han sido o bien profesores o bien alumnos. En dichos talleres, el género más utilizado para ilustrar diferentes técnicas narrativas es el relato, hecho que ha contribuido en importante medida tanto a formar escritores en las técnicas de la narración breve como a educar lectores en la apreciación de la complejidad técnica de la narrativa breve. El resultado de todas estas iniciativas es un panorama muy saludable de la cuentística en España, algo sobre lo que la antología de Encinar da buena cuenta.

El estudioso del género encontrará útiles las bibliografías que acompañan la introducción. Se incluyen tres: una, sobre teoría, crítica y estudios generales sobre el cuento; otra, con estudios específicos sobre los autores, y una última sobre otras antologías de relatos. Sin embargo, no solo el estudioso del hispanismo encontrará interesante

esta colección, también disfrutará de ella el lector de narrativa breve, ya que se incluyen treinta y ocho excelentes relatos de escritores reconocidos. Aunque la mayoría de los escritores pertenecen a la generación nacida entre los años sesenta y setenta, muchos de ellos han sido receptores de prestigiosos premios. Por otra parte, la representación de escritores y escritoras en esta antología se encuentra bastante equilibrada: de los treinta y ocho autores incluidos, quince son mujeres. Dado que la antología incluye autores con uno o más libros de relatos publicados, la inclusión de este considerable número de autoras es indicativa de la notable cantidad de escritoras que se dedican a este género. La antología es también una muestra de la gran heterogeneidad de temas, tendencias y estilos que se pueden encontrar en el relato contemporáneo español y que ya se manifestaba en la década de los ochenta.

Precediendo cada cuento, se incluye una breve biografía del autor junto con las respuestas a dos preguntas planteadas por Encinar: "En tu opinión, ¿qué tendencias han predominado en el cuento español de los últimos años y en qué dirección crees que va a seguir?" y "¿Qué autores, tanto españoles como extranjeros, consideras fundamentales al hablar del cuento a finales del siglo XX y en estos primeros años del XXI?". La mayoría de las respuestas a la primera pregunta tienden a coincidir con lo que la antología nos muestra: la pluralidad de tendencias es la característica más reseñable del cuento español hoy día, o dicho en palabras de uno de los escritores, Jon Bilbao: "La principal tendencia en los últimos años ha sido la diversidad de tendencias" (123). Las respuestas a la segunda pregunta son más variables y permiten vislumbrar las influencias y el diálogo literario que cada autor establece con otros escritores tanto nacionales como extranjeros. En este sentido, es interesante para la autora de esta reseña la merecida apreciación que recibe Cristina Fernández Cubas, citada como influencia por varios escritores junto a referentes tan indiscutibles como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Ignacio Aldecoa, Antón Chejov, Alice Munro, o Raymond Carter, entre otros.

En conclusión, esta antología supone una constatación de que la calidad literaria del relato en España se ha impuesto y cierra de una vez por todas cualquier debate en torno a la importancia que la narrativa breve pueda tener en las letras peninsulares. No obstante, zanjada esa discusión, surgen nuevos cuestionamientos. Con ello me refiero a la decisión de eliminar de esta colección a autores latinoamericanos

que residen y producen su obra literaria en España. Encinar apunta en la introducción a su antología, la decisión de no incluir ni a autores españoles que no escriban en castellano ni a autores de origen hispanoamericano, con la única excepción del hispano-argentino Andrés Neuman. Por supuesto, los criterios de acotación de una antología son prerrogativa del antólogo, que es quien determina cuáles deben ser estos, pero no deja de parecernos un filtro revisable el que sea el lugar de nacimiento de un autor el baremo para considerar su justo lugar en la producción literaria en un idioma y un país. El propio Andrés Neuman, sin ir más lejos, es buen ejemplo de la arbitrariedad que encierra esta medida, al ser considerado por unos un autor latinoamericano (Bogotá 39) y por otros, como es el caso de esta antología, como un exponente de la narrativa peninsular contemporánea. De la misma manera, contemplar el lugar de nacimiento como criterio selectivo excluye de esta colección a autores tan importantes en la narrativa breve producida en España como pueden ser Fernando Iwasaki o Patricio Pron, por ejemplo. Hoy en día, es necesario reconocer, como señala el escritor Hipólito G. Navarro en la respuesta a las preguntas planteadas por Encinar, que este es: "un momento de encuentro feliz con magníficos autores latinoamericanos que trabajan en España" (275). Esperemos, por tanto, una antología del cuento futura en la que, no solo la postmodernidad, sino también esos "felices encuentros" que posibilita la globalización, brinden el contexto intelectual para pensar en la prolija producción cuentística de España desde otros parámetros. Ojalá sea la excelente antóloga Ángeles Encinar quien asuma ese reto.

Cristina Ortiz Ceberio
ANLE y *Universidad de Wisconsin-Green Bay*

Boido, Mario. *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012, 188 pp. ISBN: 978-84-8489-672-2 (Iberoamericana); ISBN: 978-3-86527-721-3 (Vervuert).

La palabra y la imagen conviven en el cubismo sintético de Braque y Picasso y los caligramas de Apollinaire, en el creacionismo de Huidobro, que animaba a los poetas a no cantar a la rosa, sino a hacerla florecer en el poema; juegan con su pura materialidad en la

poesía concreta del grupo Noigandres de Brasil y la elevan hacia la dimensión metafísica en los topoemas y discos visuales de Octavio Paz. Antes, las aguafuertes de William Blake –el artista total– dialogaron con los poemas de *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, y todavía más atrás en el tiempo, los manuscritos medievales se iluminaron con *marginalia* fantástica o grotesca, y Homero animó el escudo de Aquiles mediante la descripción ecfrástica en el canto XVIII de la *Ilíada*. Y en el *haikú* y el *lüshi*, el trazo de un pincel hizo converger pintura, poesía y caligrafía según "una práctica semiótica en la que los diferentes lenguajes se influyen, se oponen y al mismo tiempo se complementan" (Kristeva, "El 'lenguaje poético' chino", 1985, 57). La relación entre la palabra y la imagen atraviesa la historia del arte, la historia de la literatura. Es una relación misteriosa, compleja, cuyo origen se remonta a los albores de la vida humana (del individuo tanto como de la especie) con la muy humana capacidad de construir representaciones. Sobre esta capacidad descansa la posibilidad de imponer un orden al caos de las percepciones, reconocerse a sí mismo y a los demás seres, dar sentido a la ausencia, construir modelos para comprender el mundo y lenguajes para expresarlos y comunicarse con los otros. Establecida esa matriz semiótica, toda relación con la realidad se mediatiza. ¿Cómo, en qué instancia se conforman las representaciones verbales, y por qué procesos se separan de las representaciones visuales? Si, como afirma Jacqueline Lichtenstein, unas y otras tienen origen en la prefiguración de la imagen, una vez distribuidas y organizadas en lenguajes, ¿son ontológicamente diferentes? ¿Implican epistemologías específicas? A partir de estas preguntas básicas, Mario Boido desarrolla en su libro *De límites y convergencias* una investigación orientada a explorar los modos en que dialogan la representación visual y la representación verbal en obras que construyen su significación en la porosa frontera donde convergen los dominios de esos diferentes lenguajes. En consonancia con la complejidad del tema, el trabajo de Boido discurre en un terreno multidisciplinario abonado por la semiótica, la filosofía, la crítica cultural. La primera provee las herramientas metodológicas para analizar cómo operan, respectivamente, los discursos verbal y visual; la segunda, la perspectiva teórica para comprender su naturaleza; la tercera, que ya en sí define un campo interdisciplinario, los contextos y las inmersiones necesarios para derivar del análisis de las obras algunas conclusiones relativas a la cultura de lo visual en el escenario latinoamericano del S. XX.

A pesar de su insistencia en la necesidad de replantear los términos en que se ha discutido la relación palabra/imagen, Boido no deja de abonar, con el respaldo de varias fuentes teóricas, la noción de la inconmensurabilidad de ambas formas de representación. Con Lyotard afirma la separación ontológica de palabra e imagen, cuyas distintas configuraciones se prestan a formas diferentes de crear significaciones, de tal modo que el límite de una marca el dominio de la otra. Con Mitchell declara que la imagen es impensable para la palabra, ya que la experiencia visual es irreductible al modelo textual, a partir de lo cual puede decirse que cada uno de estos modos de representación propone una forma específica de conocer. Es cierto que estas afirmaciones, al otorgar a la representación visual un estatuto no inferior a la verbal, revierten la prevalencia otorgada a la palabra por el pensamiento de occidente hasta la última crisis de la modernidad; la palabra se enaltecía como instrumento del pensamiento abstracto y vehículo de la ley, por sobre la imagen, siempre demasiado cerca de lo sensible, siempre sospechosa de exceso o transgresión, aun en sus concreciones más sobredeterminadas. El dispositivo moderno de la distribución de los discursos y los géneros mantuvo estos lenguajes convenientemente separados, con lo que se acentuó la noción de su mutua irreductibilidad. A pesar de ello, nunca dejó de existir una zona de contacto e intercambio, que las vanguardias se ocuparon de nutrir con sus experimentaciones en las fronteras de los lenguajes y los géneros, y que hoy se ensancha y diversifica en una creciente gama de hibridaciones.

En los capítulos que siguen al planteo teórico introductorio, Boido examina cuatro instancias diferentes de contacto e intercambio en la zona liminar entre la representación visual y la verbal. En ausencia de una justificación explícita del criterio de selección del heterogéneo conjunto de obras analizadas, el lector infiere que de ninguno de los modos de relación considerados se deriva una función modélica, ni se propone el conjunto como una tipología. Antes bien, cada capítulo del libro puede leerse como un ensayo donde la obra –o el conjunto– bajo escrutinio abre un camino entre muchos posibles en la espesura de una problemática compleja cuya teorización continúa siendo incipiente.

La enigmática obra del vanguardista argentino Xul Solar es, entre todas las consideradas, la que de manera más radical buscó superar la barrera entre la representación visual y la verbal en un esfuerzo por remontarse a su común origen. Es que la creación plástica era

una parte, si bien central, de un proyecto de mayores dimensiones, consistente en la invención de lenguajes (el Neocriollo, la Panlengua), que combinando una variedad de elementos tomados de diferentes sistemas, fueran vehículos idóneos para la comprensión profunda de la realidad y el mutuo entendimiento entre los humanos. Boido dedica una buena parte de este ensayo a contextualizar este proyecto de Xul Solar en el panorama de las vanguardias latinoamericanas que conciben el cosmopolitismo como una manera de superar la visión eurocéntrica de todo producto cultural latinoamericano como epigonal e imitativo. Asimiladora voraz de todas las tradiciones desde una mirada centrada en el pasado mítico precolombino, la propuesta artística de Xul Solar se hace eco del canibalismo selectivo pregonado por Oswald de Andrade, que radicaliza el moto martinfierrista de releer el archivo universal sin preconceptos canónicos. La transgresión más flagrante de Xul Solar se concreta en la búsqueda de un lenguaje plástico que sea al mismo tiempo escritura. Boido recorre el proceso de desarrollo de esta idea desde las primeras *pinturas verbales*, donde todavía se reconoce la diferencia específica entre los lenguajes que se complementan en el espacio del cuadro, en procura de una interpretación interdependiente, hasta las *grafías* (reelaboradas y perfeccionadas a partir de 1950), donde Xul detiene la oscilación entre una forma de representar y la otra, para ensayar una codificación plástica del lenguaje verbal. Con ellas, Xul intenta saltar el muro que separa los sistemas "densos", como la imagen, de los "articulados", como el lenguaje verbal (según la clasificación de Nelson Goodman). La superación de esa frontera, imposible al menos para los sistemas alfabéticos de occidente, conduce a una aporía: el resultado es un cuadro que es un texto (o viceversa), pero el texto es ilegible.

En el grabado de José Guadalupe Posada *La calavera de don Quijote* (1905) y el acrílico *Evocación quijotesca* de Alfredo Zalce (1986), Boido examina la recreación de un personaje paradigmático en el canon literario occidental, don Quijote de la Mancha, transpuesto no solo de un lenguaje artístico (la literatura) a otro (la plástica), sino de un contexto histórico-cultural (el S. XVII español) a otro (México en el S. XX: la esperanza revolucionaria y su fracaso). Para explicar esta transposición, que implica, además de la conversión de un complejo constructo literario en imagen, su "naturalización" en la cultura mexicana, Boido utiliza las nociones de *etiqueta* y *esquema representativo* que expone Nelson Goodman en *Languages of*

Art. Las imágenes de don Quijote (la calavera de Posada, que arrasa sobre los huesos de tiranos y explotadores, o el joven héroe de Zalce, enjaulado por payasos, burócratas y criminales) procederían de la transferencia de un esquema representativo (la suma de cualidades, o etiquetas, del personaje en la cultura hispánica), a otro (la compleja historia de la Revolución, en el escenario transcultural mexicano). Pero construir una representación (aunque sea, por transformación de otra) no consiste en la mera retención de algunas etiquetas y anestesia de otras, en especial cuando estas consisten en rasgos descriptivos que atañen a denotaciones. Ciertamente, como sostiene Boido, estas transposiciones tratan a don Quijote como una metáfora al transferirlo de contexto, pero la noción goodmaniana de metáfora como aplicación insólita o "reasignación de etiquetas", no alcanza para explicar la redescripción de los ideales revolucionarios en términos quijotescos, ni el Quijote en términos de la cultura mexicana de los mitos precolombinos y los corridos populares. No es fácil, tampoco, combinar esta teoría nominalista y denotativa de la metáfora con la fenomenología de la recepción de Iser, que más bien reclamaría una teoría de la metáfora en términos de la construcción de un modelo.

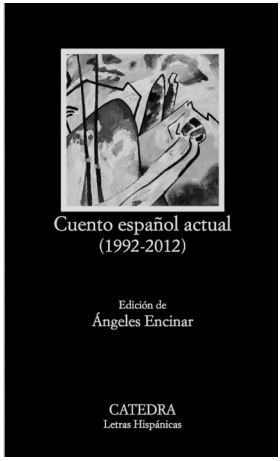
En el tercer capítulo, Boido contempla la presencia y función de las pinturas de Courbet, Ingres, Goya, y también, muy particularmente, Egon Schiele, en la novela *Los cuadernos de don Rigoberto*, de Mario Vargas Llosa (1997). A diferencia de lo que ocurre en *Elogio de la madrastra* (1988), donde la relación entre el cuadro y el texto es mayormente ilustrativa, y se resuelve mediante el tradicional procedimiento de la écfrasis, en *Los cuadernos* las obras constituyen elementos decisivos para la construcción ficcional. El arte es medio y fin: es el instrumento para salir del tiempo de los relojes hacia el tiempo auténtico del que habla Heidegger en *El Ser y el tiempo*, pero también es ese mundo paralelo donde el deseo proyecta su objeto siempre fluyente.

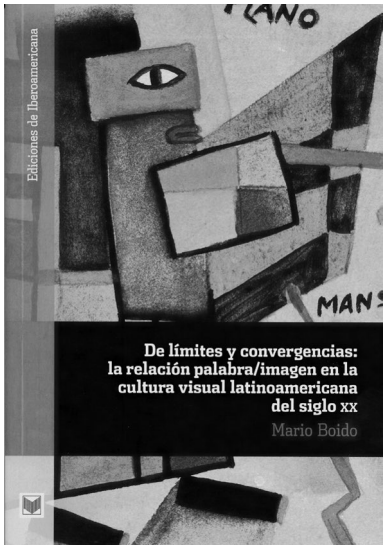
Mientras en los capítulos precedentes el autor explora la zona fronteriza entre la representación verbal y la visual, en el último llega a dos poéticas que ponen a prueba los parámetros de toda representación posible mediante el cuestionamiento de sus respectivas herramientas: el lenguaje, limitado en su código y sucesivo en su puesta en discurso y el sistema de la perspectiva, que traduce a las dos dimensiones del plano las otras dos (la profundidad y el tiempo). En "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941), y "El Aleph" (1960),

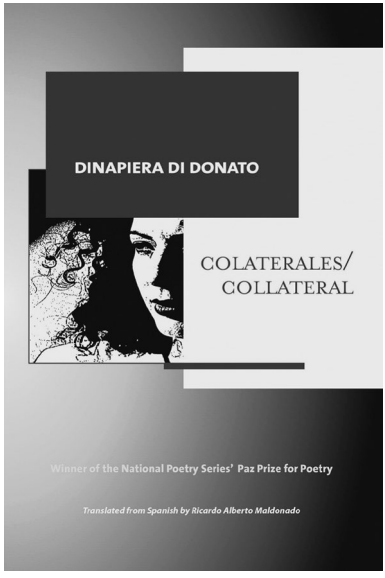
Borges diseña dos variantes de un mismo problema: la capacidad de un sistema limitado y discreto de producir ilimitadas actuaciones. El laberinto de Ts'ui Pen resulta ser una novela infinita, donde se actualizan todas las alternativas abiertas en cada momento de decisión; el aleph es una pequeña esfera que contiene el universo, el detalle de cada uno de sus elementos visto desde todas las perspectivas, entre estos, el propio aleph, que repite en abismo, infinitas veces, el mismo panorama. Por su parte, los grabados de Escher como *Relativity* (1952) y *Belvedere* (1958) entre otros, provocan el encuentro imposible de distintos planos espaciales en una estructura única que además hace converger tiempos diferentes. Estas dos construcciones artísticas tienen en común la aspiración de representar lo irrepresentable, a tal punto que Boido confiesa haberse sentido inclinado a ilustrar los cuentos de Borges con grabados de Escher; sin embargo son incomparables, pues se expresan mediante dos semióticas diferentes. Lo que ambas comparten es una estructura de pensamiento: la paradoja, que procede de una operación autorreflexiva: se trata de sistemas que al modelizar la realidad se incluyen a sí mismos. Por ello, para dar cuenta de su funcionamiento, Boido recurre a un nivel de abstracción más elevado: los teoremas de inconsistencia e indeterminación de Gödel. En efecto, como demuestra el autor mediante un riguroso análisis, tanto los cuentos de Borges como los grabados de Escher son comparables con un sistema de cuyos axiomas puede derivarse correctamente una fórmula contradictoria respecto de aquellos axiomas, y que por lo tanto no es ni verdadera ni falsa. Así como Gödel utiliza la potencia expresiva del sistema matemático para mostrar sus limitaciones y su inconsistencia, las elaboradas arquitecturas artísticas de Borges y Escher llevan al límite de su capacidad representativa los recursos de sus respectivos lenguajes para señalar la dimensión hostil y fascinante de lo inconcebible. Que coincide, apunta Boido, con el nebuloso momento de contacto entre la palabra y la imagen.

Ilustrado por bellas láminas de las obras de arte analizadas o mencionadas en el transcurso de la exposición, este libro demuestra, en su misma composición objetual, la tesis que desarrolla: "palabra e imagen operan exactamente del mismo modo: totalmente distinto".

Graciela S. Tomassini
ANLE – Consejo de Investigaciones
de la Universidad Nacional de Rosario


Cuento español actual
(1992-2012)
Edición de
Ángeles Encinar
CATEDRA
Letras Hispánicas


Ediciones de Iberoamericana
De límites y convergencias:
la relación palabra/imagen en la
cultura visual latinoamericana
del siglo XX
Mario Boido


DINAPIERA DI DONATO
COLATERALES/
COLLATERAL
Winner of the National Poetry Series' Paz Prize for Poetry
Translated from Spanish by Ricardo Alberto Maldonado

ALBA OMIL

LOS OJOS DE MEDUSA

CUENTOS - MICRORRELATOS

Lucio Piérola Ediciones

TINTA FRESCA

La lectura es el arte de construir una memoria personal
a partir de experiencias y recuerdos ajenos.
RICARDO PIGLIA

LOS OJOS DE MEDUSA[1]

Alba Omil[1]

La palabra

Milagros

¿Quién escribe por mí? ¿Quién dicta dentro de mí? A veces creo percibir una vocecita urgida que, en seguida, se esconde. Y mi cabeza empieza a arder llena de gente, de cosas, de hechos, de mundo, de ensueños, de pesadillas, de milagros. Mi mano escribe.

Vuelos

Amanece. Desde el profundo frescor de las cúpulas verdes canta el día con campanas de pájaros. Canta mi corazón y vuelan las palabras pero las caza el poema.

¿Las caza? No. Ellas vuelan. Y sólo las refleja su espejo.

[1] Catedrática universitaria emérita, escritora, ensayista y promotora cultural de reconocida trayectoria es colaboradora regular de la RANLE. Adicionalmente a su producción académica, en materia de creación literaria ha publicado más de treinta libros varios de los cuales han recibido distinciones y premios literarios. Los textos aquí seleccionados forman parte de *Los ojos de Medusa. Cuentos. Microrrelatos* publicado a fines de octubre de 2014 (Tucumán: Lucio Piérola Ediciones, 1994, 140 p.). El volumen está integrado por una primera parte, "La saga del Toto" y la segunda "Microrrelatos" de donde proviene nuestra selección.

Desove

Las palabras estaban inquietas, agitadas, disconformes; necesitaban comunicarse, alma con alma; unas con otras. Volaron hacia el árbol más alto y, desde allí, huevearon el poema.

Los dones

Dios ordena su reparto ¿Justo?
Dios es la justicia.
Todos piden ¿Todos?
—Lo importante es el uso, dice el destino y tira a barajar.
Pelean. Traicionan. Acumulan. Se matan.
El hombre gris sólo alcanza a cazar un montoncito de palabras que otros –corriendo tras del oro, el poder o la fama– ni siquiera las miran.
El hombre gris juega con ellas: acomoda, cambia, pule, ilumina, les inyecta la sangre de su propio corazón. Así surge el poema.
Dios lo escucha recitar, sonriendo.

Parecido a sí mismo

Harto del mundo y sus vulgaridades, cierra los ojos y emprende el descenso: desnuda la memoria y también el olvido –barreras implacables– busca otra cosa, aunque indecisa, remotamente perceptible. Y libre al fin, llega, sin rastros. Besa el suelo de su paisaje profundo. Respira el aire suyo. Y concibe el poema.

Luz y aromas

Pájaros de cristal y azucenas del aire alucinan la noche en que la luna alumbra el trajín de las hormigas, dueñas a esa hora, del jardín embalsamado de azahares cálidos que borran a empellones los recuerdos de la pasada escarcha. Mi mente trabaja y genera imágenes. Corre, veloz, mi pluma.

Bíblicos

Inconsciente colectivo

El Señor hizo al hombre con barro primordial y luego lo sopló. Ese soplo feliz cargaba infinitas partículas divinas: amor, creatividad, magia, memoria…

En el ardor del verano, cuando cae la lluvia y mi jardín exhala un olor a tierra mojada, un lentísimo, dulce temblor remoto se cuela en sangre e invade mis sentidos. ¿Será el recuerdo dormido de aquel soplo feliz?

Sueños

Sonreía Dios en su nube dorada de sueño. De su boca entreabierta brotaban ángeles. Venían a custodiar al que iba a nacer.

Mi perra

—Tengo un problema serio con mi perra: se pasa la noche entera ladrándoles a los ángeles que visitan mi jardín, y tengo miedo de que los espante.

—¡Como! ¿No se te había muerto la perra?

—Si, pero sigue ladrando.

¡Esta perra!

A todos los perros se les da por enterrar cosas –huesos, sobre todo, huesos y a veces–… pero a la mía tengo que andar cuidándola…

Ayer, después del chaparrón, la vi afanada cavando bajo el rosal blanco.

Un aroma dulce, como a lirio, como a no sé qué, como si no fuera de este mundo, llenaba el aire.

Corrí.

—¡Criminal! ¡Otra vez! ¡Tenías que ser vos!

Salió corriendo pero alcancé a sacar intacto un angelito minúsculo de esos que aroman el aire.

Lo puse sobre un capullo blanco para que recompusiera el vuelo.

¡Esta perra tiene cada hobby!

Es el colmo.

Manzana edénica

Es una burda mentira machista eso de que Adán comió (o probó) la manzana, porque en cuanto se la ofrecí, por hacerme la contra, como siempre, claro, la sostuvo y sopesó, antes de tirármela por la cabeza ¡Y encima me cargan con la culpa!

Ya sé que no me aguanta

Era roja, apetitosa, tentadora. Cuando se la ofrecía, yo, que ya la había visto a la otra –a la escamosa– charlando a escondidas con Adán, le pesqué al vuelo la intención: tirarme la culpa encima, quedarse él solo con el Paraíso, convencer al de arriba de que le saque otra costilla y ¡Viva la Pepa!, ¡A mí con esas!

Él…

Bajo las inclemencias de su propio invierno, multitudes claman al cielo pidiendo paz, amor y comprensión. Pidiendo ser oídas.

Él es su vocero.

Él, Francisco.

La dulce tentación

Meliflua como era, me dijo la serpiente que la había arrancado del árbol de la sabiduría: "Serán como los dioses. Sólo pruébala".

Se la ofrecí a Adán –"una mordidita, amor, es deliciosa"– para ver si, bestia como era, se desasnaba un poco. No le dio importancia y la puso en un hueco del mismo árbol.

Como en el Edén el tiempo no transcurre, sigo esperando. Y nada.

Deudora

Me cedió su costilla y, noche y día, se la pasa echándomela en cara. Así se sale con la suya, claro. Y yo, deudora permanente ¡Y qué! ¿Voy a devolvérsela? Con gusto se la tiraría por la cara pero.

Pienso y pienso por qué me la reclama. Aunque últimamente me ha dado por concluir que es un complejo de inferioridad: él, incompleto; yo, completísima.

Y bueno, que vaya a quejarse al Edén, Veremos cómo le va.

Gobierno femenino

Ya llevaban su tiempo (que en el Edén no corre), y ciertas cosas, a Eva habían empezado a molestarle. En primer lugar, aquello de la costilla ¿Una hipoteca vitalicia? ¿Un documento de obediencia debida? ¿Por qué él tenía que ser el mandamás? ¿La alternancia en el poder no era lo justo? Un tiempo él; un tiempo ella, sin reelección. Estaba segura de que con ella en el mando, las cosas andarían mejor Por eso urdió lo de la manzana.

Ya fuera del Paraíso, él mandó un tiempo de miedo, de dolor de carencias. Entonces ella, dándole un empujón, tomó las riendas. La pobre humanidad vería, con el tiempo, los resultados.

Fuga

Un pájaro blanco, luminoso, vuela en picada hasta una lombriz de tierra distraída que sueña que es eterna.

Pero no. No es un pájaro, es un ángel que viene a buscarlo. A él, al que está meditando detrás de la lluvia.

Me encuentra. Me toma del brazo, me lleva.

Parece que del otro lado llueve.

Sin y con

Abel murió de golpe, sin esperarlo, sin saberlo, sin sufrir.

Caín deambuló por la vida, agobiado por el peso de la culpa, perseguido sin pausa por la silenciosa mirada de Dios.

Y así, hasta el final.

Mandato

La figura del Señor brillaba –bengala esplendorosa– contemplando el mundo naciente: la fuerza del *Big bang*, una minúscula masa en expansión, edades y milenios en fuga; eras de hielo, cataclismos, estertores de mundos que nacían; mares y bosques, soberbias criaturas sin clasificación, sin nombre.

Una chispa se escapa de su divino fulgor y dibuja las primeras palabras: Unión. Paz. Amaos.

Alas

Criaba pájaros en su jardín, inmensa pajarera sin otros barrotes que el aire y el cielo.

Un tarde se asomó a la puerta, él mismo rojo de ocaso y lleno de alas. Alguien susurró que era un serafín.

En algún lugar del mundo

Ellos disfrutaban del verde –árboles inmensos, flores, aromas, cantos del río y de los pájaros, todo envuelto por la paz, cubiertos por la luz de Dios.

Y aparecieron la serpiente y la manzana, el destierro y la huida; el dolor, el abandono y la gran oquedad del miedo.

Y después.

Sembraron los hombres. Amaron. Procrearon.

De nuevo el Paraíso. Un nuevo Paraíso en la tierra. Pero un día. Pero un año. Unos años. Los vientos de la discordia abrieron las puertas del nuevo Edén. ¿Qué buscaban? ¿Lo sabía Dios?

Y ya no cantan los pájaros pero silban las bombas y aúllan los hombres como fieras hasta que los ahogan el humo, el aire envenenado, la pólvora y el odio.

Aquel recuerdo del Edén ya no es ni recuerdo. En ese lugar del mundo, los hombres huyen; las mujeres, con sus hijos como un fusil al hombro, huyen. No de la ira de Dios, como entonces, sino del odio de otros hombres.

Ángeles

Hacían falta ángeles en el cielo: los más antiguos, hartos de guardar sin éxito las almas descarriadas, optaron por quedarse en la tierra (como Don Ángel, de Miró) a cuidar los pájaros, los hermanos cóndores, las hermanas águilas, a contemplar los atardeceres, a envejecer como todos los hombres, a honrar a Dios como algunos de ellos.

Otros, convocados por las fórmulas descubiertas por humanos curiosos, bajaron, primero a ayudarlos, después a gozar de la gloria de Dios en la tierra; después a amar como los hombres y a morir como ellos.

En los atardeceres elevaban himnos que no sólo Dios oía: también escasos, privilegiados, inocentes.

Cuando alguno de esos desterrados voluntarios moría, de un montoncito de ceniza celeste se elevaba una finísima columna de humo, derecho al cielo. De ahí nacía otro angelito.

El Señor sonreía, respetuoso de la autonomía de aquellos seres que él mismo había creado

¿Sonreía o sollozaba?

Míticos

Miradas

Harto ya de su soberbia y sus desplantes, decidió enfrentarla:

—Tienes los ojos más hermosos del mundo ¿Por qué tanta maldad? ¿Qué te mueve? ¿Qué te impulsa?¿Que tienes en el alma?¿En

la cabeza? Mírate. Y le tendió su escudo de bronce, brillante como espejo.

El final es conocido.

El retorno

Ítaca amanecía verde y florida. El mar, más azul; Penélope, brillante y ansiosa, en premonitoria espera.

En el Olimpo, los dioses jugaban su ajedrez y Pallas hacía jaque mate.

Los dióscuros

Leda feliz, iluminada su desnudez por un extraño claror de la luna, abrazaba con embeleso el bello cuerpo blanco, poseída por el goce de esa excelsa hermosura. Un rayo partió el cielo en dos, arrebatando al cisne.

Dos ensangrentados huevos encerrarían tragedias y llanto.

Dos gemelas. Dos destinos

Y sí. Que Agamenón se la pasaba mascullando sobre los injuriosos cuernos de su hermano, que no sólo hacían arder las cenizas del Atreo y enlodaban a toda la descendencia, sino que a él le tenían sorbido el seso y también el sexo, con la patrona abandonada, quejosa y mordiendo fragmentos del pasado –Ifigenia incluida–, leños que alimentaban la hoguera.

Otras hogueras arderían después, en Troya.

Amor

Ocasos

Herida por los rayos del último sol, muere la tarde, como algo muere cada atardecer en mi alma ¿Qué rayo doloroso, ardiente, a golpes de dolor, graba tu nombre en sus repliegues?

Un corazón desocupado

¿Cuánto tiempo habría pasado desde que al último ocupante del corazón lo arrastraron los vientos de la muerte? Décadas de dolor y de silencio.

Pero ellos, los muertos, regresaron esta vez para arrastrar un corazón vacío.

Abandono

Gritaba –para adentro– en un mundo ahora vacío. Se había ido, llevándose todo con él, dejando ese agujero negro que había empezado a devorarla. ¿Sería que Dios, arrepentido de su creación apoyada en el amor –amor fallido, al fin– ¿había resuelto borrar todo y regresar al caos, dejándola a ella por testigo?

Flotando

En el recuadro de la ventana se recortaba enorme y blanca.

A la luz de esa luna lo vi flotar ¿Lo habría arrastrado el viento?

Leve, tibio, iridiscente, vino a rozarme los labios.

¿Un bello insecto nocturno? ¿Una luciérnaga?

No. Era el beso. El incomparable beso que me dabas en sueños.

Pesadilla

Esa noche, la pesadilla me mostró la cara del amado: feliz, como no se la había visto nunca; deslumbrado frente a un rostro hermoso, en dulce entrega.

Sus dedos le dibujaban los labios, así besándola, más allá de los suyos, con todo el cuerpo.

Lloré en silencio como cuando el dolor es fuerte y se mete en la hondura. Luego, a los gritos, en estertores de desengaño que se me apretaban, sin salida, en la garganta, y que me regresaron a la claridad del día.

Noche horrorosa.

Salí a tomar aire pero con la imagen sangrante, manchando desde la piel del alma hasta los recuerdos más hermosos del pasado.

—Bueno, pero era un sueño.

—¿Un sueño?

Los largos silencios

Tú y yo ¿Somos, realmente, uno? ¿Sólo por mi boca que te besa? ¿Por mis ojos que te devoran? ¿Por los cuerpos que nos entregamos encendidos?

¿Y lo otro? ¿Qué pasa con mi hambrienta soledad que necesita más que un cuerpo, más que un beso, más que una mirada para integrarnos, para ser uno?

Es que no cabes en mi pozo. Eso es lo trágico.

Insomnio

Sangra mi corazón herido.

Flota en la penumbra una flor roja, incandescente, trémulo cristal de fuego.

Sólo flota.

De pronto un insecto, oro puro, baja de la nada tenebrosa. Coruscan sus élitros dorados sobre un temblor de estambres, llama viva.

Baja luego otro. Y otro. Y otro más. Y es un enjambre de minúsculas chispas aladas que aureolan la flor.

El deslumbramiento me ilumina la sangre. Cierro los ojos. Pliego el ensueño en cuatro; lo guardo debajo de la almohada y trato de dormir bajo el arrullo de los élitros dorados que intentan persistir, a pesar del pliego que los encierra.

Pero la herida ardiente continúa goteando mientras los latidos las empujan al aire para que estallen en su propio fuego.

Traiciones

Como respuesta a tu traición, dejé de amarte. Y cada vez que te encuentro en mi recuerdo, te veo disminuyéndote, día a día más pequeño. Con el tiempo serás nada aunque ya comenzaste a serlo cuando, sin palabras, sin darme vuelta siquiera, te dije adiós.

Mar de lágrimas

Esa tarde de lluvia, cuando empezaron a golpearme los recuerdos, saqué a relucir sus imágenes depositadas en el viejísimo arcón remachado de años: mi muñeca de loza con traje de terciopelo azul, un viejo camisón de bodas de la abuela –seda espuma verdemar, encaje negro; un libro de cuentos con figuras que se erguían al abrir cada página: un rey Neptuno gordinflón, con tridente de diamantes, y rodeado de sirenas; un pájaro verde con pico de oro; mi primer amor, latidos y sonrisas; un corto adiós, con sus primeras lágrimas; un imposible olvido; tu vago rostro, ¿tu corazón? No. Estaba enterrado en el tiempo.

Aleteos

Por la boca entreabierta de su cuerpo tan blanco, tan quieto ya, voló una serie de burbujas iridiscentes: último aleteo de su corazón que me daba su adiós.

Razones hay, inexplicables

Tenía una herida abierta –de esas que llegan hasta el hueso– empecinada en no cicatrizar, en expeler ardores, venenos, ese rencor antiguo, goteo permanente contaminado y purulento aunque teñido de amor, de celos, de tenso, insoportable, doloroso amor ¿de insoportable espera?

Tal vez una razón para seguir viviendo. Sólo eso.

Regreso

¿Qué serán, de quién, de quiénes, esos ojos que fosforecen en mi jardín las noches con preludios de tormenta? ¿Serán las almas de los que amé y me amaron y se los llevó la muerte? Pero ¿es que puede retornarse de ese reino de sombras?

Sí. Porque es tan largo y tan fuerte el amor, que puede vencer todas las distancias.

Silencios

Me gustas cuando callas porque así puedo hablar yo. Y descansar y dormitar y soñar. Y pensar en la otra.

El miedo

Y de pronto llega y es sólo un olor que se instala en la nariz, en el fondo, en la pituitaria. Olor a podredumbre, a carne que se va descomponiendo –y un reptar en el fondo de las órbitas. ¿Y ahí se queda? ¿En la pituitaria? No. Se expande y va comiendo y siento mi incompletud y tiembla todo lo que queda de mi carne, de mis huesos –creo que ya no queda piel– y busco apoyo pero no hay nada. Sólo ese hueco helado, oscuro y sin imágenes. Una casa vacía, saqueada sin piedad por el furor de las tormentas de la vida y de la muerte. La nada oscura. Es que el monstruo se ha comido los alrededores, el pasado, los recuerdos, el futuro, los ensueños.

Por ahí, una lágrima impensada retoca la órbita y él retrocede y el parpadeo infinito deja filtrar un débil rayo. Y retrocede. Pero el miedo. ¿Miedo a qué? Si uno lo supiera. Pero seguro que en cualquier momento vuelve. La madriguera oscura y silenciosa está siempre en acecho. Esperándolo.

A veces lo acaricio ¿Para domesticarlo? Para… No sé.

Gris + Gris

Llueve, lentamente llueve y está tan gris el mar como mi corazón.

Lejana, brilla tu isla, dorada por el sol. Pero ya quemé mis naves.

Abandono

Estás escondido en el tiempo, aunque los espejos de la memoria prosigan reflejando tu imagen, y las nubes dibujen en lo alto tu figura, y el humo de los otoños intente difuminar tu aroma, y las golondrinas escriban, en cada primavera, las letras de tu nombre en el aire, y yo continúe noche a noche besando tus besos, y el muro del adiós registre su sentencia.

¿Y yo?

Me miro desde tus ojos y me veo otra: extraña, diferente ¿Me has quitado mi yo? ¿Lo cambiaste por otro? La boca que me besa ¿a quién besa? ¿A mí o la otra? ¿El alma que buscas es la mía?

¡Vete! No vuelvas a mirarme. No me beses. No me condenes a no ser más yo. A que me mate la tortura de mi pobre, unitaria y humana desnudez.

El pasado

Sones lejanos

Suenan las notas de una guitarra, amortiguadas por la distancia pero más por el tiempo. Voy trepando por sus sones hacia el reino del recuerdo.

Arribo y el mundo se ilumina. La luz convoca otro espacio, otras voces, otras figuras: libélulas azules y pájaros dorados que escapan de bellos libros y pueblan mis atardeceres; palomas que se besan entre arrullos; relinchos lejanos que convocan ya remotos galopes. La estancia de la familia y el placer del verano. Las guitarras a la luz de la luna llena.

Resultaban cortas las vacaciones entre los goces del día y los cuentos de la abuela, abrazo nocturno que amortiguaba el miedo a los gritos de pájaros extraños que agujereaban la noche. "Almas en pena, niña", decían las criadas.

Y ahora, todo aquello se transfigura y crece, hasta llenar, aunque sea por momentos, el enorme hueco de la soledad.

Tres caballos

A veces, muchas veces, en mis noches galopan fantasmas de caballos. Sombras de caballos, con resuellos de caballos, con olor a caballos. Van y vuelven, pálidos bajo la luna menguante. Rondan en un espacio conocido pero ya muy lejano y perdido en el tiempo.

Los rojos de la aurora iluminan su pelo desteñido por fantasmagóricas nieblas. Y se marchan. Pero regresan. Siempre regresan, los belfos humeantes por la carrera. ¿De dónde?

Una noche lo supe: regresan del pasado. Regresan de mi infancia, escapando de las oscuras cuevas del olvido.

Lluvia

Pleuve dans la ville et dans mon coeur.
P. Valery

Llueve sin piedad y sin pausa sobre mi corazón. El agua forma ríos que arrastran recuerdos viejos, que duelen como pájaros muertos; abandonos, soledades, heridas aún abiertas, infiernos empeñados en regresar, despojos de magias perdidas, pedacitos de ensueños: minúsculos fragmentos de algún espejo roto.

Ojalá alguna vez salga el sol e ilumine un campo limpio, tierra fresca recién arada y olorosa, donde florezcan las amapolas, picoteen los gorriones, brillen las mariposas, regresen las golondrinas, y su verdor se extienda al infinito.

Disgregación

La bata de seda cayó sutil, deshecha por el tiempo. Ese montoncito de polvo era la tumba de presentes que ya fueron –ardientes, feroces, humanos–, instantes que sopló la vida.

Algunas lágrimas lavaron esa tumba. Ahora era barro duro, piedra afilada y cortante. Y ya tenía las primeras manchas de sangre.

Aquel viejo jardín

Enero ardiente. Vacaciones lejos de la ciudad.

Juega la niña en aquel viejo jardín de añosos árboles y un solo rosal, de flores rojas. Su reino.

Salta, corre, trepa al limonero y hace llover azahares. Canta con la lluvia y luego hace tortitas de barro. Persigue mariposas y vuela con el viento, abiertos los brazos, soñando que es libélula. Desafía al duende en las siestas, agazapada entre las hojas de la higuera. Baila, sin miedo, con los remolinos.

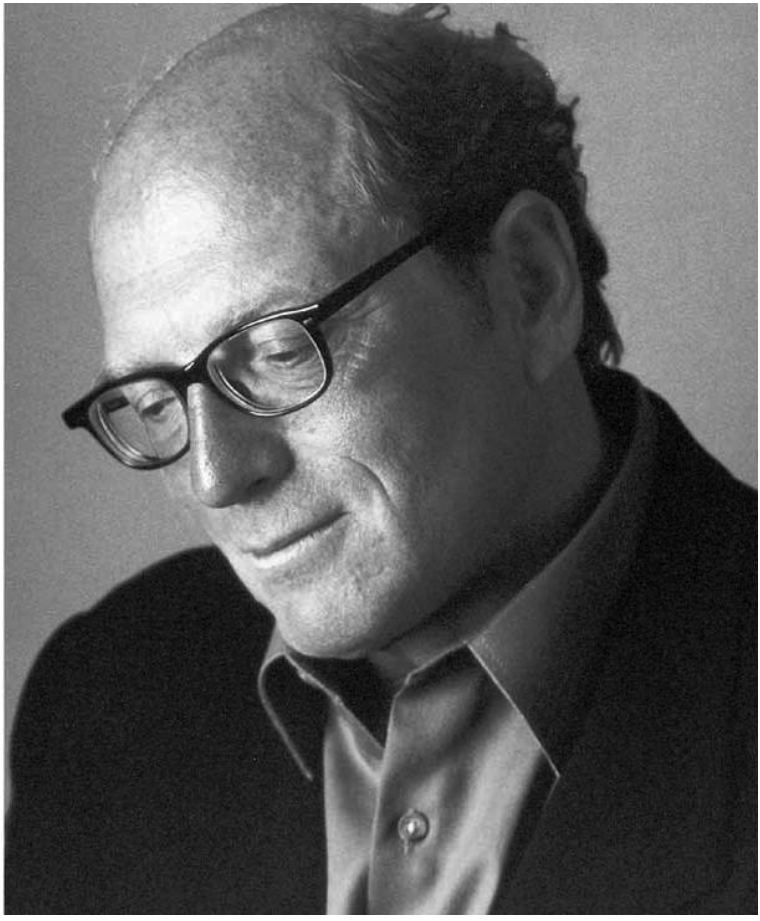
Vive envuelta en una cápsula de felicidad, con campanillas de risas.

Mi infancia: hoy duerme en aquel viejo jardín; quizás sigue jugando, en vacaciones.

A veces me la trae de regreso el viento de cada primavera, cuando florece el limonero, y también mi incansable corazón.

NOTAS

Señores e amigos, lo que dicho habemos,
Palabra es oscura, exponerla queremos:
Tolgamos la corteza, al meollo entremos,
Prendamos lo de dentro, lo de fuera dejemos.
GONZALO DE BERCEO



Fuente: Hispanic Heritage Foundation

OSCAR HIJUELOS
UNA VIDA QUE NOS HONRA

Luis Alberto Ambroggio

Escribo estas líneas con el dolor, el afecto y la visión renovada que produce el recordar la partida de un amigo y la celebración de su vida. El sábado 12 de octubre del año pasado, Oscar Hijuelos se despidió de Lori Marie Carlson, su esposa, para ir a jugar al tenis, diciéndole con cariño simplemente: "Adiós, nos vemos cuando regresen del Museo". Los padres de Lori estaban de visita en su residencia de Manhattan. Luego, la súbita noticia de su muerte. Su esposo, su amigo, su compañero de vida y de labores literarias, había fallecido de repente a los 62 años en la cancha. Lori, desconsolada, como todos los amigos que apreciamos la belleza de su existencia.

Oscar Jerome Hijuelos fue el primer premio Pulitzer de origen hispano (1990), con su novela *The Mambo Kings Play Songs of Love (Los Reyes del Mambo cantan canciones de amor),* hecho que nos enorgullece y cuyo éxito abrió las puertas para que el mundo editorial estadounidense, y en especial de Nueva York, tomase en cuenta la inmensa variedad y calidad de los escritores latinos/hispanos. Nacido un 14 de agosto de 1951 en Nueva York de padres cubanos (Pascal y Magdalena oriundos de Holguín), sus textos de una prosa fluida se concentraron temáticamente en las misteriosas vivencias propias del apabullante proceso de asimilación de los inmigrantes a la cultura americana, intentando al mismo tiempo conservar su identidad nacional y étnica. Aunque sus amigos siempre lo llamaron "el Cubano", se describía más como Americano-Cubano que viceversa, después de que su conocimiento y uso del idioma de su hogar se viese afectado por un año de hospitalización en Connecticut durante su infancia debido a una nefritis aguda

que sufrió en un viaje a Cuba: "entró hablando español y salió hablando inglés", decía su madre. Entonces, "me separé del idioma español y, por lo tanto, de mis raíces", escribó Oscar. De hecho, en el prólogo a la antología *Cool Salsa*, donde Lori, su esposa, la editora, traduce e incluye mi poema "Aprender el inglés", Oscar confesó "Supongo que mi semiimbecilidad en español, me empujó a una ambición en inglés, y que al caminar entre dos mundos, me incliné hacia uno, aunque fastidiado por ello, porque había muchas cosas que no entendía sobre mi vida y empecé a escribir para elucidar mis sentimientos sobre todo esto."

Desde su primera novela *Our House in the Last World* (*Nuestra casa en el último mundo* 1983), que sigue la vida de una familia cubana hasta el Spanish Harlem de Nueva York en los años 1940, y *The Fourteen Sisters of Emilio Montez O'Brien* (*Las catorce hermanas de Emilio Montez O'Brien,* 1993), sobre varias generaciones de una familia cubano-irlandesa en Pennsylvania, Oscar Hijuelos se interesó por las experiencias de individuos no nativos de Estados Unidos. Y, en especial, sobre la experiencia cubana que lo tocaba autobiográficamente: riesgos y recompensa de la inmigración por la cual ganamos perdiendo y perdemos ganando, parafraseando los comentarios de Gustavo Pérez Firmat sobre la obra de Oscar Hijuelos. Su segunda y más conocida novela, que lo catapulta a la fama –best seller, premio Pulitzer, un éxito nacional e internacional– *The Mambo Kings*, cuenta la historia de Cesar y Néstor Castillo, dos hermanos músicos cuya banda *The Mambo Kings* alcanza un breve período de fama y en un momento dado –de hecho, en el momento cúspide de su fama antes de que esta empezara a desvanecerse– incluso aparecen en el programa de comedia televisada "I Love Lucy" (Yo amo a Lucy), protagonizado por Lucille Ball y su esposo el director musical cubano Desi Arnaz. Veinte años más tarde, como continuación de este tema, trata la vida de la bella mulata María García y Cifuentes, protagonista de la canción *Bella María de mi alma* que cantaban los Mambo Kings/Reyes del Mambo en las noches calientes de los clubes y cabarets de La Habana, en la novela que lleva el título de la canción. Obra llena de pasión, sensualidad y música, que de llegar al cine, como *The Mambo Kings*, Oscar quería que la protagonizase Penélope Cruz. También nos dejó otras novelas como *Mr. Yves' Christmas (La Navidad del Sr. Yves*), *Empress of the Splendid Season* (*Emperadora de la Temporada espléndida* 2000) y *Dark Dude* (2008), y en el 2011 Oscar publicó sus memorias en *Thoughts Without Cigarettes (Pensamientos sin cigarillos)* en la que afirma: "Yo eventualmente llegué a la conclusión de que

cuando escuchaba español, encontraba que mi corazón se enardecía. Y en ese momento empecé a mirar por otra ventana, no hacia la calle 118, sino hacia mí mismo –a través de mi escritura, el proceso por el cual, a pesar toda mi alienación anterior, finalmente regresé a casa".

Recuerdo los diálogos animados que mantuvimos cuando él y Lori (también su compañera en las letras) presentaron en la Biblioteca del Congreso en el 2006 la antología *Burnt Sugar/ Caña Quemada: Contemporary Cuban Poetry, Translations and the Originals*, y su orgullo en la creación literaria. Los temas, la vividez de su imaginario y las referencias a la música sonido resultan nítidamente representativos de la cultura cubana (en casa y en el exilio), tan exactos como su traducción de los poetas incluidos: Severo Sarduy, Heberto Padilla, Ángel Cuadra, Fayad Jamis, Rita Geada, José Kozer, y muchos otros.

Las vicisitudes de su biografía, descritas en su introducción a la antología *Red Hot Salsa,* hablan de mi propia experiencia como ser de dos mundos; similares han sido el esfuerzo por sobrevivir y pertenecer, por mantener viva la lengua materna y dominar, al mismo tiempo, el inglés cotidiano de la vida profesional. Por todo ello lo extraño, lo admiro, lo tengo en mi corazón ahora en esa su nueva vida que ha empezado, hablando, viendo, compartiendo desde sus páginas los recuerdos, la vitalidad de su creación y las lágrimas. Parte de mi "vuelo…que experimenta el mundo… con júbilo, con asombro y una reverencia sorprendente" –utilizando las palabras que Oscar Hijuelos me escribió como prólogo a la antología *Difficult Beauty*– lo llevo para siempre : "al azul eterno…", mío y de todos.

OCTAVO CONGRESO INTERNACIONAL DE MINIFICCIÓN UNIVERSIDAD DE KENTUCKY, OCTUBRE DE 2014

Lauro Zavala[1]

Durante cuatro días, del 15 al 18 de octubre de 2014, se llevó a cabo el Octavo Congreso Internacional de Minificción, convocado por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Kentucky, bajo la coordinación de la Dra. Ana Rueda. De esa manera se dio continuidad a la serie de congresos internacionales que se han realizado con regularidad durante los últimos 16 años. Esta serie se inició en 1998, cuando tuvo lugar el Primer Encuentro Internacional de Minificción, en la Ciudad de México (coordinado por Lauro Zavala). Después han seguido los congresos de Salamanca, España, en 2002 (coordinado por Francisca Noguerol); Playa Ancha, Chile, en 2004 (coordinado por Eddie Morales); Neuchatel, Suiza, en 2006 (coordinado por Irene Andrés-Suárez); Neuquén, Argentina, en 2008 (coordinado por Laura Pollastri); Bogotá, Colombia, en 2010 (coordinado por Henry González), y Berlín, Alemania, en 2012 (coordinado por Friedhelm Schmidt-Welle).

Las memorias de estos congresos están disponibles en versión impresa, con excepción del Primero, cuyas memorias están disponibles en los primeros dos números de la revista digital *El Cuento en Red* (http://cuentoen red.xoc.uam.mx). Otros importantes materiales

[1] Miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) y Doctor en Literatura Hispánica, Profesor-Investigador en el Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Desde 2000, dirige y edita *El Cuento en Red*, revista semestral indexada en MLA. http://www.anle.us/477/Lauro-Zavala.html

sobre el desarrollo académico de la disciplina en lengua española están disponibles en *REDMINI* (www.redmini), espacio coordinado desde Rosario, Argentina, por Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo. Y las noticias más importantes sobre la actividad literaria aparecen regularmente en Ficción Mínima (www.fm), espacio coordinado desde Venezuela por Violeta Rojo. Esta red internacional de investigadores de minificción ha propiciado la organización de congresos nacionales realizados cada año en Argentina, Colombia, Chile, España y Perú, además de encuentros regionales, en los que siempre participan investigadores universitarios y escritores invitados.

Es en este contexto de excelencia académica, calidad literaria y diversidad internacional que se realizó este Octavo Congreso. El programa completo está disponible en el sitio http://microfiction.uky.edu. La particularidad de este congreso consistió en haber sido el primero realizado en los Estados Unidos, lo cual permitió la participación de escritores locales que mostraron su habilidad para integrar con humor e ingenio elementos de español, inglés y algunas expresiones regionales.

Durante la acostumbrada asamblea realizada en este Congreso se decidió aceptar la propuesta de la Dra. Laura Pollastri para organizar el Noveno Congreso en la Universidad Nacional de Neuquén, Argentina, en 2016.

La nueva sede del congreso fue anunciada en la clausura por la Dra. Rueda, quien también coordina el proyecto para la elaboración de las Memorias del Octavo Congreso y el diseño de un Atlas de la Minificción en zonas poco trabajadas en el campo, de tal manera que se pueda dar continuidad, actualizar y diversificar la iniciativa publicada en el número 26 de *El Cuento en Red* (Otoño 2012).

En el congreso de Kentucky participaron 30 investigadores de otras tantas universidades, provenientes de 14 países: Alemania, Argentina, Colombia, Cuba, Chile, España, Estados Unidos, Inglaterra, Islandia, México, Perú, Portugal, República Dominicana y Suiza. Y participaron algunos escritores invitados provenientes de Argentina y España: Ginés Cutillas, David Roas, Raúl Brasca y Ana María Shua.

En distintos momentos del congreso se discutió la teoría de lo fantástico y de lo policiaco, y su relevancia en la minificción internacional, y hubo varias mesas dedicadas a la minificción mexicana. Una de las mesas más concurridas durante el congreso fue la dedicada a la presencia de la minificción en otras lenguas, donde Bárbara Fraticelli

presentó las sorprendentes y estimulantes formas de minificción producidas actualmente en portugués, italiano y rumano.

En la sesión de clausura se señalaron algunos de los posibles caminos que será conveniente desarrollar en los estudios sobre la minificción durante los próximos años. Este desarrollo podrá extender los estudios sobre minificción más allá de la lengua española; más allá de la palabra impresa; más allá de la literatura, y más allá de la investigación. Estas reflexiones colectivas parecen reflejar los contenidos de la mayor parte de las presentaciones y las discusiones sostenidas a lo largo del congreso, y por eso merecen una consideración particular.

1. La minificción más allá de la lengua española

Los ocho congresos internacionales y numerosos congresos nacionales se han desarrollado en lengua española, incluso cuando se realizan en un país de habla distinta al español (como Suiza o los Estados Unidos). La excepción pionera en este sentido fueron las III Jornadas de Minificción (Rosario, Argentina 2009), coordinadas por Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo bajo el lema "La minificción en español y en inglés", con conferencias pronunciadas en ambos idiomas. Como queda documentado en las Actas correspondientes, estas Jornadas bilingües exploraron la producción ficcional brevísima en ambas lenguas, dedicando especial atención a los problemas de la traducción. También en el VIII Congreso pudo constatarse que existe un desarrollo notable de la producción literaria de textos muy breves en otras lenguas. Al mismo tiempo que se realizaba el Congreso de Kentucky se publicó el volumen *Short*, compilado por Alan Ziegler, profesor de escritura creativa de la Universidad de Columbia. En ese volumen se reúnen cientos de materiales de no más de 1250 palabras, elaborados por cerca de 100 autores provenientes de 24 países occidentales, con textos originalmente escritos en alemán, francés, italiano, español, portugués, ruso, inglés, checo, rumano, polaco, griego y sueco. La posible creación de congresos de minificción en otras lenguas podría ser un objetivo de los siguientes congresos internacionales, pues aunque existe una notable producción literaria en otras lenguas distintas del español, todavía no existe un congreso sobre el género en ninguna otra lengua. La existencia de un congreso es un mecanismo multiplicador, que genera la creación de proyectos de investigación, el diseño de antologías,

la producción de traducciones y la impartición de cursos y seminarios dedicados a su estudio. Aunque el congreso ha sido internacional por la diversidad de sus ponentes, en el futuro podría convertirse en un congreso que provoque la multiplicación de su iniciativa en otros ámbitos lingüísticos, tal vez incorporando en su programa a los traductores de la minificción, tal como se hizo en Rosario, Argentina, en 2009.

2. La minificción más allá de la palabra impresa

La presencia de la minificción en los espacios digitales es un fenómeno natural e inevitable, que requiere ser discutido y estudiado con detenimiento. No es casual que al concluir la mesa dedicada a este tema se inició una avalancha de casi una veintena de apasionados e informados comentarios de los asistentes, con lo cual se demuestra que en este momento todos tienen algo que decir sobre lo que está ocurriendo en las redes digitales. Es bien sabido que existen numerosos espacios para la difusión de la creación y la investigación especializada dedicada a la minificción, pero esta misma presencia plantea preguntas relativas a la naturaleza de estas fuentes, considerando la naturaleza de los espacios digitales, cuyos mecanismos de inclusión son distintos de los procesos de dictaminación de la palabra impresa. Este terreno amerita cada vez mayor atención por parte de los especialistas en el género.

3. La minificción más allá de la literatura

Aunque en todos los congresos de minificción hay una o dos mesas dedicadas a la discusión de las minificciones gráficas y audiovisuales, sin embargo nunca se ha organizado un congreso que sea convocado simultáneamente por una escuela de letras y una facultad de comunicación, pues de esa manera la capacidad de convocatoria de ambas disciplinas podría balancear la presencia de colegas de estos terrenos, que a pesar de sus puntos en común raramente establecen un diálogo académico. Existen, desde hace más de diez años, numerosos festivales de nanometraje, cineminutos y celu-cine (cine elaborado con teléfonos celulares). Pero en ellos hay escasa presencia de los investigadores. Este terreno incluye materiales de amplio alcance cultural, como trailers, spots políticos y de otro tipo, cortos experimentales

y animación de vanguardia, cuyo análisis requiere la utilización de las herramientas propias para el estudio de la minificción literaria.

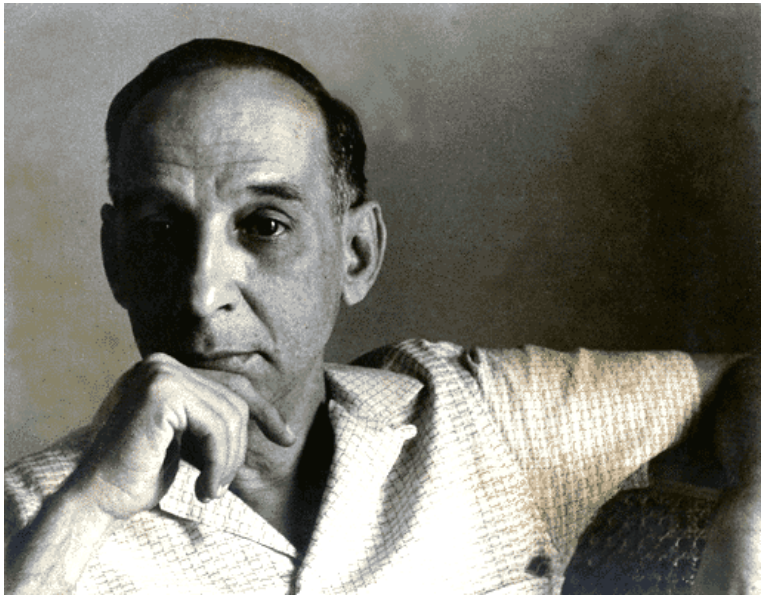
4. La minificción más allá de la investigación

Los estudios sobre la vocación pedagógica de la minificción, en cualquier lengua, soporte y formato, conforman un terreno de trabajo muy atractivo para quienes tienen interés en el alcance de la minificción más allá del ámbito estrictamente literario, artístico y universitario. La enseñanza de la historia literaria, el aprendizaje de una lengua extranjera y la práctica de la escritura creativa son los terrenos naturales donde se ha demostrado que la minificción es una herramienta muy efectiva, como fue ejemplificado en varias ponencias presentadas en este y anteriores congresos internacionales. El futuro de la minificción en la investigación y la docencia está ligado a estos terrenos del trabajo colegiado.

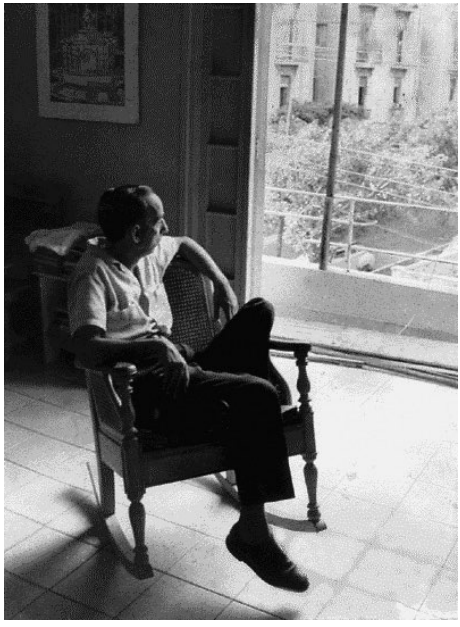
Sin duda, lo más característico de este encuentro fue su cuidadosa organización y la creación de un ambiente de trabajo que propició un intenso debate de las ideas, el intercambio de materiales de trabajo y la irrupción del humor en las mesas de los creadores. En síntesis, todo lo reseñado hasta aquí contribuyó a hacer de este congreso una experiencia memorable.

EL PASADO PRESENTE

Emigración y exilio han hecho la historia
de la humanidad; emigración y exilio seguirán haciendo,
por suerte, la historia de la utopía.
FERNANDO AÍNSA



Virgilio Piñera (c. 1970)
Fuente: http://www.cubaliteraria.cu/autor/virgilio_pinnera/galeria.html



En su casa, El Vedado (1075)
Fuente: http://www.cubaliteraria.cu/autor/virgilio_pinnera/galeria.html

REPENSANDO A VIRGILIO PIÑERA TRAS EL CENTENARIO DE SU NATALICIO

Humberto López Cruz[1]

A María López-Albístur

Si solo fuéramos los lenguajes que impone sobre nosotros el poder nunca hubiera nacido la libertad ni hubiera habido evolución histórica y la originalidad literaria y artística jamás hubiera brotado.
Mario Vargas Llosa
La civilización del espectáculo (89)[2]

La crítica literaria ha reconocido favorablemente el centenario del natalicio de Virgilio Piñera Llera (Cárdenas, 1912 - La Habana, 1979). Aunque no hayan sido tantas las manifestaciones intelectuales que fueron a la imprenta como aducen, y esperaban, muchos de los estudiosos de su obra, sí es necesario admitir que un número significativo de publicaciones ha visto la luz en estos dos últimos años. En otras palabras, la efemérides no ha pasado inadvertida.

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

[2] Véase, de Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo* (México: Alfaguara-Santillana, 2012).

En efecto, la crítica a nivel internacional no ha permitido que el cruel silencio impuesto a todo lo que llevara estampado la firma de Piñera prosiguiera un preconcebido derrotero orientado a la destrucción de su recuerdo. Y si se vandaliza el recuerdo, no se puede acceder a una obra que desde siempre merecía, y aún merece, ser valorada. No es difícil aceptar que es uno de los escritores que, una vez que se lee, se convierte en imprescindible a la hora de enfrentar las letras cubanas. Sin embargo, a juzgar por la reacción vista dentro de los círculos académicos no sería descabellado proponer que la importancia de Piñera, como figura literaria, abarca la generalidad de las letras hispanas.

Los géneros más cultivados por el literato fueron el teatro, el cuento y la poesía; la novela tampoco pasó desapercibida en su quehacer creativo, aunque no disfrutara de la proliferación que encontraran las otras expresiones literarias. Se recordarán *La carne de René*, *Presiones y diamantes*, y *Pequeñas maniobras* como lecturas inquietantes que hacían de estas novelas una parada de rigor en la narrativa hispana. Además, no hay que descartar su labor ensayística, traductora ni periodística. Sea cual fuere el género escogido, Piñera aportó al acervo cultural cubano el pilar sobre el que reposaría una enjundiosa entrega que se inscribiría, para siempre, en la literatura de habla española.

Una vez sentadas las bases anteriores, es menester citar varias compilaciones que surgieron con motivo del centenario que nos ocupa. En Estados Unidos, Matías Montes Huidobro y Yara González Montes editaron dos volúmenes, *Celebrando a Virgilio Piñera*, donde se recopilaban ponencias leídas en Miami como parte de un congreso destinado a honrar la memoria del autor[3]. En Cataluña, y con el sello de la Universidad de Tarragona, Manuel Fuentes Vázquez reunió una docena de ensayos de diversos colegas bajo el título de *Insular corazón*. En Madrid, la Fundación Hispano Cubana se unió al homenaje auspiciando la publicación de *Virgilio Piñera*: *el artificio del miedo*, libro del que fui su compilador y editor, donde catedráticos de varias nacionalidades y procedentes de tres continentes abordaban la obra en cuestión.

[3] Todas las referencias a textos sobre Piñera se encuentran respaldadas por trabajos reseñados en la bibliografía adjunta.

Como era de esperar dentro de una contemporaneidad que disfruta celebrando fechas, se reeditaron ejemplos de sus publicaciones; en realidad, desde finales del siglo pasado la crítica rescató el trabajo del escritor previamente obliterado. A partir de ese entonces, se estudió su literatura, subieron a escena sus dramas; en fin, era el nuevo amanecer de una obra que siempre estuvo cerca, pero desconocida. A pesar de ello, como el interés de este opúsculo es resaltar lo concerniente a la vertiente crítica no se pueden omitir dos libros, que ya aparecen como necesarios dentro del catálogo de Verbum, en Madrid, y que fueran editados para la ocasión. Por una parte se halla *Virgilio Piñera*: *poesía*, *nación y diferencias*, de Jesús E. Jambrina y que fuera el provechoso resultado de sus investigaciones para obtener el doctorado en la materia. Por otra, llegó también a manos de los lectores *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*, de Amado del Pino; ambos textos constatan la pluralidad discursiva con la que los estudiosos aspiran examinar la obra del singular poeta.

Un parcial silencio, expuesto con anterioridad de forma implícita y relacionado con la limitada difusión de los géneros cultivados por Piñera, así como los tratados orientados al análisis de sus entregas, ha sido un silencio orquestado por el poder con fines no literarios sino políticos. En la introducción de mi referido compendio aduje que no podía decirse que en vida tuvo el justo reconocimiento por su trabajo. Sin importar el gobierno que ostentara el poder o el espacio geográfico donde habitara, fue un escritor marginado, mas no silenciado; un individuo que hizo del miedo una licencia poética. Piñera ejerció el temor como arma admitiendo en el conocido y comentado, y siempre citado, Primer Congreso de Escritores y Artistas en La Habana (1961), ante un micrófono abierto, el miedo que se había posesionado de él y que, tal vez, lo acompañaría indefinidamente. Poco más o menos de dos décadas viviría casi olvidado, solo presente en la vida de sus amigos. Habría que esperar aún más tiempo para que las nuevas generaciones cubanas, extendidas a la totalidad hispanoparlante, descubrieran la magnitud de su obra.

Como dato necesario, siento la obligación de reproducir una parte de la información que incluyera en mi volumen sobre Piñera. Esto lo hago como tributo a aquellos investigadores que no solamente precedieron los esfuerzos con anterioridad citados sino que no cejaron en sus respectivas intenciones de lograr el rescate de un capítulo de la memoria literaria cubana. De esta forma, este nuevo siglo XXI

vio premiados los esfuerzos de Antón Arrufat, entre otros, al publicar *Cuentos completos* y al Rine Leal hacer lo mismo con el *Teatro completo*. Por su parte, Rita Molinero compiló, en Puerto Rico, un volumen donde agrupaba la labor de especialistas de esta singular obra permitiendo que se tuviera acceso a una significativa valoración crítica. En España, la revista *República de las Letras* le asignó un número en su totalidad. Con anterioridad, y también en España, *Encuentro de la Cultura Cubana* dedicó un particular homenaje a Virgilio. A su vez, en Francia, Jean-Pierre Clément y Fernando Moreno ya habían editado su compendio monográfico y la revista cubana *Unión* rendido una reparación ineluctable; dicha revista volvería, en marzo de 2012, a dedicar un número encomiástico a Piñera. No se puede omitir que la publicación electrónica *La Habana Elegante*, segunda época, ha venido seleccionando ensayos que tratan de ambos, vida y trabajos del escritor cubano.

La imagen de Piñera aparece integrada a la revista *Orígenes*; es ineludible su presencia de tan singular publicación. Entre los llamados *origenistas* se encuentran, por tan solo nombrar algunos, José Lezama Lima, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Lorenzo García Vega, Ángel Gaztelu, Octavio Smith, y, por supuesto, Virgilio. Como también es sabido, se dificulta separar el nombre de este último de la constante, y conocida, polémica con Lezama Lima cuando concierne recordar *Orígenes*. Si se fuera a escoger un texto donde subyaga la relación entre ambos poetas, sus afinidades, sus diferencias, sus polémicas y sus posturas ante la literatura y la vida, habría que recurrir, indefectiblemente, a la exposición de Guillermo Cabrera Infante, "Tema del héroe y la heroína", en la primera edición de *Mea Cuba* (Plaza & Janés, 1992) y luego como parte de *Vidas para leerlas* (Alfaguara, 1997); hay que recordar que fue publicado en la revista *Vuelta* a raíz de la muerte de Piñera. El inconfundible humor de Cabrera Infante engarza en su discurso a dos grandes de las letras cubanas que, a pesar de haberse alejado uno del otro en la vida real, no han podido distanciarse en los anales literarios de esa isla que, como sostiene Antonio Benítez Rojo[4], se repite.

[4] Véase, Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite* (Barcelona: Casiopea, 1998).

Antes de concluir esta breve introducción, sería razonable comentar que las nuevas generaciones académicas vuelven a interesarse en la obra de Virgilio. Es un hecho palpable en las publicaciones recientes y en las conferencias que se escuchan en los congresos; los estudiosos jóvenes van en aumento. Estas articulaciones se sirven de métodos contemporáneos para desmontar una literatura que crece con el tiempo afianzándose, claro está, en la labor crítica de sus predecesores. Y es que a medida que se revisitan los textos, se vislumbran nuevas aproximaciones de entendimiento y se proponen nuevas lecturas. Sería alentador, aunque parezca paradójico vaticinar tal aserto con inusitado entusiasmo, que esta bibliografía que nos ocupa quedara desfasada en un futuro cercano; señal inequívoca que los análisis universitarios han aumentado y que se necesita actualizar el pensamiento crítico internacional que insiste en replantearse la obra de Piñera.

Regresando a la persona de Virgilio, durante las últimas décadas de su existencia en La Habana las dificultades incrementaron, sus amigos disminuyeron. No obstante, mantuvo siempre un grupo cercano que le era fiel. No puede considerarse que lo absurdo en quien se anticipara a Eugène Ionesco en, valga la redundancia, lo absurdo, esté a su vez representado en aspectos de su vida. Como desprendido de esas páginas escritas por el dramaturgo, sobre el ya referido absurdo, se asienta en tal concepto la perplejidad de su vida, extensivo a su escritura, y lo enigmático de su velorio, antesala de su patético entierro tal como, en su momento, narrara Reinaldo Arenas. Pero Piñera, quien con el artificio de su miedo arrastró por décadas su Isla en peso, ofrece un legado literario que enriquece las páginas de la historia de la literatura e incita a incorporarse a su entramado discursivo. El lector que lo encare no podrá permanecer indiferente.

Al concluir al año en que se conmemoró el centenario de su natalicio, se ha tenido que reflexionar sobre esta controvertida figura literaria y no tan solo honrar su memoria, sino discernir cómo continuar la fomentación de aproximaciones críticas que ayuden a un mejor y diverso entendimiento de la totalidad de su obra. La presente bibliografía aspira a recoger lo publicado sobre Piñera con el fin de promover futuros asedios y nuevas aproximaciones críticas a una obra que así lo amerita. Además, puede también entenderse como un esfuerzo por ofrecer a los interesados una avenida más de acercamiento a la totalidad de sus entregas. Las fichas aparecen subdivididas bajo dos categorías: la primera, libros; la segunda, artículos, ensayos y en-

trevistas. La riqueza de las letras hispanoamericanas prueba, una vez más, que la grandeza de sus escritores se reafirma a través de las múltiples interpretaciones de su literatura.

Libros

Abreu Arcia, Alberto. *Virgilio Piñera*: *un hombre*, *una isla*. La Habana: Unión, 2002.

Adsuar Fernández, María Dolores. *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*. Murcia: U de Murcia, 2009.

Aguilú de Murphy, Raquel. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera y el teatro del absurdo*. Madrid: Pliegos, 1989.

Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place*: *The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2006.

Arrufat, Antón. *La manzana y la flecha*. La Habana: Alarcos, 2007.

---. *Virgilio Piñera*: *entre él y yo*. La Habana: Unión, 1994, 2002, 2012.

Barreto, Teresa Cristófani. *A libélula*, *a pitonisa*: *revolução*, *homossexualismo e literatura em Virgilio Piñera*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

Carrió, Raquel. *Dramaturgia cubana contemporánea*. La Habana: Pueblo y Educación, 1988.

Clément, Jean-Pierre y Fernando Moreno, eds. *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1996.

Espinosa, Norge. *Notas* "*en*" *Piñera*. La Habana: Extramuros, 2012.

Espinosa Domínguez, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. Miami: Término, 2003; La Habana: Unión, 2003.

Fuentes Vázquez, Manuel. *Insular corazón*. *Virgilio Piñera*, *1912-2012*. Tarragona: URV, 2013.

Garrandés, Alberto. *La poética del límite*: *sobre la cuentística de Virgilio Piñera*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

Jambrina, Jesús E. *Virgilio Piñera*: *poesía*, *nación y diferencias*. Madrid: Verbum, 2012.

Leyva González, David. *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco*. La Habana: Letras Cubanas, 2010.

Lobato Morchón, Ricardo. *El teatro del absurdo en Cuba* (*1948-1968*). Madrid: Verbum, 2002.

López Cruz, Humberto, ed. *Virgilio Piñera*. *El artificio del miedo*. Madrid: Hispano Cubana, 2012.

Milián, José. *Virgiliando***.** La Habana: Alarcos, 2010.

Molinero, Rita, ed. *Virgilio Piñera*: *la memoria del cuerpo*. San Juan: Plaza Mayor, 2002.

Montes Huidobro, Matías. *Cuba detrás del telón I. Teatro cubano. Vanguardia y resistencia estética* (*1959-1961*). Miami: Universal, 2008.
---. *Cuba detrás del telón II. Teatro cubano entre la estética y el compromiso* (*1962-1969*). Miami: Universal, 2008.
---. *Persona*, *vida y máscara en el teatro cubano*. Miami: Universal, 1973.
---. *El teatro cubano durante la República*. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
--- y Yara González Montes, eds. *Celebrando a Virgilio Piñera*. 2 vols. Lexington, KY: Plaza Editorial, 2013.
Pérez León, Roberto. *Tiempo de* Ciclón. La Habana: Unión, 1995.
---. *Virgilio Piñera*: *vitalidad de una paradoja*. Caracas: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2002.
Piñera, Yadira. *Los Piñera*: *el peso de una isla en el amor de un pueblo*. Pinar del Río: Vitral, 1997.
Pino, Amado del. *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*. Madrid: Verbum, 2013.
Ponte, Antonio José. *La lengua de Virgilio*. Matanzas: Vigía, 1993.
---. *La lengua de Virgilio***.** *La ópera y la jaba***.** Matanzas: Vigía, 2000.
---. *El libro perdido de los origenistas*. México: Aldus, 2002.
Rojas, Rafael. *El estante vacío*. Barcelona: Anagrama, 2009.
---. *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama, 2006.
Saínz, Enrique. *La poesía de Virgilio Piñera*: *ensayo de aproximación*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
Torres, Carmen L. *La cuentística de Virgilio Piñera*: *estrategias humorísticas*. Madrid: Pliegos, 1989.
Valerio-Holguín, Fernando. *Poética de la frialdad*: *la narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham, MD: UP de América, 1997.

Artículos, ensayos y entrevistas

Adsuar Fernández, María Dolores. "El infierno de Piñera". *Ínsula* 64.748 (2009): 22-24.
---. "La tragedia del inmovilismo o la libertad como resistencia". *Revista Iberoamericana* 76.232-233 (2010): 713-23; *Alma América*: *in honorem Victorino Polo*. Ed. Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández. Vol. 1. Murcia: U de Murcia, 2008. 11-22.
Agüero, Luis. "Virgilio Piñera, genio y figura". *Unión* 3.10 (1990): 66-68.
Aguirre, Mirta. "Virgilio Piñera: *La isla en peso*". *Gaceta del Caribe* 1.33 (1944): 30; "Reseña a *La isla en peso*". *Unión* 3.10 (1990): 69; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
Aguilera, C. A. "Decoditos en el Tepuén". Molinero 383-85.

Aguilera, C. A. y Pedro Marqués de Armas. "La Zorra y el Erizo: notas sobre política y lenguaje". *Encuentro de la Cultura Cubana* 28-29 (2003): 287-90.

Aguilú de Murphy, Raquel. "Humor y choteo cubano en la dramaturgia de Virgilio Piñera". *Ollantay* 16.31-32 (2008): 82-92.

---. "Representación absurdista del mito clásico en *Electra Garrigó*: desmitificación, humor e incomunicabilidad linguística". *Caribe* 4.2-5.1 (2001-2002): 80-92.

Aiello, Antonio José. "Virgilio Piñera a la sombra de los clásicos: una dramaturgia precursora del teatro posmoderno". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 133-44.

Alegría, José Antonio. "Vicisitudes cubanas del bacilo griego: risa y tragedia en *Electra Garrigó*". *Tablas* 3ª época 87.3-4 (2007): 28-37.

Alemany Bay, Carmen. "Algunas reflexiones sobre la poesía cubana de las últimas décadas a propósito de Virgilio Piñera". Fuentes Vázquez 61-79.

Alfonso, Raúl. "¡Oh, Virgilio!: el traumático poder de las palabras". *Tablas* 2 (1993): 73-75.

Alonso Estenoz, Alfredo. "Tántalo en Buenos Aires: relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges". *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 55-70.

Altmann, Robert. "Evocation de Virgilio". *Caravelle* 80 (2003): 233-36.

Álvarez Álvarez, Luis. "En torno al poeta Virgilio Piñera". *Surco Sur* 5 (2013): 19-21.

---. "Virgilio Piñera: poesía rescatada". *Letras Cubanas* 5.15 (1990): 232-34.

---. "Virgilio Piñera: visión desde la cultura". *Unión* 74 (2012): 54-64.

--- y Ana María González Mafud. "Virgilio Piñera: las frases hechas parecen jueces graves y barbudos". Fuentes Vázquez 81-98.

Álvarez Amell, Diana. "A la sombra de Virgilio, a bordo de un Cadillac rojo: Antón Arrufat recuerda a Virgilio Piñera". *Encuentro de la Cultura Cubana* 20 (2001): 29-37.

---. "Electra iluminada deja la tragedia". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 161-71.

---. "Las llamas ante el espejo: el surrealismo en los cuentos de Virgilio Piñera". Molinero 427-41.

Álvarez Vara, Ignacio. "Resucita Virgilio Piñera". *Cambio 16* 635 (1984): 86-88.

Anderson, Thomas F. "Hunger and Revolution: A New Reading of Virgilio Piñera's *El flaco y el gordo*". *Latin American Theatre Review* 38.2 (2005): 23-38.

---. "Piñera y la política: escritos en *Revolución* y *Lunes*". *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 71-94.

---. "El 'sermón pro-carne' de Virgilio Piñera: parodia de la Iglesia Católica y negación de la espiritualidad en *La carne de René*". Molinero 341-62.
Anhalt, Nedda G. de. Introducción. *La fiesta innombrable*. *Trece poetas cubanos*. México: Tucán de Virginia, 1992. 13-38.
Arcos, Jorge Luis. "*Inventario de saldos*: una lectura canónica". *Desde el légamo*: *ensayos sobre el pensamiento poético*. Madrid: Colibrí, 2007. 83-90.
---. "María Zambrano y Virgilio Piñera o el diálogo de la intensidad". *República de las Letras* 114 (2009): 185-90.
---. "Los poetas de *Orígenes*". Prólogo. *Los poetas de Orígenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 7-21.
Arenal, Humberto. "Un aire dos veces frío". *Tablas* 3ª época 64.2 (2001): 29-33.
---. "Piñera por dentro y por fuera". *Revolución y cultura* 4ª época 33.6 (1994): 15-17; *Encuentros***.** La Habana: Unión, 2002. 21-32.
---. "El teatro a lo Piñera". *Seis dramaturgos ejemplares***.** La Habana: Unión, 2005. 151-74.
---. "Teatro a lo Piñera". *Unión* 74 (2012): 32-40.
Arenas, Reinaldo. "Adiós a Virgilio". *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992. 293-96; Molinero 487-90.
---. "Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana". *Mariel* 2.6 (1984): 22-24.
---. "La isla en peso con todas sus cucarachas". *Mariel* 1.2 (1983): 20-24; *Necesidad de libertad*. Miami: Universal, 2001. 131-52; Molinero 29-48.
---. "Virgilio Piñera". *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992. 105-08.
Areta Marigó, Gema. "El estilo furioso de Virgilio Piñera". Fuentes Vázquez 99-119.
---. "Lezama, Virgilio y Severo: el bien y la ausencia". *Letral* 4 (2010): 94-107.
Armengol, Alejandro. "Piñera dentro de su contexto histórico". Montes Huidobro y González Montes Vol 2. 23-27.
Arrufat, Antón. "Algunos cuentos súbitos". *República de las Letras* 114 (2009): 19-26.
---. "Una broma colosal". *Unión* 3.10 (1990): 76-77.
---. "La carne de Virgilio". *Unión* 3.10 (1990): 44-47.
---. "Una larga y laberíntica amistad". *Letras Cubanas* 17 (1991): 242-51.
---. "Notas prologales". *La isla en peso*. Por Virgilio Piñera. La Habana: Unión, 1998. 7-13.
---. "Notas prologales". *La isla en peso*. *Obra poética*. Por Virgilio Piñera. Barcelona: Tusquets, 2000. 9-16.

---. "Un poco de Piñera / Álgebra cronológica". *La Habana Elegante* 2ª época 10 (2000): np; Prólogo. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999. 11-31; Prólogo. *Cuentos completos*. La Habana: Ateneo, 2002. 7-24; Molinero 49-77; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
---. "Postales piñerianas". *Unión* 74 (2012): 8-13.
---. Prólogo. *Poesía y crítica*. Por Virgilio Piñera. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 11-41.
---. "El talento amargo". *La Gaceta de Cuba* 3 (1994): 38-43.
---. "El viaje sin fecha". *Unión* 7.17 (1954): 7-9.
---. "Virgilio Piñera". *República de las Letras* 91-92 (2005): 124-30.
---. "Virgilio Piñera o los riesgos de la imaginación". *Unión* 2 (1987): 145-50.
---. "Virgilio Piñera y la escritura de la negación". *Unión* 7.19 (1995): 54-59.
Austin, Elisabeth L. "The Unending Desire for Piñera's *La carne de René*". *Latin American Literary Review* 33.66 (2005): 50-64.
Ávila, Leopoldo. "Dos viejos pánicos". *Verde Olivo* 9.43 (1968): 18.
Baixeras Borrell, Ricardo. "La lógica del desvarío: la poética del desastre en Virgilio Piñera". López Cruz 131-48.
Balderston, Daniel. "Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera". *Explicación de Textos Literarios* 19.2 (1990-1991): 1-7.
---. "Lo grotesco en Piñera: lectura de 'El álbum'". *Texto Crítico* 12.34-35 (1986): 174-78.
---. "Narración fría en los cuentos de Piñera". Clément y Moreno 87-92.
---. "Piñera y cuestiones del canon, 1953-1990". Molinero 463-70.
Ballou, Eugenio. "Carne de carnaval: la parodia de la modernidad en *La carne de René* de Virgilio Piñera". *Torre de Papel* 8.3 (1998): 7-17.
---. "El flaco y el gordo (o el banquete simulado)". Molinero 471-73.
---. "Neobarroco y representación en 'El álbum' de Virgilio Piñera". *Horizontes* 41.81 (1999): 159-74.
Baquero, Gastón. "Tendencias de nuestra literatura". *Ensayos*. Salamanca: Fundación Central Hispano, 1995. 294-316.
Barquet, Jesús J. "Apuntes para entrar en *Ejercicio de estilo*: *Tema*: *Nacimiento de las palabras*, y, por extensión, en *El trac*, de Virgilio Piñera, o El regreso tardío del disidente pródigo a sus 'orígenes'". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 193-214.
---. "El complicado Piñera en el diversamente complejo proyecto origenista". López Cruz 19-46.
---. "El inicio de una disidencia esencial en los años cuarenta: Virgilio Piñera como editor de *Poeta* y crítico generacional". Molinero 365-81.
---. "Tres poemas 'Desaparecidos' de Virgilio Piñera". *Aérea* 8.8 (2005): 5-8.
Barreda, Pedro. "La tragedia griega y su historización en Cuba: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera". *Escritura* 10.19-20 (1985): 117-26.

Barreto, Teresa Cristófani. "Los cuentos fríos de Virgilio Piñera". *Hispamérica* 24.71 (1995): 23-33.
---. "Lezama devora o magro Virgilio". Molinero 261-69.
---. "La poética silenciada de Virgilio Piñera". *Unión* 8.25 (1996): 16-21.
Beaupied, Aída. "Celebrando a Virgilio Piñera, escritor del Miedo". López Cruz 47-69.
---. "Conflictos y transmutaciones en la poética antilezamista de Virgilio Piñera". Molinero 271-87.
---. "Dioses, demonios y choteadores. Virgilio Piñera desinflador del drama wagneriano". *Libertad en cadenas. Sacrificio, aporías y perdón en las letras cubanas*. New York: Peter Lang, 2010. 120-25.
---. "Virgilio Piñera y José Lezama Lima: el muro insalvable y la voluntad de desvío". *Libertad en cadenas. Sacrificio, aporías y perdón en las letras cubanas*. New York: Peter Lang, 2010. 143-87.
Beggar, Abderrahman. "El 'abstraer' en *Pequeñas maniobras*". López Cruz 70-91.
---. "Cuerpo y poder en 'La carne' de Virgilio Piñera". *Cuaderno Internacional de Estudios Hispánicos y Lingüística* 2 (2002): 135-54.
Bennett, Andrew. "Ruinas del presente, voces del pasado: el materialismo en Pedro Juan Gutiérrez y Virgilo Piñera". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 75-93.
Bernabé, Mónica. "El cielo del paladar". *El abrigo de aire: ensayos sobre literatura cubana*. Ed. Mónica Bernabé, Antonio José Ponte y Marcela Zanin. Rosario: Viterbo, 2001. 23-38.
Berti, Eduardo. "El realismo absurdo y barroco de un cubano genial". *Suplemento Cultural La Nación* 6 May 2001: 4.
Betanzos, Lourdes. "José Corrales, Manuel Pereiras y Virgilio Piñera: una relación intertextual entre *Las hetairas habaneras* y *Electra Garrigó*". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 63-73.
Bianco, José. "Piñera, narrador". Prólogo. *El que vino a salvarme*. Por Virgilio Piñera. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. 7-19; *Ficción y realidad* (*1946-1976*). Caracas: Monte Ávila, 1977. 183-96; *Virgilio Piñera: vida y obra. Cuentos de la risa y del horror*. Bogotá: Norma, 2004. 9-20.
Boudet, Rosa Ileana. "A Electra le sienta el mito". *Tablas* 3 (1986): 53-56.
---. "Concreción de un tiempo". *Aire frío* de Virgilio Piñera. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena, 1990. 11-17.
---. "Electra y Prometeo: la luz y el fuego". *Primer Acto* 246 (1992): 29-32.
---. "Virgilio Piñera en su mar de utilería". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 34 (2005): 141-56.
Brioso, Jorge. "*La carne de René* o el aprendizaje de lo literal". *Revista Iberoamericana* 73.218-219 (2007): 79-99; *La Habana Elegante* 2ª época 32 (2005): np.

Bustamante, Mayda y Pompeyo Pino. "'Electra Garrigó': una conquista del movimiento". *Tablas* 4 (1988): 31-34; *Tablas* 70 3ª época Número extraordinario (2002): 84-87.
Cabrera, Yoandy. "La puerta Electra: tradición clásica y ruptura en el teatro cubano contemporáneo". *Caribe* 14.2 (2011-2012): 55-76.
Cabrera Fonte, Pilar. "Cuerpo y melodrama: escapatoria de dos Electras". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 173-80.
---. "Moldes melodramáticos y salidas teatrales: la cultura mediática en textos dramáticos de Virgilio Piñera". López Cruz 290-321.
---. "Prótesis y sexualidad en 'Un hombre así' y 'Cuando vengan a buscarme'". *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 21-32.
---. "Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera". *Pterodáctilo* 3.3 (2005): 66-70.
Cabrera Infante, Guillermo. "La carne de Virgilio". *Cambio 16* 639 (1984): 81.
---. "The Death of Virgilio". Introducción. *Cold Tales*. Por Virgilio Piñera. Trad. Mark Schafer. Hygiene, CO: Eridanos, 1987. xi-xiv.
---. "Tema del héroe y la heroína". *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés, 1992. 317-48; *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1992. 13-58; "Vidas para leerlas". *Vuelta* 4.41 (1980): 4-16.
Caisso, Claudia. "Avatares de la crueldad: Artaud en Virgilio Piñera". *Inti* 59-60 (2004): 177-94.
---. "Sobre Virgilio Piñera". *Literatura y Lingüística* 15 (2004): 119-39.
Calderón, Damaris. "Virgilio Piñera: una poética para los años 80". *República de las Letras* 114 (2009): 178-84.
Calomarde, Nancy. "Un barroco a lo argentino (mientras Bianco lee a Piñera)". *Confluenze* 2.1 (2010): 82-98.
---. "Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera". *Surco Sur* 5 (2013): 25-31.
---. "La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)". *Tinkuy* 13 (2010): 157-74.
Cámara, Madeline. "Inscripciones postmodernas en *La carne de René*". Molinero 215-25.
Cano, Osvaldo. "'Los siervos'. ¿Otro escupitajo al Olimpo". *Tablas* 3-4 (1999): 20-23, 26-28.
Carrió, Raquel. "Una brillante entrada en la modernidad". *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. Comp. Carlos Espinosa Domínguez. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992. 131-37
---. "De la emboscada a Electra: una clave metafórica". *Tablas* 2 (1985): 2-8.
---. "Dramaturgia y vanguardia: otras reflexiones". *Tablas* 3ª época 82.1 (2006): 3-7.
---. "Estudio en blanco y negro: teatro de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 871-80.

---. "Teatro y modernidad: 30 años después". *De las dos orillas*: *teatro cubano*. Ed. Heidrun Adler y Adrián Herr. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 1999. 29-42; *Tablas* 3ª época 70 número extraordinario (2002): 33-39.
---. "Tres autores de transición". *Tablas* 2 (1982): 17-24.
Casa de las Américas. "Páginas salvadas". *Casa de las Américas* 267 (2012): 108-18.
Casamayor Cisneros, Odette. "Piñera y Lam; inusitadas aproximaciones". *La Gaceta de Cuba* 5 (2004): 22-26.
Castellón del Nido, E. "Virgilio en carne de René". *Unión* 10.34 (1999): 71-74.
Cervera Salinas, Vicente. "Un decálogo del Teatro del absurdo para *Dos viejos pánicos*". Fuentes Vázquez 121-31.
---. "*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera: años y leguas de un mito teatral". *Cuadernos Hispanoamericanos* 545 (1995): 149-56.
---. "La salvación por la locura". Clément y Moreno 65-75.
---. "Virgilio Piñera, el poeta que quiso ser ínsula". *Ínsula* 64.748 (2009): 29-31.
--- y Mercedes Serna. Introducción. *Cuentos fríos*. *El que vino a salvarme*. Por Virgilio Piñera. Ed. Vicente Cervera Salinas y Mercedes Serna. Madrid: Cátedra, 2008. 13-108.
Chen Sham, Jorge. "Revelación visionaria e imaginación moral: parodia de la elegía en 'Una broma colosal' de Virgilio Piñera". López Cruz 239-56.
Chacón, Alfredo. Prólogo. *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas: Ayacucho, 1994. ix-xlii.
Cipolloni, Marco. "Electra por dentro y por fuera: las orestíadas americanas de O'Neill y Piñera". Ed. Jesús G. Maestro. *Theatralia*, *IV*: *Teatro hispánico y literatura europea*. Vigo: U de Vigo, 2002. 292-310.
Conjunto. "'Dos viejos pánicos' en Colombia". *Conjunto* 3.7 (1968): 69-71.
Corrales, José. "Los acosados, Tabo, Tota, Montes Huidobro y Piñera". *Círculo* 29 (2000): 114-25.
Cortázar, Julio. "Tres cartas a Virgilio Piñera". *Casa de las Américas* 216 (1999): 121-24.
Cuadra, Carlos. "La delectación morosa en *La carne de René*, de Virgilio Piñera". López Cruz 322-51.
Cuervo Hewitt, Julia. "'El caso Acteón': el caso Piñera". Molinero 227-47.
Dauster, Frank. "Visión de la realidad en el teatro cubano". *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 851-70.
De Feo, Miguel Ángel. "La celebración del hereje: Cuba sin atributos en 'La isla en peso' de Virgilio Piñera". López Cruz 213-38.
De Maeseneer, Rita. "Lezama, Carpentier, Piñera: un botón de muestra". *Devorando a lo cubano*. Madrid: Iberoamericana, 2012. 157-62.

Detjens-Montero, Wilma. "La negación de la ética cubana: el *no* de Virgilio Piñera". *Latin American Theatre Review* 32.2 (1999): 105-15.

Díaz Infante, Duanel. "*Orígenes*, Vitier, Lezama, *versus* Piñera, *La isla en peso, Ciclón*". *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005. 121-85.

---. "Vigencia de *Los siervos*". *La Habana Elegante* 2ª época 37 (2007): np.

---. "Virgilio Piñera: la aureola sobre el Macadam". *Mandorla* 8 (2005): 124-36.

Eaton, Kate. "Turnips or Sweet Potatoes…?". *Translation*, *Adaptation and Transformation*. Ed. Lawrence Raw. Londres: Continuum, 2012. 171-87.

Espinosa, Juan Manuel. *Ferdydurke* on the Island: The Subject's Constricted Space in Virgilio Piñera. *Chasqui* 40.2 (2011): 3-17.

Espinosa Domínguez, Carlos. "Introducción. Homenaje a Virgilio Piñera". *Encuentro de la Cultura Cuban*a 14 (1999): 11-13.

---. "El poder mágico de los bifes: la estancia argentina de Virgilio Piñera". *Cuadernos Hispanoamericanos* 471 (1989): 72-88; Molinero 117-37.

---. "Virgilio Piñera en persona". *Quimera* 98 (1990): 38-47.

Espinosa Mendoza, Norge. "Las máscaras de la grisura: teatro, silencio y política cultural en la Cuba de los setenta". *Tablas* 91 3ª época Anuario (2009): 172-95.

---. "La infinita circunstancia de Piñera por todas partes". *Tablas* 3ª época 64.2 (2001): 23-52.

---. "Por el eterno retorno de *Los siervos*". *Unión* 11.38-39 (2000): 24-28; "Por el retorno de *Los siervos*: Coloquio Internacional 40 años de la revista *Ciclón*". *La Habana Elegante* 2ª época 37 (2007): np.

---. "Virgilio Piñera: discutido, marginal y adelantado". *La Jiribilla* 94 (2012): np.

Esquivel Ríos, Miguel Ángel. "Absurd, existentialistisch, kubanisch? Virgilio Piñeras Electra-Stück als Neuansatz im modernen kubanischen Drama". *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama*: *Essays in Honour of Armin Geraths*. Ed. Christiane Schlote y Peter Zenzinger. Trier, Germany: Wissenschaftlicher, 2003. 365-90.

Esteban, Ángel y Álvaro Salvador. "Una introducción a la poesía cubana del siglo XX". *Antología de la poesía cubana*. Vol. 4. Ed. Ángel Esteban y Álvaro Salvador. Madrid: Verbum, 2002. xvii-xlii.

Estévez, Abilio. "Virgilio Piñera. Centenario de un maldito". *Cuadernos Hispanoamericanos* 741 (2012): 49-56.

---. "Un delicioso peligro". *Cuadernos Hispanoamericanos* 723 (2010): 7-11.

---. "Un fantasma llamado Virgilio Piñera". *República de las Letras* 114 (2009): 30-37.

---. "Mi biblioteca ardió una noche (Tres clásicos cubanos)". *Cuadernos Hispanoamericanos* 748 (2012): 37-44.

---. "La pasión fría de Virgilio Piñera". *Unión* 74 (2012): 73-77.
---. "Primeras confidencias". *Letras Cubanas* 17 (1991): 252-61; *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 18-23.
---. "El secreto de Virgilio Piñera". *Unión* 3.10 (1990): 69-70; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
Falcón Paradí, Arístides. "Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba". *Latin American Theatre Review* 37.1 (2003): 95-103.
Fernández, Antonio Eligio. "The Island, the Map, the Travelers: Notes on Recent Developments in Cuban Art". *Boundary 2* 29.3 (2002): 77-89.
Fernández, Morbilla. "*Electra Garrigó*: la familia cubana en el ojo del huracán". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 145-60.
Fernández, Pablo Armando. "Homenaje a Virgilio Piñera". Clément y Moreno 13-17.
---. "El otro Virgilio". *República de las Letras* 114 (2009): 195-201.
Fernández de Alba, Francisco. "Burnt Poems: Virgilio Piñera and the Community of Critical Exchange". *Revista de Estudios Hispánicos* 45 (2011): 3-26.
---. "Money and Commodities in Virgilio Piñera's *La carne de René*". *Symposium* 62.2 (2008): 67-82.
Fernández Fe, Gerardo. "Una belleza siniestra y fría". *República de las Letras* 114 (2009): 91-97.
Fernández Ferrer, Antonio. "El 'disparate claro' en Cortázar y Piñera". *Revista Iberoamericana* 58.159 (1992): 423-36.
Fernández Granados, Jorge. "La poética de un hereje". *Letras Libres* [México] 3.30 (2001): 80-81.
Fezzardi, Claudia. "En el espacio de la ciudad: tácticas, estrategias y relaciones de poder 'metropolitanas' en la narrativa de Virgilio Piñera". *Horizontes* 43.84 (2001): 221-36.
Finley, Sarah E. "La vida muerta: lo abyecto como la negación de la autoridad en *La carne de René* de Virgilio Piñera". *Realismo y decadentismos en la literatura hispánica*. Ed. Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez Magallón. Valladolid: U Castellae, 2012. 77-86.
Ford, Katherine. "El espectáculo revolucionario: el teatro cubano de la década de los sesenta". *Latin American Theatre Review* 39.1 (2005): 95-114.
---. "Who is Afraid of Virgilio Piñera? Violence and Fear in 'Dos viejos pánicos'". *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 25-56.
Forster, Merlin H. "Games and Endgames in Virgilio Piñera's *Dos viejos pánicos*". *In Retrospect*: *Essays on Latin American Literature*. Ed. Elizabeth S. Rogers y Timothy J. Rogers. York, SC: Spanish Literature Publication Company, 1987. 105-14.

Foster, David William. "Instancias queer en *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera". Montes Huidobro y González Montes Vol 2. 215-24.

---. "La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano". *Latin American Theatre Review* 38.1 (2004): 23-38.

Fowler, Víctor. "Cuerpo, poder, estructura: variaciones a Piñera". *Unión* 11.38-39 (2000): 11-16; *Historias del cuerpo*. La Habana: Letras Cubanas, 2001. 75-98; Molinero 199-213.

---. "Otra lectura de Piñera: a propósito de un libro de Enrique Saínz". *Unión* 46 (2002): 16-28.

Fuentes Vázquez, Manuel. "Notas para una *poética* de V. Piñera". Fuentes Vázquez 133-40.

Fundora, Ernesto. "Tras los pasos de *Electra Garrigó*: heroínas griegas en la dramaturgia cubana de la diáspora". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 51-62.

Gai, Adam. "Virgilio Piñera y las repeticiones peligrosas". *Semiosis* 14-15 (1985): 184-96.

Gallardo Saborido, Emilio J. "Atarse a estacas como trepar a mástiles: 'El trac' piñeriano". *Anuario de Estudios Americanos* 64.2 (2007): 253-66.

---. "El ateo y el paraíso: *Clamor en el penal*". *La Gaceta de Cuba* 4 (2009): 17-19.

García Chichester, Ana. "Codifying Homosexuality as Grotesque: The Writings of Virgilio Piñera". *Bodies and Biases*: *Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Ed. David William Foster y Roberto Reis. Introducción Darío Borim, Jr. Epílogo Naomi Lindstrom. Hispanic Issues 13. Minneapolis: U de Minnesota P, 1996. 294-315.

---. "Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández". *Studies in Short Fiction* 31.3 (1994): 385-95.

---. "Superando el caos: estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera". *Revista Interamericana de Bibliografia/Inter-American Review of Bibliography* 42.1 (1992): 132-47.

---. "Virgilio Piñera and the Formulation of a National Literature". *The New Centennial Review* 2.2 (2002): 231-51.

Garrandés, Alberto. "Economía y política de la carne". *República de las Letras* 114 (2009): 83-90.

---. "Lezama, Piñera, ¿dos poéticas en exclusión?". *Síntomas*. *Ensayos críticos*. La Habana: Unión, 1999. 87-93.

---. "Virgilio Piñera entre el caos y la noche". *La Gaceta de Cuba* 1 (enero 1990): 8-9.

Garrido Rodríguez, Alberto. "Virgilio Piñera: la otra orilla". *Tres mundos narrativos alucinantes*. Las Tunas, Cuba: Sanlope, 2002. 53-82.

Gasparini, Pablo. "'Carne fachera' (sobre *La carne de René*, *Ferdydurke* y *Paradiso*)". Molinero 289-303.

Gilgen, Read G. "Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd". *Hispania* 63.2 (1980): 348-55.
Goldman, Dara E. "Los límites de la carne: los cuerpos asediados de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 69.205 (2003): 1001-15.
González, Waldo. "Virgilio. Todos los homenajes". *Tablas* 3-4 (1997): 16-17.
González-Cruz, Luis. "Virgilio Piñera en el ojo de la tempestad". *Círculo* 42 (2013): 85-92.
---. "Virgilio Piñera en la encrucijada de la Revolución". Montes Huidobro y González Montes Vol 2. 225-33.
Gombrowicz, Witold. "Reseña a *Cuentos fríos*". *Unión* 3.10 (1990): 75.
---. "Sobre Virgilio Piñera". *República de las Letras* 114 (2009): 218-22.
Gómez Ocampo, Gilberto. "Virgilio Piñera y Héctor Rojas Herazo: la modernidad del Caribe". *The Cultures of the Hispanic Caribbean*. Ed. Conrad James y John Perivolaris. Gainesville: UP de Florida, 2000. 178-89; *Cuadernos de Literatura* 8.16 (2002): 120-30.
González, Reynaldo. "Aurora y Victrola. Dos juguetes literarios de Virgilio Piñera y Witold Gombrowicz". *La Gaceta de Cuba* 2 (1987): 2-6.
---. "El insoportable Virgilio Piñera". *Unión* 3.10 (1990): 60-63.
González Álvarez, José Manuel. "Virgilio Piñera y *Orígenes*: la voz de un disidente". *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 34-35 (2002): 101-06.
González Arenas, María Isabel. "Eugene O'Neill y Virgilio Piñera. *Largo viaje hacia la noche* y *Aire frío*. Ensayo comparativo". *República de las Letras* 114 (2009): 148-59.
González-Cruz, Luis F. "Arte y situación de Virgilio Piñera". *Caribe* 2.2 (1977): 77-86.
---. "El reino de Virgilio". Molinero 113-16.
---. "Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba". *Mester* 5.1 (1974): 52-58.
Goytisolo, Juan. "Piñera y los antecedentes". *Mariel* 2.5 (1984): 11-12.
---. "Valentía y honradez". *República de las Letras* 114 (2009): 27-29.
Hamze, Nora. "Electra y Luz Marina: dos momentos y un conflicto". *Tablas* 3ª época 78.1 (2005): 53-56.
Hernández Busto, Ernesto. "Una tragedia en el trópico". *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 36-44.
Holzapfel, Tamara. "Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre". *Latin American Theatre Review* 13.3 (1980): 37-42.
Hormigón, Juan Antonio. "Un espeso aroma tropical". *Aire frío* de Virgilio Piñera. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1990. 7-9.
Howell, Susana. "*Historias para ser contadas* y *Dos viejos pánicos*: crítica y espectáculo". *Prismal/Cabral* 1 (1977): 17-24.

Ibáñez, Yonny. "Un cumpleaños de Virgilio. Entrevista de Yonny Ibáñez con Virgilio Piñera en ocasión de su cumpleaños". Molinero 477-84.
Ibieta, Gabriella. "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 56.152-153 (1990): 975-91.
Ichikawa, Emilio. "Un descubrimiento liberador. *La isla en peso*. Virgilio Piñera". *Todos los libros*, *el libro*. Ed. Carlos Espinosa Domínguez. Farmville, VA: Los Libros de las Cuatro Estaciones, 2004. 98-100.
Iturria Savón, Miguel. "Recordemos a Virgilio". *Revista Hispano Cubana* 27 (2007): 105-06.
Jambrina, Jesús E. "Del 'yo' al 'nosotros' en *La isla en peso*, de Virgilio Piñera". *La Habana Elegante* 2ª época 46 (2009): np.
---. "La galaxia Virgilio". *La Gaceta de Cuba* 5 (1999): 8-14.
---. "'La gran puta': pobre, loca y artista". Molinero 305-15.
---. "Mucho Virgilio". *La Gaceta de Cuba* 5 (2001): 2-9.
---. "Piñera epistolar: algunos puntos sobre las íes". *MIFLC Review* 15 (2009-2011): 163-76.
---. "Poesía, nación y diferencias: Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 95-105.
Jerez Farrán, Carlos. "Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Piñera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdista". *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 59-71.
Jesús, Pedro de. "La isla: énfasis y silencio". *República de las Letras* 114 (2009): 51-58.
Jiménez, Félix. "Carne en la sangre: Virgilio en Calvert, y viceversa". Molinero 317-22.
Jiménez, Luis A. "¿Es 'La isla en peso' una escritura anti(estética) de la cubanía?". López Cruz 192-212.
La Jiribilla 66 (2002): http://www.lajiribilla.cu/
---. 94 (2012): http://www.lajiribilla.cu/jiribilla-de-papel/94
Jordán, René y Rine Leal. "'El flaco y el gordo' o proceso a Virgilio". *Unión* 12.79 (2013): 94-95.
Juan-Navarro, Santiago. "Hiperrealidad y simulacro: la crisis de la modernidad en 'El muñeco', de Virgilio Piñera". López Cruz 149-78.
Kanzepolsky, Adriana. "Acerca de algunos extranjeros: de *Orígenes* a *Ciclón*". *Revista Iberoamericana* 70.208-209 (2004): 839-55.
---. "Virgilio Piñera, la generosa provocación". *Hispamérica* 25.75 (1996): 137-49.
Koch, Dolores M. "Virgilio Piñera, cuentista". *Linden Lane* 1.4 (1982): 14-15; *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography* 46.1-4 (1996): 171-78.
---. "Virgilio Piñera, Short-Fiction Writer". *Folio* 16 (1984): 80-88.
---. "Virgilio Piñera y el neo-barroco". *Hispamérica* 13.37 (1984): 81-86.

Kutasy, Mercédesz. "Dos autorretratos literarios: Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera". *Études Romanes de Brno* 30.2 (2009): 151-57.
Laddaga, Reinaldo. "Un elogio de la insuficiencia". *Literaturas indigentes y placeres bajos*: *Felisberto Hernández*, *Virgilio Piñera*, *Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Viterbo, 2000. 69-110.
Larkosh, Christopher. "Reading In/Between: Migrant Bodies, Latin American Translations". *TTR*: *Traduction*, *Terminologie*, *Rédaction* 17.1 (2004): 107-28.
L'Clerc, Lee. "(Homo)Posing the Flesh in Virgilio Piñera's *La carne de René*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26.1-2 (2001-2002): 225-40.
Leal, Rine R. "Aire frío". *En primera persona*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. 160-63.
---. "Asumir la totalidad del teatro cubano". *La Gaceta de Cuba* septiembre-octubre (1992): 7-9.
---. "Ausencia no quiere decir olvido". *Tablas* 3ª época 63.1 (2001): 6-12.
---. "Dos farsas cubanas". *En primera persona*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. 46-49.
---. "Dos farsas cubanas del absurdo". *Ciclón* 3.2 (1957): 65-67.
---. "Dos viejos pánicos". *Casa de las Américas* 9.49 (1968): 154-58.
---. "Electra Garrigó". *En primera persona*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. 130-33.
---. "El flaco y el gordo". *En primera persona*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. 114-17.
---. "Piñera en el recuerdo". *Tablas* 2ª época 33 (1991): 57-61.
---. "Piñera – Genet: la transgresión del espejo". *Conjunto* 87 (1991): 42-44.
---. "Piñera inconcluso". *Teatro inconcluso*. Por Virgilio Piñera. La Habana: Unión, 1990. 7-42.
---. "Piñera todo teatral". *Letras cubanas* 17 (1991): 232-41; Prólogo. *Teatro completo*. Por Virgilio Piñera. La Habana: Letras Cubanas, 2002. v-xxxiii; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
---. "VP o el teatro como ejercicio mental". *La Gaceta de Cuba* 3.34 (1964): 2-3.
Leyva González, David. "El *convivium* grotesco". *República de las Letras* 114 (2009): 72-77.
---. "El destino insular de Virgilio Piñera". Fuentes Vázquez 141-48.
---. "François Rabelais en Virgilio Piñera". *Surco Sur* 5 (2013): 22-24.
---. "Piñera traductor". *La Jiribilla* 94 (2012): np.
---. "Poner en órbita a Virgilio Piñera". *Órbita de Virgilio Piñera*. Ed. y pról. David Leyva. La Habana: Unión, 2011. 7-22.
Llopis, Rogelio. "Recuento fantástico". *Casa de las Américas* 7.42 (1967): 148-55.

López, César. "Chiclets, canasta, presiones y diamantes". *Unión* 6.3 (1967): 131-34.
---. "Pánico para los viejos". *Unión* 3.10 (1990): 72-76; *La Jiribilla* 66 (2002): np.
---. "Portadilla para un álbum". *Conjunto* 61-62 (1984): 53-56.
---. "Virgilio Piñera entre locos, excéntricos y marginales coloca su poesía de codos en el puente". Clément y Moreno 19-27.
López, James J. "Piñera satírico". López Cruz 92-130.
López Cruz, Humberto. "Bibliografía sobre Virgilio Piñera". López Cruz 377-78.
---. "Un acercamiento bibliográfico a Virgilio Piñera." *Confluencia* 28.1 (2012): 20-32.
López Lemus, Virgilio. "Vida verdadera del poeta Virgilio Piñera". *Unión* 3.10 (1990): 48-59; *Oro***,** *crítica y Ulises o creer en la poesía***:** *figuras clave de la poesía cubana del siglo XX***.** Santiago de Cuba: Oriente, 2004. 105-28; Molinero 139-62.
López Ramírez, Tomás. "Virgilio Piñera: las ceremonias de la negación". *Cupey* 1.2 (1984): 81-91.
---. "Virgilio Piñera y el compromiso del absurdo". *Areíto* 9.34 (1983): 38-40.
Loyola, Guillermo. "El interrogatorio en el teatro piñeriano". *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 29-35.
Luis, Carlos M. "Aurelio de la Vega, hoy". *Encuentro de la Cultura Cubana* 28-29 (2003): 30-34.
Luis, William. "Índice de *Lunes de Revolución*". *Lunes de Revolución*. Madrid: Verbum, 2003. 55-135.
Lyday, Leon F. "De rebelión a morbosidad: juegos interpersonales en tres dramas hispanoamericanos". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: U de Toronto, 1980. 485-87.
Machado Vento, Dainerys. "Virgilio Piñera: un escritor a punto de renacer". *Bohemia* 104.16 (2012): 6-10.
Malaret, Niso. "*Cuentos fríos* de Virgilio Piñera". *Ciclón* 3.2 (1957): 62-65.
Mansur, Nara. "Bailar a Virgilio Piñera". *Conjunto* 107 (1997): 107-08.
---. "Entrevista a Raúl Martín: el director es un coreógrafo". *Tablas* 3ª época 64.2 (2001): 40-44.
Manzor, Lillian. "De homosexual marginado a ñángara: Virgilio Piñera en las tablas norteamericanas (1969-1987)". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 29-50.
Marqués de Armas, Pedro. "Entre lúdico y agónico (notas varias sobre Virgilio Piñera)". *La Habana Elegante* 47 2ª época (2010): np.
Márquez Montes, Carmen. "Entre el cosmopolitismo y el exilio interior. Dramaturgia de Virgilio Piñera". *telondefondo* 3.5 (2007): np.

---. "Los sentidos de la dramaturgia de Virgilio Piñera". *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*: *Actas del V Congreso Internacional de la AEELH*. Ed. Eva Valcárcel. A Coruña: U da Coruña, 2002. 393-402.
Marré, Luis. "Grabados para un número de *Ciclón*". *La Gaceta de Cuba* 5 (1995): 35-37.
---. "Tomar a Virgilio". *La Gaceta de Cuba* 5 (2001): 17-20.
Martí Brenes, Carlos F. "Siglo XXI: cuando Virgilio calza sus zapatos. Desfaciendo códigos y cifrando islas en el camino. Sísifo carga la piedra; Virgilio, su Isla". Fuentes Vázquez 37-57.
Martí González, Maricarla. "Luces y sombras en la escena: los roles masculino y femenino en la obra de Virgilio Piñera". Fuentes Vázquez 149-62.
Martin, Eleanor Jean. "*Dos viejos pánicos*: A Political Interpretation of the Cuban Theater of the Absurd". *Revista/Review Interamericana* 9 (1979): 50-56.
Martín, Rita. "Virgilio Piñera, contra y por la palabra". *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 33-53.
Martín Sevillano, Ana Belén. "De Virgilio Piñera a Reinaldo Arenas: homosexualidad o disidencia". *Revista Hispano Cubana* 4 (1999): 77-86.
Marturano, Jorge. "Nuestro hombre en Buenos Aires: una lectura cubana del peronismo a través de Virgilio Piñera". *MLN* 126 (2011): 322-43.
Mataix, Remedios. "Otra broma colosal. Lecturas, relecturas, *piñeradas* y equívocos del Lezama póstumo". Fuentes Vázquez 163-79.
Matas, Julio. "Infierno fríos de Virgilio Piñera". *Linden Lane* 4.2 (1985): 22-25.
---. "Vuelta a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera". *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 73-79.
Mateo Palmer, Margarita. "Risas para escribientes". *República de las Letras* 114 (2009): 202-06.
McLees, Ainslie Armstrong. "Elements of Sartrian Philosophy in *Electra Garrigó*". *Latin American Theatre Review* 7.1 (1973): 5-11.
McQuade, Frank. "Making Sense Out of Non-Sense: Virgilio Piñera and the Short Story of the Absurd". *After Cervantes*: *A Celebration of 75 Years of Iberian Studies at Leeds*. Ed. John Macklin. Leeds: Trinity and All Saints, 1993. 203-22.
Melo Pereira, Mercedes. "Sacrificio y explendores de la carne". *La Jiribilla* 66 (2002): np.
Méndez y Soto, Ernesto. "Piñera y el tema del absurdo". *Cuadernos Hispanoamericanos* 299 (1975): 448-53.
Milanés, Modesto. "La cuentística de Piñera: un ensayo de periodización". *Escala crítica***.** La Habana: Letras Cubanas, 2009. 20-42.
Millares, Selena. "La subversión del Logos en el teatro de Virgilio Piñera". *Teatro* 11 (1998): 235-45.

Mirabal, Elizabeth. "V.P. *versus* G. Caín". *República de las Letras* 114 (2009): 160-69.
Miranda, Elina. "Electra en Piñera". *Revista de Literatura Cubana* 8.14 (1990): 40-53.
Molinero, Rita. "Esquivando flechas, resistiendo furias: el arte de la fuga en *Pequeñas maniobras*". Molinero 323-40.
Montero, Reinaldo. "La eficacia de la crueldad". *La Jiribilla* 66 (2002): np; *República de las Letras* 114 (2009): 46-50.
Montes, María. "*Jesús*, 1948". Clément y Moreno 117-21.
Montes-Huidobro, Matías. "Siervos cubanos". Molinero 183-97.
---. "La vida es sueño: cartas son cartas". Epílogo. Montes Huidobro y González Montes Vol 2. 263-73.
---. "Virgilio Piñera cien años después: el eterno retorno". Prólogo. Montes Huidobro y González Montes Vol 2. 7-22.
---. "Virgilio Piñera: el que dijo 'No'". *Caribe* 3.2 (2000): 34-50.
Morán, Francisco. "Virgilio Piñera: la palabra terrosa, perforante". Molinero 387-402.
Morín, Francisco. "Electra y Prometeo". *Tablas* 3ª época 64.2 (2001): 23-28.
Moreiras, Alberto. "Reducción afectiva: la demanda literaria en Piñera". *El tercer espacio. Literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile: U Arcis/LOM, 1999. 301-13.
Morejón, Nancy. "Entre bobos y hojas, la carne de Virgilio Piñera". *Unión* 74 (2012): 42-45.
Morelli, Rolando D. H. "Virgilio en la carne lacerada de René: dos ediciones, dos contextos del desollamiento". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 111-31.
Morello-Frosch, Martha. "La Anatomía: mundo fantástico de Virgilio Piñera". *Hispamérica* 8.23-24 (1979): 19-34.
---. "La razón de la locura en las ficciones de Virgilio Piñera". Clément y Moreno 29-40.
---. "Los relatos fantásticos de Virgilio Piñera". *Unión* 3 (1985): 64-78.
Moreno, Fernando. Introducción. Clément y Moreno 7-11.
Morín, Francisco. "Electra y Prometeo". *Tablas* 3ª época 64.2 (2001): 23-28.
Moro, Liliam. "Los cuentos de Virgilio". *Unión* 4.1 (1965): 148-52.
Moulin Civil, Françoise. "Y, en Virgilio, la palabra se hizo carne (y viceversa)". Clément y Moreno 41-53.
Müller, Erika. "Abilio Estévez, Virgilio Piñera y la claustrofobia: el espacio dramático cerrado y la Isla". *Todas las islas la isla*. Ed. Janett Reinstädler y Ottmar Ette. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert, 2000. 143-51.

Muñoz, Elías Miguel. "Teatro cubano de transición (1958-1964): Piñera y Estorino". *Latin American Theatre Review* 19.2 (1986): 39-44.
Narváez, Carlos R. "Lo fantástico en cuatro relatos de Virgilio Pinera". *Románica* 13 (1976): 77-86.
Náter, Miguel Ángel. "La *Falsa alarma* del teatro de Virgilio Piñera". *Los demonios de la duda. Teatro existencialista hispanoamericano*. San Juan: Isla negra, 2004. 54-65.
Neuman, Andrés. "Callar a tiempo: el microcuento y sus problemas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27.53 (2001): 143-52.
Noguerol, Francisca. "Virgilio Piñera y la fragilidad de la condición humana". Clément y Moreno 77-86.
Novoa, Mario E. "Virgilio Piñera: miedo al pánico". *Exilio* 4.4-5.1 (1971): 127-41.
O'Neil, Haley. "Insularismo, Negrismo, and the Revision of *Cubanidad* in Virgilio Piñera's *La isla en peso*". *Divergencias* 5.1 (2007): 25-36.
Oraá, Pedro de. "Fabelo interpreta a Piñera". *La Gaceta de Cuba* marzo-abril (1992): 13.
Ortega, Julio. "*El que vino a salvarme* de Virgilio Piñera". *Relato de la utopía. Notas sobre narrativa cubana de la Revolución*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973. 99-113.
Osuna de Esteguy, María Luisa. "La intertextualidad en 'El álbum' de Virgilio Piñera". *Literatura como intertextualidad*: *IX Simposio International de Literatura*. Ed. Juana Alcira Arancibia. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993. 457-65.
Padilla, Heberto. "Virgilio Piñera, el invisible". *Linden Lane* 1.4 (1982): 16-18.
Padura Fuentes, Leonardo. "Historia de una salación: el destino trágico de Virgilio Piñera". Molinero 95-101.
---. "Un jesuita en la literatura". *República de las Letras* 114 (2009): 38-45.
Palls, Terry L. "El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político". *Latin American Literary Review* 11.2 (1978): 25-32.
---. "The Theatre of the Absurd in Cuba after 1959". *Latin American Literary Review* 4.7 (1975): 67-72.
Paz, Mateo de. "La muerte de Virgilio (Piñera): notas en un diario". *República de las Letras* 114 (2009): 210-17.
Penalva, Joaquín Juan. "Prólogo". *La vida entera* (*1937-1914*). Por Virgilio Piñera. Madrid: Huerga y Fierro, 2005. 9-14.
Pérez, José Ángel. "El día que me quieras". *República de las Letras* 114 (2009): 170-77.
Pérez León, Roberto. "Con el peso de una isla de jardines invisibles". *Unión* 3.10 (1990): 37-43.

---. "Hubo un tiempo en que se hacían cartas". *Unión* 74 (2012): 16-28.
---. "Introducción". *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*. La Habana: Unión, 2011. 5-11.
Pérez-Rivera, Marcia. "Los retos del pánico en Virgilio Piñera". *Círculo* 35 (2006): 102-09.
Pino, Amado del. "Un ciclón sobre las tablas: Piñera y el teatro cubano de los noventa". *Revolución y Cultura* 36.4 (1997): 41-43.
Piñera, Juan. "Virgilio Piñera antes de mis diez años". *Unión* 74 (2012): 4-6.
Piñera Concepción, Yadira. "Los Piñera: el peso de una isla en el amor de un pueblo. Presentación de la memoria de los Piñera". *Vitral* 4.22 (1997): 85-86.
Ponte, Antonio José. "Algo estúpido como la literatura". *Cuadernos Hispanoamericanos* 749 (2012): 27-33.
---. "*Ciclón*, Rodríguez Feo, Piñera: una conversación con Antón Arrufat". *La Gaceta de Cuba* 5 (1995): 32-34.
---. "La lengua de Virgilio". *Diario de Poesía* 51 (1999): 13-14; Molinero 103-08.
---. "La ópera y la jaba". *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 14-17.
---. "Reclamaciones equivocadas a Virgilio Piñera". *Extramuros* 8 (2002): 1-3.
---. "Un reo llamado Virgilio Piñera". *Ínsula* 64.748 (2009): 19-21.
Prats Sariol, José. "La amistad entre Virgilio Piñera y José Lezama Lima". *Revista Hispano Cubana* 43 (2012): 75-83.
Puppo, María Lucía. "'Su líquida influencia corrosiva': de Virgilio Piñera a Ángel Escobar". López Cruz 257-78.
Quintero-Herencia, Juan Carlos. "Paisajes digestivos, islas interpuestas: Poéticas y políticas de Luis Palés Matos y Virgilio Piñera". *Caribe abierto ( ): ensayos críticos*. Ed. Juan Carlos Quintero-Herencia. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2012. 197-224.
---. "Virgilio Piñera: los modos de la carne". *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Pittsburgh: U de Pittsburgh, 1999. 111-29; Molinero 403-25.
Quiroga, José. "Fleshing Out Virgilio Piñera from the Cuban Closet". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Ed. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 168-80.
---. "Outing Silence as Code. Virgilio Piñera". *Tropics of Desire. Interventions from Queer Latino America*. New York y Londres: New York UP, 2000. 101-23.
---. "Piñera inconcluso". Molinero 163-80.
---. "Virgilio Piñera: On the Weight of the Insular Flesh". *Hispanisms and Homosexualities*. Ed. Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin. Durham: Duke UP, 1998. 269-85.

Redonet Cook, Salvador Pedro. "En el insomnio de Virgilio Piñera (y otros desvelos)". *Islas* 41.121 (1999): 50-68; *Entre dos origenistas y un eterno disidente*: *la cuentística de José Lezama Lima*, *Eliseo Diego y Virgilio Piñera*. Cienfuegos, Cuba: Mecenas, 2001. 63-95.

República de las Letras 114 (2009): 1-240.

Reyrolle, Séverine. "Virgilio Piñera y el teatro del espejo francés". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 181-92.

Riccio, Alessandra. "Witold Gombrowicz o de la ingratitud (la traducción de *Ferdydurke*)". *Inti* 48 (1998): 19-32; *Unión* 11.38-39 (2000): 11-16.

Risco, Enrique del. "Una esquiva relación con la realidad. *Cuentos fríos*. Virgilio Piñera". *Todos los libros*, *el libro*. Ed. Carlos Espinosa Domínguez. Farmville, VA: Los Libros de las Cuatro Estaciones, 2004. 141-44.

---. "Piñera ataca de nuevo". *Elogio de la levedad. Mitos nacionales cubanos y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Madrid: Colibrí, 2008. 239-46.

---. "Violencias de la geografía: nación e ideología en Virgilio Piñera". *La Habana Elegante* 2ª época 10 (2000): np.

Rivero, Bárbara. "Parece blanca: un diálogo con la isla en peso". *Tablas* 3ª época 69.2 (2002): 28-31.

---. "Piñera inédito". *Tablas* 3 (1985): 12-21.

Riverón, Rogelio. "¿Hay miedo?". *República de las Letras* 114 (2009): 78-82.

---. "Salmos piñerianos". *La Jiribilla* 66 (2002): np.

Rodríguez Cascante, Francisco. "Deconstrucción y parodia en 'Jesús' de Virgilio Piñera". López Cruz 279-89.

Rodríguez Feo, José. "Hablando de Piñera". *Lunes de Revolución* 45 (1960): 4-6.

---. "Virgilio Piñera, cuentista". *Hispamérica* 19.56-57 (1990): 107-13; *La Gaceta de Cuba* 1 (1989): 5-7.

---. "Una alegoría de la carne". *Notas críticas*. La Habana: Primera Serie, 1962. 165-67.

Rodríguez Hernández, Ernesto. "Piñera. La danza: huellas de un festival". *Tablas* 3-4 (1997): 34-36.

Rodríguez Herrera, Mariano. "En *Bohemia* habla Virgilio Piñera". *Bohemia* 55.36 (1963): 15; *Bohemia* 104.16 (2012): 11 [sin el nombre del entrevistador].

Rodríguez Lastre, José. "¿Es cierto? ¿Es falso? ¿Quién sabe?". *Unión* 74 (2012): 66-67.

Rodríguez Luis, Julio. "Recuerdo de Virgilio". *Revista Hispano Cubana* 18 (2004): 105-16.

Rodríguez Santana, Efraín. "Virgilio Piñera: la vida vive". *Encuentro de la Cultura Cubana* 1 (1996): 113-20; *Virgilio Piñera*: *vida y obra*. *Cuentos de la risa y del horror*. Bogotá: Norma, 2004. 21-31.

Rojas, Rafael. "Newton huye avergonzado". Molinero 249-59; *República de las Letras* 114 (2009): 59-71.

---. "La prole de Virgilio: vaivenes de la recepción de Virgilio Piñera en Cuba". *Revista Iberoamericana* 79.243 (2013): 415-30.

Romero, Cira. "Cuando Piñera ya era Piñera: Virgilio en *Espuela de Plata* y *Poeta*". *La Jiribilla* 94 (2012): np.

Rozencvaig, Perla. "*Presiones y diamantes*: lectura inversa". *Linden Lane* 4.1 (1985): 14-15.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Antiestética y disidencia en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera". *Cuba*: *un siglo de literatura* (*1902-2002*). Ed. Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría. Madrid: Colibrí, 2004. 191-206.

---. "El espacio urbano en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera". Prólogo Oscar Hahn. Epílogo Daniel Balderston. *Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Daniel Balderston, Oscar Torres Duque, Laura Gutiérrez, Brian Gollnick y Eileen Willingham. Iowa City: U de Iowa P, 2004. 181-88.

---. "Rituales del cuerpo: carne y mutilación en los *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera". *Escribir el cuerpo*: *19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Ed. Carmen de Mora y Alfonso García Morales. Sevilla: U de Sevilla, 2003. 285-96.

---. "Virgilio Piñera en *Ciclón*". Clément y Moreno 105-15.

Ruiz del Vizo, Hortensia. "Análisis del miedo en *Dos viejos pánicos*, de Virgilio Piñera". *National Symposium on Hispanic Theatre April 22-24*, *1982*. Ed. Adolfo M. Franco. Cedar Falls: U de Northern Iowa, 1985. 191-97.

Saínz, Enrique. "La poesía de Virgilio". *La Jiribilla* 94 (2012): np.

Salgado, César A. "Notas sobre dos poemas que se dedicaron Virgilio Piñera y José Lezama Lima". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 95-101.

Sánchez Mejías, Rolando. "El arte de graznar". *La Habana Elegante* 2ª época 9 (2000): np.

---. "Las provincias del cuento". *Lateral* 9.89 (2002): 10-11.

Sánchez-Grey Alba, Esther. "La obra de Virgilio Piñera, un hito en la dramaturgia cubana". *Círculo* 28 (1999): 50-60; *Teatro cubano moderno*: *dramaturgos*. Miami: Universal, 2000. 92-105.

Santí, Enrico Mario. "Carne y papel: el fantasma de Virgilio". *Vuelta* 18.208 (1994): 58-63; Molinero 79-94.

---. "El fantasma de Virgilio". *Bienes del siglo*: *sobre cultura cubana*. México: Fondo de Cultura, 2002. 229-43.

Sariol, Jorge. "Retrato de familia". *La Jiribilla* 66 (2002): np.

Sefamí, Jacobo. "Muerte por agua". *Letras Libres* [España] 53 (2006): 66-67.

Serna Arnaiz, Mercedes. "La influencia de Virgilio Piñera en la desmitificación de Cuba y de José Martí". Fuentes Vázquez 181-94.
---. "Lucidez, rigor y falta de respeto: la obra ensayística de Virgilio Piñera". *Ínsula* 64.748 (2009): 25-28.
Serra, Ana. "Masochism as Morality in Virgilio Piñera's *René's Flesh*". *The Image of Violence in Literature, the Media, and Society*. Ed. Will Wright y Steven Kaplan. Pueblo: U de Southern Colorado, 1995. 486-90.
Serrano, Pío. "Cronología comentada de Virgilio Piñera". *Revista Hispano Cubana* 44 (2012): 82-90.
Sheridan, Guillermo. "Virgilio Piñera reprueba a Borges". *Vuelta* 21.242 (1997): 50.
Shoaf, Kristin E. "Los ciclos herméticos violentos y el miedo al miedo en *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera". *Romance Languages Annual* 9 (1997): 689-92.
Sierra, Ernesto. "Piñera, el peso de la Isla". Fuentes Vázquez 195-207.
Singler, Christoph. "Piñera, payasadas y pesadillas". Clément y Moreno 93-103.
Sorel, Andrés. "Virgilio Piñera. ¿Una broma colosal?". *República de las Letras* 114 (2009): 5-16.
Sorensen Goodrich, Diana. "Cuerpo y sociedad civil en Virgilio Piñera". Clément y Moreno 55-63.
Soto, Francisco. "(La) Persecución de Reinaldo Arenas: enlaces extratextuales e intertextuales con la vida y obra de Virgilio Piñera". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 85-93.
---. "Reinaldo Arenas's *Persecución*: Extra-and Intertextual Links to Virgilio Piñera". *Latin American Theatre Review* 34.2 (2001): 39-54.
Suárez Durán, Esther. "A la mesa, con Virgilio". *Tablas* 4 (1998): 85-87.
---. "Aires fríos y rumores no tan vagos: la dramaturgia cubana: contigo, pan y cebolla". *Tablas* 3ª época 69.3 (2002): 10-14.
Torres-Robles, Carmen. "Grotesque Humor in Virgilio Piñera's Short Stories". *Humor* 5.4 (1992): 397-422.
Townsend, Sarah J. "Electra Garrigó". *Stages of Conflict*. Ed. Diana Taylor y Sarah J. Townsend. Ann Arbor: U de Michigan P, 2008. 173-79.
Travieso Serrano, Julio. Prólogo. *Cuentos fríos*. Por Virgilio Piñera. México: Lectorum, 2006. 7-11.
Unión. "Especial: Virgilio, tal cual". *Unión* 3.10 (1990): 21-96.
---. "Dimensión de Virgilio Piñera". *Unión* 74 (2012): 1-77.
Uría(s), Roberto. "Un bromista colosal muere de luz y de orden". *Casa de las Américas* 30.180 (1990): 120-25.
---. "Mordiendo el sitio dejado por su sombra: acercamiento a la poesía de Virgilio Piñera". *Encuentro de la Cultura Cubana* 14 (1999): 24-28.
Valerio-Holguín, Fernando. "La frialdad de los puros hechos. La perturbadora frialdad de los cuentos de Virgilio Piñera". Molinero 451-62.

---. "La literatura a sangre fría: 'El caso Baldomero' de Virgilio Piñera". López Cruz 179-91.

---. "Virgilio Piñera: el precursor velado de *Fresa y chocolate*". *Cine-Lit*, *III*: *Essays on Hispanic Film and Fiction*. Ed. George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood. Corvallis: Oregon State U, 1998. 23-29.

Valiño, Omar. "Piñera: el sí de los noventa". *República de las Letras* 114 (2009): 207-09.

Vasserot, Christilla. "Una obra fundadora del teatro cubano: 'Electra Garrigó' de Virgilio Piñera". *Unión* 8.25 (1996): 27-32.

Vega, Jesús. "Virgilio Piñera: entre el bien y la ausencia". *Unión* 3.10 (1990): 78-80.

Villabella, Manuel. "Virgilio Piñera y el Camagüey". *Tablas* 3ª época 69.3 (2002): 25-27.

Vitier, Cintio. "Decimocuarta Lección. El Reverso vacío". *Lo cubano en la poesía*. Santa Clara: U Central de Las Villas, 1958. 405-10.

---. "Virgilio Piñera: poesía y prosa". *Orígenes* 2.5 (1945): 47-50.

Weitzdörfer, Ewald. "El unicornio de Virgilio Piñera: lo neofantástico cortazariano en algunos cuentos del autor cubano". *Letras de Deusto* 20.46 (1990): 151-64.

West, Alan. "History and Its Doubles: The Master-Slave Dialectic, or What Happens When Hegel Meets the Keystone Cops". *Tropics of History*: *Cuba Imagined*. Westport, CT y Londres: Bergin & Garvey, 1997. 55-83.

Wolfenzon, Carolyn. "La ciudad como espacio de tortura en *La carne de René* y *Pequeñas maniobras* de Virgilio Piñera". *Cuban Studies* 37 (2006): 56-72.

Zalacaín, Daniel. "Falsa alarma: vanguardia del absurdo". *Romance Notes* 21.1 (1980): 28-32.

---. "Virgilio Piñera: teatro cubano de la crueldad". Molinero 443-50.

Zaldívar Zaldívar, Gustavo. "Acercamiento semiótico a un texto de Virgilio Piñera". *Islas* 41.121 (1999): 69-76.

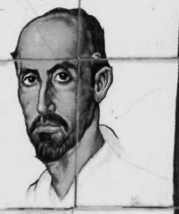
Zambrano, María. "Crítica de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera". *República de las Letras* 114 (2009): 191-94.

Zanin, Marcela. "Un mundo sin calificativos: Virgilio Piñera y la ficción". *El abrigo de aire*: *ensayos sobre literatura cubana*. Ed. Mónica Bernabé, Antonio José Ponte y Marcela Zanin. Rosario: Viterbo, 2001. 39-55.

Zéndegui, Ileana. "'La isla en peso': la nada como continuidad y arraigo". Montes Huidobro y González Montes Vol. 2. 103-09.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

La composición de libros no tiene fin.
ECLESIASTÉS, 12:12



JUAN R. JIMENEZ

PLATERO Y NOSOTROS

(ESTUDIO CRÍTICO)

EDUARDO LOLO

PLATERO

AA.VV. *Miniatura de tiempos venideros*. *Poesía rumana contemporánea*. Edición bilingüe de Catalina Iliescu Gheorghiu. Madrid: Vaso Roto, 2013.
AA.VV. *Poesía argentina contemporánea*. Tomo I. Parte decimonovena. Bs.As.: Fundación Argentina para la Poesía, 2013.
AA.VV. *Seis poetas griegos*. Selección, prólogo y traducción directa del griego de Horacio Castillo. Buenos Aires: Colihue, 2006.
Adonis. *Sombra para el deseo del sol*. Barcelona: Vaso Roto, 2013.
Aguado, Jesús. *El fugitivo*. *Poesía reunida (1985-2010)*. Madrid: Vaso Roto, 2011.
Álvarez Sosa, Arturo. *Tu cuerpo es el mundo: Fábula del Ciborg y Galatea*. Buenos Aires: Quinqué, 2010.
---. *Antología poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2006.
Ambroggio. Luis Alberto. *En el jardín de los vientos*. *Obra poética (1974-2014)*. Nueva York: ANLE, 2014.
---. *Todos somos Whitman*. San Bernardino, California: Vaso Roto, 2014.
---. *Cuentos de viaje*. Bloomington: Palibrio, 2013.
Anaya, Rudolfo y Avila, Theresa. *Caminos distintos*. *Patrocinio Barela y, Edwars Gonzalez*. Albuquerque: National Hispanic Cultural Center, 2008.
Armenta Malpica, Luis. *El agua recobrada*. *Antología poética*. Barcelona: Vaso Roto, 2012
Asís, Francisco. *Lesca, el fascista irreductible*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
---. *La línea Hamlet*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
Azuela, Arturo, et. al. *El encantador divino*. *La Nueva España desde la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
Beuchot, Mauricio, et. al. *El verso y el juicio*. *La poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
Baquiana. Revista literaria. Anuario XIV, 2012-13.
Bar-Yosef, Hamutal. *El lugar donde duele*. *Antología poética (1970-2010)*. Barcelona: Vaso Roto, 2011.
Bernal Agüero, Emilia. *Poesía escogida*. Edición de Rolando D. H. Morelli. Philadelphia: La gota de agua, 2004.
Bowra, C. M. *Introducción a la literatura griega*. Madrid: Gredos, 2014
---. *Homero*. Madrid: Gredos, 2013.
Cabrales, Luis Alberto. *El arco tenso*. *Antología poética*. Managua: Fundación Esquipulas, 2013.
Cabrera Infante, Guillermo. *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.

Cardenal, Ernesto. *Tata Vasco. Un poema*. Barcelona: Vaso Roto, 2011.
Carson, Anne. *Decreación*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
Castillo, Horacio. *La casa del ahorcado*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
Castillo, Otto René. *Vámonos patria a caminar. Antología poética*. Managua: Fundación Esquipulas, 2013.
Cerrato, Rafael y Adriana Bianco. *Miami habla. Entrevistas a hispanos emblemáticos*. Miami: 2013.
Chen Sham, Jorge y Mayela Vallejos Ramírez. *Máscaras, disfraces y travestismos en la narrativa corta latinoamericana*. San José, Costa Rica: Interartes, 2013.
Cortázar, Julio. Clases de literatura. Berkeley, 1980. Edición de Carlos Álvarez Garriga. México: Alfaguara, 2013.
De la Peña, Luis José. *Lecciones de filosofía Luis José de la Peña 1827*. Edición, prólogo y notas de Clara Alicia Jalif de Bertranou. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2005.
Diccionario de la lengua española. Vigesimotercera edición. Edición del tricentenario. Madrid: Real Academia Española, 2014
Dujovne Ortiz, Alicia. *Dora Maar. Prisionera de la mirada*. Madrid: Vaso Roto, 2013.
Gomes, Miguel. *Julieta en su castillo*. Caracas: Artesanos æ Ediciones, 2012.
---. *La realidad y el valor estético. Configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*. Caracas: Equinoccio, 2008.
---. *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta y Universidad de Zulia, 2008.
---. *Viudos, sirenas y libertinos. Relatos 1992-2008*. Caracas: Equinoccio, 2008.
Durán, Manuel. *Quevedo contra Quevedo*. Bloomington: Palibrio, 2013.
---. *El viento del sol*. Bloomington: Palibrio, 2011
Epple, Juan Armando, ed. *MicroQuijotes* . Barcelona: Thule, 2005.
Fernández-Armestro. Felipe. *Our America. A Hispanic History of the United States*. New York: W. W. Norton & Company, 2014.
---. *Colón*. Barcelona, Folio, 2004.
Gamoneda, Antonio, Clara Janés y Mohsen Emadpi. *De la realidad y la poesía. Tres conversaciones y un poema*. Barcelona: Vaso Roto, 2013.
García, Nasario. *Granda's Santo on Its Head. Stories of Days Gone By in Hispanic Villages of New Mexico. El santo patas arriba de mi abuelita. Cuentos de días gloriosos en pueblitos hispanos de Nuevo México*. Albuquerque: University of New Mexico, 2013.
Gelman, Juan. *Poesía reunida. Volumen I: Violín y Otras Cuestiones*. México: FCE, 2011.
---. *Poesía Reunida. Volumen II: El emperrado corazón amora*. México: FCE, 2011.
González Esteva, Orlando. *Animal que escribe. El arca de José Martí*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
González, Dulce María. *Lo perdido*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
González, Gabriela [et.al.] *Cuaderno de español*. Buenos Aires: CTPCBA, 2013.
González Viaña, Eduardo. *Cruce de fronteras*. Miami: Axiara, 2013.
---. *Vallejo en los infiernos*. Miami: Axiara, 2010,
---. *El corrido de Dante*. Houston: Arte Público Press, 2006

Handbook of the Hispanic Cultures in the United States: Anthropology. Edited by Thomas Weaver. Houston: University of Houston-Arte Público Press-ICI, 1994.
Handbook of the Hispanic Cultures in the United States: History. Edited by Alfredo Jiménez. Houston: Arte Público Press, 1993.
Handbook of the Hispanic Cultures in the United States: Sociology. Edited by Félix Padilla. Houston: University of Houston-Arte Público Press-ICI, 1994.
Handbook of the Hispanic Cultures in the United States: Literature and Arts. Edited and Introduced by Francisco Lomelí. Houston: University of Houston-Arte Público Press-ICI, 1993.
Harss, Luis. *Mystical Dreamers*. Bloomington: Palibrio, 2014.
Hartwig, Julia. *Dualidad. Antología poética*. Madrid: Vaso Roto, 2013.
Heaney, Seamus. *La reparación de la poesía*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
Henao, Raúl. *Una alberca en la luna*. Bogotá: El oso hormiguero Ed., 2014.
Hispamérica. Revista de literatura. Año XLII, 126, 2013
---. Año XLII, 125, 2013.
---. Año XLII, 124, 2013.
---. Año XLI, 123, 2012.
---. Año XLI, 122, 2012.
---. Año XLI, 121, 2012.
---. Año XL, 120, 2011.
---. Año XL, 119, 2011.
Janés, Clara. *Orbes del sueño*. Madrid: Vaso Roto, 2013.
---. *La vida callada de Fererido Mompu*. Barcelona: Vaso Roto, 2012.
---.*Poesía erótica y amorosa*. Barcelona: Vaso Roto, 2010.
---.*Variables ocultas*. Barcelona: Vaso Roto, 2013.
Kanellos, Nicolás. *Hispanic Immigrant Literature. El sueño del retorno*. Austin: Texas UP, 2011.
---. *Hispanic First. 500 Years of Extraordinary Achievement*. Detroit: Visible Ink Press, 1997.
---. *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: Texas UP, 1990.
Korn, Alejandro. *Lecciones de historia de la filosofía, c. 1918*. Edición, prólogo y notas de Clara Alicia Jalif de Bertranou. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2011.
Kozán, Jaime. *Habrá otra vez*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
Labastida, Jaime. *El universo del español, el español del universo*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
---. *El edificio de la razón*. Madrid: Siglo XXI- Biblioteca Nueva, 2013.
---. *La sal me sabría a polvo*. México: Siglo XXI, 2009.
Lagmanovich, David. *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*. Xalapa: Veracruzana, 2013.
---. *Discursos poéticos. Escritos de la frontera 2*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán-Ediciones del Rectorado, 1998.
---. *No hay adiós*. Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 1998.
---. *De cinco en cinco*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán-Ediciones del Rectorado, 1997.

---. *Memorias del Imperio*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1994.
---. *Variaciones y Contrastes*. Boston: Solar 1986.
---. *Vaivenes*. Miami: Solar, 1982.
---. *Fluctuaciones*. Washington, DC- Buenos Aires: Solar, 1977.
---. *Contingencias*. Washington, DC- Buenos Aires: Solar, 1976.
---. *Ocasiones*. Tucumán: Ediciones Jano, 1962.
---. *Circunstancias*. Tucumán: El Cardón, 1961.
Li-Youn Lee. *Mirada adentro*. Barcelona: Vaso Roto, 2012.
Lizalde, Eduardo. *El viento que no acaba*. Antología poética (1966-2011). Barcelona: Vaso Roto, 2012.
Lojo, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
---. *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
---.*La princesa federal*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
---. *Finisterre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
---. *Bosque de ojos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
---. *Árbol de familia*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
---. *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
---. *Una mujer de fin de siglo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
---. *Cuerpos Resplandecientes. Santos populares argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
Lolo, Eduardo. *Lo que quede de aldea. Más sobe José Martí*. Miami: Alexandria Library, 2011.
---. *Platero y nosotros (Estudio crítico)*. Miami: Alexandra Library, 2007.
---. *Las trampas del tiempo y sus memorias*. Miami: Universidad de Miami, 1991.
López Luaces, Marta. *Los traductores del viento*. Madrid: Vaso Roto, 2013.
López Morales, Humberto. *La andadura del español por el mundo*. México: Taurus, 2010.
---. *La globalización del léxico hispánico*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
---. *Los cubanos de Miami. Lengua y Sociedad*. Miami: Universal, 2003.
Magrinya Badiella, Carles. *Post tenebras spero lucem. Alquimia y ritos en el Quijote y otras obras cervantinas*. Upsala, Sweden: Uppsalat Universittet, 2014.
Maillard, Chantal. *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto, 2014
Mansilla, Lucio V. *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. Edición, introducción y notas de María Rosa Lojo (dirección) con la colaboración de Marina Guidotti, María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach. Buenos Aires: Corregidos (EALA XIX-XX), 2012.
---. *Una excursión a los indios ranqueles*. Edición de Saúl Sosowski. Miami: Stockcero, 2007.
Mansilla de García. Eduarda. *Cuentos (1880)*. Edición anotada a cargo de Hebe Beatriz Molina. Buenos Aires: Corregidor, (EALA XIX-XX), 2010.
Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués. Buenos Aires: Corregidor, (EALA XIX-XX), 2013
Martín Rodríguez, Manuel M. *Cantas a Marte y das batalla a Apolo. Cinco estudios sobre Gaspar de Villagrá*. Nueva York: ANLE, 2014.

Mascialino, Lorenzo. *Guía para el aprendizaje del Griego Clásico 1*. Buenos Aires: Baulino Ediciones & UNSAM, 2012.
--- y Victoria Juliá. *Guía para el aprendizaje del Griego Clásico 1*. Buenos Aires: Baulino Ediciones & UNSAM, 2011.
Mayor Marsán, Maricel. *Crónicas hispanounidenses. Ensayos, notas y reseñas literarias*. Miami: Ediciones Baquiana, 2014.
Méndez Rubio, Antonio. *Va verdad*. Madrid: Vaso Roto, 2013.
Merino, Ana. *Hagamos caso al tigre*. Madrid: Anaya, 2010.
---. *El libro de las pérdidas*. Valencia: Aduana vieja, 2008
---. *La voz de los relojes*. Madrid: Visor, 2000.
Merril, James. *Divinas comedias*. Madrid: Vaso Roto, 2013
Merwin, W.S. *La sombra de Sirio*. Madrid: Vaso Roto, 2013.
---. *Cuatro salmos*. Barcelona: Vaso Roto, 2010
---. *Perdurable compañía*. Barcelona: Vaso Roto, 2012
Modern, Rodolfo. *Piccolo finale, GRAN FINALE*. Buenos Aires: Prosa y Poesía Amerian Editores, 2013.
---. *De manías y otras anomalías*. Buenos Aires: Proa Amerian Editores, 2013.
---. *Reencarnaciones*. Buenos Aires: Proa Amerian Editores, 2012.
---. *Hacia donde*. Buenos Aires: Proa Amerian Editores, 2011.
---. *Juegos de palabras*. Buenos Aires: Proa Amerian Editores, 2011.
---. *Teatro* vol. V. Buenos Aires: Proa Amerian Editores, 2011.
Moga, Eduardo. *Insumisión*. Madrid: Vaso Roto, 2013
Moreno, Jurado. *Últimas mareas*. Barcelona: Vaso Roto, 2012
Mujica, Hugo. *Del crear y lo creado. Tomo 1. Poesía Completa 1983-2011*. México: Vaso Roto, 2013
---. *Del crear y lo creado. Tomo 2. Prosa selecta y ensayos*. Madrid: Vaso Roto, 2014
Operé, Fernando. *Ciudades de tiza. Paisajes de papel*. Bilbao: Muelles de Uribitarte Ed., 2014.
---. *Refranero de dudas*. Sevilla: Renacimiento, 2014.
Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*. México: FCE, 2009.
Palacios. Patricio E. *Historia del país lápiz. Microrrelatos*. Miami: Ediciones Baquiana, 2013
Paldao, Carlos E. y Laura Pollastri. *Entre el ojo y la letra. El microrrelato hispanoamericano actual*. Nueva York: ANLE, 2014.
Pérez-Reverte, Arturo. *El francotirador paciente*. Alfaguara: 2013.
---. *El tango de la guardia vieja*. Madrid: Alfaguara, 2012.
Perucho, Javier. *La música de las sirenas*. México: FOEM, 2013
Pinsky, Robert. *Ginza Samba. Selected Poems. Poemas escogidos*. San Bernardino, California: Vaso Roto, 2014.
Piña-Rosales, Gerardo. *Los amores y desamores de Camila Candelaria*. Houston: Literal publishing, 2014.
Piña-Rosales, Gerardo, Jorge I. Covarrubias y Domnita Dumitrescu, eds. *Hablando bien se entiende la gente 2*. Doral [Florida]: ANLE-Aguilar, 2014.
Pita, Juana Rosa. *El ángel sonriente. L´angelo sorridente*. Charleston, SC: Amatori, 2013.

---. *Viajes de Penélope*. Charleston, SC: Amatori, 2013.
---. *Tela de concierto*. Miami: El zunzún viajero, 1999.
---. *El arca de los sueños*. Washington, DC-Buenos Aires: Solar, 1978.
Prada. Amancio. *Cántico espiritual y otras canciones de San Juan de la Cruz*. Barcelona: Vaso Roto, 2010.
Ramos, Marco Antonio. *El Caribe, siempre el Caribe, y otros relatos antillanos*. Nueva York: ANLE, 2014
Restall, Matthew y Felipe Fernández-Armesto. *Los conquistadores. Una breve introducción*. Marid: Alianza, 2013.
Roffé, Mercedes. *La ópera fantasma*. Barcelona: Vaso Roto, 2012.
---. *Carcaj: Vislumbres*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
Rossardi, Orlando. *Libro de las pérdidas*. Valencia: Aduana Vieja, 2008
Rossiello Ramírez, Leonardo. *Sol de brujas*. Polonia: Simón Editor, 2014.
Rusiñol, Santiago. *Máximas y malos pensamientos. Piensa mal y no errarás*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
Sebrelli, Juan José. *El tiempo de una vida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
Senegal, Umberto. *Alucinamientos*. Calarcá [Quindio, Colombia] Cuadernos negros, 2013.
---. *Microrrelatos para cronopios*. Calarcá [Quindio, Colombia] Cuadernos negros, 2013.
Simic, Charles. *El mundo no se acaba*. Madrid: Vaso Roto, 2014
Smith, Tracy K. *Vida en Marte*. Madrid: Vaso Roto, 2013.
Tezanos-Pinto, Rosa y María Teresa Medeiros-Lichem, eds. *Derechos Humanos y Literatura*. Confluencia , Special Edition, 29.1 (2013).
Toruño, Rhina. *Cita con la memoria. Elena Garro cuenta su vida a Rhina Toruño*. Buenos Aires: Prueba de Galera Ediciones, 2004.
Trecco, Adriana Teresa [et. al.]. *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*. Morón [Pcia, de Bs. As., Argentina]: Macedonia, 2014.
Tursi, Antonio. *Guía de Latín*. Buenos Aires: Baulino Ediciones & UNSAM, 2013.
Valenzuela, Luisa. *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
---. *Cuidado con el tigre*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
---. *El mañana*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.
Villanueva, Tino. *Así habló Penélope*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2013.
---. *Escena de la película Gigante*. Madrid: Catriel, 2005.
---. *Crónica de mis años peores*. Madrid: Verbum, 2001.
---. *Primera causa. Firts Cause*. New York: Cross-Cultural Communications, 1999.
Viveros, Germán. *Escenario novohispánico*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
Wadsworth, William. *Una noche fría el físico explica*. Barcelona: Vaso Roto, 2010.
Wilmer, Clive. *El misterio de las cosas*. Barcelona: Vaso Roto, 2011
Wright, Charles. *Potrillo*. Barcelona: Vaso Roto, 2011.
Wright, James. *No se quebrará la rama*. Madrid: Vaso Roto, 2014.

BITÁCORA EDITORIAL

La muerte es imposible
cuando uno se acostumbra a vivir.
EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA

Serge Ivan Zaïtzeff
(Versalles, Francia, 14/11/1940-Calgary, Canadá 12/6/2014)

SERGE I. ZAÏTZEFF O EL RECUERDO QUE ESCULPE EL AIRE

El pasado 12 de junio nos dejó nuestro dinámico compañero, colega y amigo integrante de nuestro Consejo Editorial. Desde que la RANLE iniciara su camino a fines del 2011, Serge fue uno de los más activos colaboradores. Su compromiso y entusiasmo no conoció límites para las múltiples tareas que demandaba cada número. Poseedor de una foja profesional impecable como catedrático, investigador de primera línea, escritor y ensayista no vacilaba en apoyar desde las indagaciones filológicas más complejas hasta los trabajos más efímeros o rutinarios vinculados con cada número.

Había obtenido su doctorado en letras hispánicas por la Universidad de Indiana y era desde 1963 profesor de español en el Departamento de francés, italiano y español en la Universidad de Calgary (Canadá). Dedicó toda su carrera académica al estudio de la literatura mexicana, desde sus primeras publicaciones –*Rafael López, Crónicas escogidas* (Fondo de Cultura Económica 1970) y *Rafael López, poeta y prosista* (Instituto Nacional de Bellas Artes, 1972)– hasta el presente. A lo largo de los años Zaïtzeff contribuyó al rescate y a la valoración de escritores mexicanos como Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Rubén M. Campos, José Juan Tablada, Francisco González Guerrero, Carlos Pellicer, Carlos Díaz Dufoo Jr., Ricardo Gómez Robelo, Mariano Silva y Aceves, y Julio Torri, entre otros, en libros publicados por la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Gobierno del estado de Guanajuato, el Fondo de Cultura Económica, Premiá Editora, Editorial Oasis, la Universidad de Guadalajara, la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma Metropolitana y El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

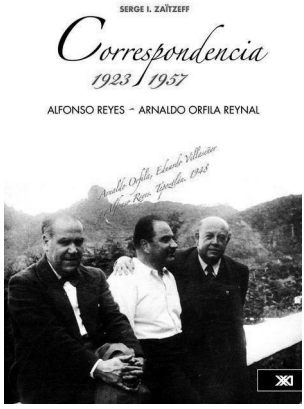
En 1983, recibió el Premio Xavier Villaurrutia por su obra *El arte de Julio Torri* (Editorial Oasis). También editó la correspondencia de múltiples autores, especialmente entre Alfonso Reyes y Julio Torri, Manuel Toussaint, Antonio Castro Leal, Rafael Cabrera, Artemio de Valle-Arizpe, Xavier Icaza, Genaro Estrada, Carlos Pellicer, Germán Arciniegas, Juana de Ibarbourou, Roberto F. Giusti, Raimundo Lida, María Rosa Lida, Arnaldo Orfila Reynal y muchos otros intelectuales hispanoamericanos. Estos volúmenes aparecieron entre 1987 y 2009 en El Colegio Nacional, la UNAM, Ediciones del Equilibrista, la Universidad Veracruzana, El Colegio de México y Siglo XXI Editores. Fue colaborador con ensayos sobre literatura mexicana en *Revista de la Universidad*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Literatura Mexicana*, *Biblioteca de México*, *Casa del Tiempo*, *Vuelta, Gaceta del Fondo, Texto Crítico, Tierra Adentro, Memorias de la Academia Mexicana, México en el Arte* y *Sábado*, entre otros medios.

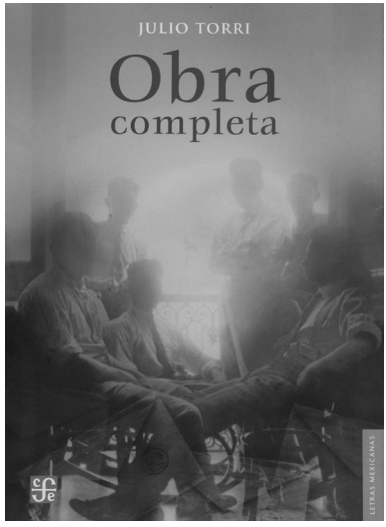
No puedo dejar de evocar sus aportes por más de tres décadas a la *Revista Interamericana de Bibliografía* (*Review of Inter-American Bibliography*) de la Organización de los Estados Americanos (RIB/OEA) que tuve el privilegio de dirigir. Sus impecables contribuciones eran dignas de encomio por la solidez de sus juicios y la minuciosidad de sus análisis. Como buen francés tenía un fino paladar para los buenos vinos que matizaban siempre enriquecedoras conversaciones de sobremesa sobre el apasionado mundo de la investigación literaria en torno a sus intereses favoritos: la literatura mexicana del XIX-XXI, el surgimiento de la microficción, el modernismo y las relaciones entre autores y países latinoamericanos. Poseedor de una amplia cultura panhispánica y universal, sus ponencias y conferencias ocupaban siempre un lugar destacado en innumerables congresos y ferias de libro en Alemania, Argentina, Brasil, Colombia, Estados Unidos, Francia, España, Hungría, Italia, México, Puerto Rico, Suecia, Uruguay y Venezuela. Desde 1982 fue miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y desde el 2011 de nuestra Academia.

A pesar de una inexorable enfermedad que lo aquejaba, hasta el final estuvo presente en todos y cada uno de los detalles de nuestra revista al igual que para la puesta en marcha de las nuevas colecciones de la ANLE. No hay palabras que puedan contra la muerte, y solo el

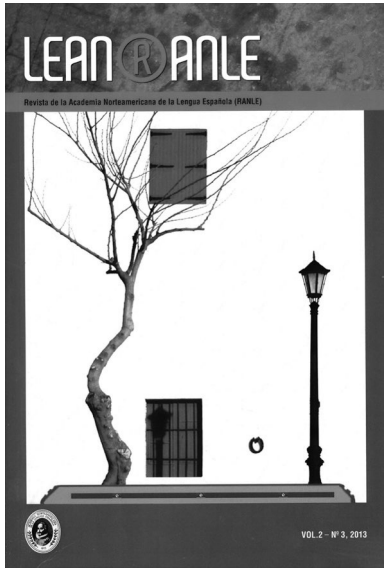
tiempo ayuda a atenuar la nostalgia por el colega, compañero y amigo que hemos perdido. Sin embargo su recuerdo es un modelo de vida que nos acompañará a través de medio centenar de libros publicados y un enorme volumen de artículos, conferencias, notas y documentos desde donde su voz continuará esculpiendo el aire.

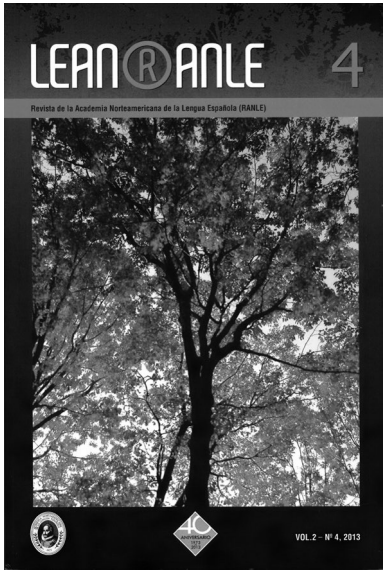
Carlos E. Paldao
Editor General

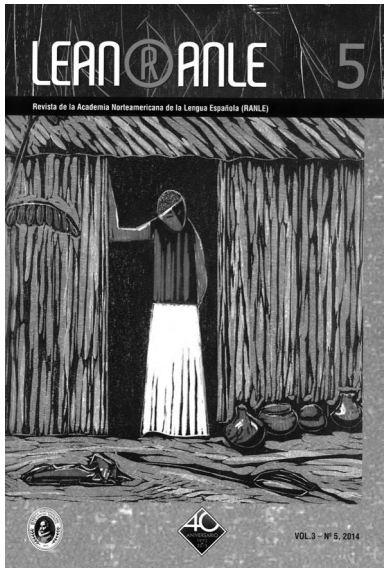




LEAN ® ANLE
Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)
VOL.1 - Nº 1-2 - 2012


LEAN ® ANLE
Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)
VOL.2 - Nº 3, 2013


LEAN ® ANLE 4
Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)
VOL.2 - Nº 4, 2013


LEAN ® ANLE 5
Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)
VOL.3 - Nº 5, 2014

NORMAS EDITORIALES 2015-16

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), *Invenciones* (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 sociocultural 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

Secciones	***Contenido***
Ensayos	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 trabajo contemple introducción, desarrollo y conclusión. La extensión máxima será hasta 2500 palabras. Se incluirán notas cuando sea indispensable y solo con fines aclaratorios.
Artículos	Se publica un número limitado de artículos por invitación y sobre asuntos que en cada caso se establecen. La extensión máxima será de hasta 5000 palabras. Se incluirán las notas a pie de página y las referencias bibliográficas al final.
Entrevistas	La extensión máxima será de hasta 6000 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.
Novedades	Contribuciones de naturaleza breve y con extensión de hasta 1500 palabras.
Poesía	Aportes en el rango de 2-6 poemas con características que abarquen hasta un promedio aproximado de 2-4 páginas por autor.
Narrativa	En materia de cuentos, relatos, microrrelatos o anticipación, a través de un fragmento o capítulo, de una novela en proceso de publicación, la extensión podrá ser variable, sin exceder por autor las 2500 palabras.
Teatro	Se considerarán contribuciones, integrales o parciales, cuya extensión no supere las 4000 palabras.
Arte	Comprende aportes sobre plástica, música, imagen, escultura, entre otras. Por sus rasgos diferenciales la extensión y características serán decisión del Editor.
Anticipaciones	Incluirá textos de novedades publicadas en los últimos meses o por publicarse en el año calendario de cada número de la RANLE. Su extensión será de hasta 2500 palabras.

Rescates culturales	Se refiere a estudios o semblanzas de figuras relevantes de la lengua, las letras y el mundo sociocultural panhispánico. La extensión máxima será de hasta 6000 palabras, incluyendo apoyos gráficos, referenciales y bibliográficos.
Reseñas	Se dará prioridad a trabajos publicados hasta cuatro años antes del número de la revista con una extensión máxima de 1500 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.
Ejemplares de cortesía	No se contempla el envío de ejemplares de cortesía para los autores de colaboraciones fuera de los EE.UU. Se destinará un número limitado de ejemplares disponibles a un precio preferencial para aquellos que deseasen adquirirlos por vía comercial.
Suscripciones	Los pedidos de suscripción pueden hacerse por correo electrónico al Editor (cpaldao@gmail.com) o bien a la ANLE (acadnorteamericana@aol.com).
	FORMATOS
Perfiles	***Especificaciones***
Idioma	Español
Soporte y condición	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: cpaldao@gmail.com.
Páginas	Tamaño , 8.5 x 11 pulgadas (215 x 280 mm)
Márgenes	En los cuatro bordes 1.0 pulgadas (2,5 cm)
Tamaño y letra	Times New Roman, 12 puntos
Interlineado	Interlineado simple en todas las páginas y sin numerar. Justificar el texto.

Alineación	Justificar el texto
Sangría y párrafos	5 espacios. No dejar espacios de interlínea entre los párrafos.
Título	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.
Autor	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.
Datos personales	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.
Estructura del texto	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
Tablas, figuras, esquemas, ilustraciones	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.
Fotografías	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.
Notas al pie	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.

Referencias bibliográficas en el cuerpo del trabajo	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 (*La oveja* 47).
Citas	Las citas que tengan una extensión menor a 4 líneas, aparecerán entre comillas en el cuerpo del texto, y se emplearán comillas ("”), no paréntesis angulares («»). Los signos de puntuación van después de las comillas, paréntesis o llamadas a nota. En las citas con una extensión mayor se utilizará el sangrado, con dos retornos. 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.
Bibliografía	Se empleará el sistema de citación de *Modern Language Association (MLA)*. En casos excepcionales el Editor podrá considerar otros sistemas de notación.
Apéndice	Se acompañarán por separado al manuscrito y numerados en forma consecutiva.
Resumen	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.
Palabras Clave	Hasta 8 palabras en español.

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.

LEAN®ANLE

Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española
1905 TOYON WAY - VIENNA; VA, 22182, USA

Suscripción por un año:	**$ 40**
Suscripción por dos años:	**$ 70**

Suscripción por el año/los años: .....

Nombre y apellido: .....

Dirección particular: (*)

Número: .....

Calle: .....

Ciudad: .....

Estado: .....

Código postal: .....

e-mail: .....

Teléfono: .....

Adjunto cheque (**) del Banco ..... **Nº** .....

Por valor de $.....

ENVIAR A: RANLE, 1905 Toyon Way - Vienna; VA, 22182-3355, USA

(*) No se realizan envíos a direcciones institucionales

(**) A la orden de ANLE

Este sexto número
de la *Revista de la Academia Norteamericana*
de la Lengua Española
acabose de imprimir el día 6 de enero de 2015,
festividad de Epifanía del Señor,
en los talleres de *The Country Press*, Massachusetts,
Estados Unidos de América