

**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

ISSN: 2167-0684

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

Periodicidad: Semestral

Suscripciones por un año en los EEUU:

Miembros de ANLE y ASALE: US\$ 40.00

Instituciones: US\$ 90.00

Individuales: US\$ 50.00

Envíos al exterior: gastos de franqueo variable según destinos

Copyright © 2015 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. IV

No. 7

Año 2015

Nueva York

CONSEJO EDITORIAL

COMITÉ EDITORIAL

Luis A. Ambroggio (ANLE, RAE), Carmen Benito-Vessels (*University of Maryland*), Silvia Betti (*Università di Bologna*), Isaac Goldemberg (*Hostos Community College*), Miguel Gomes (*University of Connecticut*), Mariela Gutiérrez (*University of Waterloo*), María Rosa Lojo (*Universidad del Salvador*), Eduardo Lolo (*Kingsborough Community College*), Maricel Mayor Marsán (*Baquiana*), Manuel M. Martín-Rodríguez (*University of California*), Francisca Noguerol Jiménez (*Universidad de Salamanca*), Francisco Peñas-Bermejo (*The University of Dayton*), Rosa Tezanos-Pinto (*Indiana University-Purdue University*), Mario Ortiz (*Catholic University of America*), Lauro Zavala (*Universidad Autónoma Metropolitana*). *Ex Officio*: Gerardo Piña-Rosales y Carlos E. Paldao.

COMISIÓN EDITORIAL

Carlos E. Paldao
Editor General

Graciela Tomassini
Editora General Adjunta

Guillermo A. Belt, Stella Maris Colombo, Violeta Rojo
Coordinación

Héctor Mario Cavallari, Daniel Q. Kelley, María Rosario Quintana
Secretaría Editorial

Olvido Andújar, Joaquín Badajoz, Emilio Bernal Labrada, Leticia Bustamante Valbuena, Thomas Chávez, Jorge Chen Sham, María I. Fleck, Nasario García, Alicia de Gregorio, Alba Omil, Cristina Ortiz Ceberio, Fernando Martín Pescador, Laura Pollastri, Leonardo Rossiello, Mary Salinas, Juan Carlos Torchia Estrada, Rima de Vallbona
Editores Asociados

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

© De los textos e ilustraciones: sus autores

ISSN: 2167-0684

Fotografía de portada: “Faro de Calpe: Cíclope del Estrecho” (2007) de Gerardo Piña-Rosales

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; cpaldao@gmail.com

ÍNDICE

Verano (Enero-Junio, 2015)

PRESENTACIÓN	9
EDITORIAL	15
Manuel Durán Gili: creer en la virtud de la palabra	17
CARLOS E. PALDAO	
MEDIACIONES	23
La pipa de Magritte	25
MANUEL DURÁN	
Luis Alberto Ambroggio y la celebración incondicional de la vida..	33
MARÍA ROSA LOJO	
IDA Y VUELTA	37
Rubi Guerra: entre la razón y el sueño lúcido.	39
REINALDO CARDOZA FIGUEROA	
Fernando Operé. La honestidad del proceso creativo	51
FRANCISCO PEÑAS-BERMEJO	
Itxas-Burni: la atalaya del marino. Entrevista a Ricardo Ugarte	
Dezubiarrain	65
CRISTINA ORTIZ CEBERIO	
Juan Gabriel Vásquez. La novela es una forma de conocimiento ..	84
ADRIANA BIANCO	

INVENCIONES.....	93
Palabra.....	95
<i>Rodolfo Alonso</i>	97
<i>Javier Alvarado</i>	103
<i>M. Ana Diz</i>	107
<i>Sergio Francisci</i>	109
<i>Gabriel Jiménez Emán</i>	111
<i>Rafael Jesús González</i>	114
<i>Francisco Larios</i>	117
<i>Ana Merino</i>	120
<i>Francisco Muñoz Guerrero</i>	124
<i>José Luis Najenson</i>	128
<i>Alba Omil</i>	129
<i>Fernando Operé</i>	134
<i>María Ángeles Pérez López</i>	136
<i>Osvaldo Picardo</i>	138
<i>Juana Rosa Pita</i>	141
Sonido	143
<i>El latín jazz y la cultura hispanounidense</i>	145
ANTONIO PAMIES	
EL CORRAL DE TESPIS.....	149
“En todos los rincones del teatro” y más allá:	
María Luisa Medina	151
MARIO ORTIZ	
TRANSICIONES.....	163
El ruido de las cosas al caer o la reconstrucción de una era	165
PRISCILLA GAC-ARTIGAS	
<i>De la vida real (En broma): la obra periodística de José Díaz</i>	
(P. Galindo)	181
MANUEL M. MARTÍN-RODRÍGUEZ	
PERCEPCIONES	199
Reseñas	201
<i>Guillermo A. Belt sobre Guillermo Cabrera Infante: Mapa dibujado</i>	
<i>por un espía</i>	203

<i>Carmen Benito-Vessels</i> sobre Raquel Chang-Rodríguez: <i>Relación de los mártires de la Florida</i> del P. F. Luis Jerónimo de Oré (c. 1619).....	207
<i>Leticia Bustamante Valbuena</i> sobre Martha Shiro, Patrick Charaudeau y Luisa Granato (eds.): <i>Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis</i> ..	211
<i>Josefa Cantó Llorca</i> sobre Paco Novelty [Francisco Domínguez de la Peña]: <i>Usos y costumbres</i>	212
<i>Mariela A. Gutiérrez</i> sobre Jorge Chen Sham y Mayela Vallejos Ramírez: <i>Máscaras, disfraces y travestismos en la narrativa corta latinoamericana</i>	216
<i>Cristina Ortiz Ceberio</i> sobre Carlos Peramo: <i>Media vuelta de vida</i>	222
<i>Sol Martincic</i> sobre Osvaldo Piccardo: <i>21 gramos</i>	225
<i>Graciela Tomassini</i> sobre María Rosa Lojo: <i>Todos éramos hijos</i> .	227
Notas	235
Una aproximación al americanismo <i>petaca</i>	237
MARÍA GARCÍA ANTUÑA	
(Casi) No existe la literatura dominicana... en las antologías de literatura hispanoamericana.....	246
MANUEL A. OSSERS	
LO QUE VENDRÁ	255
Laura Mestre: narradora entre dos siglos	257
ELINA MIRANDA CANCELA	
EL PASADO PRESENTE	281
Juan Filloy: el cauce oculto (introducción, entrevista y breve antología)	283
STELLA MARIS COLOMBO Y GRACIELA TOMASSINI	

El tema del tiempo en <i>Op Oloop</i> de Juan Filloy	307
VIT KAZMAR	
BITÁCORA EDITORIAL	315
Ernest Anthony [E. A. Tony] Mares (1928-2015).....	317
FERNANDO MARTÍN PESCADOR	
Merecida postulación	321

PRESENTACIÓN

*No se escribe con las canas, sino con el entendimiento,
el cual suele mejorarse con los años.*
(*Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte,
“Prólogo al lector”)



El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Edición ilustrada con dibujos de Manuel Ángel (Madrid: Casa Editorial Saturnino Calleja Fernández [1916], 983 p.

Hace quinientos años veía la luz, un miércoles de Pasión, y en tierras de Ávila, Teresa de Jesús, quien habiendo tomado la pluma por mandato, legó a nuestra lengua una de las obras más profundas y reveladoras de la espiritualidad femenina. Cien años después, Cervantes volvía a hacer cabalgar a su don Quijote, para reivindicar en su tercera salida su condición de caballero enamorado, completando así, en la lengua de Castilla, la fundación de la novela moderna.

Para honrar tan caros aniversarios, la RANLE congrega en este séptimo número un conjunto de voces que reflexionan y ponen en acto, con los plurales acentos de nuestro idioma, aquella potencialidad del lenguaje que se manifiesta con particular vigor en la palabra poética: la búsqueda (infinita, utópica, plural, luminosa o entre sombras, hija de la fe o de la obcecación) de la verdad. Entrando de lleno en esta línea temática, inaugura el presente volumen un ensayo de Manuel Durán, cuya trayectoria vital dedicada a la promoción de la lengua y la cultura hispánicas en los EEUU, desde la investigación, la docencia y la creación poética fue recientemente reconocida y celebrada al otorgársele el Premio Enrique Anderson Imbert de la ANLE, edición 2015. Con la lucidez que le conocemos, Durán reflexiona, a partir del famoso cuadro de Magritte “Esto no es una pipa”, acerca de la ruptura del vínculo entre los signos y las cosas, que culmina, en la crisis final de la modernidad, con la liquidación del principio de representación. Ciertamente, la primitiva ilusión humana de señorear sobre todas las cosas mediante la palabra o el ícono, de la que nace la magia, se ha desvanecido, y lo más próximo que tenemos hoy a los antiguos conjuros capaces de suscitar la presencia, ya benéfica, ya aterradora, de genios o dámones es la clave con la que diariamente abrimos nuestra sesión con el único nahual del mundo contemporáneo: la PC. Sin embargo, como dice el Tao, no hay pérdida que no sea al mismo tiempo una ganancia: no por sus virtudes mágicas, sino por su complejísima

manera de constituirnos como sujetos abiertos al mundo y a los otros, el lenguaje es nuestra puerta hacia el conocimiento, la luminaria que nos permite explorar lo real en sus múltiples dimensiones.

Pero toda puesta en texto de la palabra se construye en diálogo: si hemos de creerle a Harold Bloom, todo poeta encuentra el perfil auténtico de su voz en agónica lucha con un padre poético fuerte, de la que emerge maduro y en plena posesión de sus potencialidades. Este es el caso –nos dice María Rosa Lojo– de Luis A. Ambroggio en *Todos somos Whitman*, obra que homenajea el legado whitmaniano a la vez que lo renueva, ofreciéndose a los lectores como celebración incondicional de la vida.

Como ya es costumbre, nuestra sección IDA Y VUELTA aprovecha las oportunidades que brinda el género interactivo de la entrevista para explorar los vínculos entre los creadores y sus obras. En este caso, Reinaldo Cardoza Figueroa dialoga con Rubi Guerra, uno de los narradores de mayor relevancia en la literatura venezolana actual, para indagar los procesos y las mediaciones que han cincelado sus seis libros de cuentos y sus dos novelas. La conversación de Francisco Peñas-Bermejo con el poeta Fernando Operé pone nuevamente en negro sobre blanco la compleja relación entre la vida y la escritura: para el autor de *Salmos de la materia*, la poesía es un lento aprendizaje de la mirada, que se transforma en el tiempo, se nutre de la experiencia –en especial del viaje– y elige su lugar en el mundo. Para Ricardo Ugarte Dezubiarrain, entrevistado por Cristina Ortiz-Ceberio, ese lugar es, sin duda, el mar Cantábrico, que nutre sus series escultóricas de formas que asocian el entorno portuario, la nave en movimiento y el trabajo humano. Importante referente de la renovación estética emprendida por la escuela vasca de escultura, Ricardo Ugarte es un artista polifacético que une la creación poética con el lenguaje de la plástica, en poemas visuales que experimentan con el letrismo, pero más allá de los lenguajes elegidos, se considera un hacedor que piensa a través de sus obras. También el novelista colombiano Juan Gabriel Vásquez concibe la creación como puesta en obra de una actitud ética frente a la existencia: nutridas de la dura realidad de la violencia colombiana, sus novelas aspiran a iluminar dimensiones nuevas o soslayadas de la condición humana. En la sección TRANSICIONES, Priscilla Gac-Artigas analiza cómo, en su novela *El ruido de las cosas al caer*, Vásquez apela a las reglas del juego de billar como incisiva alegoría

de las relaciones sociales, pues en ellas el riguroso cálculo coexiste con la imprevisibilidad del azar.

En nuestra sección sobre teatro, EL CORRAL DE TESPIS, Mario Ortiz dialoga con María Luisa Medina, quien como dramaturga y actriz ha develado los profundos vínculos entre su propia creatividad y la de otras lúcidas defensoras de la condición femenina, como Sor Juana Inés de la Cruz y Virginia Woolf. Por su parte, y enfrentando las limitaciones que le imponía el rígido entorno patriarcalista de la Cuba de entre siglos, la erudita helenista Laura Mestre se animó a elegir un destino no convencional para las mujeres de su época, y reflexionó sobre la subalternidad a la que ellas estaban sometidas, tanto en sus disertaciones como en ocho relatos aun poco atendidos por la crítica, y sobre los que concentra su atención Elina Miranda Cancela en su rescate de esta fascinante figura.

En materia de rescates, Manuel Martín-Rodríguez arroja luz sobre el hombre y la obra recreados en la ficción por Rolando Hinojosa en su *Klail City Death Trip Series*: P. Galindo, alias de José Díaz, cuyas crónicas humorísticas en verso, aparecidas entre 1928 y 1965 en diversos periódicos texanos, hoy de difícil acceso, constituyen una fuente insoslayable para reconstruir la historia literaria y cultural del sur de Texas.

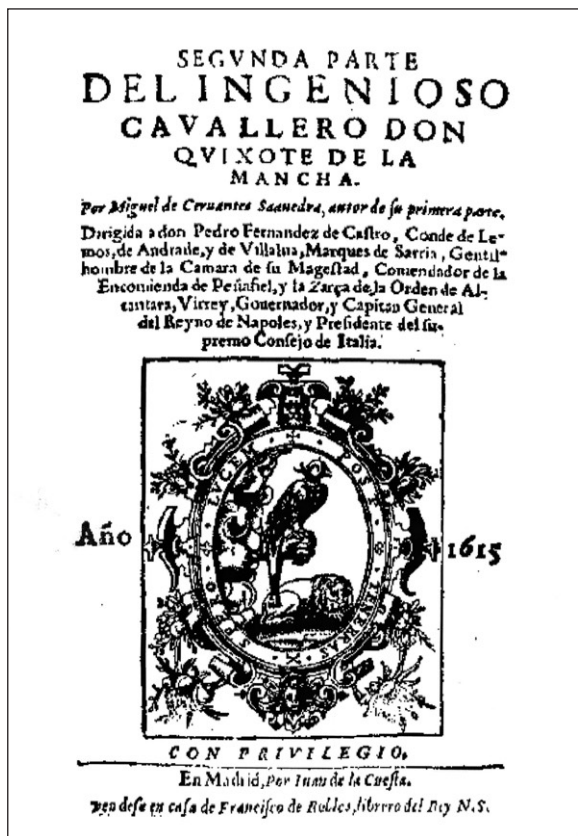
En la sección NOTAS, Manuel Ossers aboga por una mayor presencia de voces dominicanas en las antologías de literatura latinoamericana, y María García Antuña bucea en la etimología y variantes de uso del americanismo “petaca” para mostrar las profundas relaciones entre lengua y cultura.

En nuestra sección EL PASADO PRESENTE, Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini coordinan un homenaje al escritor argentino Juan Filloy, cuya caudalosa obra de peculiares acentos constituye un eslabón, frecuentemente soslayado, con las de autores canónicos como Cortázar, Marechal y Sábato. El *dossier* integra una entrevista que el anciano autor concediera poco antes de su partida (de la que este año se cumple el décimo quinto aniversario), una selección de sus textos, y un ensayo sobre la atípica novela *Op Oloop*, realizado por el hispanista checo Vit Kazmar.

La sección INVENCIONES aporta la esperada selección de voces de diversas latitudes del mundo hispánico, así como también una interesante nota sobre el jazz latino, género musical auténticamente representativo de la cultura hispanounidense.

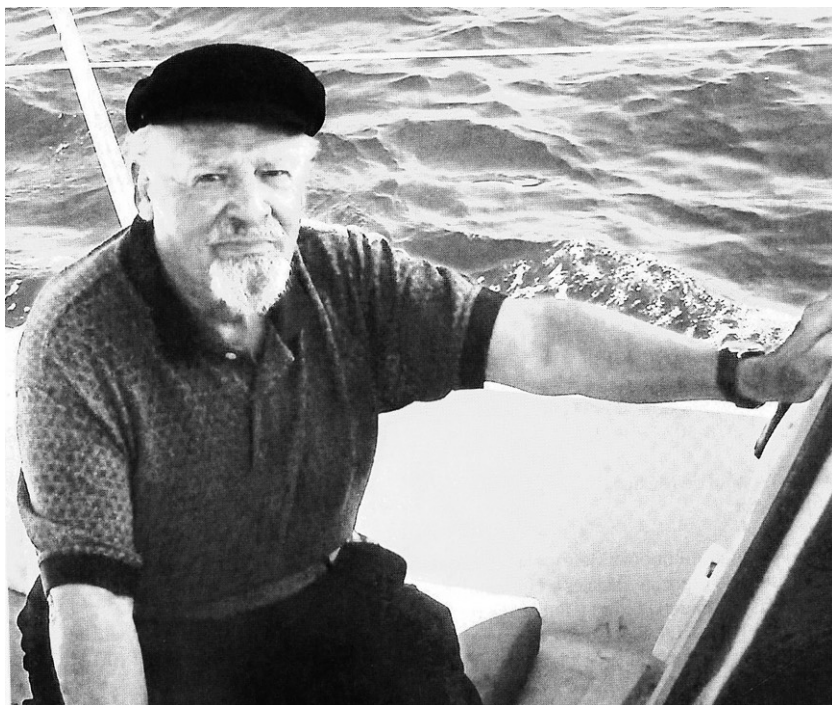
Y si bien, como dice Manuel Durán, nuestro mundo no cree en la magia, el genio que habita en la cámara de Gerardo Piña-Rosales nos brinda la oportunidad de permitírnos una excepción.

GRACIELA S. TOMASSINI
Editora General Adjunta



EDITORIAL

La pluma es lengua del alma.
(Don Quijote, en *Don Quijote de la Mancha*,
Segunda Parte, Cap. XVI)



Manuel Durán (2013) navegando en la Bahía de Tampa en su barco Hestia, cuyo mástil enarbola la bandera tricolor de la República del 31 y las cuatro barras rojas sobre fondo amarillo de la bandera catalana.

MANUEL DURÁN GILI: CREER EN LA VIRTUD DE LA PALABRA

Cuando este nuevo número de la RANLE llegue a manos de nuestros lectores, estará aún fresca la noticia de que el jurado de la edición 2015 del premio “Enrique Anderson Imbert” anunció la concesión del galardón a Manuel Durán Gili. En una difícil labor —pues en esta edición todos los finalistas contaban con historiales sumamente meritorios— el jurado fundamentó su fallo en favor de Durán “Por su ejemplar fecundidad poética y ensayística, su trayectoria educativa como investigador, crítico y profesor universitario e impacto general en el mundo de las letras para el conocimiento y difusión del idioma y las culturas hispánicas en los Estados Unidos, además de constituir una vida ejemplar por su extraordinario esfuerzo de superación desde las condiciones más adversas.”

La inusual trayectoria de vida de Manuel Durán al servicio de la lengua, la cultura y las letras hispánicas ha cubierto los campos de la docencia, la investigación, la creación literaria y la promoción cultural. Esta extensa y fecunda travesía ha tenido como brújula una inquebrantable fe en la virtud de la palabra como instrumento de búsqueda y ámbito de revelación de la verdad.

Manuel Durán (Barcelona, 1925) nació de una familia liberal y republicana, en la que abuelos y padres creían en una España abierta a la libertad y a la democracia. Esto ya constituía razón suficiente para pasar al exilio en 1939, más aún cuando su padre, abogado ilustre y miembro de la Generalitat (era Procurador General de Cataluña) había firmado la sentencia de muerte del General Manuel Godet, que participó en el golpe de Estado que dio origen a la guerra civil. A los 14 años de edad, ocupada Barcelona por las tropas franquistas, Manuel Durán fue encarcelado por la policía de Franco. Liberado más

tarde, pasa a Francia siguiendo a su familia, una Francia que pronto conocería la guerra, la derrota ante el ejército nazi y la creciente intervención de la Gestapo en todo el territorio de aquel país. Su familia consigue pasaje en el Nyassa, un buque portugués con rumbo a México, y se lanza a la travesía de un Atlántico surcado por submarinos alemanes, uno de los cuales intenta desplazarse debajo del Nyassa, provocando una batalla naval con aviones ingleses y bombas de profundidad.

Llega a México en 1942 y reanuda sus estudios para terminar el bachillerato en el Liceo Franco-Mexicano. Estudió las licenciaturas en Derecho (por seguir el camino paterno) y Filosofía, antes de hacer la Maestría en Letras en la UNAM. En esta *alma mater* fue discípulo de Alfonso Reyes, entre otros destacados maestros, varios de ellos también republicanos exiliados en México, como Joaquín Xirau, José Gaos, Eduardo Nicol y Manuel Pedroso. De ellos –y también de su padre y madre– aprende a pensar por cuenta propia, a no confiar demasiado en lo que la tradición ha establecido, a no llegar a conclusiones apresuradas. Trabaja algún tiempo como intérprete diplomático simultáneo en las Naciones Unidas y sus distintas dependencias tales como la Unesco, la Organización Mundial de la Salud, la Unión Internacional de Telecomunicaciones, etc. Se casa con Gloria Bradley, norteamericana, profesora universitaria y distinguida autora de novelas publicadas en México y en los Estados Unidos.

Realiza estudios de postgrado en la Sorbona y más tarde obtiene un doctorado en Lenguas y Literaturas Romances en la Universidad de Princeton, con una tesis dirigida por el gran humanista, filólogo e historiador Américo Castro. Allí tiene la oportunidad de seguir los cursos dictados por otro gran exiliado, Vicente Llorens. Tras seis años como profesor adjunto en el *Smith College* (Northampton, Massachusetts), en 1960 pasa a la *Yale University* (New Haven, Connecticut), donde desarrolla durante treinta y seis años una larga carrera como catedrático, jefe de estudios graduados y jefe del Departamento de Español y Portugués. La lista de los libros y artículos publicados por Manuel Durán es muy nutrida e incluye estudios monográficos sobre autores españoles del Siglo de Oro como Cervantes, fray Luis de León, Quevedo, Calderón, sin olvidar al prerrenacentista Marqués de Santillana, así como también sobre autores modernos de la talla de García Lorca, Ortega y Gasset, Cela, Goytisolo y Gayte. De manera consistente escribió sobre aspectos esenciales de la gran vertiente his-

panista en el continente americano, dedicando libros y ensayos a la poesía de Neruda, la obra de Octavio Paz y la narrativa de Juan Rulfo entre muchos otros creadores.

Resulta ilustrativo del reconocimiento del que goza su figura en el mundo hispánico el Simposio Cervantes realizado en su honor, en octubre de 1996, con motivo de su jubilación. En esa oportunidad, relevantes figuras del ámbito académico de los Estados Unidos se refirieron a su labor en el campo de las letras, destacando sus obras sobre el Siglo de Oro, además de las que ha dedicado a la literatura del siglo XX. Da cabal testimonio de sus relevantes investigaciones referidas a estos temas, la autoría o co-autoría de algo más de 60 libros y centenares de artículos sobre autores españoles, entre los que merecen mención especial dos amplios y analíticos trabajos: *La ambigüedad en el Quijote y Cervantes*. En ese evento, refiriéndose a su trayectoria, González Echevarría, *Sterling Professor of Spanish and Comparative Literature* en Yale y exalumno de Manuel Durán, lo caracterizó como “el más prominente exilado español que devotamente se ha dedicado a la diseminación de la letras y la cultura española tanto en los Estados Unidos como en Latinoamérica.” De igual manera, destacó que “sus trabajos sobre Ortega y Gasset, *Don Quijote* y la poesía española han sido de inspiración decisiva para los estudiantes en los Estados Unidos. Como colega, su retiro de la cátedra universitaria será extrañada.”

Su amplia y variada producción no se limita al campo del trabajo académico: la creación poética ha sido, desde su juventud, el eje de su relación con el universo. Al considerar retrospectivamente la totalidad de su obra se nos impone una visión de la creación poética como experiencia de lo sagrado, si entendemos este concepto como atisbo de lo absoluto desde la limitada condición humana. En la poesía de Durán se perciben ecos de una nostalgia edificada con la intuición de plenitudes y perfecciones siempre huidizas. Resulta difícil encontrar en ella las alusiones directas a los temas del exilio y de la guerra que aparecen en algunos de sus compañeros de exilio. Por el contrario, la obra poética de Durán se inaugura ya aclimatada en una Ciudad de México a la que, sin nombrar, sugiere y describe constantemente. En una de sus numerosas referencias o apreciaciones, así lo vio Octavio Paz en los primeros poemarios de Durán:

El primer libro de Durán se llamaba, si no recuerdo mal, *La ciudad asediada*¹. Este que ahora publica [*La paloma azul*²] puede verse como una continuación de aquel y, en cierto sentido, como su crítica. El tema de ambos libros es la ciudad. En el primero un adolescente –inteligente, irónico, entusiasta– descubre la ciudad; en el segundo, un hombre maduro se enfrenta a la soledad, el vacío y la vulgaridad de la urbe moderna. Algunos de sus primeros poemas, concisos como un epigrama, oscilaban entre la abstracción y el humor, entre Kandinsky y Klee³.

Por su parte, cuando Francisco Giner de los Ríos evoca a Manuel Durán, no alude directamente a la poesía escrita por él, sino a gustos compartidos que dejan ver el amor de ambos por el espacio citadino:

De Manuel Durán también hubiera podido decir varias cosas personales, y lejanas en el tiempo, pero que se han borrado de mi memoria. [...] Venía él entonces [en los años en los que obtuvo el grado de maestro en Lengua y Literatura Españolas, por la UNAM, con la tesis *El superrealismo en la poesía española contemporánea*] por Panuco e íbamos juntos a las Gráficas Guanajuato, cada uno “asediado” por la fascinante ciudad que a cada uno nos correspondía. Y luego nos perdimos de vista –profesor importante él en Estados Unidos, editor yo de la CEPAL en Santiago de Chile– para encontrarnos años después en la casa de Max Aub y recuperar enseguida –entre tragos y lecturas de Max– nuestra antigua descompostura. ¡Qué ganas de conocer completo *El Lago de los signos*, aquí representado!⁴

Moraima de Semprún Donahue, en su analítico ensayo sobre la poesía de Durán, distingue cinco grandes temas que se imbrican en la obra del poeta: el deseo de llegar al origen de todo lo creado, amor y sen-

¹ *Ciudad asediada* (1954).

² *La paloma azul* (1959).

³ “*La paloma azul*: Manuel Durán”, en *Obras Completas. Generación y semblanzas. Dominio mexicano*, T. 4. 2ª ed. FCE, México, 1944. pp. 309-311. No es claro si deliberada o inadvertidamente, Octavio Paz propone que el paso de la “adolescencia” (19 años) al estado de “hombre maduro (24 años) ocurre durante el lapso de cinco años.

⁴ Francisco Giner de los Ríos. “Prefacio” a *Segunda Generación de poetas españoles del exilio mexicano*. Epil. de Francisco Perujo. Institución Cultural de Cantabria de la Diputación Provincial de Santander, Santander, 1980. s.p. (Peña Labra / Pliegos de Poesía, 35-36).

sualidad, paisaje (campo, ciudad, playa, espacio), ironía, soledad (tristeza, desaliento, melancolía, muerte)⁵, si bien la ironía pareciera más que un tema un recurso retórico al que recurre el autor para matizar sus temas o distanciarse del riesgo de caer en el sentimentalismo.

Por limitaciones de espacio no entraremos a comentar sus actividades de extensión educativa y sociocultural, dedicadas a la fundación y promoción de centros de estudio sobre la lengua y las letras hispánicas, al igual que organizaciones no gubernamentales para la comunidad hispana en los Estados Unidos. De todo ello se ha ocupado en detalle Carlos Blanco Aguinaga en la presentación del libro de Durán *Diario de un aprendiz de filósofo* (Salamanca: Renacimiento, 2007). Solo destacaremos que Manuel Durán ayudó a fundar la *North American Catalan Society* (NACS) orientada a incentivar los estudios acerca de la cultura catalana en los Estados Unidos y Canadá, de la que fue Presidente durante varios años. Junto con José Roca Pons fundó la revista *Catalan Review*, y fue su redactor en jefe durante largo tiempo. Su labor como historiador, crítico y promotor de las culturas hispánicas ha sido premiada con la prestigiosa Beca Guggenheim y con la medalla y Orden de Isabel la Católica con el grado de Comendador.

Sin embargo, a pesar de su retiro de la cátedra universitaria, su producción investigativa, ensayística y poética se ha mantenido consistentemente. Muestra de ello es la reciente publicación en México de su poesía completa en un volumen que lleva el sugerente título de *Laurel*, en cuya medular introducción Enrique López Aguilar señala aspectos destacados de su trayectoria⁶.

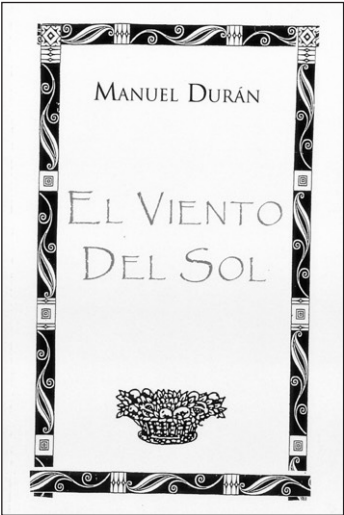
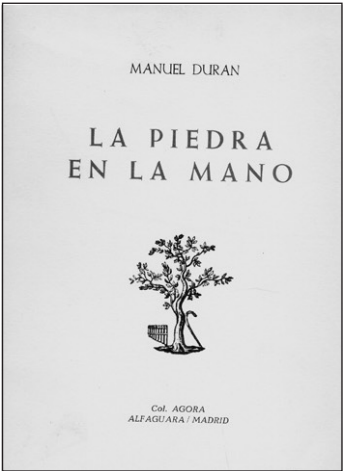
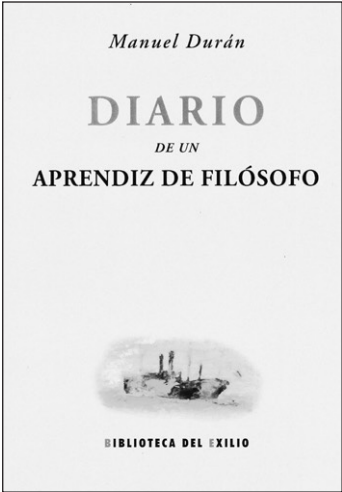
Hoy, Manuel Durán y su esposa Gloria pasan la mitad del año en su casa en Connecticut y la otra mitad en un condominio frente a la Bahía de Tampa, que Manuel surca con frecuencia en su barco de vela, cuyo mástil enarbola la bandera tricolor de la República del 31 y las cuatro barras rojas sobre fondo amarillo de la bandera catalana. En su biblioteca privada puede verse la reproducción de una litografía de Goya, ya anciano y exilado en Burdeos y que es el autorretrato del

⁵ Moraima de Semprún Donahue, *La poesía de Manuel Durán*. Prólogo de Jorge Guillén. Pittsburgh: *Latin American Literary Review Press*, 1977, 20-123.

⁶ *Laurel. Poesía completa* (México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013), edición y compilación de Enrique López Aguilar.

gran artista español disfrazado de Padre Tiempo con una guadaña y un farol y un lema que Manuel Durán, a los 90 años hace suyo: “Todavía aprendo”.

EL EDITOR



MEDIACIONES

*Ella pelea en mí y vence en mí,
y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser.*
(Don Quijote, en *Don Quijote de la Mancha*, Cap. XXX)

LA PIPA DE MAGRITTE

MANUEL DURÁN¹

Una obra de arte puede, a veces, transmitir un mensaje, comunicarnos una idea que nos hará reflexionar. El arte religioso es buen ejemplo de esta transmisión de ideas y sentimientos. También el arte inspirado por ideas políticas. (Pienso en el cuadro en que David nos muestra un Marat asesinado). La propaganda política o comercial invade nuestra conciencia con múltiples mensajes, tanto si nos agradan como si nos irritan. Un grabado del holandés Escher, en que parece que el agua de un conducto tiende hacia arriba en lugar de bajar por su propio peso, nos hace dudar de las leyes de la física, que creíamos inmutables.

El pintor surrealista belga René Magritte creó en 1926 un cuadro, en apariencia muy sencillo, pero que ha causado buen número de comentarios y reflexiones. Es un cuadro que nos hace pensar. En efecto: Magritte pinta una pipa en forma muy realista, una pipa grande, que llena casi todo el lienzo. No podemos dudar: Magritte pintó una pipa. Y, sin embargo, en letra cursiva muy clara y tradicional, Magritte agregó en la parte inferior de su cuadro un mensaje turbador. El artista escribió “Esto no es una pipa”. (Claro está que como su

¹ Manuel Durán Gili (1925) es profesor emérito de *Yale University*. Autor de 48 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).

lengua era el idioma francés, lo escribió en francés: “Ceci n’est pas une pipe”)

En unos cuantos segundos nos damos cuenta de que sin duda Magritte tiene razón. No podemos usar como instrumento para fumar lo que es simplemente una pintura de ese instrumento, y nunca podremos llenar de tabaco la cazoleta de la pipa tan cuidadosamente pintada por el artista.

En efecto, la pipa de Magritte nos invita a pensar. Imaginemos ahora la siguiente escena: un mexicano fiel devoto de la Virgen de Guadalupe se halla frente a la Basílica, ha llegado quizá caminando arrodillado, sufriendo sangrientas heridas en sus rodillas y llega finalmente frente a la sagrada imagen de la Virgen. Ahora siente el éxtasis y la indescriptible felicidad que emanan de la imagen sagrada. Pero de pronto aparece bajo la imagen una inscripción, quizá inspirada por un espíritu malicioso que ha conocido el arte de Magritte y recuerda la ya famosa pipa. Y la inscripción proclama: “Esto no es una Virgen”.

Imaginemos la irritación del creyente, su intensa cólera, su indignación sin límites. “Esto no es una Virgen” destruye, o trata de destruir, el lazo que existe, imborrable, en la mente del creyente entre la imagen, hecha de materiales físicos, pintada con colores creados por seres humanos y la presencia ideal de un ser sobrehumano, divino, digno de adoración, que escucha nuestras penas, las alivia, y pide ayuda a su Hijo para consolarnos.

Comprendemos ahora que la pipa de Magritte no es solamente un ejercicio de ironía, sino también una invitación a considerar que existen dos posiciones, en apariencia irreconciliables, acerca de nuestra relación con las imágenes, incluso las más sencillas, pues las imágenes pueden ir más allá de lo concreto cotidiano, más allá del arte: pueden, incluso, introducirnos en el mundo de lo sagrado, y, todavía más, nos pueden llevar a otro mundo mucho más antiguo, el mundo de la magia.

Pensemos ahora en un “artista” frente a los muros de piedra de la cueva de Altamira, o de Lascaux, o tantas otras, incluyendo el monte sagrado en pleno desierto de Australia. Nada hay que podamos llamar “decorativo” en las pinturas que el “artista” va a ejecutar. (Por lo general, estas pinturas aparecen en cuevas oscuras, que muy pocos irán a explorar). Se trata más bien de imágenes mágicas, trazadas por un chamán o brujo (también había entonces brujas y hechiceras que pudieron llevar a cabo el proyecto: se trata, en efecto, de una aventura

del pensamiento, abierta a ambos sexos y esta aventura tiene un nombre: se llama magia).

Volvamos ahora a la cueva de Altamira, o quizá a la más dramática de todas las pinturas rupestres, la cueva de Lascaux y ahora tratemos de someterla a la prueba (prueba inventada por mí y que, por tanto, tiene cuestionable validez científica y que yo llamo “la prueba de la Pipa de Magritte”), y tratemos de reconstruir la respuesta del “artista” que acaba de pintar tan bellas imágenes de caballos, ciervos, y muchos otros animales. Nos preguntamos qué se proponía. No estoy del todo seguro, naturalmente, de la respuesta. Pero creo que la interpretación de la mayoría de los antropólogos sería: el artista, representante de su tribu, posiblemente, o más bien probablemente, era un brujo, o chamán, y creía que al pintar aquellos animales, que la tribu deseaba cazar, los acercaba a los cazadores, los hacía más accesibles y casi garantizaba el éxito de la cacería. Un lazo, invisible pero sólido, acercaba al cazador y su presa. La palabra (aquí traducida al lenguaje plástico, al dibujo de los animales en la pared de la cueva), era la cosa, el objeto, en este caso un objeto vivo, un animal atado con irresistibles lazos a sus cazadores. El lenguaje del arte combinado con la magia ofrecía la victoria a los hambrientos cazadores neolíticos. La palabra (a través del arte) nos acercaba a la cosa, es decir, los animales que los seres humanos deseaban capturar. La respuesta del artista neolítico sería, quizá, que el bisonte que salta en la cueva de Altamira, y ha seguido saltando siglo tras siglo, es y no es un bisonte vivo. Es más bien un bisonte ideal, que representa a todos los bisontes vivos, y por tanto ayuda a los seres humanos a entenderlos a todos, vivos hoy y para siempre, y a acercarse a ellos.

Empezamos a comprender que las pinturas en Lascaux y Altamira no son decorativas, pues forman parte de un sistema más vasto. Yo diría que el sistema mental que sostiene el arte de las cuevas mencionadas es parte de una revolución mucho más amplia, compleja, y duradera que todas las revoluciones políticas descritas por la historia, incluso la francesa y la rusa. Es un cambio radical en la mente y el corazón de los seres humanos, acosados por una vida miserable, brutal, sumamente corta, asediados por el hambre, los tigres de largos colmillos, el frío, las enfermedades, y los constantes ataques de las tribus vecinas. Algunos seres humanos de gran imaginación e increíble capacidad creadora, algunos verdaderos genios, decidieron que había que cambiar las reglas del juego. Por una parte, rechazaron la idea de

que la muerte, la muerte de los seres humanos, era definitiva. No, no morimos del todo; nos trasladamos a una región nebulosa y mal definida, nuestras almas (idea totalmente nueva, que seguirá perdurando siglo tras siglo), casi convertidas en sombras, no mueren; son todavía capaces de comunicarse con los seres humanos vivos, en especial con sus descendientes, darles consejos, avisarles de posibles peligros. A su vez, sus descendientes les rinden homenaje, adornan sus tumbas, les llevan comida y bebida a las tumbas en ciertos días. (Una visita a cualquier humilde morada en la China de hoy nos convencerá de la actualidad del llamado Culto a los Antepasados. Veremos un altar en una esquina, retratos de antepasados, velas encendidas.) (Y no olvidemos el muy mexicano Día de los Muertos.)

Por otro lado se desarrolla un amplio sistema mental, paralelo y complementario. Es, simplemente, la magia, que opera casi siempre a través del lenguaje, o de la pintura, la escultura, y también las máscaras, que pueden cambiar nuestra personalidad, aunque a veces, en la llamada “magia simpática”, son gestos y movimientos sin palabras los que aspiran a cambiar o torcer las leyes de la naturaleza. Queremos que llueva: iniciamos una danza, arrojamamos al aire miles de plumas, que al caer simulan gotas de agua, y quizá, esperamos, las nubes comprenderán, imitando las plumas, y la benéfica lluvia empezará a caer. Los miembros de la tribu bailan sin cesar. Los tambores hacen vibrar el espacio. Pronto se producirá el milagro, es decir, las leyes del mundo natural serán superadas por ritos mágicos. Y si la ceremonia no acaba de funcionar será reforzada por un sacrificio humano, que constituye una oferta que los dioses no podrán rechazar. (Pensemos ahora, en términos de cultura moderna influida por el pasado, en el ballet de Diaghilev-Stravinsky, “La consagración de la Primavera”).

Otras veces, es el lenguaje el agente poderoso que inicia los cambios. Puede, en fórmulas de conjuro, volver a traer a nuestro lado a alguna persona ya difunta, para que podamos pedirle consejo, suplicarle que nos revele el porvenir. (En la Biblia, es la Bruja de Endor la encargada de tan importante función.) Pero, desde luego, hay que tomar precauciones, ya que las palabras son poderosas, incluso peligrosas. Hasta hace poco un campesino italiano no pronunciaría jamás la palabra “Diavolo”, porque el Diablo podría aparecer de pronto, con riesgo para todos, y diría más bien “Diamine”, palabra inerte, neutral. Y un judío ortodoxo no escribirá o pronunciará el nombre de Jehová; lo substituye por cuatro letras, pues si en efecto invoca a Jehová y

este acude y surge de pronto a nuestro lado, nos veremos incendiados, volatilizados, como si una bomba de hidrógeno hubiera estallado ante nosotros.

Comprendemos ahora que hay dos clases de palabras. Unas, las más numerosas, son las palabras corrientes, designan cosas, personas, situaciones, movimientos. Fueron posiblemente, probablemente, inventadas por cazadores neolíticos que al enfrentarse a un animal grande y peligroso tenían absoluta necesidad de operar en grupo, y recibir constantes instrucciones de algún cazador que dirigía la operación. Son palabras prácticas, no mágicas. Pero a su lado, y en circunstancias especiales, aparecen las palabras mágicas, potentes, peligrosas, capaces de cambiar el mundo, de crear milagros, de separar las aguas del Mar Rojo para que Moisés y los suyos puedan huir, de levantar a Lázaro y darle nueva vida. (Tanto el Antiguo Testamento como el Nuevo están penetrados por actitudes mágicas y repletos de milagros.)

Los brujos estaban muy cerca de los jefes de la tribu, contribuían a afirmar la cohesión del grupo, y podían a veces amedrentar a otra tribu vecina pero hostil (“Nuestros brujos son mejores que los vuestros”). Estos grandes cambios tienen lugar en todas las culturas primitivas, pero por desgracia no podemos precisar ni las fechas aproximadas en que se produjeron ni cuál fue el punto de partida geográfico desde el cual se efectuó su expansión (yo creo que, como la invención del arco y la flecha, bien pudo ser un descubrimiento efectuado en forma independiente en cada centro del mundo prehistórico).

Es indudable que los brujos o magos estaban creando con su imaginación un mundo nuevo. Ni Colón, ni Magallanes, ni Cook llegaron a explorar tan vastos continentes. Sus viajes mentales significaban victorias para los seres humanos. Se podía modificar la marcha del mundo exterior gracias a los principios de la magia, y usando las palabras adecuadas. Nunca estuvieron las palabras tan cerca de las cosas, pues en realidad los magos o brujos estaban creando situaciones nuevas, cambiando el mundo exterior gracias a las palabras que ellos escogían. (Por lo menos era lo que creían).

La palabra magia nos acerca a su vez a un hecho histórico de inmensa importancia: la religión, o mejor dicho las religiones. El creyente mexicano frente a la imagen de la Virgen de Guadalupe nos sirve de introducción a muchas otras situaciones en las cuales la palabra y la cosa, o bien la palabra y la acción, entran en indisoluble pacto.

Una fórmula o frase mágica ha de ser pronunciada con toda exactitud. En un famoso cuento de *Las Mil y Una Noches* la frase que abre una puerta es “Ábrete, Sésamo.” Si me equivoco y digo, por ejemplo, “Sésamo, ábrete,” la puerta no se abrirá. (Algo parecido ocurre con nuestras modernas computadoras. Si algo falla en la dirección que escribimos, si falta una letra o una coma, el mensaje no llegará.)

Los antiguos egipcios se aprendían de memoria las frases necesarias para hablar con los jueces que iban a pesar sus almas y decidir si podían vivir una segunda vida. Si el difunto no pasaba el examen, parte importante del cual era pesar su alma, con el alma en un platillo de la balanza, y en el otro platillo una ligera pluma, su alma era devorada por un horrible monstruo, y el ser humano moría para siempre.

Observemos, de paso, la importancia casi obsesiva que el Culto a los Antepasados adquirió en el Egipto antiguo. Sin la necesidad de obtener una protección sólida para la vida perdurable que tanto deseaban los egipcios no se habrían construido las Pirámides, ni la tumba de Tutankhamon, entre otras mil maravillas de la cultura egipcia.

Y si de la cultura egipcia pasamos a otras culturas del Medio Oriente podremos igualmente observar también el impacto de la magia y los milagros, y el valor de ciertas palabras específicas para crear situaciones mágicas. Desde luego, abundan los milagros en las tradiciones del Islam. Mahoma, montado en un hermoso caballo blanco, sube al Cielo para recibir directamente los mensajes de Alá. De una diminuta ánfora o botella saldrá de pronto, debidamente invocado, un enorme *djinn*, o sea un genio de inmensos músculos que se pondrá al servicio de la persona que lo ha puesto en libertad. Aladino y su lámpara maravillosa contribuyen a la creación de un ambiente mágico. Más al Este, ya dentro del área del budismo, numerosos monjes tibetanos rivalizan en prácticas ascéticas que les permitirán llevar a cabo increíbles milagros.

Mientras tanto, en el Occidente europeo la atmósfera mágico-religiosa va decreciendo muy lentamente a través de los siglos XVI, XVII, y XVIII. La huella de la magia en la literatura de estos siglos es muy considerable. Shakespeare, por ejemplo, nos ofrece las tres brujas de *Macbeth*, el fantasma en *Hamlet*, el brujo Próspero en *La Tempestad*, entre otros ejemplos. No olvidemos la obsesión por las brujas en los siglos XVI y XVII, con miles de víctimas en toda Europa, sobre todo en Alemania. La persecución pasará al Nuevo Mundo, con las brujas de Salem, en Massachusetts.

Un gran astrónomo y matemático, Johannes Kepler, que de paso se ganaba la vida trazando horóscopos, cambiaba a menudo de domicilio para proteger a su madre, acusada de bruja. Y el gran genio matemático y físico, Isaac Newton, malgastó muchas horas y mucho dinero entregado a su hobby favorito, la alquimia.

Solamente a fines del siglo XVIII y principios del XIX, se entrevé un cambio que anuncia tiempos más modernos: cuando el astrónomo y matemático Pierre-Simon de Laplace terminó un estudio de las galaxias y las matemáticas celestes mucho mejor que las tentativas de otros astrónomos, y entregó un ejemplar a Napoleón, este lo felicitó, pero le dijo que observaba que en su estudio Laplace no había mencionado una sola vez la palabra “Dios”, y Laplace le contestó que no había tenido necesidad alguna de invocar la ayuda de ninguna divinidad para terminar felizmente su proyecto.

Si nos preguntamos ahora cuál ha sido el impacto de las dos grandes revoluciones prehistóricas, la magia y el Culto a los Antepasados, en nuestras sociedades del siglo XXI, parece evidente que las dos han persistido, aunque con diferente fortuna. (Y trataré de dar cuenta de ello sin perder de vista la ya famosa “Prueba de la Pipa de Magritte”, sin la cual mis conclusiones carecerían de objetividad y también de base científica).

El mayor éxito, indudablemente, lo ha tenido el Culto a los Antepasados. Se ha incorporado a varias grandes religiones, y muchos de nuestros contemporáneos, incluso los que no dan muestras de gran devoción, creen vagamente que probablemente, posiblemente, y quizá con algo de suerte, una segunda etapa más allá de la muerte no puede ser descartada del todo. Es una creencia reconfortante, a pesar de que carecemos de pruebas claras al respecto.

La magia, por otra parte, no ha sido tan afortunada. Casi nadie cree en la validez de la magia tradicional, ciertamente no en los países desarrollados. Y, sin embargo, sigue ocupando un lugar importante en la llamada “cultura popular”, en los libros y las películas en torno a Harry Potter, en films espectaculares o en los teatros de los casinos de Las Vegas y otros lugares parecidos. Es una forma degenerada que refleja la decadencia de la verdadera magia primitiva. Se ha roto el fuerte lazo que unía “las palabras”, las palabras mágicas, y “las cosas”, en este caso los resultados de las palabras mágicas, en su desesperada tentativa de cambiar las reglas del juego y darles una ligera ventaja a

los seres humanos que luchaban por subsistir en el ambiente hostil y cruel en que vivían.

Debajo del estrado en que un prestidigitador con sombrero de copa o turbante intenta sacar el consabido conejito o la blanca paloma de su sombrero de copa habríamos de colocar un letrero que diga: Este no es un mago.



La traición de las imágenes (La trahison des images, 1928-1929), serie de cuadros de René Magritte, conocido también como Ceci n'est pas une pipe. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA).

LUIS ALBERTO AMBROGGIO Y LA CELEBRACIÓN INCONDICIONAL DE LA VIDA

MARÍA ROSA LOJO¹

Estamos ante un libro asombroso, uno de esos desafíos que quizá solo se animan a enfrentar o un poeta muy joven, inexperto y audaz, o bien, como es Ambroggio, un poeta decantado y maduro, en plena posesión de su voz y sus recursos expresivos, después de haber vivido todo lo que Rilke aconsejaba vivir en sus *Cartas a un joven poeta*.

Dialogar con un monstruo de la envergadura de Whitman se puede hacer cuando aún no se ha alcanzado la voz propia, en el vértigo de la admiración y el entusiasmo, o cuando se está plenamente seguro de la singularidad de esa voz: de quién es uno y desde dónde se escribe. Este es el caso de L.A. Ambroggio, que asume en esta obra un extraordinario *tour de force*, donde crítica y creación, texto y metatexto se imbrican sin fisuras, con una naturalidad admirable.

El propio autor nos relata, en el prólogo, la génesis de esta verdadera aventura de la palabra, cuando la Universidad de Iowa le encarga la traducción de un vasto corpus de ensayos sobre los 52 cantos de *Song of myself*. Estas lecturas son el fermento para la mejor crítica que los textos creativos pueden tener, y que es, como lo aventura George Steiner en *Presencias reales*, otra obra de arte que confirma

¹ ANLE y catedrática universitaria, investigadora, ensayista y autora de una amplia gama de trabajos académicos como de creación literaria. El presente texto forma parte de la presentación del poemario *Todos somos Whitman* (México: Vaso Roto, 2014) realizada el 15/7/14 en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” en Bs. As.

la anterior y que se le enfrenta, que parte desde ella para desplegar su propio vuelo. Homenaje y a la vez autoafirmación, *Todos somos Whitman* nos revela a Whitman desde Luis Alberto Ambroggio, y a Luis Alberto Ambroggio desde Whitman. Las palabras del hijo de Manhattan se sumergen y se engarzan en las del poeta de Río Tercero, para ser comprendidas, discutidas, relevadas y reveladas a la luz de su experiencia, multiplicadas y justificadas en ella, proyectadas sobre una distancia secular y territorial, que marca la vigencia de un legado y a la vez su renovación.

¿Cuáles son los ejes de ese legado, reescrito por Ambroggio con peculiares acentuaciones? Estamos ante un mundo pan-divino, donde cada individuo replica y encarna el milagro de la creación y las jerarquías se han abolido: “me pertenece y me posee la humanidad materna”, “me repudian las jerarquías como yo también las repudio” (77). Así enuncia el poema “¡Basta!”, alzado contra la injusticia y las interdicciones.

Se trata, en parte, de las jerarquías entre los pueblos que conforman la plural humanidad. En el mundo whitmaniano de Ambroggio el salvaje no es solo el desbordante y amable (*flowing and friendly*), el de la desordenada cabellera. También es el que ha sido nombrado como tal desde la civilización invasora e intransigente, que apenas atinó a calificar las antiguas culturas como “barbarie”: “esa que fue destruida por la conquista, / su sabiduría de piedra, / los templos de su cultura, / su comunión con la naturaleza infinita.” (80) Y hoy es el negado y el discriminado de los actuales imperios. El que fluctúa, incómodo, entre la caridad y los derechos; entre la aceptación y el arrinconamiento en el estatuto del subalterno: “Pertenece a la familia y a veces lo invitan, otras lo excluyen/ de las cenas familiares y su menú de auroras; / cuando viene la compañía, se han acostumbrado/ a que solo limpie, cocine o sirva la mesa.” (20) Pero “No lo destruirán”, dice el poema. “No podrán negarme, ni ignorarme, ni declararme indocumentado”, declara el sujeto lírico, asumiendo la voz del otro, que es él mismo: “estoy escrito en ti, en todos, / como todos lo están en mí.” (21)

También se levanta la voz en favor de un cuerpo “liberado/ de la jerarquía del alma/ y todos sus decretos”. (80) “Soy nativo en el territorio/ de animales y bosques, / montañas, lagos, universo de familia/ pionero audaz de mi propio centro.” (80). Una auto afirmación o pan afirmación, metafísica y existencial, que apuesta por la Naturaleza en lugar de la Historia, retornando al manantial perpetuo

del origen. O reescribe la Historia como Naturaleza. Así, en uno de los más bellos poemas del libro donde se cuenta la visita a la pequeña patria, al *homeland*, a la casa familiar del padre, que no necesita de una tumba para la conmemoración, pues, aunque muy anciano, sigue vivo. “No busco huesos/ ni el lugar de tu entierro/ porque vives. / He visitado la casa de tu nacimiento.// Emancipado, veo y escucho todo de nuevo.// En la inquietud del momento/ mi recorrido de joven prefiere la naturaleza a la historia/ y la visión abandona las anclas.// Suplanto el pulso moribundo/ con el latido de cada cosa./un manantial de sangre renovada.” (64).

Quizá por eso el poeta puede soñarse transmutado en árbol, con “la frescura de un asombro sin muerte” (79): “Anhelo ser un árbol con besos de hojas/ sonriendo en el bosque al ritmo de la brisa/ y brindar aposento a pájaros felices/ que celebren el amor en mis brazos brotados.” (78)

La vida, inagotable, resurge como una multiplicidad de continuas metamorfosis. El individuo se expande, cruza sus límites, para ser otro, para ser todos. Y la suprema expresión de este ensanchamiento del ser, de los sentidos y de la conciencia, está en la comunión erótica que vincula directamente a cada uno con el universo, como se enuncia en el hermoso poema “La extensión de los cuerpos”.

Nada en el cuerpo, nada en la materia causa repulsión o rechazo, nada es “inferior” o “bajo”, ni sus desechos ni sus secreciones. Las jerarquías estallan en este punto como en ningún otro quizá: “Percibe en el estiércol/ *una fragancia más fina que la plegaria*;/ inhala el milagro de la carne/ que se renueva al ensuciarse de éxtasis/ o la mugre sagrada del trabajo”. “Vibra en su santidad descompuesta/ el ritual de las transformaciones” (52). Es la sacralidad de los cuerpos totales, pero no desde el deseo sin límites, concebido como transgresión y violencia (George Bataille), sino desde una inocencia recuperada, anterior a la Prohibición y a la Ley. La obscenidad que reivindican Whitman y Ambroggio no es satánica sino edénica, precede al pecado y a la caída.

“La divinidad de la encarnación” (tal el título de otro de los poemas), redime aun la enfermedad y el dolor mediante una aceptación que todo lo incluye y lo recrea desde el poder taumatúrgico del pensamiento poético. Como otro dios, o con dios dentro de sí, la voz de la poesía regenera la caducidad de todo lo existente en una memoria que rescata, en una recuperación que no cesa.

Todos somos Whitman busca de este modo la liberación de los opuestos en la trascendencia luminosa, en una identidad múltiple y superior. La vida en su totalidad aparece como deslumbramiento y milagro: uno por uno los sentidos son exaltados y venerados. También los animales, compañeros de los seres humanos en el mundo, a los que solo la soberbia de la razón puede juzgar inferiores. ¿No asombran acaso, con sus otras capacidades, mayores en muchos aspectos, que las nuestras? Por otra parte, ellos son los inocentes por excelencia, fuera de la corrupción, la culpa y el pecado, que exceden la condición humana en otras dimensiones: “Aceptan lo que son y lo que tienen/ sin resentimiento ni protestas. / No necesitan espejos para modelar su hermosura. / Viven desnudos, sin calzado, en el edén de las horas./ Cantan el amanecer con trinos sin escuela. / Bufan de sorpresa los alces y otras especies/ o te miran cuestionando, sin alarde, tu presencia. / Se alejan pacíficos hacia el monte y la sabiduría de sus árboles. / Se extienden en la vastedad del universo./ Duermen en paz. No les aflige la culpa ni el pecado; / tampoco ansiedades de dinero/ o la corrupción de otras ambiciones más lejanas.” (63)

Todos somos Whitman asume, sin ingenuidades, la celebración incondicional de la vida. Desde un extenso y denso mapa de lecturas vuelve a mirar la realidad con ojos nuevos, en “la curiosidad que no se asusta con la muerte”, “La curiosidad del amor, eje inagotable del universo” (89). Esa curiosidad alegre espanta las sombras, e incita a seguir el rastro de las “cartas de Dios” donde se restaura la vieja imagen medieval del Libro del Mundo: “Me encuentro yo y cada cosa/ en el arcano del cosmos innumerable/ como una carta firmada por Dios, que me rodea/ con su nombre preciso/ y sin posibilidad de entenderlo...” (88)

Si ni lo que dice la “carta de Dios”, ni el nombre de Dios, son inteligibles, sin embargo, sí se puede vivir en ellas. O en Él: “¡Felices son los que viven en ellas/ entre los hábitos que encaminan/ a la tierra, la paz transitoria de la muerte/ y el viaje del vuelo!”(88). Los poemas las reproducen en su escritura nómada, abren las puertas de una lectura demorada que promete la plenitud y el vértigo.

Hay percepciones abismales de lo sagrado (la noche oscura del alma, el temor y el temblor), otras en cambio, van de vuelo, son vuelo, y estallan en la luz que no se apaga. A estas últimas pertenece el libro dionisíaco y a la vez contenido en sus metáforas reflexivas y exactas, que Luis Alberto Ambroggio ofrece a sus lectores como una culminación de su obra poética.

IDA Y VUELTA

[Y] si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa, y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere...
(Cide Hamete Benengeli, en *Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, Cap. XXIV)



*Escultura de Ricardo Ugarte, “Proa Puente”, donde se aprecian los elementos que menciona como inspiración de su obra en la respectiva entrevista:
el mar, el hierro, la piedra.*

RUBI GUERRA: ENTRE LA RAZÓN Y EL SUEÑO LÚCIDO

REINALDO CARDOZA FIGUEROA¹

En el panorama literario de la Venezuela actual el nombre de Rubi Guerra (San Tomé, estado Anzoátegui, 1958) destaca como una de las voces narrativas fundamentales y de referencia ineludible en el mapa de nuestras letras. Su obra despliega una amplia variedad temática y un eficaz manejo del lenguaje, componentes ineludibles en el logro de una prosa de calidad. Su denso y complejo universo narrativo evidencia un dominio magistral de los géneros novela y cuento; asimismo, los problemas – existenciales, morales, éticos– del hombre y los conflictos con la sociedad donde vive son materia de interés recurrente en sus exploraciones y reflexiones. Todos estos elementos configuran las marcas de un estilo particular.

Con pausa y sosegadamente –a tono con sus propias narraciones– Guerra ha ido perfilando una trayectoria dentro de la literatura venezolana de los últimos años, y lo ha hecho con un trabajo sostenido y sin alharacas desde el interior del país, con todas las limitaciones que ello supone. Además, este cumánés ha combinado su labor como escritor con otras actividades vinculadas con la literatura y la cultura: ha sido guionista de cine y televisión, instructor de talleres literarios, periodista, editor y promotor cultural.

¹ Magíster en Literatura Latinoamericana (Universidad Simón Bolívar) con una tesis sobre la obra de Rubi Guerra. Es Profesor en la Universidad de Oriente, núcleo de Sucre. Ha publicado *Bosque Salvaje*, libro de cuentos galardonado con el Premio Nacional Universitario de Literatura de Venezuela.

Rubi Guerra es autor de seis títulos de cuentos: *El avatar* (1986), *El mar invisible* (1990), *Partir* (1998), *El fondo de mares silenciosos* (2002), *Un sueño comentado* (2004), *La forma del amor y otros cuentos* (2010); y dos novelas: *El discreto enemigo* (2001) y *La tarea del testigo* (2007, segunda edición 2012). Estas ocho publicaciones dan cuenta de un proyecto narrativo consistente y maduro, una obra que se consolida aún más con la aparición de cada nuevo libro.

El Centro de Actividades Literarias José Antonio Ramos Sucre publicó el primer libro de cuentos de Guerra, *El avatar* (1986), con una edición de quinientos ejemplares. El volumen recoge un conjunto de nueve relatos: “Estación”, “La noche”, “El bosque que oye y el campo que ve”, “El sol detrás”, “La espera”, “Una muerte”, “Persona”, “La arena en los dientes” y “Viento del sol”. En *El avatar* hay un estilo y una estética que no aparecerán en libros posteriores; se trata de diferencias formales, de la arquitectura de los relatos, puesto que en el fondo persistirán los mismos temas e intereses. Se puede afirmar que este volumen de cuentos proyecta lo que serán las líneas maestras de la obra de Guerra. Así, encontramos ya asuntos como la inestabilidad de la memoria, la difícil delimitación entre el sueño o la imaginación y la realidad (o la fragilidad de lo real), la imposibilidad del amor, incluso de la presencia del mal como posibilidad latente, entre otros temas que seguirán interesando al escritor con el transcurrir de los años.

El mar invisible fue publicado por Monte Ávila Latinoamericana en 1990. Este segundo libro comprende los siguientes cuentos: “El mar invisible”, “Sombra de luna”, “Primer movimiento”, “Una disputa” y “En la playa”. Como ya hemos señalado, estos relatos se alejan de lo que fue el libro inicial, marcando de este modo un estilo y una estética distinta, que deja de lado –aunque no del todo– la narrativa fantástica, y se aproxima más al cuento de corte tradicional. Entre los aspectos más destacados está la mirada de la infancia, desde cuya perspectiva se matizan los hechos narrados. Aparece también el espacio del campo petrolero. Julio Miranda sostiene que en estos cuentos “la muerte es el elemento común de estas vivencias iniciales, a modo de terrible ‘lección’”. Observa igualmente Miranda la presencia de un tema que será recurrente en narraciones posteriores, el “desarraigo [del] hombre ante los azares de la existencia”.

“La luna”, “Partir”, “Todas estas mujeres”, “Malas noticias”, “La llave”, “El río”, “Campo Sur (Apuntes para una novela)” son los siete cuentos reunidos bajo el título de *Partir*, y que fue publicado por

Troya y Memorias de Altagracia en 1998. Destacan la multiplicidad de registros que confluyen en un mismo libro: policial, aventuras, fantástico, recuperativo; la perfección estructural de los relatos; el imperio de un erotismo abierto y la pesquisa policial. En este volumen se presenta la región de Paria como espacio para el misterio, lo desconocido, lo inexplorado: una zona que produce fascinación, como un mundo diferente y distante del que representan Cumaná y Araya; lo mismo ocurre con San Tomé y El Tigre, si llegásemos a trazar una cartografía de los espacios en la narrativa de Guerra. También están las mujeres fatales que son causa de perdición y de muerte, mujeres seductoras que extravían a sus amantes/víctimas para alcanzar sus propósitos.

La primera novela de Rubi Guerra, *El discreto enemigo*, fue publicada por Planeta en 2001. Como las anteriores obras del autor, esta no tuvo repercusiones mayores en el ámbito de la crítica nacional. *El discreto enemigo* explora una problemática muy común en los pueblos costeros del oriente venezolano: el tráfico de drogas, y tiene como protagonista a quien se podría considerar el personaje síntesis de toda su narrativa: Medina. Si hasta ahora los cuentos de Guerra habían circunscrito su interés al espacio de las historias íntimas y personales, historias de transformaciones y descubrimientos individuales, esta novela abre el compás de su mirada hacia lo social y colectivo (¿acaso un sentido de denuncia social?). La mirada de Medina –periodista fracasado que visita un pueblo de la costa y cifra su última esperanza en un artículo que debe escribir para promover el turismo en la zona– capta la realidad de manera crítica, develando así su funcionamiento enfermo y de descomposición progresiva, que afecta a todo el pueblo y sus habitantes, quienes permanecen, por conveniencia o miedo, amodorrados ante lo que sucede a su alrededor. La percepción que Medina tiene del colectivo y la que este a su vez transmite, juegan un papel determinante en la trama y su intriga.

El fondo de mares silenciosos, publicado por la UNAM en 2002, es una compilación de algunos cuentos de libros anteriores (“Persona”, “El mar invisible”, “Sombra de luna”, “Una disputa”, “La luna”, “El río”, “Campo Sur”) y uno inédito, que da título al volumen. “El fondo de mares silenciosos” es un relato largo cuyo personaje principal es un estéril emocional, incapaz de comprometerse sentimentalmente, de allí su miedo al deseo de perdurabilidad, estabilidad y permanencia, su terror a formar una familia y al fracaso. Y aunque se diga de manera tan llana, en Guerra el tratamiento que recibe el asunto adquiere resonancias profundas y muy significativas, dado que

una vez más el escritor demuestra su maestría, destreza y sensibilidad en la exploración psicológica de sus personajes, en la construcción de ciertas atmósferas propicias según el talante anímico de quienes se mueven en sus mundos narrativos.

Una memoria del pasado familiar que se convierte en objeto de búsquedas y exploraciones, el espacio del campo petrolero desde la mirada de la infancia y ambientes que históricamente podemos ubicar en la primera mitad del siglo XX venezolano, además de un marcado acento onírico que se hace más y más pronunciado en cada relato (en realidad una fina red que hace que los cuentos se intercepten en múltiples puntos), se conjugan en uno de los volúmenes más atractivos y coherentes que ha escrito Rubi Guerra. Su título es *Un sueño comentado*, publicado por Norma en 2004, y lo componen siete relatos: “Un caso perdido”, “De los placeres del mundo”, “Otros mares”, “Una aventura en la selva”, “La biblioteca”, “Miércoles de ceniza” y “Un sueño comentado”.

El libro más importante de Rubi Guerra es una segunda novela breve que no sobrepasa las cien páginas en su primera edición, a cargo de El perro y la rana. Esa importancia se la ha dado su público lector, y de ello dan fe los muchos artículos aparecidos en prensa y medios virtuales, comentarios y notas que han circulado y circulan con mayor frecuencia desde que en 2012 se reeditara por Lugar Común. Nos referimos a *La tarea del testigo* (2007), novela que cuenta la estadía de su protagonista en las ciudades de Ginebra, Hamburgo y Merano, y su tránsito por distintos hospitales y sanatorios donde recibe tratamiento para sus dolencias. Dominan la historia paisajes tormentosos y de sufrimiento, donde la dimensión onírica contamina la realidad consciente del protagonista y a la inversa, al punto que resulta difícil un establecimiento de límites entre una y otra realidad. Desde el punto de vista formal, se trata de una estructura fragmentaria que combina con destreza lo narrativo, lo epistolar, lo psicológico y lo biográfico, conjuga espacios y tiempos disímiles y distantes, y logra hilvanar una historia coherente que el lector es capaz de reconstruir y rearmar en el proceso mismo de la lectura. *La tarea del testigo* es, también, una reflexión sobre el simulacro de la representación narrativa a través de la escritura (también la reescritura), en la que juega un papel determinante la figura de José Antonio Ramos Sucre, dado que la novela dialoga con referentes de la biografía del poeta cumanés y con su producción escrita.

La más reciente publicación de Guerra es el libro *La forma del amor y otros cuentos* (2010), bajo el sello editorial de la Casa Nacional

de las Letras Andrés Bello; el volumen recoge ocho cuentos: “El hombre de las flores”, “La invasión”, “La guerra”, “La forma del amor”, “La otra costa”, “Un peregrinaje”, “Una muerte” y “El velo”. Atrás ha quedado el ciclo de los relatos familiares y los que se desarrollan en el campo petrolero venezolano. Tal como señala Orángel Morey-Lezama en “Conocer a Rubi Guerra y su obra (Una mirada a *La forma del amor* y otros cuentos)” (2012, Web) la protagonista, a veces silenciosa, es la ciudad de Cumaná, que puede servir de escenario principal o como vínculo emocional siempre presente, tal como sucede en “Un peregrinaje”. Siete de los ocho cuentos se desarrollan en Cumaná, llegando a ampliar sus horizontes en este libro a otros espacios distintos al barrio portuario y la zona colonial. Esa amplitud de horizontes también es histórica; Guerra se pasea por episodios hartos conocidos del pasado local y venezolano y explora otras posibilidades desde el espacio de lo íntimo y privado, muchas veces a contracorriente de la historia oficial; historias que se construyen sobre la memoria, real asidero de los sucesos pasados, según el epígrafe del conjunto. Este libro no difiere de los anteriores de Guerra en la propuesta de su variedad anecdótica y temática. Así, por ejemplo, nos muestra la tendencia corrosiva y destructora del amor para los seres humanos. Esa variedad también está presente en la cantidad de registros que domina el escritor; de esta manera, se pasea por lo psicológico-intimista, lo oral-femenino, lo policial, lo histórico, lo testimonial.

Reinaldo Cardoza Figueroa: ¿Cómo podemos clasificar y ubicar la obra de Rubi Guerra en el contexto de la narrativa que se publica en este momento en nuestro país?

Rubi Guerra: Es extraordinariamente difícil “clasificar y ubicar” los propios libros, porque requiere una visión de conjunto y una objetividad imposibles. A lo más que se puede llegar es a unas suposiciones llenas de prejuicios, sobre sí mismo y sobre los demás. La narrativa venezolana actual presenta una gran diversidad de corrientes estilísticas y temáticas, pero es posible que siempre haya sido así, solo que el pasado lo conocemos ya decantado en los pocos nombres que sobreviven. Puedo ver que en mis libros hay algunos temas o imágenes o procedimientos narrativos que se repiten, y que corresponden a un movimiento similar en autores venezolanos contemporáneos. Por ejemplo, el énfasis en las anécdotas en oposición al textualismo de los años setenta y comienzo de los ochenta. O la presencia de algunos temas; algunos son obvios y otros están más o menos ocultos, no por un afán de sigilo, sino porque es mi manera de acercarme a ellos. Por

ejemplo: la violencia. Distintas formas de violencia están presentes en todos mis libros; violencia de origen social, o psicológico, o sin motivo aparente; en ambientes urbanos o rurales; en el pasado y en el presente. Y, en efecto, puedo advertir que la violencia es uno de los grandes temas de la narrativa venezolana, casi siempre en situaciones urbanas. Pero también me doy cuenta de que la violencia suele ser, en mi caso, un aspecto visible de otro tema, oculto o disimulado, que es el del mal. O el Mal, si lo prefieres. Es un mal sin connotaciones metafísicas, si es que acaso esto es posible. (Pero no, no es posible del todo, y este matiz que persiste allí juega un papel importante en las historias); y junto al mal (y la violencia como su manifestación exterior) está también la culpa y la necesidad de algún tipo de redención que a veces se alcanza y a veces no.

Generacionalmente estoy cercano a Ricardo Azuaje, Israel Centeno, Wilfredo Machado, Ángel Gustavo Infante, Antonio López Ortega; soy unos veinte años más joven que José Balza, Victoria de Stefano, Luis Britto García, José Pulido, todos activos. Y unos quince más viejo que Carolina Lozada, veinticuatro más que Rodrigo Blanco Calderón; casi treinta años mayor que Enza García Arreaza y Gabriel Payares, para citar arbitrariamente algunos nombres. Los menciono solo para resaltar lo difícil que es ubicarse, por similitudes o por contraste, con una variedad tan grande de escritores, cada uno con un mundo propio y con lenguajes particulares. Siento afinidad con algunos de ellos, pero aun esa afinidad es principalmente como lector de sus obras. No me siento miembro de una corriente, un movimiento o una generación.

RCF: Desde que se publicase tu primer libro, *El avatar*, en 1986, ha transcurrido más de un cuarto de siglo; en este momento cuentas con ocho títulos. Podemos hablar, sin lugar a dudas, de un escritor con una trayectoria bastante sólida. ¿Cómo explicar entonces que aún en ciertos círculos se te considere un desconocido?

RG: No es que se me considere un desconocido, sino que efectivamente lo soy. En el último año esa situación ha variado un poco. No es algo personal; nos pasa a muchos, aunque tampoco se puede descartar que el hecho de vivir en la provincia influya en la recepción, digamos, distraída. Es decir, casi todos los escritores venezolanos somos desconocidos incluso por esa franja de la población llamada “público lector”. Por supuesto, hay algunos pocos autores con bastante notoriedad. Las causas de esta situación son muchas, entre las que destacaría la casi total desaparición de la crítica de periódicos y revistas. La crítica académica sigue



Foto cortesía de Rubi Guerra.

existiendo, por suerte, pero, como se sabe, está destinada a especialistas y estos son pocos. La situación ha cambiado un poco con la aparición de páginas en internet dedicadas a la literatura y con las redes sociales, tanto para mí como para otros, lo que ha dado a los autores venezolanos mayor visibilidad y esta a su vez se traduce en mayor interés crítico.

RCF: ¿Qué significado tiene para ti el proceso de escritura de cada nuevo libro?

RG: No sé si “significado” sea la expresión adecuada. Sé que me siento como un principiante ante cada nuevo libro, siento que todo

lo que pude haber aprendido ya se me olvidó y tengo que aprenderlo de nuevo. Diría que predominan las dudas de todo tipo sobre lo demás, pero no sería cierto, porque si así fuera simplemente no podría escribir. Entonces, a pesar de las dudas, predomina una necesidad de contar ciertas historias y esa necesidad está acompañada de una vaga aspiración artística, el convencimiento de que contar ciertas historias de cierta manera tiene un sentido, aunque no sepa definir ese sentido.

RCF: ¿Cómo es ese proceso creativo y de escritura? ¿Tienes ciertos hábitos o rituales? ¿Qué hay antes de la entrega a la editorial de un manuscrito?

RG: En general, me lleva mucho tiempo terminar cualquier cosa. Cuando se me ocurre una historia, no me siento a escribirla inmediatamente, en primer lugar porque casi siempre estoy escribiendo otra cosa, y luego porque ese primer acercamiento son imágenes sueltas, arcos argumentales incompletos, personajes poco definidos. Además, está el problema de las palabras. Tengo una historia pero no las palabras con que debo contarlas. Descubrir las palabras y el tono de la narración es lo más arduo y me suele tomar varios años.

Mi ritual ideal es levantarme muy temprano, beber agua y sentarme a escribir. No siempre puedo llevarlo a cabo ya que el mundo real tiene sus exigencias. Soy un obsesivo y siempre insuficiente corrector de mis textos. Decir lo que en realidad quiero decir, de la manera en que quiero decirlo, no me resulta fácil. No es una tortura; es simplemente difícil.

RCF: Hay un rasgo que me parece fundamental para leer tu obra, y es el modo en que ciertas recurrencias temáticas y de otro tipo (de personajes, espacios, imágenes, historias...) se presentan en una suerte de reescritura incesante, aunque no necesariamente impliquen repetición. En concreto, me interesa conocer cómo, desde la perspectiva del escritor, el tratamiento de esos elementos llegan a convertirse en constantes que se van matizando sin quedarse en la simple repetición de unos temas y elementos dados.

RG: Sí, es cierto, hay temas, espacios, imágenes e historias que aparecen una y otra vez, en forma de continuación, o historias paralelas, o variaciones. Creo que eso sucede porque convivo mucho tiempo con lo que quiero escribir. Mi proceso de escritura es bastante lento, sin relación verdadera con la extensión de lo que escribo. Un cuento puede tomarme dos, tres o cinco años; igual puedo estar pensando en una novela durante diez años antes de escribir una línea. Hace poco tuve una sorpresa bastante grande: los cuentos de *Un sueño comentado* fueron

escritos entre 2001 y 2003; encontré un cuaderno con versiones de algunas de esas historias y están fechadas en 1982, cuatro años antes de mi primer libro. Cuando escribí las versiones definitivas no tenía en mente aquellas viejas versiones; ni siquiera recordaba haberlas escrito. Tal vez esto tenga que ver con el hecho de que mis cuentos, incluso las novelas, siempre son un fragmento de historias mayores que me rondan durante años. Es como un mismo mar del que emerge de vez en cuando un pez y luego otro; o como los fragmentos inconexos de un sueño mal recordado. Hay un sustrato común que yo mismo conozco mal, y que se manifiesta por ciertas imágenes, ciertas ideas, ciertas tramas recurrentes.

RCF: En tus narraciones hay una tendencia a apostar por la imposibilidad de lo racional; tus historias tratan de resquebrajar, abrir grietas en la preconcepción racional que tenemos del mundo. ¿Hasta qué punto esto forma parte de un postulado de la narrativa que escribes, de un proyecto que se construye con cada libro que publicas?

RG: No tengo un proyecto de escritura ni un postulado que defender. Lo que escribo responde a unos impulsos la mayor parte del tiempo inconscientes, aunque el trabajo de escritura y reescritura sea realizado desde la conciencia. Y de eso no escapa el tema de la fragilidad o la inconstancia de la realidad. No es exactamente un “tema”, sino una preocupación que me acompaña desde niño. Reconozco que la realidad siempre me pareció problemática. Todas estas cosas que mencionas y otras que no mencionas (la delimitación del sueño y la vigilia, la fiabilidad de la memoria, la percepción alterada por distintos procedimientos, la inseguridad de los sentimientos, las alucinaciones) forman parte de mi manera de entender, o no entender, el mundo. Muchas de estas cosas están presentes en la literatura fantástica, sea en Borges, en Cortázar o en Philip K. Dick, pero en mis cuentos y novelas pueden aparecer en situaciones “realistas”, como la pérdida de la memoria, y por ende de la identidad, de algunos personajes, o la importancia que conceden a los sueños. Por otra parte, soy una persona bastante racional, alejada de las explicaciones religiosas o metafísicas, que me resultan insuficientes y poco fiables. Tal vez, solo tal vez, tenga que ver con la experiencia, entre los seis y los quince años, de esos que llaman sueños lúcidos. Desconozco si hay estudios serios sobre ese fenómeno, pero durante esos años fueron muy frecuentes y me llevaron a preguntarme muy seriamente sobre las relaciones entre el sueño y la vigilia. Todavía estoy en eso.

RCF: Un eje central de tus narraciones es lo que has llamado acá mismo “la necesidad de algún tipo de redención” (que en la ma-

yoría de los casos no se alcanza), o, poniéndolo en otros términos, la imposibilidad de realización del hombre; tus obras muestran la propensión siempre humana al fracaso. ¿Es así?

RG: Toda vida humana está condenada al fracaso. Los pequeños fracasos cotidianos y el fracaso final que significa la muerte. Pero la muerte es un fracaso tan absoluto y generalizado que, al menos en este momento, no me atrae hablar de eso. Digo, en términos literarios. Me interesa más cómo mis personajes viven sus pequeños fracasos: los del amor, la amistad, los engaños y mentiras, las traiciones a sí mismos. Allí aparece esa necesidad de redención que mencionas, asociada a veces de manera explícita y a veces en forma velada, a la culpa. “Redención” y “culpa” son palabras con fuerte contenido religioso, pero mi perspectiva no es, al menos conscientemente, religiosa. La única redención posible para mis personajes parece ser el conocimiento de sí mismos, el descubrimiento de una verdad fundamental sobre sí mismos y la aceptación de esta, aunque esta verdad no sea algo positivo. Por ejemplo, un personaje de “La biblioteca” se libera de la culpa al cumplir una traición. Cuando este descubrimiento se realiza, el personaje queda liberado o encuentra un sentido, pero la verdad es que esto sucede muy pocas veces. Lo corriente es que el personaje se debata en la culpabilidad y el sentimiento de fracaso sin alcanzar la redención.

RCF: Sé que en el caso de un lector como tú las listas pueden ser engorrosas, pero ¿qué autores de la literatura latinoamericana contemporánea consideras imprescindibles? ¿A cuáles no podemos dejar de leer?

RG: Tienes razón: las listas son engorrosas. Presupones un conocimiento que yo no tengo. Cuesta mucho mantenerse “al día”, sobre todo para alguien que vive en una ciudad provinciana donde apenas hay tres librerías y una de ellas de libros oficiales. Y además los libros nuevos cuestan mucho dinero. Hace poco leí un ensayo donde mencionaban una veintena de autores latinoamericanos contemporáneos, y apenas había leído a dos o tres. Así que mi lista es en realidad una no-lista, apenas algunos nombres a los que vuelvo y sobre los que mantengo la curiosidad. Los menciono como se me van ocurriendo, sin orden ni preferencias: Ricardo Piglia, Santiago Gamboa, Roberto Bolaño, Junot Díaz –aunque escribe en inglés es imposible no considerarlo latinoamericano–, Juan José Saer, Juan José Becerra, Angélica Gorodischer, Agustín Cadena, Fabio Morábito, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Rey Rosas. Hay autores que no he leído pero me interesan, como Marcelo Cohen, Yuri Herrera y Antonio Ungar. Mis gustos son bastante eclécticos.

RCF: ¿Qué autores o libros reconoces han sido influencias determinantes en tu propia formación como escritor?

RG: Con esto de las influencias sucede algo muy curioso, y es que los escritores no siempre están conscientes de cuáles son las que sufren, porque muchas veces las influencias se sufren o padecen. A veces cualquier lector sabe más qué obras o autores están presentes en los libros de un autor determinado. Hecha esa salvedad, puedo determinar claramente la influencia de tres autores, en orden cronológico: Joseph Conrad, William Faulkner y Juan Carlos Onetti. Los dos primeros, leídos en traducciones, con todo lo que eso implica. Como cualquiera sabe, los tres tienen mucho en común, tanto en los aspectos temáticos como en los técnicos. A pesar de que el ropaje exterior no se parezca, es decir, los ambientes marinos y exóticos de Conrad, el sur de Estados Unidos desde la Guerra de Secesión hasta los años cincuenta del siglo XX en Faulkner, o la región del Río de La Plata con sus ciudades verdaderas o inventadas en Onetti, todos tienen una visión trágica y pesimista del destino del hombre; y en esa visión también pueden estar presentes los momentos de heroísmo, de felicidad, de esperanza. Generalmente son momentos breves. Eso, en lo temático. El aspecto técnico también es muy importante en los tres, aunque Faulkner renegara, tal vez sinceramente, de la técnica, y ese aspecto siempre ha sido fascinante para mí; eso que llaman la arquitectura novelística, la red de voces y puntos de vista que constituyen una novela. Pero antes de estos autores estuvo William Shakespeare, a quien leí reiteradamente desde los doce años, y las novelas de Voltaire y los cuentos de Poe, más o menos desde la misma edad. Y, por supuesto *La isla del tesoro*, de Stevenson, y *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, leídas y releídas muchas veces. ¿Estos autores son una influencia? Tal vez sí y tal vez no. Son autores a los que sigo volviendo, como a todo Borges y a los cuentos de Cortázar, y eso debe significar algo. También pueden ser una influencia Ross McDonald y Raymond Chandler, por lo que me enseñaron sobre las novelas policiales; Phillip K. Dick por su cuestionamiento de la realidad y las posibilidades creativas de la esquizofrenia; Heinrich Böll y Günter Grass por mezclar la tragedia y la farsa. La verdad, la lista podría ser más larga.

RCF: En un significativo segmento de tu obra dejas ver, incluso de manera directa, esas influencias, y pueden llegar a convertirse en homenajes o relecturas de otros autores y sus libros. Quizá esto nos lleve a otro asunto que es vital en tus libros, el tema de la literatura dentro de la literatura, ¿qué relevancia le otorgas como escritor?

RG: He pasado casi toda mi vida leyendo. Es la actividad más placentera que conozco y a la que he dedicado mayor tiempo. Es natural que haga pequeños homenajes a los autores que me gustan. Y como mis personajes no suelen ser intelectuales –tal vez la única excepción sea el Cónsul de *La tarea del testigo*–, no me parece conveniente que anden soltando referencias y citas literarias. Prefiero que estos autores aparezcan en los epígrafes o como citas o alusiones más o menos secretas en el cuerpo de los textos, como sucede con las citas de Gustavo Díaz Solís, José Balza, T.S. Eliot, Rafael Cadenas, William Faulkner, Juan Carlos Onetti, Franz Kafka, además de los ya mencionados Joseph Conrad y José Antonio Ramos Sucre. A veces he tomado de ellos, y de otros que ahora no recuerdo, una frase, o dos o tres, que inserto en mis propios textos. Es una forma de reconocimiento, una declaración de amistad, si se quiere, que al mismo tiempo quiere permanecer oculta. Que el lector lo advierta o no, es secundario. Entiendo que para un lector especializado estas citas pueden tener mayor peso, sin embargo, no creo que sea central –al menos no es una de mis preocupaciones– el tema de la literatura en la literatura; no de la manera en que le interesa a Vila-Matas, por ejemplo. Me gustaría que mis novelas y cuentos hablen de otra cosa –eso que solemos llamar el mundo–, y no solo, o no principalmente, del proceso mismo de su escritura.

RCF: ¿Qué papel ha jugado en tu vida la lectura?

RG: Creo que no sería quién soy, con todo lo bueno y lo malo que eso implica, sin la lectura. Desde que mi hermana mayor me enseñó a leer, antes de entrar a la escuela, no he parado de hacerlo y pude evitar el aburrimiento de una infancia más o menos solitaria gracias a la lectura. Cuando era niño y no tenía nada que leer ni dinero para comprar libros, iba a las librerías para leer los títulos y eso calmaba por un tiempo una inquietud que aun hoy no puedo explicar ni entender del todo. La lectura ha moldeado mi vida de muchas maneras; desde esa primera receta contra el aburrimiento al descubrimiento de algunas verdades de la vida relativas a los sentimientos, a las emociones y también a la inteligencia. La lectura me dio respuestas y nuevas preguntas, incesantemente. También me ha proporcionado el más intenso placer estético que conozco. Para algunas personas este placer está en el cine, en la danza, en la música, en la pintura, en cualquier otra manifestación artística, para mí está en los libros.

FERNANDO OPERÉ. LA HONESTIDAD DEL PROCESO CREATIVO

FRANCISCO PEÑAS-BERMEJO¹

Conocí personalmente a Fernando Operé Santillana por medio de un admirable amigo en común, el Dr. Enrique Ruiz-Fornells, que desde hace muchos años gestiona y dirige una sesión especial sobre escritores españoles en los congresos de SAMLA (South Atlantic Modern Language Association) en Estados Unidos. Como ya desde hacía tiempo seguía la pista al poeta madrileño, Enrique me invitó a participar en la sesión “Poesía española alrededor del mundo” en la que el tema central era el libro *La vuelta al mundo en 80 poemas* de Fernando Operé. El 10 de noviembre de 2012, la Dra. Candelas Gala y yo leímos sendas ponencias en presencia de él. Tras la sesión, varios colegas y amigos tomamos unas copas en la cafetería del hotel y charlamos ampliamente. Así empecé a conocer a Fernando y nuestra amistad se ha afianzado desde entonces. Solo puedo decir, para no extenderme, que Fernando es tan magnífica persona como poeta, lo que ya es, en sí, mérito de altura, y que su gran personalidad va a la par con su temple lírico. Y ciñéndonos a su actividad creadora, es importante reseñar la multidimensionalidad de este madrileño/valenciano/barcelonés/virginiano que se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona, ciudad en la que también se afianzó su pasión por el teatro, y obtuvo su doctorado en historia en la Universidad de Virginia (Estados Unidos). En esta universidad im-

¹ ANLE, investigador, ensayista y catedrático de literatura española en la Universidad de Dayton, Ohio, donde además dirige el Departamento de Lenguas y Culturas Globales.

parte la docencia como catedrático de literatura en el Departamento de Español, Italiano y Portugués. Es autor de varios libros sobre el cautiverio en la América Hispánica, España y los españoles de hoy y, asimismo, literatura argentina del siglo XIX. Ha publicado multitud de artículos en torno a estos temas y a otros de crítica literaria. Y como poeta destaca, sin duda, entre los mejores de hoy en día. Estos son sus poemarios: *Refranero de dudas* (2014), *Ciudades de tiza*. *Paisajes de papel* (2014), *La vuelta al mundo en 80 poemas* (2012), *Cántico Segundo* (con Mempo Giardinelli, 2009), *Anotado al margen*. *Cuaderno de ruta* (2006), *Memorial del olvido* (2005), *Poesía a dos voces* (con Mempo Giardinelli, 2004), *Concierto de Música y Poesía*. (CD con Mempo Giardinelli, 2003), *Alfabeto de ausencias* (2002), *Salmos de la materia* (2000), *Amor a los cuerpos* (1997), *Acróbata de ternuras* (1994), *¿Quién eres tú Betty Blue?* (1991), *Despedidas* (1987) y *Días de lluvia y otros soles* (1987).

Francisco Peñas-Bermejo: Una de las inclinaciones frecuentes en la crítica literaria es la de establecer encasillamientos, algunas veces quizá forzados, para situar las voces líricas en unos parámetros establecidos, cronológicos, artísticos e ideológicos determinados. Sin entrar en la validez o conveniencia de las clasificaciones en moldes estéticos, ¿piensas que perteneces a algún grupo en particular que por tu edad o discurso pudiera corresponder a la de *los novísimos*, la promoción de los 70 o la llamada “poesía de la experiencia”? ¿Hay conexiones y diferencias entre tu poesía y las directrices de estas divisiones líricas?

Fernando Operé: Por razones de llevar ubicado en los Estados Unidos más de 30 años, no he establecido una conexión literaria con ningún grupo poético, ni he seguido una escuela o moda. En algunos aspectos esto ha sido bueno y en otros muy malo, pues me ha mantenido marginado de círculos, premios y publicaciones. El aspecto positivo ha sido que mi quehacer poético ha seguido su propio sendero, aprendiendo de aquellos maestros o admirados poetas a los que mis constantes lecturas me inclinaban. De hecho, alguno de mis poetas favoritos, como César Simón, se consideraba él mismo al margen de corrientes y grupos poéticos, y quizás por eso su obra no es tan conocida como las de otros.

FP-B: En tu poema “La lectura” del libro *Salmos de la materia* describes el placer de leer de forma reposada, quizá algo que no

se experimenta con frecuencia en estas circunstancias de hoy en que el imperativo es la prisa y la concisión del tuit, del correo electrónico y de los textos por teléfono o en redes sociales. ¿Encuentras muchas ocasiones para disfrutar de la lectura con tus múltiples obligaciones? Y hablando de lecturas, ¿a qué edad comenzaste a sentir el placer de la lectura y cuándo empezaste a escribir poemas? Y también ¿cuáles son las lecturas que te han influido y que han complementado tu formación a nivel personal, profesional y poético a través de los años?

FO: Me pregunto muchas veces cuando viajo en avión y veo a la gente que mira durante horas el trasero de los asientos, cómo se puede vivir sin leer. La lectura ha sido para mí una obsesión desde niño, cuando mi padre nos pedía que le leyéramos poemas en voz alta, o hacíamos lecturas antes de la cena. En cuanto a escribir, lo comencé a hacer desde muy joven tratando de imitar los poemas que mi padre leía de Luis Chamizo, José María Gabriel y Galán, y más definitivamente cuando descubrí a Antonio Machado, a quien quise imitar, como he querido imitar toda mi vida a los poetas que me han tocado profundamente. Tengo en casa dos poemarios inéditos de esos años, que guardo como tesoros.

FP-B: Muchos escritores tienen horas o momentos del día o quizá una estación particular del año en que su actividad creativa se impulsa especialmente. Juan Ramón Jiménez era metódico, por ejemplo, y sin embargo, hay poetas que escriben a fogonazos. ¿Sigues una estructura horaria cuando escribes, es decir, momentos en los que, cotidianamente, te dedicas a la creación? Y asimismo, algunos autores escriben con lápiz y bolígrafo o en el ordenador (casi mencioné la máquina de escribir, ya obsoleta). ¿Qué haces tú? Y una vez situado y dispuesto, ¿cómo te enfrentas al papel en blanco? ¿Cómo intentas elaborar el poema?

FO: En general escribo más o me siento más motivado a escribir cuando viajo o estoy fuera de casa. Por suerte soy y siempre he sido un gran viajero, y por lo tanto las ocasiones de escribir se multiplican. Lo hago a lápiz en un cuaderno, sin detenerme mucho en la forma, en rimas o ritmos, casi mecánicamente. Mi esposa incluso hizo una colección de fotos de Fernando escribiendo en distintos lugares del mundo, en calles, terrazas, museos o plazas. Cuando vuelvo a casa, comienza el proceso más complicado, que es el de releer, corregir, pulir, troquelar, o tirar a la basura, como tantas veces. Sin embargo, no me dejo llevar exclusivamente por las emociones del viaje

o las situaciones, ya que muchos de mis libros son temáticos, y por lo tanto estoy dándole vueltas a una idea o un tema central. Esto requiere más disciplina. Al menos ha sido así en muchos de mis libros, especialmente en los últimos.

FP-B: Evangelina Rodríguez Cuadros en “El gozo de lo real”, su introducción a *Salmos de la materia*, afirma que este poemario es un viaje o *anábasis*. Estoy de acuerdo en que el viaje interior, estrechamente conectado con viajes físicos o expediciones compartidas en que la anécdota trasciende el momento particular, que en sí ya es esencialmente íntimo, complementa y expande el valor significativo de muchos de tus poemas. Un antiguo y brillante profesor mío, Cándido Pérez Gállego, afirmaba que la literatura era viajar. Sí, cambiar horizontes, descubrir visos, reflexionar y viajar sobre el tiempo, un —como tú expresas— “radiante coloquio / del pie y el camino” en tu poema “Cordura de la tarde”. ¿Por qué en tu poesía, en general, hay una movilidad física y mental, una dinámica de tiempos, estados y lugares, esas de un moderno peregrino cuyas armas son las sandalias y el pie maratoniano? Y otra pregunta en este contexto: ¿qué lugar ha quedado en tu memoria más que otros y por qué?

FO: Curiosamente acabo de regresar de El Camino de Santiago que hice con un amigo. Era una asignatura pendiente. Estaba esta mañana repasando mis notas de ese viaje; son ideas, reflexiones de esa hermosa aventura. No sé si algo quedará que merezca la pena compartir con un lector. Siempre hay una oreja que escucha aunque lo ideal sería que hubiese muchas orejas. La pasión del viaje quizás empezó cuando sentí que debía abandonar Madrid para iniciar mis estudios universitarios en otro lugar. Y sin pensarlo mucho más, marché a Barcelona donde hice mis estudios de Filosofía y Letras. Poco después sentí que era hora de partir hacia otros lares, y como el hijo mejor de Alvargonzález, emigré a las Américas para continuar mis estudios de doctorado. El camino permite cruzar fronteras, liberarse del hombre viejo que siempre hay en nosotros, mudar de piel, e iniciar una nueva ruta. Uno se siente más ciudadano del mundo y se libera de prejuicios y visiones raquíticas. Para mí el viaje ha sido y sigue siendo fuente de muchas cosas buenas, no solo elemento inspirador, sino lugar de encuentro. En mi memoria de viajero permanecen lugares, pero los que han dejado honda huellas son aquellos en los que he vivido o pasado más tiempo: Madrid, la Sierra de Guadarrama, Barcelona, el Pirineo, a donde regreso todos los veranos, sin duda Charlottesville,

mi hogar actual, una de las ciudades más vivibles del planeta, y Buenos Aires, mi tercer hogar.

FP-B: La creación, en ocasiones, entrelaza, disgrega o potencia en particular perfiles y sombras del yo lírico, del yo cotidiano, del yo profesor/investigador, del no-yo, del yo amante... a través de máscaras, figuras y mitos personalizados, imágenes y símbolos. En tu poesía, por ejemplo, surge Ulises y su periplo en algunos momentos. ¿Hasta qué punto has reflejado tu vida y una recreación de sus momentos en tus poemas? ¿Qué mito tiene un significado profundo para ti? Y parafraseando un verso tuyo del poema “Barcelona en la memoria” de tu libro *Ciudades de tiza. Paisajes de papel*, “Allí escribí el primer capítulo / de esta larga jornada / disfrazado de poeta”, ¿por qué te disfrazas de poeta?

FO: Uno de mis grandes amores al que todavía dedico tiempo en mis muchos quehaceres es el teatro, que tantos vínculos mantiene con la poesía. En el teatro, tanto el autor como el actor se esconden tras una máscara, que por una parte permite el desdoblamiento del yo, y la visión de otras realidades que pueden ser incluso ajenas. No hay duda que en poesía hay que andarse con cuidado sobre quién es el yo poético, y desde qué estado de realidad y vivencia se escribe. No hay duda de que se puede escribir poesía amorosa sin estar enamorado. Aquí reside la honestidad del proceso creativo. ¿Se escribe con oficio, desde la emoción, con interrogantes fundamentales? “Barcelona en la memoria” es un poema que escribí casi cuarenta años después de haber vivido en esa ciudad, como si el poso del recuerdo me hubiese permitido dar sosiego a lo que aquellos años de relámpago representaron. En cuanto a ir disfrazado de poeta, no hay duda de que cada uno de nosotros viste distintos disfraces para oportunas ocasiones. Aunque la poesía para mí ha sido tan íntima y sagrada que no me permitió considerarme a mí mismo poeta. No fue hasta que publiqué mi décimo o undécimo poemario que me di cuenta que quizás era un poeta.

FP-B: El poder creador del lenguaje ha sido enfatizado con asidua frecuencia en la lírica. En uno de tus versos, sin embargo, angulas esa conceptualización para matizar que “nombrar es poseer”. ¿A qué tipo de posesión te refieres y qué abarca?

FO: Nos pasamos la vida dando nombres a las cosas, a los hijos, a los lugares amados, a las creaciones, a los libros. De alguna forma las hacemos más nuestras. Tanto aventureros como conquistadores se apresuran a nombrar como una forma de dejar huella, como

lo hace la firma de un pintor sobre el cuadro. En el caso de la literatura, el poema creado, aunque viajero ya por su cuenta, sigue unido al padre por los rasgos y los nombres.

FP-B: En tu poema “De aquí a mil años” del libro *Despedidas* recreas un futuro lector y exclamas, “Cuando me leas de aquí a mil años / dirás: ‘cómo sus gregarios versos / cambiaron con los días’”. Doy la vuelta a tus versos y te pido que te mires con la perspectiva hacia el pasado, desde que empezaste a publicar en 1987. ¿Qué cambios en la sensibilidad y en la técnica se han operado en tu discurso poético? ¿Qué se ha mantenido? ¿Cómo ha evolucionado tu personalidad lírica?

FO: De los poemas publicados en 1987 algunos se empezaron a escribir mucho antes, quizás por 1978 o antes. Desde entonces son siglos los transcurridos. En algunos me es difícil reconocermé. Son poemas de principiante, con pasos temblorosos e imágenes *naïves*. Se empieza el quehacer poético desde la biografía, desde el aturdimiento y la sorpresa. De a poco o de a mucho, la voz va tomando forma, no se sabe cuándo, pues el proceso de imitación nunca cesa. Pero ya los temas pertenecen a una cosmogonía propia o a un proceso de reflexión más maduro, que va desprendiéndose del yo y la biografía para internarse en los problemas de otros, y del mundo, si es que eso es posible. Como dije antes, es necesario librarse de muchas pieles como hacen las serpientes para que el proceso creativo no se detenga o encharque.

FP-B: En la escritura es hasta cierto punto normal que los poetas reflexionen sobre su propia obra. He seleccionado unos versos que ilustran algunas de tus sendas. Afirmas que indagas en el umbral de la emoción (“Poema de amor con canas”); que expresas “incertidumbres del alma, / magnitudes de lo incierto... / Mansas olas desplazadas / por el amor de los versos/ recorriendo los caminos / peregrino de lo bello” (“A lo hecho, pecho”); que “Otras veces, lo que digo, / lo digo porque me urge / desenredar el misterio / que nos hilvana a los hombres / a través del alfabeto” (“A buen entendedor, pocas palabras bastan”). Y también adviertes que el poema, a veces, es valorado por su construcción: “Qué desasosiego de mi poema / cantor, carpintero, albañil, / cuando le pasan cuentas / o demandan eficacia” (“Quien se da al ocio no acaba negocio”). Emoción ante la belleza, multitud de preguntas y dudas urdidas por un estilo que, en algún momento, describes como sueño de artesano. Y, sin embargo, me parece que tu bellísimo poema “Carta a mi niña” ilumina y sugiere, para mi gusto como ninguno, tu

escritura poética. ¿Qué desencadenó y qué viste en esta niña de dos años para hacer una declaración así?

FO: Es curioso que muchos de los poemas que citas pertenecen a mi poemario *Refranero de dudas* que es un libro que escribí casi como un reto poético. La sabiduría del Refranero español es tal que me permitió una serie de reflexiones sobre mi propio quehacer, o sobre temas universales. En cuanto al poema “Carta a mi niña” es un poema resultado de las emociones y los retos a los que te enfrenta la paternidad, sin duda una de las grandes experiencias de mi vida de adulto. La necesidad de proteger, de entender, de penetrar en el mundo infantil, especialmente de una niña, es tal, que me desconcertaba y como siempre pasa con la poesía, tuve que recurrir a ella para hallar, si es que era posible, respuestas o al menos aplacar mis dudas.

FP-B: Hablemos un poco de tus concepciones acerca del fenómeno poético, o si quieres, de lo que señalan críticos de prestigio como Ramiro Lagos, Germán Yanke, Sergio Arlandis o Evangelina Rodríguez-Cuadros acerca de tu poesía. Por ejemplo, han mencionado que en tu lírica se moldea una estética del coloquialismo con un lenguaje familiar y sencillo, sin cosmética. Hay muchos momentos en que así es. Hay otros en los que la complejidad se ausculta, como en estos versos tuyos del poema “Mi mesa pradera”: “Escribo lo que ni yo podría imaginar, / alfabeto de ausencia, urgencias del fuego”. Y también el enigma: “(Dime) qué existencia invisible refleja tu espejo” (“Dime con quién andas y te diré quién eres”). Sí, en tu lírica hay afán de comunicación con los lectores en general, pero también laten claves ocultas, raros insectos, pájaros de pico blando, exilio, asombro, fuego, entelequia, sangre, semen y mosto. Y meditada sutileza narrativa. Variados registros, sin duda, pero, ¿es lo aparentemente sencillo de las cosas cotidianas y de los recuerdos, por una parte y tu mundo interior por otra lo que configura en tu poesía un lenguaje perspicazmente directo, pero que revierte más allá de lo inmediato? ¿Hasta dónde quieres que te acompañen los lectores en tu discurso?

FO: Yo creo que en la vida de un poeta, sobre todo con una trayectoria ya larga, las claves de su poesía van variando, al menos ese sería el ideal. En mis primeras composiciones aflora una vocación comunicativa, incluso un énfasis en la oralidad de la poesía. No en vano continué memorizando poemas y dando recitales públicos. Siempre he pensado que la poesía tenía que salir a la calle y ocupar los lugares públicos. Me encanta leer poemas en los vagones del Metro de Nueva

York. En mi colegio de niño se celebraba un concurso anual de rapsodas, y mi ilusión era poder recitar bien, con ritmo y con pausas.

Como dije antes, mis primeras lecturas de Chamizo, Gabriel y Galán, Rosalía de Castro y los dos Machado me inclinaron hacia un lenguaje sin complicaciones aparentes, aunque el simbolismo tras esa aparente simplicidad penetrase a otros niveles. Espero que mi poesía haya evolucionado y superado un cierto coloquialismo, hacia una poesía más trabada, en donde las metáforas y las imágenes sean capaces de embellecer al tiempo que penetran en otros niveles indagatorios.

FP-B: Hablemos de algunos de los temas de tu lírica. El ámbito familiar con los recuerdos de tu padre, tu madre, de la cocina y del pan, al igual que los de la infancia, emerge frecuentemente en tu obra poética. ¿Cómo fue tu infancia y qué aspectos has recuperado de aquella etapa vital de ser niño y de las relaciones con tus padres mientras estuvieron presentes que hoy en día siguen latiendo en tu personalidad y en tus versos?

FO: La familia es sin duda la primera escuela. Tanto mi padre como mi madre fueron amantes de la poesía y lectores. Dediqué un poemario completo *Acróbata de ternuras* a buscar en el pasado con el fin de recuperar el hogar paterno desdibujado tras la muerte temprana de mi padre cuando yo tenía 12 años. Tenía necesidad de recuperar las estancias hogareñas, sentir los olores y anotar los colores. Esa fue una labor indagatoria que me llevó a través de los sueños y de las memorias ocultas hacia esos espacios que de pronto se me mostraron casi como sagrados. El padre apareció oficiando en su mesa de pino ancho, cortando y compartiendo el pan. La madre en su cocina hacedora mezclando las frutas y las semillas y fundamentalmente dando y compartiendo. Las imágenes eran tan poderosas que solo había que darles salida, invitarles a mi otra mesa, la mesa del poeta, donde otra fiesta de colores y sabores se fraguaba.

FP-B: Hay símbolos reincidentes en tu poesía que han señalado muy bien críticos como Sergio Arlandis o Evangelina Rodríguez-Cuadros. Entre ellos, la casa, o por extensión quizá lo telúrico, tus moradas vitales y el refugio recóndito de la intimidad, y también el mar o la mar, mar que engloba signos de libertad, de enigma, de vida, de muerte, ese imposible punto al que siempre regresamos. Ambos, la casa y el mar, establecen tracciones y contracciones en tus versos. Y afirmas en un poema: “Quiero una casa en el mar”. ¿Pueden vivir y convivir esos símbolos en tu poesía? ¿Cómo se relacionan y se influyen?

FO: Aciertas al señalar estos dos símbolos, la casa y el mar, dos constantes en mi poesía. De alguna forma son las dos fuerzas que conviven y luchan en mí. Una es una fuerza centrípeta y la otra centrífuga. La casa llama, exige el regreso del hijo pródigo, que ya no volverá, porque nunca regresamos. Representa la paz de los años constructivos y seguros, y también el eslabón de la vida entre los padres y los hijos. La otra es el mar, es la aventura, es la búsqueda constante, es el viaje infinito que nos lleva a lugares incógnitos. A ambos temas he dedicado muchos poemas e incluso libros completos. *La vuelta al mundo en 80 poemas* es prácticamente un canto al mar, como masa marina, como frontera, como camino y fuente de vida e inspiración. Navegué durante 4 meses alrededor del mundo en un barco, que aparte de mi labor de profesor diaria, me mantuvo en una especie de éxtasis comunicativo con esa fuerza demoledora que me rodeaba, y que no me cansaba de mirar y admirar.

FP-B: El amor es otra de las constantes reincidentes en tu extensa obra poética. En *Amor a los cuerpos* (1997) blasonas el cuerpo femenino maravillosamente enalteciendo los brazos, la oreja, el cuello, el cráneo, los dientes, los ojos, la vagina, los cabellos, los pechos, el ombligo. Hay extraordinaria sensibilidad, sensualidad y erotismo. Y en *¿Quién eres tú, Betty Blue?* el eros fecunda la escritura y el cuerpo textual se convierte en un prisma del cuerpo físico. Varias fronteras se comunican a través de la piel, la del mundo sensible, la del mundo interior y la del universo creativo. ¿Qué ha representado para ti el amor en tu vida diaria, íntima y poética?

FO: Señalé anteriormente el carácter semibiográfico que la creación poética representa de una forma u otra. Los años de relámpago son años marcados por el amor, el enamoramiento y el sexo. La pasión se mete por las rendijas del poema, consciente o inconscientemente. Sin embargo, estos dos poemarios responden a una voluntad indagadora. *¿Quién eres tú, Betty Blue?* fue el fracasado o pobre intento de entender al otro femenino. “Saber cómo te saben los besos que te robo o arrebató” escribo en uno de ellos. Eso precisamente me proponía, indagar para saber. Vano intento. En *Amor a los cuerpos* el reto era otro, me proponía poetizar partes del cuerpo que normalmente no son poetizables. Me refiero al codo, los dientes, el ombligo, el cráneo, etc. Aquí sí me encontré con la necesidad de rebuscar en lo más hondo metáforas que tuvieran sentido y una cierta proyección universal. Me encantó el reto. Además fue un libro que extrañamente salió de corri-

do un verano, mientras me alojaba en la Residencia de Estudiantes en Madrid. Y cada uno que saque sus propias conclusiones.

FP-B: En varios de tus libros estableces un compromiso social y denuncias el dolor, la injusticia, la crueldad, el hambre, la guerra. Te solidarizas con las madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires, con las víctimas del 11 de septiembre de 2001, con las madres palestinas, con la mujer ahogada por el “macho mundo”, con las ciudades sin nombre, con el horror del hambre que rastrea en el basurero algo que llevarse a la boca. En tu poema “Si elegir consistiera” escribes: “Elegir es afirmar, / escribir con el dedo en lo alto, / predicar con los zapatos puestos, / tomar partido, / tatuarse / el pecho hasta la sangre...” ¿Piensas que es la poesía un arma efectiva de acción? ¿Por qué?

FO: Si la poesía no está en el mundo, ¿para qué sirve? Ciertamente que los temas universales de la poesía, ya lo indicó Miguel Hernández, son vida, muerte, amor, en el orden que se quiera. Para Miguel Hernández esas eran las tres heridas, es decir los tres dolores. Posiblemente el dolor es lo más universal y lo que más nos hermana, de aquí que la poesía haga énfasis en ese aspecto. La poesía que es creación tiene la responsabilidad, cuando le toque y siempre sin banderas, de indagar en esos elementos. No sé cómo es posible escribir poesía sin tropezarse con la injusticia y el dolor universal.

FP-B: En tu poema “La última acrobacia” recreas y revalorizas hermosamente el inminente derrumbe de una hoja de un árbol en otoño. La crítica ha señalado la grandeza de lo diminuto, de lo simple, de lo elemental, de las cosas cotidianas, de los insectos familiares ... en tu poesía. ¿Cómo influye el mundo de lo diminuto, de lo apenas palpable, de lo humilde en el macromundo, ese que apresa nuestra atención continuamente?

FO: La poesía como la literatura no deja de ser sino una mirada al mundo. ¿Sabemos mirar? ¿Qué miramos? ¿Qué cosas nos llaman la atención? A mí la poesía y el ejercicio literario en general me han ensañado a mirar. Todavía hay cosas que no veo, externas o internas, pequeñas o grandes. Nos sorprendemos de nuestra propia ceguera. Virginia, en donde he vivido los últimos 37 años, es un bosque, un bosque con hojas, un mundo múltiple donde los árboles cambian de color y se pintan de otoño. Me he sorprendido a mí mismo contemplando ese mundo tan extraño, rico y plural, como lo hice en otros viajes por esos mundos o en la mesa pradera de mi despacho. Y también viendo caer una hoja en su último vuelo.

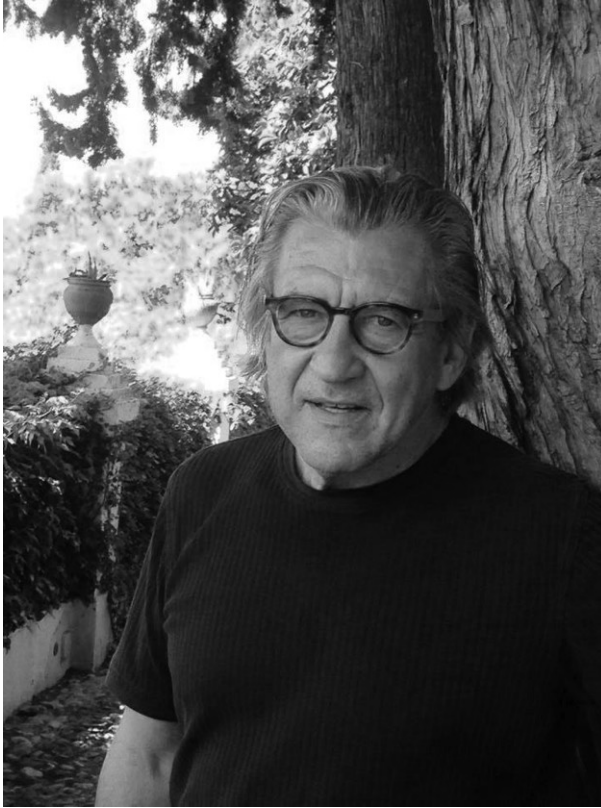


Foto cortesía de Fernando Operé.

FP-B: En tu poesía hay una celebración de la vida y de los sentidos en general. Pero también se dan vaivenes emocionales en los que surge la desazón, la tristeza y el desarraigo. Se observa una actitud serena y estoica con frecuencia en tus versos ante una vida vivida en relámpagos y siendo testigo del latido primordial de la alegría por una parte, y, por otra, la conciencia de la finitud: “La vida es un patio de flores, / la muerte un extenso mar sin luna”. Vida llena de dudas y sin respuestas claras. ¿Hay un acto de reconciliación tuyo con la vida, un homenaje al transcurrir y su misterio en su revelación íntima y compartida con los lectores? ¿Qué te ha confirmado la vida desde tus dudas?

FO: Por suerte siempre he sido o he querido ser una persona vitalista que mira la vida con optimismo. Me he refugiado en lo me-

jor de ella, la naturaleza, la amistad, el amor, la creación, para poder mantener esa actitud que ha de ser alimentada diariamente. No existe por generación espontánea. Sin embargo, las dudas sobre la existencia, entendiendo la temporalidad de nuestra existencia, las respuestas inconclusas de la religión, y obviamente de los idealismos políticos, me han mantenido en ese estado constante de interrogación que se expresa a través de fugaces flashes en mis versos.

FP-B: En la pregunta anterior introducía el tema de la finitud del ser humano. Y como consecuencia el silencio y el olvido ante los que manifiestas una solemne entereza: “Ligero espero el poniente. / No eludo muertes ni riesgos. / Paso firme, noche clara, / me hundiré en un mar eterno”. Y, sin embargo, en otro poema hondísimo, titulado “Supermán”, abres el horizonte, quizá porque hablas con un niño que te pregunta si podrá ver a Supermán después de muerto y reflexionas intensamente sobre lo que pudiera ser morir. El emotivo colofón del poema es: “Pero si alguna vez, / rompiendo en cristalitos el enigma, / nos encontramos / en un rincón del universo, / te prometo que iremos, mano a mano, / a buscar a Supermán, te lo prometo”. El poema pertenece al libro *Despedidas* publicado en 1987. Después de veintisiete años, ¿sigues pensando lo mismo sobre la muerte o ha variado de alguna manera tu intuición?

FO: Aquel poema se escribió hace más de 33 años cuando mi hijo tenía tres. Es la proyección del optimismo del padre que desea calmar la ansiedad del hijo a través de abrirle la puerta a algo que puede ser maravilloso o fantástico. La promesa del padre viene desde el deseo. Ojalá yo o cualquiera de nosotros tuviese la llave de esas preguntas. Me acerco más a creer que me hundiré en un mar eterno, el del segundo poema.

FP-B: En algunos textos de *La vuelta al mundo en 80 poemas* y en otros de *Refranero de dudas* aludes a dios y a Dios, en ocasiones como referencia a los dioses de diversas civilizaciones y manifiestas que “Cuantos más dioses contemplo / más crece mi increíble credulidad”. Otras veces, exclamas coloquialmente que dios nos coja confesados y que hay dioses abigarrados en su mudez. En agudos y contados momentos declaras que Dios se olvidó de nuestra endeble alegría, le pides a dios que apriete si es que escucha y, también exclamas que Dios se marcha como se marcha el siglo veinte, que es sordo y que tus plegarias resultan vanas, coincidiendo así con ciertos ecos de esa actitud existencial en lucha con Dios que diferenció a

un significativo número de poetas españoles del siglo veinte de las concepciones existenciales europeas. ¿Hay un dios con minúscula y un Dios con mayúscula expuestos en tus versos? ¿Ausente, presente en la vida?

FO: Tengo una formación jesuítica pues me eduqué en sus colegios y organizaciones. Debo decir que me enseñaron muchas cosas y me ayudaron a ser hombre en tiempos de orfandad. Por lo tanto soy hijo del humanismo cristiano, que cree en los valores del cristianismo aún sin Dios. El viaje de *La vuelta al mundo en 80 poemas* me hizo hondear en la frágil realidad de creer en un dios verdadero. Como si tal cosa fuese posible. Si lo hay que cada uno haga su composición de lugar. Yo he llegado a mis propias conclusiones. En el poemario aireo mis dudas ante la convulsión a que las múltiples creencias, con sus demandas y sometimientos, nos han arrastrado.

FP-B: En tu poema “Naturaleza”, preguntas: “¿Quién pudiera perdurar entre las plumas y los aires?”. ¿Cómo te gustaría ser recordado en el futuro? ¿Cuál es tu legado a la poesía española?

FO: No tengo muchas pretensiones de pasar a la posteridad. La poesía ha sido una maestra y espero que lo siga siendo y me continúe guiando el tiempo que me queda. A través de la poesía he penetrado en mundos interiores, he aprendido a ver el mundo, a fijarme en cosas que de otra forma permanecían escondidas, ha forzado mi sensibilidad, me ha hecho más habitante de este mundo. Si alguna vez mis poemas hallan un corazón donde hacer nido, esa sería mi mayor ilusión. Habiendo sido como soy un poeta de aledaños, no pretendo dejar de serlo, y en los márgenes está mi lugar.

FP-B: Por último, ¿qué proyectos tienes entre manos ahora? ¿Nuevos poemarios, áreas de investigación, ocio?

FO: A veces me sorprendo que los poemas que voy escribiendo aquí y allá se han convertido en un poemario con cara y ojos, casi sin darme cuenta. La poesía es una actividad de entre horas. Tengo en estos momentos un poemario concluido, aunque siguiendo los pasos de Juan Ramón Jiménez en poesía los poemas siempre pueden ser reescritos. Se titula *Liturgia del atardecer*, y otro en el que estoy trabajando ahora, *Pureza demolida*. Quién sabe cuando verán la luz.

Muchas gracias, Fernando, por tus respuestas. Y para concluir esta entrevista cito este vibrante poema tuyo que creo que capta el fundamento de tu discurso poético:

Una palabra basta a veces
para apresar un río,
doblegar un peñasco,
fragar un mediodía;
una palabra sin adornos,
seminal y pletórica,
vegetal palabra
con forma de semilla
y calor de lava;
una palabra que penetre
en las oscuridades,
los triángulos nocturnos,
las caracolas góticas,
y los pozos de la piel.

Una palabra con talle de espiga
y textura de llanto.

La veo cayendo
como una gota alada,
semen gozoso,
sobre la seda blanca
de aquel entendedor
que es sabio y calla,
que es arcilla, alberca,
tierra menstrual,
círculo íntimo,
el primer oidor sin escamas,
la residencia primordial, el útero antiguo.
("De lo que no sabes no hables")

ITXAS-BURNI: LA ATALAYA DEL MARINO. ENTREVISTA A RICARDO UGARTE DEZUBIARRAIN

*CRISTINA ORTIZ CEBERIO*¹

Nace en Pasajes de San Pedro (Gipuzkoa) en 1942, junto al mar Cantábrico, que se convertirá en una fuente importante de inspiración en su obra. El viento, las proas o la navegación son elementos que se incluyen en los títulos de algunas de sus series escultóricas. El material con el que frecuentemente trabaja en sus esculturas, el hierro, tiene sin duda su origen en este referente marítimo y portuario de su Pasajes natal. Trasladado a temprana edad con su familia a la ciudad de San Sebastián, Ugarte comienza su andadura artística experimentando con el dibujo, la fotografía y la pintura, y su talento será pronto reconocido cuando a los veinte años recibe el primer premio –de los muchos que se sucederán a lo largo de su carrera artística– en el Certamen de Pintura Joven convocado en dicha ciudad.² Las inquietudes de Ugarte le hacen continuar su exploración estética en diversos campos como la escultura, las artes escénicas (escenografía) y la literaria. Aunque es internacionalmente conocido por su escultura, Ugarte es sin duda un artista polifacético, que busca en el arte la compaginación de una alta sobriedad formal

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.

² Para encontrar una relación completa y detallada de la lista de premios y reconocimientos nacionales e internacionales, así como de las exposiciones individuales y colectivas sugerimos consultar la página oficial del artista en www.ugarte.net

que posibilite al mismo tiempo la máxima expresividad, aspecto que define su obra escultórica pero que también nos explica su producción literaria y sus poemas visuales. En este sentido, es destacable su creación y puesta en marcha de la revista de poesía *Kurpil* (Círculo) en 1973. Su vinculación al mundo de las letras no solo proviene de su interés y trabajo en el campo de la poesía, sino también del ensayo, específicamente la reflexión sobre la función del arte en el devenir histórico, entendiendo la indagación estética como compromiso vital, aspecto que le llevará a publicar meditaciones y tratados como *Breve apunte para una estética* (1967), *Reflexiones desde y hacia la escultura* (1976) o *Collage n 1* (Premio Literario Ciudad de Irún, 1970). En este sentido la directriz que dará a su carrera, al demarcarse no solo como “hacedor” sino también como “pensador”, se encuentra en la misma línea de su amigo y maestro el escultor Jorge Oteiza, indispensable referente de la vida artística vasca de postguerra. Existe en ese momento en el País Vasco un deseo de experimentación y renovación artística, una necesidad de vincular el arte vasco a las vanguardias europeas, proceso que se había visto truncado por la Guerra Civil y la posterior dictadura de Francisco Franco. Figuras tan esenciales en esta renovación estética vasca como son Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Nestor Basterretxea, Remigio Mendiburu y, por supuesto, el mismo Ricardo Ugarte, liderarán esa transformación en el campo de la escultura en particular y del mundo cultural vasco en general. Sin embargo, la aportación de Ugarte a la tradición escultórica va más allá del País Vasco. La crítica ha reconocido su fundamental contribución a la creación de un nuevo concepto de arte público en la trayectoria artística española y europea. Las esculturas de Ugarte se localizan en diálogo con espacios abiertos y cambiantes como calles, plazas, jardines o autopistas. La austeridad, la desnudez formal y la síntesis expresiva de sus formas escultóricas producen una simbiosis entre la creación humana, la obra artística y el espacio público o natural. Quizá esta simbiosis llega a su culmen con una gran obra que representa muchos años de trabajo: *Itxas-Burni* (Mar-Hierro), un espacio situado en el monte Igueldo de San Sebastián que Ricardo ha ido transformando a lo largo de los años, lentamente, junto a su mujer la escritora Julia Otxoa, hasta convertir este espacio en un lugar mágico, en el que sus esculturas dialogan con el majestuoso paisaje verde y azul del monte y el mar. En este extraordinario enclave tiene lugar la entrevista.

Cristina Ortiz: Me gustaría comenzar proponiéndote breves reflexiones sobre lo que podríamos llamar tus series y que conformarían el agrupamiento de tu producción escultórica en torno a ciertas indagaciones formales: ¿Qué nos podrías decir de la búsqueda formal que se da en cada una de estas series?

Ricardo Ugarte: Empezaría diciendo que yo comencé desde la pintura, igual que otros escultores de mi generación como, por ejemplo, Néstor Basterretxea. Cuando expongo por primera vez en la histórica Galería Barandiaran en 1967, lo hago con unas cartulinas y, de ahí, empiezan a surgir las primeras esculturas en esas pletinas, en esos planos rectangulares. Ese es el primer paso de mi proceso escultórico. Esa presencia escultórica en mis dibujos hace que presente cuatro propuestas a la Bienal de San Sebastián que se convoca en el año 69. En estas propuestas voy acercándome al cubo. Estas propuestas contienen los rectángulos huecos que luego derivarían en “*La estela*”, que es la pieza que resulta ganadora en este certamen. Esta escultura se inaugura el día de San Sebastián, el 20 de enero, en 1970. Llamé a la pieza “*estela*”, porque la ciudad de San Sebastián antiguamente terminaba en el lugar donde hoy se encuentra mi escultura, cerca del sitio que se conoce en San Sebastián como “la casa del águila”³. A partir de ese enclave no había más ciudad, sino grandes vaguadas. Por eso denomino a esta escultura “*estela*”, porque era como un mojón, como una estela que marcaba el límite de la ciudad. Lo demás era un interregno sin construir. El premio que gané con esta escultura fue determinante para que una serie de estudiosos se empezaran a fijar en mi obra. Relacionados con esta figura de la estela y los cubos que la conforman, están los *noráis* que son unos módulos huecos. Trabajando con este concepto descubro *el cuarto de corte lateral* que me permite ir ensamblando, encajando todo. Este módulo ha sido llamado por los estudiosos *el cuarto de corte lateral* o “*módulo ugartiano*”. Los *noráis* son las primeras referencias en mi obra al mundo marítimo⁴. El mundo del mar, el mundo de los puertos, es un universo

³ El edificio de viviendas se encuentra coronado por un águila, de ahí que se conozca como la “casa del águila”. Este edificio está situado en la Plaza Centenario de San Sebastián, espacio que acoge la escultura “La Estela” de Ricardo Ugarte.

⁴ Noray (De or. inc.) 1. m. *Mar*. Poste o cualquier otra cosa que se utiliza para afirmar las amarras de los barcos. 2. m. *Mar*. Amarra que se da en tierra para asegurar la embarcación. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

muy rico en formas. Uno luego va traduciendo este mundo marítimo a través de su propia obra, estilo, pero ese mundo marítimo siempre subyace, como una esencia poética, que en mi obra es fundamental. Las *loreas*, las flores, arrancan con este mismo sistema de encaje que utilizo en los *noráis* con los cubos, pero lo novedoso es que las flores comienzan a mostrar una distorsión. Las primeras esculturas de este tipo las presenté en Tenerife en los años 70. Hubo una convocatoria, y ahí estaba yo con Henry Moore y Alexander Calder⁵. ¡Casi nada! Yo era un chaval y estar con aquella gente fue una experiencia increíble. Nos convocaron a varios escultores: Pablo Serrano, Amadeo Gabino ... Para mi *lorea* (flor) habían previsto un sitio precioso, enfrente del parque Sanabria; era una isleta, un espacio emergente. Era muy importante tener todo muy pensado en la maqueta porque en escultura no se puede improvisar. Recuerdo que el taller era un astillero y tenían una maquinaria fenomenal. El operario que trabajaba conmigo iba a ver las otras esculturas y venía y me decía: “¡La nuestra es la mejor!”. A mí me encantaba oírle hablar en plural de la pieza. Fue una experiencia preciosa y una muestra internacional de *chapeau*. Tenerife se encontró con una muestra de escultura internacional de gran talla. Ahora se celebra el cuarenta aniversario y todavía me emociona recordar el voluntarismo y el buen hacer de aquella gente. Aunque esta no fue mi primera *lorea*. La primera está en el museo de Vitoria, pero, lamentablemente, no está en el exterior, donde debería estar, sino en el interior del museo. En cuanto a la evolución de la forma por la que me preguntabas, estas *loreas* todavía eran módulos, pero el módulo en este momento se empieza a abrir con una distorsión. Ese abrirse de la forma me lleva a los *aleteos*. En el año 78 expuse en la Galería Etxeberria y ahí surgieron la primera serie de *aleteos*. Con la distancia del tiempo adquieres perspectiva y ahora lo veo más claro: esto me llevó a aquello, aquello a lo otro. Ahora lo puedo ver, pero cuando

⁵ Ricardo Ugarte hace referencia a la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife (Canarias, España) que tuvo lugar entre diciembre de 1973 y enero de 1974. Esta exposición es considerada una de las mejores exposiciones de arte abstracto que han tenido lugar en España. Participaron un total de cuarenta y tres escultores entre los que se encontraban Alexander Calder y Henry Moore, referenciados en esta entrevista, así como Joan Miró, Marino Marini, Ossip Zadkine, Pablo Gargallo, Julio González, Óscar Domínguez, Alicia Pealba, Martín Chirino, Josep María Subirachs y el propio Ricardo Ugarte.

estás evolucionando realmente no lo ves. Estás como avanzando en la niebla. Ahora, por ejemplo, puedo establecer la conexión formal que me lleva de las campanas a las *loreas*. En algunos casos las campanas son como una *lorea* a la que le has dado la vuelta. Otra de las formas empleadas, los *huecos habitables*, son previos a las *loreas* porque todavía son piezas que se maclan y que tienen relación con la arquitectura. Los balanceos y los aleteos ... Yo utilizaba la viga como soporte. Hay una pieza que para mí es fundamental, de esas que tú mismo te sorprendes de cómo te han salido y que te marcan inicios de lo que va a venir. Tengo un *aleteo* que está sustentado sobre una viga. Pero la viga era un elemento secundario, no tenía ningún protagonismo dentro de la obra. Su función era elevar el tema de la escultura. Entonces hay un momento –creo que en la exposición que hice en Japón (1990)– en el que empiezan a surgir los *gaztelus*⁶. El proceso es igual a lo que sucede en la escritura: vas desechando, vas elaborando una capacidad de síntesis en la expresión. En la escultura es similar: vas quitando y vas llegando a una capacidad de síntesis que te permite ir avanzando formalmente. Enriquecemos la obra al ir sintetizando. Así es como descubro que la viga podía servir como elemento de síntesis. Me di cuenta de que podía quitar la escultura y aquello que me había servido de soporte, la viga, podía convertirse en escultura. Quería mantener ese sabor industrial de la viga, como soporte, y hacer el menor número de incisiones posibles. Me propongo que la presencia del escultor sea mínima. Hago una serie de escuadras, de ángulos. La viga ya es el protagonista. Así, empiezo a hacer un cortecito aquí, un cortecito allá, de forma que parece que no has tocado la viga. Vas viendo que la viga en sí tiene un valor plástico. Otro verá solo un hierro, pero yo soy capaz de verle ese valor plástico. Ahí es cuando surge el concurso de Wiesbaden. A mí se me ocurre hacer un *gaztelu*, porque nosotros aquí en San Sebastián tenemos el castillo del monte Igueldo, que era antiguamente un faro de leña. Antes los faros eran así, se encendía una fogata por si alguien venía. Luego se crean los faros eléctricos. Así que las almenas que vemos hoy en día en ese castillo son falsas. Pero aun así, este antiguo faro transfigurado en castillo, se ha quedado como una imagen de referencia de la ciudad. Entonces yo, pensando en la viga, hago unos cortes mínimos y los presento a este concurso

⁶ *Gaztelu*: palabra vasca que en castellano significa castillo.

restringido y tengo la suerte de ganarlo. Es de los primeros *gazelus* que hago y luego elaboro una serie. Estos *gazelus* también tienen una relación con las casas-torre⁷ que existían antiguamente en el País Vasco ya que este era un universo que a mí me interesaba.

CO: Ahora estás haciendo las esculturas de las velas, también es conocida tu escultura en Pasajes del ancla...

RU: Sí, todo este universo marítimo de proas, tajamar... Tajamar: me gusta la sonoridad de la palabra. Tajamar se refiere a la nervadura que llevaban los barcos que taja el mar. Me gustaba esa sonoridad poética, y le di ese nombre a mi escultura. Dentro de ese universo marítimo hice la escultura del ancla que está en Pasajes. Antes esa era la rotonda de Gomistegui, pero ahora le llaman todos “la rotonda del ancla” e incluso hace poco vi un panfleto turístico en el que se hacía referencia a esta escultura como “la proa de tajamar” y como autor pensé: “¡Qué bonito!”. Las proas también corresponden a ese momento de síntesis: vas quitando, vas quitando... y llegas al momento en que con dos planchas estás generando una escultura, una proa. Una proa vertical que en unos casos tiene más o menos altura. Depende del entorno. Yo siempre me inspiro en el entorno porque a veces el taller te equivoca. En el taller puedes pensar que una pieza es grande y luego la colocas y se te queda pequeña. En mi escultura, el entorno es el que manda. El entorno es donde vas a situar la obra, el espacio que la va a acoger. Es el espacio que la obra va a modificar. Es una referencia urbana. Al final las esculturas son elementos que acaban formando parte de ese entorno, de ese paisaje urbano. Las velas... el entorno... buscaba algo que fuera moviéndose... que se fuera modificando. Es como subirme a la parte superior de un barco, quería crear una escultura que se modificara moviéndose... así he llegado a las velas. Hoy la ves en esta posición, mañana en otra. Ahora estoy en ese punto. ¿Dónde me va a llevar esto? No lo sé. Sé que con esa escultura he dado un paso, pero no sé dónde me va a llevar. Además, también estoy trabajando con el *letrismo* y lo quiero incorporar a la escultura. Ahora con el láser se puede incorporar el *letrismo* a la es-

⁷ Las antiguas Casas Torre del País Vasco fueron construcciones medievales que cumplían la misma función de fortificación defensiva que tenían los castillos y también eran utilizadas como vivienda, pero no por reyes sino por señores, jefes de un linaje o bando. Por este motivo su carácter arquitectónico es más sencillo que el tradicional castillo castellano.

cultura. Le estoy dando vueltas. Ahí estoy, en ese punto, y ha surgido lo de las velas. Pero estoy dándole vueltas y vueltas a esta idea.

CO: Se vincula tu nombre al de otros grandes artistas vascos con los que has participado en exposiciones colectivas: Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu. ¿Te consideras un artista perteneciente a una “generación” con todo lo problemático que puede resultar este término?

RU: En nuestro caso no hay exactamente una generación por las fechas de nacimiento. Jorge Oteiza nace en 1908, Eduardo Chillida y Néstor Basterretxea son del 1924, Remigio Mendiburu es del treinta y tantos. No habíamos nacido todos en la misma fecha. Por eso los estudiosos han llamado a este grupo “La Escuela Vasca de Escultura”. Pero no era escuela en el sentido de un maestro y discípulos que copian al maestro.

CO: Compartíais más una afinidad estética.

RU: Efectivamente. Se hablaba de “Escuela Vasca de Escultura”. En casi todos los integrantes hay unos elementos de trabajo o inspiración que surgen de la tierra. Al mirar los caseríos allá en la montaña, yo me pregunto: ¿De qué se nutrían? La respuesta es: de los materiales del entorno. Los árboles daban vigas; si hay piedra, se crean instrumentos de piedra, etc. De los elementos que te da el entorno vas construyendo un hábitat. Entonces, digamos que también hay unas coordenadas comunes de concepción espacial en la “Escuela Vasca de Escultura”. Teníamos lo que yo llamaría “un acento común”. Con esto me refiero, por ejemplo, a cuando estás fuera del País Vasco y alguien te dice, “¡Pero qué acento del Norte tienes!”. Pues yo, ese acento que se nos nota al hablar, también lo veo en la estética, en la manera de expresarse artísticamente. Siempre hay un acento que delata tu origen. Eso estaba en la “Escuela Vasca de Escultura”: un “accento” en el tratamiento de la forma. Teníamos esa especie de informalismo que generó un nexo común. Luego, con Jorge [Oteiza] sobre todo, sí que compartíamos esa pasión de ser consciente de que estabas aportando tu granito de arena a la cultura de tu país, de que estábamos contribuyendo a un renacimiento cultural. Te estoy hablando de los años sesenta, un contexto en el que se había cortado en seco cualquier tipo de desarrollo cultural después de la Guerra Civil. Es más, concretamente en escultura, estábamos viviendo una época que yo llamo de “estatuaría de ambulatorio”. Con ese nombre me refiero a las figuras decorativas neo-cubistas que abundaban en los ambulatorios y cen-

tros médicos. Ese tipo de escultura era el que proliferaba en esa época. Así lo que la “Escuela Vasca de Escultura” significó fue una búsqueda de renovación estética. Teníamos en común ese acento de ser de aquí y el sentido de estar aportando a tu país. En eso Jorge [Oteiza], que era una persona muy poliédrica, nos inculcó a todos ese voluntarismo, ese deseo de aportación. Ahora cuando veo a gente joven batallando por la cultura, colaborando, haciendo cosas, con voluntarismo cultural... le digo a Julia: “Estoy tranquilo porque hay relevo”. Me tranquiliza ver este deseo de hacer algo que tienen algunos jóvenes, aunque no haya dinero. Eso es lo que también nos caracterizaba a nosotros, que éramos así en muchos campos: literatura, música... En esa época no había dinero para nada, pero no nos importaba. Teníamos el deseo de crear y de aportar a la vida cultural de nuestro país. No se ha vuelto a dar un grupo que coincida en el tiempo y que haya contribuido tanto a la escena artística y cultural. Un dato interesante de los integrantes de esta “Escuela Vasca” es que éramos todos de la provincia de Gipuzkoa y todos éramos de puerto de mar. Y eso último sí tiene que ver mucho, sí nos une. Porque los *arrantzales* (pescadores) sí tienen una visión espacial diferente a la de los *baserritaras* (caseros). El *arrantzale* sale al mar y avanza veinte millas y mira, y lo único que ve es agua y un espacio inmenso. Si tiene un buen día de pesca, puede ganar mucho dinero, pero, de la misma manera, otro día viene una ola y puede morir. En ese sentido hay una concepción espacial y existencial en el *arrantzale* importante. El *baserritara* está metido entre valles, está anclado. En general, por su entorno, el *baserritara* es más conservador. En relación a esto, fue el crítico Miguel Pelay Orozco el que descubrió que los integrantes de la “Escuela Vasca de Escultura” teníamos el rasgo común de ser todos de puerto de mar. Jorge [Oteiza] era de Orío, Eduardo [Chillida] de Donosti⁸, Remi [Mendiburu] de Fuenterrabía y Néstor [Basterretxea] de Bermeo.

CO: Este grupo entonces trataba de encontrar un lenguaje propio, de regenerar el lenguaje artístico del momento.

RU: Sí. Oteiza fue el dinamizador cultural. Aunque cada uno seguíamos nuestra línea, había un elemento común. Ese “accento” del que te hablaba antes. Tú puedes estar hablando un lenguaje interna-

⁸ Donosti o Donostia es el nombre que también recibe la ciudad de San Sebastián.

cional pero tienes un acento que delata tu origen. Tú ves a los escultores mediterráneos y ves algo en común entre ellos. Pues lo mismo sucede con nosotros, tenemos un acento común.

CO: ¿Se puede considerar la situación actual del arte en el País Vasco como una continuidad de ese reclamo liderado por Jorge Oteiza de encontrar un lenguaje artístico propio, de no renunciar a lo autóctono en la manera en que uno se sitúa en la escena internacional? O por el contrario, visto desde la era de la postmodernidad y la globalización, ¿fueron aquellas ideas el producto de un romanticismo que ha quedado obsoleto? En otras palabras, ¿crees que es posible en el mundo actual seguir hablando de lo propio y lo ajeno con rotundidad ahora que parece que la tecnología va diluyendo cada vez más las fronteras?

RU: Bueno, habría que aclarar que Jorge [Oteiza] no hace esa distinción entre lo propio y ajeno. Él, lo ajeno lo apropia. Él se está basando en nuestra antigua presencia vasca, el *crómlech*, y sobre el *crómlech* elabora una serie de teorías estéticas. Jorge se está apropiando de las vanguardias rusas, pero las incorpora a una estética que sirva aquí. Cuando él habla de Vladimir Mayakovski, por ejemplo, o de las vanguardias rusas, lo que está haciendo es una apropiación que le sirva a él. En general, lo propio y lo ajeno no se da en la escultura. Tú dialogas con autores de aquí y de allí, según vaya desarrollándose tu evolución como escultor. A veces un autor que no te interesa en un momento, luego sí te interesa. Lo que sí fue fundamental en el proceso de regeneración del arte vasco en los años sesenta fue el papel de la Galería Barandiarán, ya que esta galería supuso una ventana abierta a las vanguardias. Todo gracias a la figura de Dionisio Barandiarán, el dueño. En su galería de arte expusieron toda una gran generación de artistas, incluido el grupo “Gaur”⁹. Esta galería desempeñó un papel

⁹ Se denomina grupo “Gaur” a un grupo de artistas de San Sebastián que participaron en una exposición en 1966 en la Galería Barandiarán. La idea de dicha exposición surge de los pintores [José Antonio] Sistiaga y Amable Arias, y tuvo la intención de mostrar la obra de un grupo de artistas comprometidos con el arte abstracto y el lenguaje de las vanguardias. El impulso inicial fue el de dar una respuesta colectiva y organizada a las exposiciones oficiales que tenían lugar en esa época y en las que se valoraba la obra de artistas figurativos. De esta manera, se puede considerar a los integrantes del grupo Gaur como los propulsores del arte abstracto y de vanguardia en la ciudad de San Sebastián en los años sesenta. Para

fundamental en la apertura que hubo aquí hacia el lenguaje de las vanguardias.

CO: Creo ver en tus esculturas una preocupación sobre el ser y el estar, lo que siempre permanece y lo que está en continuo cambio, un movimiento que refleja la experiencia del ser humano, pero que es también metáfora aplicable a una cultura, a un pueblo. En esas anclas, en tus esculturas de las proas, pero también en los castillos... pareces siempre conjugar una imagen del que se va, sin irse; de lo que se ha ido, pero al mismo tiempo permanece; un poco como la existencia del hombre de mar. Tus esculturas parecen metáforas que conjugan este concepto filosófico de la permanencia (en la rotundidad de los materiales que usas: el hierro, el acero) y la mutabilidad (expresada a través de la ligereza conferida a la materia en las formas de tus esculturas como los *aleteos*, las estelas, las *loreas*/flores etc). ¿Consideras que existe una proyección filosófica (temática) en tu obra?

RU: Sí, esa es una preocupación a la que le doy formas diferentes. Es verdad que a lo largo del tiempo esa forma se va moldeando. Para mí, un aspecto fundamental del proceso creativo es el aspecto conceptual. Todo surge de pensar, de darles vueltas a las cosas. La idea entonces se va transformando. Ahora mismo estoy dándole vueltas a la figura de la vela y no sé dónde me va a llevar. Barrunto que habrá otras velas, y que estas me irán llevando a otras reflexiones. ¿Hacia dónde? No tengo ni idea. Lo que sí sé es que todo parte de un proceso conceptual. Si no existiera un concepto, yo no sabría enfrentarme al material. Sin la idea o el concepto, no sería un artista, sería un artesano. El oficio del artesano se puede aprender. Uno puede llegar a desempeñarse en el oficio con más o menos habilidad, pero lo que no se puede aprender es el concepto. Los procesos conceptuales son los que te llevan a crear, a generar tus formas de trabajar, tus propias herramientas para hacer lo que tú quieres.

CO: ¿Necesita la escultura o el arte moderno ser explicado para ser entendido? ¿Es la experiencia del arte contemporáneo una experiencia intelectual?

más información ver el artículo “Grupo Gaur y la Construcción de lo Colectivo” de Juan Pablo Huércanos en <http://www.museooteiza.org/2013/04/el-grupo-gaur-y-la-construccion-de-lo-colectivo/> [ultimo acceso 12 de Diciembre del 2013].

RU: Muchas veces vemos el arte sin título. Yo creo que hay que dar pistas; por ejemplo, el título es una pista. En el Renacimiento también el arte tenía una simbología que la persona de a pie no comprendía. Hay dos planos: si el artista sabe lo que está haciendo, puede dar claves de su obra y explicar: “Esto va por aquí y esto va por allá”, igual que tú y yo estamos hablando ahora. Pero hay artistas que no te dan ninguna clave. Hay algunos artistas que son grandes intuitivos y no reflexionan necesariamente sobre su obra, y eso no quita para que generen obras muy válidas, pero que no les pregunten nada sobre su obra.

CO: Mi pregunta se refiere también a si es posible en el arte moderno que determinadas obras sean apreciadas sin una mediación intelectual, es decir, sin una explicación sobre su sentido o su importancia.

RU: Ahí has dado con la “madre del cordero”. Si tú no tienes una base, que puede ser una sensibilidad... porque a veces, la sensibilidad te puede abrir caminos o te puede sugerir por dónde van las cosas. La sensibilidad puede ayudar a valorar las obras. Pero luego hay otra cosa que es la formación constante que todos tenemos. Eso te lleva, aparte de la sensibilidad propia, a descubrir universos porque tienes una mochila cultural y esa mochila indudablemente ayuda ante una pieza musical, una escultura... Nos ayuda a comprenderlas y a situarlas. En el campo plástico la percepción es inmediata. En la literatura es diferente. Por ejemplo, Julia (Otxoa), que acaba de ser jurado en los premios de cuentos Gabriel Aresti de Bilbao, ha tenido que leer cada uno de los manuscritos al detalle, analizándolos uno por uno ... y, claro, ha acabado agotada. Sin embargo, la plástica es diferente de la literatura. En la plástica te enfrentas al objeto en seguida. Eres capaz de captar en seguida las interrelaciones que pueda haber entre una obra y otra, qué nacimientos tiene cada obra y a partir de ahí puede surgir una valoración crítica más rápida. Algo así pasa también con el campo cinematográfico. Aunque sobre esto he de decir que yo soy de la generación de los “cine clubs”. Cuando yo era joven, después de la proyección de una película, nos quedábamos en la sala y analizábamos y hacíamos los grandes debates. Era la época del franquismo y leíamos todo entre líneas, interpretando sentidos. Luego vuelves a ver las mismas películas años más tarde y te das cuenta de que las interpretaciones que hacíamos eran bastante peculiares, porque entendíamos todo como un lenguaje críptico. Dada la censura, nos parecía que todo lo que se contaba en la película tenía otro nivel de significación.

CO: Tuve una conversación con el escritor Jorge Eduardo Benavides en la que me dijo algo que recuerdo nítidamente: “El arte lo primero que tiene que hacer es conmover. Sobre esa emoción después reflexionas, pero lo primero es la emoción”. No me olvido de esa idea, porque a veces a mí me pasa lo contrario con cierto tipo de arte plástico contemporáneo: primero lo pienso, lo trato de entender y solo así soy capaz de valorarlo.

RU: Tú puedes ver una obra y no tienes por qué entenderla. Simplemente puedes decir: “Me gusta”. Que una obra te guste, ya es algo. ¿Por qué? Al fin y al cabo podemos preguntarnos: “¿Qué es ‘entender’ una obra?” Hay quien te pide: “Oiga, explíqueme...” y quieren que en cinco minutos uno les resuma la historia del arte contemporáneo. Para mí, existe una mutación clarísima en la evolución del arte contemporáneo con la aparición de la fotografía. Hasta entonces la pintura había servido para dar fe. Se pintaban batallas, momentos históricos, eventos, personajes... En el momento en el que surge la fotografía y retrata la realidad, la pintura deja de ser notario de esa realidad y se vuelca en reflexiones sobre plástica. En ese momento empieza a ser importante la pincelada, el gesto... es decir, los problemas específicos y hasta físicos de la pintura. Comienzan a darse reflexiones que hasta ese momento no se había podido permitir el artista por la responsabilidad de reflejar la realidad.

CO: Hay una fuerte fundación poética en el origen de tus composiciones escultóricas. El historiador y crítico de arte Edorta Kortadi ha dicho que tu escultura “juega tanto con el espacio interno como el externo (...) para convertirlos en poesía racional y pura, para lanzarlos al viento”¹⁰ y la profesora de arte María Soledad Álvarez Martínez te clasifica como “un poeta que escribe con el grafismo de sus hierros por medio de la escultura”¹¹. ¿Qué vínculo ves tú entre la escultura y la poesía? Desde tu punto de vista ¿comparten lenguajes ambas?

RU: Para mí la escultura es poesía. A partir de la poesía tú puedes decidir utilizar una herramienta u otra como medio de expresión. Lo ves clarísimo cuando llegas a la poesía visual. Recientemente me

¹⁰ Citado en el *Catálogo de la Exposición Ugarte: Burnizkoa, Paperezkoa. De Hierro y papel. Iron and Paper*. San Sebastián: Antza, 2001.

¹¹ Citado en el *Catálogo de la Exposición Ugarte: Itxas-Burni*. San Sebastián: Antza, 2009.

han mandado un cuestionario de la revista *Tinta* de Milán sobre este tema, donde me hacían una serie de preguntas como poeta visual para un número especial que van a publicar. Veo que con la poesía visual está pasando como con el microrrelato. Hasta hace poco nadie sabía cómo catalogar el microrrelato. Los críticos no tenían “cajón” para encasillarlo. De la misma manera, la poesía visual se ignora completamente aunque se practica desde los egipcios. Para mí la poesía es la esencia en la que convergen y desde la que irradian todos los demás elementos. Las preguntas filosóficas que se hace el ser ante la existencia, están en la poesía. En mi obra siempre ha habido esta interrelación.

CO: Al mismo tiempo me parece muy interesante el tratamiento que haces de las letras en tus poemas visuales. Estas aparecen como elementos moldeables que te permiten resaltar la naturaleza plástica y modular del lenguaje, y que combinas con siluetas de tus obras escultóricas, como las proas, los castillos o los ojos de buey, con los que formas un maridaje visual sobre el papel realmente interesante. Si antes hablábamos del espacio público o natural como el contexto en el que tus esculturas tridimensionales encontraban su lugar, en esta etapa de tu creación el lenguaje se convierte en el contexto con el que dialogan las series escultóricas. Háblanos de esta evolución. ¿Por qué caminos llegas a esta etapa?

RU: Hay una escultura del año 78, inspirada en un poema de Gabriel Aresti: “esas que me llevan hacia ti son las alas del viento”. Yo ese verso lo pongo en uno de mis *aleteos*: con una serie de plantillas huecas voy haciendo ese recorrido, pero en euskera. Lo hago en euskera porque quería que la presencia gráfica del *letrismo* en la escultura no tuviera una lectura directa. Es decir, quería que no comunicara inmediatamente el texto —a no ser que la persona fuera vasco parlante— sino que estuviera subyacente. Son las primeras presencias del *letrismo* en mi obra, pero siempre ha sido paralelo a mi escultura. En algún momento del proceso, esa escultura se convierte en un elemento lineal, aparece en un dibujo. Entonces el *letrismo* aparece en mis dibujos dentro de la forma escultórica, dibujado linealmente, en algunos casos con algunas manchas de óxido que las pinto con café, con elementos naturales, como los hombres primitivos.

CO: Tienes una escultura dedicada a San Juan de la Cruz y también tu poemario *Silencio de Eternidades* (1974) recuerda a esa “noche oscura del alma”. ¿Cuál es la conexión que ves en tu obra con las preocupaciones de este poeta?

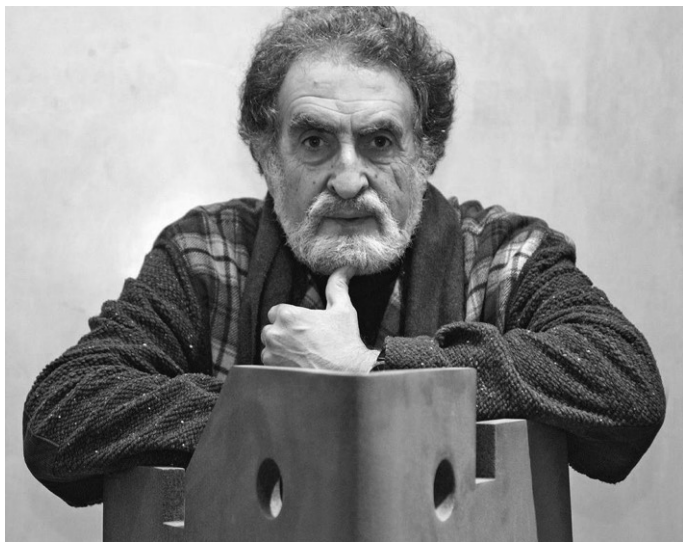


Foto cortesía de Ricardo Ugarte.

RU: Con San Juan de la Cruz tengo una anécdota. Santa Teresa le tenía mucho cariño y le llamaba el “mudejarillo”. A veces tienes como una frase que puede ser el punto de arranque para un artículo, para algo que tienes que escribir. Había una frase que a mí me daba vueltas en la cabeza: “Hace cuatrocientos años.... Hace cuatrocientos años....” Era una frase que sabes que es el arranque de un poemario, pero no sabes cómo continuarlo. Un día, leyendo al “mudejarillo”, descubro que San Juan de la Cruz había nacido justo cuatrocientos años antes que yo, en 1542. Ahí entendí la frase que me rondaba en la cabeza, pero que no había podido comprender hasta ese momento. No he podido precisar el mes, porque no se sabe con exactitud. Lo que sí se sabe es que era cantero, porque la fuente de la plaza de Fuentiveros, donde nació, se le atribuye a él. Con todas esas relaciones, empecé un poemario que titulé *Antífonas Mayores* y que me sonaba a un título propio de San Juan. San Juan nos ha informado a muchos y su mística trascendida ha sensibilizado a mucha gente, aunque no es un autor fácil. Para mí, su escritura tiene una complejidad que precisa de lectura y relectura, y pensar y repensar. Es un poeta de lo mejorcito. Igual que Santa Teresa. Me influye mucho su pensamiento, su obra, sin embargo la religión es otra cosa. Uno ve al Dalai Lama, siempre sonriendo y piensa: “Esta religión tiene

buen rollo”. Pero para nosotros –yo que fui a colegio de curas– en nuestra educación todo era pecado. Todo se nos ha transmitido como pecado. ¿Pecado? Más bien diría yo que milagro. ¡Si nosotros no ligábamos nada! Pero es que en aquella época se nos inculcaba que se pecaba hasta con el pensamiento. ¡No había manera de escapar!

CO: De ti se ha dicho que eres un artista para quien ética y estética son indisociables. Tus propuestas son un encuentro entre arte y vida; afianzan la apuesta estética como la contrapartida humanística frente a la comprensión de la existencia en su vertiente más materialista y chata. Sin embargo, vivimos tiempos de gran desánimo en España, tiempos de mucha incertidumbre y desesperación. En este contexto ¿qué puede ofrecer el arte al ciudadano?

RU: Estética sin ética no puede ser. Si no, estaríamos hablando de labores manuales, de artesanía. La cultura es una actitud ética ante la existencia. Sin ética la estética será otra cosa: negocio, por ejemplo. Hay gente que sale de una escuela de Bellas Artes con el “título oficial de genios”, te miran por encima y van directos a la búsqueda de las galerías y a meterse en todo el follón del negocio del arte. La concepción que esta gente tiene del arte es básicamente pisar cabezas y trepar. Eso ni es arte, ni es estética, ni es nada. Eso es simplemente entender el arte como *negozi*¹². Si miras la generación a la que pertenezco yo, ni Jorge (Oteiza) tuvo galería, ni Néstor (Basterretxea), ni Remi (Remigio Mendiburu), ni el que subscribe. El único, Eduardo (Chillida). Los que éramos amigos, el grupo, íbamos todos de independientes. La ética del arte es una ética fundamental, como ser humano, en tu relación con los demás. Es un aspecto que es intraducible. O te sale o no te sale. Yo no sé realmente si esto es algo que nace contigo. Lo que sí sé es que hay gente que es mala desde pequeña, personas que son auténticos *cabrones*. Todos conocemos a alguno, y a esos no los cambias.

CO: [Risas] ¡A ver cómo pongo esto en la entrevista!

RU: ¡Ponlo! ¡Si esto se da en todas las latitudes! Todo el mundo lo sabe y lo entiende. Hay gente que es mala *per se*. Luego, con la edad, no solo no cambia, sino que su maldad se acrecienta. Con los años se hacen más malos. Algunas veces me han dicho: “Usted es un viejo romántico”. Pues sí, señor. Soy un viejo romántico y a mucha honra. Estoy convencido de que el mundo podría ser mejor si todos hi-

¹² Negocio, en vasco.

ciéramos un poco más y abandonáramos tantos fundamentalismos absurdos, de los que, desgraciadamente, aquí, en el País Vasco, sabemos mucho. La verdad es que el tema es complicado. El arte puede ofrecer una visión altruista, de darse a los demás, cuando lo hay. Hay algunos creadores que sí están aportando, no ya solo con su arte, sino que están concienciados y también implicados con los movimientos sociales y participan de estos. Julia y yo, por ejemplo, participamos en muchos movimientos a favor de esto o de lo otro. Al final uno es partícipe de su época. El arte puede generar algo que no sea solamente plástico. El arte puede estar también en una actitud existencial de compromiso con tu sociedad, con el momento que te toca vivir, con los problemas. El organizar movilizaciones, movidas. Ahí también puede estar el arte. Puede ser lo que se llama una *performance*. La *performance* no tiene necesariamente que ser algo estético en sí mismo, sino que puede ser participar en una manifestación. Por ejemplo, Julia y yo hemos estado participando en “Stop Desahucios”¹³, ahí en el Boulevard de San Sebastián. Otros se manifiestan por otros motivos, como la independencia del País Vasco, pero a nosotros lo que nos parece realmente importante en este momento es que se está echando a la gente de sus casas, que la gente está perdiendo su vivienda y se ve en la calle sin nada. Eso, por ejemplo, para mucha gente nacionalista pasa a ser un problema secundario porque para ellos antes está el país o el *euskera*.

CO: ¿En qué momento creativo crees que te encuentras? ¿En qué estás trabajando?

RU: En escultura, estoy con la serie de velas de las que he hablado antes. Pero luego también estoy tratando de culminar el cuarto libro de los tres que ya tengo publicados. Este último libro se llama *Singladuras*, un término marítimo, que denomina el espacio que tú recorres desde las doce del mediodía de hoy hasta las doce del mediodía del día siguiente. Las millas que tú recorres en ese tiempo se llaman singladura. A mí lo que me gusta es la sonoridad de la palabra. Con ese término me quiero referir a mi recorrido cultural de un montón de años. Ahí quiero aglutinar varios textos que han ido apareciendo

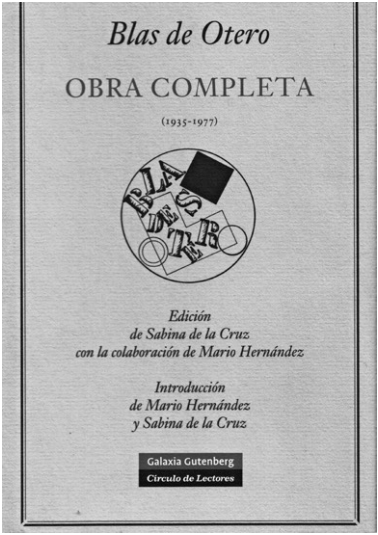
¹³ Stop Desahucios es una plataforma de ciudadanos afectados por la hipoteca que organiza manifestaciones en contra de las ejecuciones hipotecarias que han dejado a muchas familias españolas en la calle a raíz de la crisis económica que se vive en el país.

en prensa, prólogos a libros, estudios sobre otros compañeros que han aparecido en catálogos, etc. Y luego, todo ese recorrido literario que va a concluir en la guerra de Sidi Ifni de 1964. Yo estuve en la guerra en Sidi Ifni, en Marruecos, África. Eso aquí estaba silenciado. Tú llegabas allí de soldadito –en la “mili”¹⁴– y te encontrabas en esa guerra. Ahora comienza a haber publicaciones de esta guerra como “la guerra secreta de Franco”, pero hasta ahora se trataba como si no hubiera pasado nada nunca. Llegabas allí y un día te tocaba presenciar el fusilamiento de un legionario; otro, otra cosa. Y siempre jugándote el tipo. Nosotros estábamos en artillería, tirando cañonazos de catorce kilómetros y nos preguntábamos “¿A quién estaremos dando?”. Apuntábamos a Marruecos. Sidi Ifni era un rectángulo, cerca del Sahara. Era pre-Sahara, el Sahara estaba más abajo. Cuando le entregaron Sidi Ifni a Marruecos, los del Frente de Liberación se desplazaron a Tinduf y ahora están refugiados en Argelia. Yo era artillero y ahí estaba a los veinte años, con los cañones, y teniendo la conciencia de que era parte del ejército invasor. Estaba luchando con los militares que habían combatido en la Guerra Civil y estaban llenos de condecoraciones. Nosotros éramos unos jovencitos. Para ellos éramos carne de cañón. Nos ponían al frente. Hacían la gracia de que si se les moría una mula era todo un problema, pero ¿un soldado? Con un chusco y un duro, decían, se traía otro. Te lo decían, así, a la cara. Una pesadilla. Es tan duro recordarlo que he tenido que dejar varias veces la escritura del libro. También estoy trabajando en un proyecto de arte colectivo iniciado por unos franceses, unos médicos de San Juan de Luz, que ya han sacado un primer libro dedicado a la escultura que se produce en las dos partes del País Vasco (francés y español). Ahora están preparando otro en el que también se incluirá mi obra. Estos mismos franceses han patrocinado una exposición de escultura en Bayona muy interesante, en la que sitúa una pieza prehistórica en diálogo con una escultura contemporánea. También voy a participar.

CO: Gracias, Ricardo. Ha sido un placer charlar y compartir contigo este estupendo vino riojano, de nombre tan apropiado: Señorío de Ugarte.

RU: Lo mismo digo, aunque desgraciadamente los viñedos de Señorío de Ugarte no tienen nada que ver conmigo [risas].

¹⁴ “Mili” es el término comúnmente utilizado para referirse al Servicio Militar cuya obligatoriedad terminó en España en el año 2000.



Diseño de portada de Ricardo Ugarte con una muestra de letrismo y poesía visual.



La nave de las letras. Se aprecia el juego de la palabra como objeto que se alude en la entrevista.



Ricardo Ugarte con su escultura “Proa de la memoria”.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ LA NOVELA ES UNA FORMA DE CONOCIMIENTO

ADRIANA BIANCO¹

Juan Gabriel Vásquez, nacido en Bogotá en 1973, es un hombre formado en varias disciplinas; es un hombre culto, con quien da gusto conversar y que hace de su oficio de escritor una filosofía de vida. Comprometido con la contemporaneidad, asume el rol de intelectual de la globalización. Ha vivido en diversos países –Bélgica, Francia, España–, y algunos de sus cuentos suceden en estas diferentes geografías; así surge su libro *Los amantes de todos los Santos*. Pertenecer a una generación de escritores colombianos que crecieron entre la violencia y la narcoguerra, pero sabiendo que esa desgracia no podía ser la gran Colombia. No lo era. No lo es. Su narrativa busca la penetración en conflictos que expresen la esencialidad del hombre y su avatar existencial. Como escritor dedicado, lo persiguen preguntas y dudas; y nada mejor que el ensayo para dilucidar los oscuros laberintos de la literatura, por eso escribe el libro de ensayos literarios *El arte de la distorsión* (Alfaguara 2007). También colabora con artículos en varias revistas, donde suele incursionar en análisis políticos agudos e incisivos. Además, sabe inglés y francés; porque le gustan, ha traducido obras de Víctor Hugo, E. M. Forster y John Dos Passos. Asimismo, se alimenta de autores muy distintos, autores que admira y

¹ ANLE. Actriz, escritora, promotora cultural, periodista y productora en medios de comunicación. Adicionalmente a su formación en Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires realizó sus estudios de postgrado en la Sorbonne. Reside en Miami y tiene una amplia trayectoria artística y cultural. Su última obra es *Miami Habla-Entrevistas a Hispanos Emblemáticos* (2013).

que han sido importantes en su escritura, como le sucedió con Joseph Conrad, cuya biografía *Joseph Conrad. El hombre de ningunaparte* (Panamericana 2004), lo motivó a elaborar su novela *Historia secreta de Costaguana* (Alfaguara 2007). Fue finalista del *Independent Foreign Fiction Prize* –Reino Unido– por su novela *Los informantes*. Obtuvo el Premio Qwerty –Barcelona, España– al mejor libro en español, y el Premio Fundación Libros & Letras al mejor libro de ficción por *Historia secreta de Costaguana*. En 2011 obtiene el premio Alfaguara de Novela por *El ruido de las cosas al caer*. Y en 2012 en Francia le otorgan el Premio Roger Caillois. Sus libros, precedidos por los elogios de Mario Vargas Llosa, John Banville y Juan Marsé, han sido traducidos a varias lenguas y han estado en las listas de los más vendidos.

Nos encontramos en Miami, y haciendo un tiempo en su apretada agenda, Juan Gabriel me cita en una cafetería; somos latinoamericanos, y una cafetería es un buen lugar para hablar de literatura.

Juan Gabriel Vásquez: En realidad, no es que haya decidido un día dedicarme o pasarme a la literatura, sino que un día descubrí que la literatura era mi pasión desde muy niño. Había una serie de cosas en mi vida que estaban interrumpiendo esa pasión, que estaban estorbando, como mis estudios de Derecho. Yo creía, cuando empecé Derecho, que iba a ser abogado, pero a mitad de la carrera comencé a escribir un libro de cuentos; tenía alrededor de 19 años, y este libro de cuentos tenía pretensiones serias y literarias. El libro no se publicó, pero en el curso de esa escritura me di cuenta que no quería hacer nada más en mi vida, quería dedicarme totalmente a la literatura. Yo era un adicto a la lectura; eso a veces trae problemas, porque te encierras en ti mismo, empiezas a ver el mundo a través de la palabra escrita. He sido un fanático del fútbol, pero recuerdo la mirada extrañada de mis compañeros porque yo, además de competir, sabía de fútbol por lo que leía: la vida de los jugadores, los equipos; todo, a través de los libros.

Estudí la carrera de Derecho en la Universidad del Rosario y ni bien me gradué, me fui a Francia, estudié en la Sorbonne de París y comencé un doctorado en Literatura Latinoamericana. O sea, me fui a París a estudiar lo que me gustaba: literatura. París me dio muchas cosas: conocí nuevos autores, se me impuso una disciplina.

Adriana Bianco: Después te mudaste a un pequeño pueblo de Bélgica, en la región de Ardenas.



Foto cortesía editorial Alfaguara.

JGV: Sí, y algunos de mis cuentos tienen ese escenario. Fue una experiencia totalmente distinta pero motivadora. Luego me fui a vivir a Barcelona, necesitaba estar en contacto con el español, con mi lengua y con el mundo editorial. Además quería ganarme la vida con lo único que sé hacer: escribir y leer. Barcelona era la ciudad ideal, y no me equivoqué.

AB: Tú escribes novelas, o sea ficción; sin embargo, buscas la relación con la Historia. Eso no es nuevo, muchos escritores se inspiran en la Historia para sus narraciones, pero lo que me interesa es la interacción de Historia-Literatura en la narrativa contemporánea; o sea, desde la perspectiva de la contemporaneidad, algo importante se añade, porque si no, serías directamente historiador.

JGV: Mira. Ricardo Piglia, el escritor argentino, decía que lo primero que hizo cuando descubrió su vocación literaria fue estudiar Historia, no estudiar Literatura. La Historia está siempre presente. En realidad, no siempre me interesó la Historia. Mis primeros escritos no tienen nada que ver con la Historia de Colombia. Mi primer libro de cuentos, *Los amantes de todos los Santos*, estaba escenificado en Bélgica y Francia; y son historias de amor, en clave íntima, pequeñas

situaciones, y no tienen que ver con la gran Historia ni con Colombia. Era un momento donde me interesaba escribir sobre la pequeña historia cotidiana, sobre el amor.

AB: ¿Cuándo comienza a estar presente Colombia en tu narrativa?

JGV: Me costó mucho aprender a escribir sobre Colombia porque había crecido con una especie de óptica de escritor muy a la Hemingway, escribir sobre lo que conoces, partiendo de la experiencia. A Colombia no la conocía: no entendía mi país, no entendía la historia de mi país, porque habíamos tenido una violencia ininterrumpida durante cincuenta años. Como no entendía a Colombia, sentía que no debía escribir sobre Colombia; pero en el 2002, después de muchos años de andar con esta idea, descubrí que no entender a mi país era la mejor razón para escribir sobre él. Los autores que más me gustan son los que en sus novelas exploran algo que no entienden. La novela se mueve muy bien en los terrenos donde nuestra experiencia colectiva está oscura, donde hay temas de los que casi no se habla porque son problemáticos. Echar un poco de luz sobre esas situaciones me parece que es algo muy hermoso de nuestro oficio. La novela como género funciona mucho mejor como algo investigativo, como una inquisición, una indagación sobre algo, tratando de hacer preguntas, más que dando respuestas. Por lo tanto, no entender mi país era la mejor razón para escribir sobre él.

AB: Y así, comenzaste con tu primera novela, *Los informantes*. Es una novela que trata sobre los judíos refugiados en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial. El judaísmo en la literatura de América Latina es importante; hay una gran cantidad de escritores judíos —Alberto Gerchunoff, David Viñas, Horacio Verbitsky, Marcos Aguinis—, que toman la problemática judía o que indagan ese tema. Tema con diversas aristas, desde la Inquisición hasta el antisemitismo.

JGV: *Los informantes* fue mi primera aproximación a Colombia. Además, hay que tener en cuenta que Colombia no es un país de inmigrantes como Argentina; es un país cerrado, y el Ministerio de Relaciones Exteriores colombiano durante la Segunda Guerra, con respecto a los judíos, tuvo prejuicios que, como tú mencionas, rayan en el antisemitismo. El escritor no escoge a sus personajes, los personajes lo escogen a él. Un escritor no escoge sus temas, los temas lo escogen a él. Ese es por lo menos mi caso. En el curso de

una cena, conocí de forma casual, a una mujer, una judía alemana, que había llegado a Colombia y que me contó su historia durante la Segunda Guerra; me contó cómo su padre, siendo judío, casi había quedado confinado en un campo para ciudadanos enemigos, por el solo hecho de ser alemán. Esa conversación se convirtió en un interrogatorio, tomé muchas notas; pero durante tres años no sabía qué hacer con las notas. Sabía que ahí tenía una novela, pero no tenía el método. Descubrí que una novela es cuestión de método; lo que tienes para contar no es importante, lo importante es que descubras cómo contarlo.

AB: ¿Y cómo encontraste el método para narrar tu novela?

JGV: El método lo encontré, en parte, leyendo a algunos novelistas norteamericanos, particularmente a Phillip Roth. Estos escritores han hecho con sus novelas lo que yo quería hacer con la mía: iluminar ese cruce de caminos entre lo privado y lo público, entre la relación del personaje con su padre y el gran momento histórico de los años cuarenta. Los escritores en los que uno se apoya te dan soluciones técnicas, o te dan nuevas maneras de ver el asunto; no es que uno los copie. García Márquez tenía esa historia de su familia, de las guerras civiles en Colombia del siglo XIX, pero a la hora de ponerse a escribirla no encontraba cómo hasta que lee a William Faulkner, y Faulkner le enseña cómo escribir su novela. A mí me pasa lo mismo. Mi suegro acababa de ser operado del corazón, una operación muy riesgosa y traumática. Yo la había seguido muy de cerca por esta cosa un poco indecente o parasitaria que tenemos los novelistas de estar explotando siempre las situaciones difíciles de la vida; es un vicio de los que escriben, es como una deformación profesional, una fascinación por las cosas difíciles que nos pasan.

Entonces en algún momento empecé a imaginar la historia de un hijo cuyo padre acaba de pasar por una operación similar y después de sobrevivir a la operación, siente que tiene una segunda vida, y eso le da la oportunidad de corregir algunos errores de su pasado.

AB: Entrecruzaste la historia de la dama alemana con tu propia vivencia.

JGV: Sí. Escribí la novela en Barcelona y fue relativamente de un tirón. Escribo despacio y esa novela me tomó un año y medio. En el proceso tomo notas, hablo con gente, leo libros sobre el tema, exploro voces...

AB: Me comentaste ayer, cuando platicábamos informalmente, que tuviste dificultades en Colombia para conseguir información. No era fácil acceder a datos sobre los nazis o sobre los judíos en Colombia.

JGV: Muy difícil para todos los bandos; yo supongo que porque los judíos habían llegado huyendo de todo lo que pasaba en Europa y se encontraron, en Colombia, que no solo no habían podido dejar la guerra atrás, sino que la guerra había cruzado el océano y se les había metido en sus vidas. Luego, llega alguien y les hace esas preguntas tan difíciles de contestar. No querían recordar, tampoco el gobierno quería preguntas o averiguaciones.

AB: Cuando escribes *Historia secreta de Costaguana*, partes de la historia, pero dejas lo personal para ir hacia una historia universal.

JGV: Sí. *Los informantes* es una historia personal de un padre y un hijo dentro de un momento histórico de Colombia o en relación con ese momento histórico. En mi otra novela, lo que me importa es la gran historia, la Historia con mayúsculas, y la reflexión sobre cómo se escribe esa Historia, cómo muchas veces lo que nos llega como Historia, es el relato de alguien tan subjetivo y tan interesado como cualquier otra persona que dice tener la versión oficial. Lo que me interesa en mis novelas es contarle al lector algo nuevo, algo que no está en la información histórica oficial.

AB: Me parece que a ti te duele Colombia como le dolía a Unamuno España.

JGV: (Risas) Tengo una relación muy tensa con Colombia. Necesito escribir sobre ciertos asuntos, aunque me indignen o me entristezcan, o tal vez precisamente porque me indignan y me entristecen.

AB: En *Historia secreta de Costaguana*, tomas un personaje que en realidad está en otra novela o que tiene relación con Conrad y su novela *Nostromo*. Eso sería literatura dentro de literatura. Como Cervantes... “En un lugar de la Mancha” y “encontré unos manuscritos...”

JGV: Sí. La novela tiene mucho de cervantino. En realidad, la novela nació de una biografía corta de Joseph Conrad que yo escribí por encargo para una colección de obras que había en Colombia. La dirigía un amigo que sabía que yo era un lector perdido de Conrad y me encargó esa biografía en particular. Al escribir esa biografía, entré en contacto con una especie de mito (nunca comprobado), que

es la posibilidad de que Conrad hubiera visitado Colombia, a los diecinueve años, como contrabandista de armas, trayendo armas para los conservadores que en ese momento trataban de desestabilizar el país. Esto es solo una hipótesis, no se ha podido comprobar; lo que sí se confirmó es que años después, Conrad utiliza ese recuerdo para hacer su gran novela sobre América, que se llama *Nostromo*, donde construye un país latinoamericano ficticio que se llama Costaguana, que tiene una provincia con una riqueza especial, una mina de plata, y con la ayuda militar de Estados Unidos se separa del resto del país y se hace independiente, que es exactamente lo que pasó con Panamá. A mí me interesaba que un novelista que admiro, como Conrad, hubiera escrito una especie de novela en clave sobre la historia de mi país, incluyendo la separación de Panamá. Entonces, invento un narrador, que se llama José Altamirano, que le dice al lector que él fue quien le contó a Conrad su vida y la historia de Colombia para que él escribiera *Nostromo* y que Conrad escribió la novela y lo eliminó a él. Altamirano viene a recuperar su historia.

AB: Tu novela *El ruido de las cosas al caer* aborda una amistad frustrada, un secreto que guarda un amigo y que lo lleva a resolver un enigma, pero es también una radiografía de los años setenta, de una generación que vive en el miedo y ve avanzar el negocio del narcotráfico, y cómo este lleva a Colombia a una guerra muy dolorosa que marca la vida de una gran parte de la población del país.

JGV: Sí. Allí aparece el tema de la muerte, del miedo, el contraste entre la belleza del paisaje colombiano y la guerra del narco, el paralelismo de vidas. Yo comencé esa novela en el 2008, mientras pasaba una temporada corta en Italia, y la terminé en Bélgica en el 2010. Muchas personas me dieron datos importantes que mejoraron la novela.

AB: ¿Te propones hacer la épica colombiana moderna a tu manera?

JGV: No me propongo nada conscientemente. Más bien mis novelas son el resultado de obsesiones que he tenido. Soy un escritor que da rienda suelta a lo que lo obsesiona, pero me obsesionan muchas cosas distintas. El libro de cuentos son relatos de amor; el libro de *Los informantes* es totalmente distinto. Y me interesa la historia de mi país. Es un país muy paradójico porque es el único que ha sufrido cuarenta años de guerra; si se cuenta el período de la violencia, casi sesenta años de crisis, y, sin embargo, una sola dictadura. Mien-

tras que otros países, como Argentina, han vivido dictaduras fuertes y menos períodos de guerra. Es raro el caso colombiano. Pero, estas son consideraciones teóricas: a mí como novelista lo que me interesa siempre es un personaje. Cuando descubro un personaje metido en un problema, ahí empiezo la novela. No parto de lo abstracto, de una idea vaga como escribir una novela sobre la violencia colombiana, por ejemplo.

AB: Manejas un lenguaje muy fluido y rico, con párrafos largos, arborescencias... y en un español no regionalista.

JGV: Es verdad. Yo también tengo una relación tensa con el español. He sufrido la contaminación de las lenguas en que puedo leer: inglés y francés. Esa influencia ha penetrado y, partiendo de Borges, no tengo problema en reconocerlo, me ha enriquecido.

AB: Ya que hablaste de Borges, yo fui alumna suya en la Universidad de Buenos Aires y recuerdo que Borges insistía en la precisión lingüística, en la palabra justa, en la claridad.

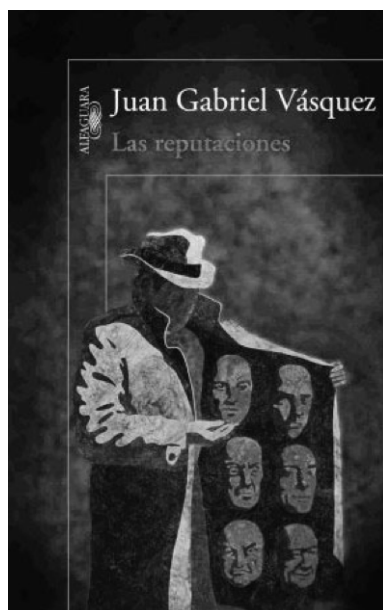
JGV: La palabra justa, sí, pero también el tono justo. Tengo la obsesión de construir una voz, una voz individual, con personalidad, para cada novela. Me refiero a que los libros te hablen cada uno con una voz propia. Cada uno de mis libros tiene una voz distinta. Me gusta cambiar de libro a libro y romper con lo que he hecho. Busco adaptarme al personaje que se impone, eso muchas veces pasa por hacer cosas con el lenguaje que Borges no haría.

AB: Cuéntanos de tu última novela y de tus proyectos.

JGV: Se llama *Las reputaciones*. Es la historia de un caricaturista político, un hombre muy importante en Colombia, muy influyente, capaz de afectar el panorama político con sus caricaturas. Cuando se abre la novela, está en su momento más alto, es una especie de conciencia moral del país. Pero entonces recibe la visita de una mujer más joven que lo obliga a pensar en algo que sucedió veintiocho años atrás, y eso cambia toda su perspectiva sobre su propia vida y sobre su oficio. Es una novela corta; quiero decir que la escribí dentro de ese género que me gusta tanto. Esas narraciones de 130 páginas siempre me han gustado como lector, porque tienen la intensidad de un cuento, pero la capacidad de profundizar de una novela. *Las reputaciones* es una novela muy intensa pero también muy reflexiva, y ahí están mis temas de siempre: la memoria, la culpa, la relación entre el mundo privado y el mundo político...

AB: ¿Cuál es el papel del escritor en la sociedad contemporánea?

JGV: Yo creo que una novela que no nos dice algo nuevo sobre la condición humana, por breve que sea, es papel perdido. En eso soy muy kunderiano, si quieres. Kundera dice que la novela es una forma de conocimiento, nos revela algo, nos revela una parcela de la realidad; y si no revela algo, no tiene para mí ningún interés. Nunca he creído, y en esto sigo a Borges nuevamente, en la obligación social del escritor. Sí, mis novelas son muy políticas o controversiales; yo escribo una columna política para Colombia, pero creo que la obligación del escritor es iluminar un aspecto nuevo de nuestra condición humana, y ese aspecto, a veces, es social; otras, político; otras, personal. La obligación del escritor es iluminar, sorprender. El ser humano ha perdido el asombro por el mundo; el mundo se ha vuelto cotidiano, ya nada conmueve, se pasa de un escándalo al otro, de una catástrofe a otra. El papel del escritor es detener el tiempo y volver al detalle y a la exploración intensa, renovar el asombro del lector frente al mundo.



INVENCIONES

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios.
(Don Quijote, en *Don Quijote de la Mancha*,
Segunda Parte, Capítulo XVI)



Escultura de Ricardo Ugarte “Homenaje a San Juan de la Cruz”.

PALABRA

*[S]olo me contento con advertirle a vuesa merced que
siendo poeta podrá ser famoso si se guía más por el
parecer ajeno que por el propio, porque no hay padre ni
madre a quien sus hijos le parezcan feos, y en los que lo
son del entendimiento corre más este.*

(Don Quijote, en *Don Quijote de la Mancha*,
Segunda Parte, Capítulo XVIII)



© *La vida es sueño* (GPR, 2009).

RODOLFO ALONSO¹

¿Sueño yo con Fernando Charry Lara

o es que nomás me acuerdo?
Sé que él estaba
serenamente
acodado en la mesa
donde leí en la Casa
de José Asunción Silva
en Bogotá,
esperándome.
Y estaba también muy sentadito
en la primera fila
cuando en aquella
universidad de Medellín
me invitaron a hablar sobre Oliverio.
Siendo quien era él
me conmovió y me sigue
conmoviendo
tanta sobria y gentil delicadeza

¹ Poeta, traductor y ensayista argentino. Es una figura reconocida en la poesía iberoamericana. Publicó más de 35 libros. Primer traductor de Fernando Pessoa en América Latina, a la vez primera con sus principales heterónimos en castellano. Junto con Klaus Dieter Vervuert, fueron de los primeros en traducir a Paul Celan. Fue prologado por primeras figuras del mundo literario mundial. Ha sido editado en 12 países. Suele escribir sobre artes visuales, y sus libros fueron ilustrados por grandes artistas. Ha recibido múltiples distinciones nacionales e internacionales. <http://rodolfoalonso02.blogspot.com>; es.wikipedia.org/wiki/Rodolfo_Alonso

con el recién llegado.

¡Y no habérselo dicho!

16-XI-2013

Al vuelo

mosquitos luis de granada
hasta los enalteció

como obra de dios granada
gema de su creación

mi padre no había leído
nada de luis de granada

pero aplastaba mosquitos
ahusando en ellos la vista

al vuelo oliendo en la noche
su zumbido delator

hoy nadie aplasta mosquitos
espiándolos en el aire

hoy persisten en su ronda
las pequeñas criaturas

donde también vio granada
la maravilla del mundo

inmensa sutil finura
ingeniería del encanto

¿qué vale una picadura
con los cráteres de ozono?

9-IV-2014

Jean Jaurés en Buenos Aires 1911

Una baldosa roja
en el barrio de Abasto

(En el barrio de Abasto
que antes fue legendario)

¿Algún vecino aún
sabr  por qué se llama
su calle Jean Jaur s?

 O por qué esa baldosa
tiene color de sangre?

 Cien años ya!

Una baldosa roja
ilumina el futuro

 Y nadie se da cuenta?

31-VII-2014

La naranja no sabe

La naranja no sabe
que se llama naranja

Como Plutón no sabe
que se llama Plutón

Y yo mismo no s 
bien por qué me han llamado
Rodolfo nada menos

¿Será nomás que el hombre
nombra para los hombres?

¿Por qué mi perro entonces
y hasta mi gato a veces
miran si se los llama?

¿O es que será eso acaso
aquello que llamamos
sutileza?

2-VIII-2014

Madadayo

“¿Todavía aquí?”,
me dice el día.
Y yo le digo: “Ayer
eras un día más joven.”

“¿Todavía aquí?”,
me dice el viento.
Y yo le digo:
“Mañana
serás un día más viejo.”

“¿Todavía aquí?”,
me dice el tiempo.
Y yo le digo: “Sigue
durmiendo.”

“¿Todavía aquí?”,
me pregunto yo mismo.
Y me respondo: “Sí,
por ahora, y luego
volveré a donde estaba

antes, ¿no
es cierto?”

6-VIII-2014

Sangiorgio

Entre la Poesía y el Horror,
Gerardo,
como luz que no muere.

11-XI-2014

MX

Ándale, pues,
pájara de volar,
dulce de sombra.

Échale, hueva plena,
manantiales de ardor,
frescos incendios.

Quiúbole, para
que sea mero sueño
esto, sueño de realidad.

Golpe en deseo.

Porque no todo muere
si se lo atiza bien
discreta, animalmente.

Con miradas, silencios,
bienentendidos, roces
de la visión de ver,

de la misión de ver,
de la pasión de ver,
secreta, carnalmente.

Y a la final, espuma.

México, 4-XII-2014



© Iona (GPR, 2001).

JAVIER ALVARADO¹

Poesía completa de José Watanabe

A María Angélica León Roux

María Angélica se ha enojado mucho, muchísimo,
Al yo insinuar que su madre debía comprar, para ella y para
[mí, la poesía completa de José Watanabe;
No sé si ella está acostumbrada a los chistes, a las bromas
[cibernéticas, pero mientras leo sus palabras veteadas de furia,
[entro en un sin igual entrenamiento de meditación:

Miro las casas de mi barrio,
Oteo
Algunos rastros de luz de los fantasmas extranjeros que visitan
[mi ciudad;
Trato de imaginar el corpus de construcción de aquella casa
Que ha de estar habitando ella, allá en Caracas.

En esta implacable quietud, en esta inesperada actitud de
[observación
Entiendo que un poema de Watanabe puede resolverse en el
[aire:

¹ Poeta panameño cuya obra ha merecido importantes premios, como el Centroamericano de Literatura Rogelio Sinán y el Internacional de Poesía Rubén Darío (Instituto Nicaragüense de Cultura) en 2011, y el Premio Internacional de Poesía Nicolás Guillén (Cuba) en 2012. http://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Alvarado

Un pájaro ordinario atravesando la inocencia de su nido
O algún halcón apresando algún reptil
Que hace escapar sílabas desconocidas ante su calidad
[de víctima]

O en el agua,
Mientras silba una rana
Y se va condensando aquel canto,
Alguna memoria de la noche que se desparrama en vastos
[círculos]

O una guitarra de soledad hundida en el paisaje hasta
[la intemperie de lo que se llora y se deja emitir
O en la tierra donde pueden escapar las ardillas con esa
[velocidad de la desaparición repetitiva,
El movimiento de la oruga y su deseo de conocer el dolor
[en la germinación de las alas,
La ternura agresiva del buey y la sangre que lame
[el chotacabras]

O la piedra alada ya sea en el mar o en el lodo
De Panamá, de Venezuela o de Perú
O la lengua otra vez lengüita de alguna mujer o de la mantis
[religiosa sobre el estómago del macho.

Ahora que he leído la Poesía Completa de José Watanabe
Comprendo el enojo de María Angélica
Por insinuar la compra del libro por parte de su madre, aunque
[ella sepa mi afición por las bromas.
Concibo que ese tomo, que ese secreto de poesía
Sólo debe ser compartido por nosotros dos, con la celeridad de
[una llama encrespando la existencia de la vela.

Yo acepto entonces su abandono, esa lectura en solitario, mi
[condición de casi cáscara en la yerba y ella mudándose hacia
otra veta inmemorial del horizonte
Dejándome en la boca un murmullo, una palabra que quizás
[sea de asombro,
Una metáfora de reconocimiento.

Hay una aldea hecha con los poemas de Ledo Ivo

*Lèdo Ivo es un hombre viejo que vive en Brasil
y sale en las antologías con cara de loco.*

JUAN CARLOS MESTRE

Ya los cangrejos caminan sobre Ledo Ivo
Sobre las casas y los sueños
O los promontorios en la tierra de Maceió,
Ya se volvió mar bajo los barcos
Y desató sus palabras como gaviotas en el muelle
Silbando esta vez ese vals funéreo para las carnes de
[Hermengarda
Para esa ebriedad que traspasa las boquitas de los murciélagos
[y las colillas de cigarro
En la caverna más oscura donde tintinean las almas
[como oseznos,
Donde se mancha la oscuridad con esa iridiscencia de tus
[constelaciones
Increpando la resurrección del gallo,
La leche estelar de las espuelas
Y el plumaje irredento corajeando entre los patios y entre las
[casas marinas
Donde los niños se sientan en el lomo del caracol
Y las niñas fijan su belleza a las estrías teologales
[de las conchas.

Esta es tu aldea donde un niño llamado Ledo empezó a escribir
[sus poemas en la arena
En los pétalos de la caña y en los trapiches donde el pueblo
[suda
El jugo inmemorial de la caña
El jugo equinoccial de la caña
El jugo demencial de la caña
El jugo sexual de la caña
Junto al aroma infinito del cacao, junto a las flores del cacao,
[junto a las semillas del cacao,
(La carne del cacao sobre la lengua que es el sabor que
magnifica el trabajo de los pueblos.)

Donde
Clareas esta vez sobre las piedras, sobre el testamento de una
[negra

bailando samba
Silba que te silba el vals funéreo
Para las carnes de Hermengarda
Y eres tú caminando mulatamente sobre las nucas vacilantes
[de los cangrejos

Sobre una iracunda hoguera de agua, sobre los pilotes azarados
Por la espuma reinante,

Abriéndose tu palabra como un lecho de hojas,
Como una almohada de árboles sobre esos sueños gualdos
Que van a la memoria del camino y terminan en los pies
De los infantes y se ponen a correr

Y rechinan como abejas o mariposas al cuidado de la nieve
[profunda,

De la nieve inventada y del sol que ordeña los milagros de las
[cabras

Donde hay brujas y mujeres explicando la redondez de la tierra
Con rituales dibujados en las esferas teologales del coco
Y muchachas extrayéndose del corazón cardúmenes de peces.

Ya los cangrejos caminan sobre Ledo Ivo en la tierra de Maceió.

Allá en el Brasil hay una aldea

Donde aprendió a escribir poesía

Un niño antologado con cara de loco,

Separando las patrias de las lenguas,

Emigrante e inmigrante de la lengua portuguesa

Haciéndola tierra,

Haciéndola jugo de caña

Haciéndola cacao,

Haciéndola cangrejo sobre las playas de Maceió.

Allá en Brasil hay una aldea hecha de los poemas de Ledo Ivo.

M. ANA DIZ¹

A pleno sol hay noches

A pleno sol hay noches
y en las noches hay luces, y en los brillos
espumas que dejan en la tierra
la salada puntilla de sus viajes,
y hay viajes donde el este
se encuentra sin querer con el oeste,
y entre crecidas y vapores surgen
íntimos equilibrios, mansos mares
que me cabalgan
los brazos y las piernas,
repasando el contorno de los hombros,
bajando por la espalda.

Entre los pliegues de la luz,
todo lo mira el animal insomne
que palpita debajo de la piel.

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. Sus últimos poemarios son *Sin cazador, los ciervos* (2013) y *Así las cosas* (2015). Estos poemas son del libro en preparación *La almendra hermética*.

Hopper

En el cenicero de plástico
el cigarrillo se desborda solo.
Se recuesta el viajante,
siente en la espalda las costillas.
De a poco se separa
de su mujer, de la pizarra
donde el hijo practica su aritmética,
del Chevrolet y el portafolios.
Se separa despacio,
hasta ser solo
el perfil de una sombra en la pared.

No trae la ventana ni un ladrido.
El silencio enrarece
el cuarto de este hotel vecino al tren,
hace fantasmas del cine, la casa
victoriana, la alfombra triste
de las escaleras,
esas cosas que el ojo graba firmes,
que cualquiera podría
señalar con el dedo
como si tuvieran su sombra,
su espesor, sus consecuencias.

Frutas de Bonnard

En el silencio pensativo
de la naturaleza muerta
que acepta entero lo que es,
miro los bultos irisados
de cristal de azúcar, naranjas
y manzanas, ciruelas glaucas
y uvas agrias que de a poco el sol
irá endulzando,
robándoles el agua
hasta dejarlas secas.

SERGIO FRANCISCI¹

CASA DE ÁNIMAS

Hace muchísimo tiempo vivíamos en un pequeño pueblo de los arrabales del mundo. Poca gente. Nos conocíamos todos. Y todos sabían que nosotros éramos escritores y que fabulábamos cuentos con el afán de leerlos con la gente. Por eso, acaso por piedad o por ternura, nos invitaban a la biblioteca del pueblo. Y escuchaban nuestros cuentos. Las fabulaciones que hablaban del mundo y de ellos. Y después hablaban y nosotros escribíamos nuevos cuentos acerca de sus decires.

Los años nos naufragaron en esta ciudad donde la gente no sabe que existimos. Al principio tuvimos miedo. Tanta soledad. Después descubrimos que en esta ciudad casi nadie sabe que el otro existe. Nosotros seguimos escribiendo cuentos. Por eso si alguien, por piedad o por ternura lo desea, podemos encontrarnos.

Para saber que existimos. Si nos buscan, es fácil. Vivimos en una Casa de Ánimas.

¹ Sergio Francisci ha impulsado diversos emprendimientos culturales en Buenos Aires, Argentina y en su ciudad natal, Rosario, entre ellos la Biblioteca Fabularia, el Teatro de Cuentos, Almacén de Ficciones y Compañía de Ánimas (*FM AZ*). Conduce el programa radial semanal *Casa de Ánimas*, donde publica oralmente sus creaciones. (inanimas.blogspot.com.ar)

INÁNIMAS UNIVERSALES

Alguien pensó: llamamos realidad a lo que no nos abandona.
[Clasificados. Grupo Editor de sueños]

La comedia es hacedora de la noche. Es come-día.
[Meditaciones del suicida inconcluso]

Y entonces pasó. Y fue una señal. Y desde aquel entonces esperan. En el útero, las madres legan la espera. La nombran esperanza. Ya no recordamos qué pasó. Pero esperamos. Ignoramos cuál fue la señal. Pero esperamos. No sabemos qué estamos esperando, pero es lo único que hacemos en este mundo. Hay que abandonar la esperanza. Hay que desesperar, dejar de esperar, hacer algo. Desesperar es vivir.
[Meditaciones del suicida inconcluso]

Hay que tener cuidado con lo que decimos. Por más que hayamos olvidado las artes de la creación, cada palabra enunciada repone lo nombrado en algún lugar del universo.
[Augurios de Macedonio Hernández]

Al final de su vida consigue la llave. Descubre que todas las puertas están abiertas. Todas menos la suya. La puerta de su llave no existe.



GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN¹

QUÉ HACER

No sé que hacer: si dejar de hacer lo que estaba haciendo, o hacer algo que nunca he hecho o continuar haciendo lo que estaba haciendo o más bien quedarme quieto y averiguar si hay algo que hacer dentro de mi cabeza, donde hay tantas cosas por hacer que me da una inmensa pereza tener que ponerme a hacer una lista de cosas pendientes, desde que ingresé a este estado donde no puedo decidirme a hacer las cosas que venía haciendo desde que tengo uso de razón y ahora es tan inútil que las recomience, pues ya no queda tiempo suficiente, creo yo, para hacer tantas cosas qué hacer de veras no sé.

HÉROE

Que quede claro: soy un hombre perfectamente normal. No me gusta fantasear ni andarme por las ramas. Me gusta ir al grano y decir sin rodeos lo que pienso. Acepto las reglas de la sociedad y las cumpla lo mejor que puedo, usando la razón como método y el bienestar como horizonte.

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).

Me dedico a ganar dinero porque sencillamente él es la base de mi bienestar; eso lo tengo más claro que el agua. Lo que tengo que decir a continuación no tiene nada que ver con una vulgar queja, con un reclamo gratuito a la sociedad, ni a nadie. Es como una necesidad orgánica.

Lo que digo es que además de hacerme el mantenimiento, el aseo exterior, ocuparme de la ropa en la casa, hacer mercado y ayudar en la cocina, sacar la basura, dedicarme a la reparación del carro y de los enseres domésticos que no cesan de dañarse, de pagar el alquiler y los servicios de luz y agua y de tener que fajarme todo el santo día en la oficina contable; de cuidarme en este barrio para que algún matón no me dañe, lidiar con los vecinos y la gorda ineficaz que hace ocasionalmente el servicio, recoger los desastres que dejan las visitas o los amigos de mis hijos, esos adolescentes irrespetuosos que vienen a meter sus manos en mi biblioteca y mis discos, soportar el mal humor de mi mujer por la mínima cosa y a su hija alcohólica de otro matrimonio; tener que ir a hacerme el chequeo médico y hacer dieta, vérmelas con los burócratas en las oficinas de pago y cancelar a tiempo las tarjetas de crédito con sus altos intereses (después de hacer una larga cola en el banco), y luego tener que conducir mi viejo automóvil en una larga tranca del tráfico, y al llegar a casa tener que soportar el ruido que meten los estudiantes del piso de arriba, y los ladridos de los perros sucios que todo el día están escarbando en la basura allá abajo y encima de eso, digo, mantener la cordura y la paciencia suficiente para tolerar a los comerciantes en el mercado cuando me quieren cobrar demás, o aguantar los pedigüenos en todas partes y otras cosas que se me olvidan ahora, digo, deberían darme una medalla.

Me considero un verdadero héroe, pero no tengo ningún reconocimiento público. Mi jubilación no es suficiente, el dinero sólo cubre lo básico.

Esa muchacha amiga de mi hija me está mirando en estos días con esos ojos tan insinuantes. Ayer la detallé cuando vino a casa a estudiar con mi hija, no está nada mal, diría con toda franqueza que ella es de una belleza completa. Creo que ella sería mi mejor premio, y me resarciría en parte de todos mis esfuerzos y logros. Estoy preparado para soportar cualquier infierno que se me avecine, pero junto a ella, lo haría feliz, con tal de recibir mi compensación final, si ella es de su héroe completa y absolutamente.

Ars narrativa

Nazco ahora mismo en la primera línea del relato.
Duro una línea más mientras cumplo mi desarrollo de niño,
llego a la adolescencia en la segunda línea
y paso a la adultez en la cuarta
en la quinta estoy maduro ya
y en la sexta empiezo a envejecer.
Me pongo viejo en la séptima,
en la octava me vuelvo anciano,
en la novena me siento mal,
en la décima me pongo grave
hasta que al fin en la undécima muero.
En la doce decido renacer para que el cuento
llegue hasta la trece con cierto suspenso,
y en la antepenúltima el relato pueda tener la posibilidad
de tener cierto aire y el lector ser él mismo en la penúltima
y ser su protagonista hasta la última.



© *Baile de máscaras* (GPR, 2005).

RAFAEL JESÚS GONZÁLEZ¹

En los jardines de la Alhambra

1. Gazel de la fenestra

Una ventana alta en la Torre Bermeja
vigila los jardines de la Alhambra
soñolientos con el olor de las rosas,
contentos con el cantar de las fuentes.
Me sueño en esa ventana
escribiendo este verso
y tú en el jardín abajo
pensando:

Te quiero.

2. Fuentes del Generalife

El cantar del silencio
solo tiene un rival
el del agua.

¹ Nacido en la frontera Ciudad Juárez/El Paso, docente en varias universidades estadounidenses, es actualmente profesor emérito de literatura y de estudios mexicanos y latinoamericanos del colegio Laney, Oakland, California. Ha publicado extensamente en revistas literarias en español e inglés en los EE.UU., México y en otros países. Es autor de los poemarios bilingües *El hacedor de juegos* (1977) y *La musa lunática* (2009). Blog: rjgonzalez.blogspot.com.

Obsequios

*Al modo de Ibn al-Sabuni,
poeta sevillano, siglo XIII*

1. Almohadón

Te regalo un lujoso almohadón,
nube estival cautiva
en las redes coloridas
de un joven tejedor,
su mirada el señuelo.
Cuando te recuestes en él
siente su caricia
y bien recibe a los sueños
que te vengan —
son embajadores
de mi corazón.

2. Aretes

Te regalo unos aretes
como hojas cubiertas de rocío,
lágrimas de estrella.
Cuando los sientas temblar
soy yo quien baila
en los patios de tu corazón.

3. Espejo

Toma este espejo
para que aprecies
lo tanto que se te ama
y el porqué.
Dijo Jelaludín al-Rumí:
dales espejos
a las personas hermosas

para que se enamoren
de sí mismas.

Retorno a Sevilla

No he podido encontrar
las huellas de mis santos;
las ha borrado el tiempo.
Se han esfumado sus aromas
de clavel y de naranjo,
sus sabores de anís y amontillado,
sus voces de guitarra y de canto,
las bendiciones de sus bocas y sus manos.
Se han desteñado sus recuerdos —
no sé qué suertes
han sufrido mis santos.



© *Pináculos. Catedral de Sevilla (GPR, sf).*

FRANCISCO LARIOS¹

Es ella, que no llega

Ni los gatos negros de mi barrio me reconocen,
[ni los perros
hambrientos me aúllan, ni las mariposas de la noche se
acompañan de mí, ni las sombras se apartan
cuando paso;
las ranas celebran el bochorno de Agosto dándome la
espalda.
Así decide mi mundo conocerme,
de la misma manera que me ignora.
¿Será mucho pedir que un cisne
toque mi ventana con su pico?
¿Será que la herejía lo ha arruinado todo?
¿Qué ya nuestras vidas
no son los ríos
que van a dar a la mar,
sino una perenne
procesión de luciérnagas musgosas?
Lanzo la pregunta una
dos tres cuatro cinco seis
siete veces

¹ Poeta nicaragüense, es Doctor en Economía, consultor y actualmente profesor adjunto en la *Nova Southeastern University* en Davie, Florida. Ha publicado *Cada sol repetido* (Managua: Anamá, 2010) y *Astronomía de un sueño/Astronomy of a dream*, en *Carmina in minima re* (Barcelona, 2013). Tiene varios libros inéditos de poesía y narrativa, así como poemas publicados en medios digitales.franjlarios@comcast.net

Siete veces siete
veces siete, y los gatos
negros de mi barrio
maúllan la rutina, los papalotes
me apartan a empujones, las ranas
vomitan en círculo sus
órdenes sonoras
a la criatura que esperan
desde el fondo del lago.
Y no hay cisne dispuesto a tocar
mi ventana con su pico.
Parece que sí, que la herejía
lo ha arruinado todo.

La máscara y el polvo

El trabajo de la memoria
es olvidar.

Innecesario cubrirse la cara.
Más bién inútil.
La máscara
y el polvo
se derriten
Se derriten Se derriten
Y nada pasa

Un volcán
y el corazón
de una lágrima
sienten
lo mismo.
Tapan el sol
Estallan
Sus faldas se agotan
Se derriten Se derriten
Se derriten
Y nada pasa

El trabajo de la memoria
es olvidar.

Notas sobre la soledad

En un inicio la soledad te acompaña.
Una muchacha atada a un cactus,
las líneas del pubis intensamente claras,
el vientre tenso;
piensa en todas las cosas importantes
que no lo serán
porque de todas las cosas solo el cactus
será joven,
porque de ellas es el reino
y su reino no es de este mundo.

En un inicio la soledad se desprende
de sí misma y cae en tus brazos
como en una canasta.
Y sus ojos son de azul-agua o quizás
de mar-fotografía
o de dulce-chocolate.

Como en un principio ha de haber sido
estar atado a un cactus
pensando en todas las cosas importantes
que no lo serán porque es la nube
la que pasa
y no la lluvia que en diminutos cráteres
se seca en medio del desierto.

ANA MERINO¹

Contra las pesadillas

Como si las pesadillas
se hubieran alineado
en una misma noche
para negociar el peso de tu alma
en la balanza del tiempo,
hoy vinieron a verte los malos sueños.

Hicieron de tu vida
su campo de batalla,
afilaron sus uñas
en tu mala conciencia,
en la sed sigilosa
de tu apetito insomne.

Se hicieron un lugar
en tu penumbra,
y quisieron hacerte creer
que el peor de los castigos

¹ Poeta, dramaturga y estudiosa de los cómics, dirige el MFA de escritura creativa en español de la Universidad de Iowa. Ha publicado siete poemarios, es autora de la novela juvenil *El hombre de los dos corazones* (Anaya, 2009) y la obra de teatro, *Amor: muy frágil* (Reino de Cordelia, 2013). Incursionó en el ensayo académico con *El Cómic Hispánico* (Cátedra, 2003). Ha ganado varios premios y distinciones. Es miembro de la junta directiva del *Center for Cartoon Studies en White River Junction*.

era la soledad
y te ofrecieron a cambio
su condena eterna,
su abnegada presencia
de noches tenebrosas
en el vacío.

Allí estaba tu vértigo
mezclando su cansancio
con un poso de culpa
que dejaba manchados
los fondos de las tazas.

El café mal filtrado
de la rabia inquietante,
las migas esparcidas
acariciando el eco
de los malos presagios
bullendo en los insultos
que suenan a venganza.

El descanso lo sabe,
dormir es un hábito sagrado,
las mañanas se atreven
a borrar esas sombras
de abismos enredados.

Evapora tu angustia
ahora que es de día
y puedes conjurar cada desvelo
con una siesta larga
en mitad de la tarde,
el amor delicado de las sábanas
que se abrazan a ti
y acomodan sus hilos de algodón
sobre la piel de tu esencia abatida,
las plumas de la almohada
suspirando contigo
mientras cierras los ojos,

los silbidos del aire que descansa
son el mejor hechizo
contra las pesadillas.

Iowa House Hotel

Me sentía tentada
de salir a la calle
y bajar al río a intentar caminar
sobre su capa de hielo.
Dejar mis pisadas en la nieve,
un rastro de marcas dispersas
sobre esos copos finos
que se habían depositado
encima de la escarcha.

La piel del río parecía
un abrazo de abismos gélidos.
Yo era idéntica
a ese río helado;
se había detenido
lo que quedaba de mí
a contemplar el invierno.

El agua era la solidez
de un estado inmóvil
como mi pensamiento
tratando de entender
la lógica del amor
en los días más fríos de la vida.

Invisible

Me duele tu penumbra,
la oscuridad que se anuda
al intestino de tu padre,
su muerte no resuelta

como enigma de espinas
que mezcla la tristeza con rabia de borracho.

Me duele que tu luz
se convierta en veneno de auroras,
que no puedas salir
del cautiverio helado de tu sombra enemiga,
la que trama transformarse en tu persona
y hacer como si fueras invisible.

Invisible, perdido en tu espejismo,
esclavo de la parte más siniestra,
la que confunde su bilis
con anhelos de vidas misteriosas,
la que busca el fracaso
y quiere que tu esencia
sean dientes y huesos en una tumba abierta,

la que arroja el infierno
y deja como herencia
tu rincón asustado.



© *Beatus Ille* (GPR, 2007).

FRANCISCO MUÑOZ GUERRERO¹

LOS SOLDADITOS DE PLOMO

*Personas así, como este don José,
se encuentran en todas partes, ocupan
el tiempo que creen que les sobra de la vida
juntando sellos, monedas, medallas.
José Saramago: Todos los nombres.*

Ni el tiempo ni las muchas contrariedades de la vida habían conseguido hacerle abandonar lo que empezó como un entretenimiento para matar las horas baldías. Poco a poco, casi sin darse cuenta, el olvido de las cosas del mundo que le proporcionaba tan sencilla afición acabó por convertirse en una especie de remedio que lo ayudaba a subir las cada vez más empinadas escaleras de una existencia apagada. Cuando terminaba de pintar uno de sus soldaditos de plomo, Eladio Montavilla, don Eladio, que así era conocido en el barrio, sentía la complacencia de quien remata una gran obra; eso para él era lo más cercano al éxito.

¹ ANLE y periodista, escritor y promotor cultural, ha sido Secretario General de la Fundación del Español Urgente-Fundéu. Es autor de varias publicaciones de la Agencia Efe sobre el lenguaje en los medios de comunicación, así como también de los libros de estilo de Red Eléctrica Española y de otras instituciones. Cuenta con varios premios y distinciones. Entre sus obras de creación literaria se destacan *El Bosque del Rey*, *Las colinas del Edén* y la más reciente *Las puertas secretas de Sefarad*. <http://www.anle.us/398/>

Vivía don Eladio en un piso pequeño y antiguo de la zona centro, solo, ligado a una soltería más obligada que querida. Era menudo, algo corto de vista, de modesto pero pulcro vestir, parco en palabras por tímida reserva, comedido en costumbres, educado en el trato y cumplidor en su trabajo. Una buena persona en el decir de quienes lo conocían.

No quiso la suerte darle abastos suficientes y su existencia anduvo errabunda de un menester a otro en modestas ayudantías hasta que un azar descuidado le permitió anclar su vida en un negociado público, donde consiguió emplearse como asistente temporal hasta que ganó unas oposiciones a oficial de segunda. Allí, entre legajos, expedientes y registros dejó la impronta de su buen hacer en los menesteres que le encomendaban y fue así como, con los años, se granjeó el respeto y la consideración de jefes y compañeros.

A don Eladio, como queda dicho, le gustaba pintar soldaditos de plomo, de los que tenía una dilatada colección: cohortes romanas, hititas, guerreros galos, caballeros del rey Arturo, dragones, honderos, balistarios, arqueros, templarios, cruzados, húsares, ulanos, cosacos... Toda la historia guerrera fundida en una amalgama de colores, uniformes, estandartes, banderas y pendones copiados de un voluminoso libro que resumía la evolución de la milicia desde sus albores. Curiosamente, en su diminuto ejército no había armas de fuego, ni tanques, ni aviones, ni ametralladores, ni misiles ni nada que sirviese para matar desde lejos, con la excepción, claro, de arcos y ballestas. La única concesión que le permitía a la gran maquinaria militar eran las catapultas y las torres de asalto. Sus soldados portaban lanzas, espadas o hachas, nada más.

Cada tarde, cuando llegaba a su casa después del trabajo, colocaba sobre la mesa los finos pinceles, pequeños botes de cristal con pintura de distintos colores, trozos de trapo y disolvente para la limpieza. Después seleccionaba una o dos figuras de plomo, según la complejidad, y se entregaba a la tarea hasta la hora de la cena, en que lo recogía todo y lo colocaba en el lugar correspondiente: los soldaditos recién pintados en una vitrina para que terminaran de secarse al resguardo de cualquier mota de polvo; el resto de los utensilios, dentro de una caja de cartón que guardaba en un mueble de la cocina. Una cena ligera ponía el colofón a la jornada.

Aquel viernes se levantó fatigado. Había pasado la noche intranquilo, en un duermevela que no le permitió descansar adecuadamente y por eso, cuando el despertador sonó, tuvo que hacer un gran

esfuerzo para levantarse, pero no era cosa de faltar al trabajo por una ligera indisposición que casi con toda seguridad se debía a una digestión inadecuada por haber cenado más de lo habitual.

Después de afeitarse se vistió despacio, como cada día, y también como cada día fue a la cocina para prepararse el desayuno, pero solo se tomó medio vaso de leche, ni siquiera probó las galletas rellenas de crema que tanto le gustaban. Bajó con cuidado las escaleras, salió a la calle y se dirigió con paso cansino a la parada del autobús que lo llevaría hasta el lugar de trabajo. Dos veces hizo un alto en el trayecto porque se sentía algo mareado. «Ha sido la leche, no debí tomármela. Un ayuno de vez en cuando no viene mal y eso es lo que debería haber hecho, ayunar», se dijo mientras aguardaba sentado a que el autobús llegase.

Esa mañana le costó concentrarse en el trabajo. Sentía la cabeza pesada y flojedad en las piernas, pero no quiso pedirle permiso a su jefe para marcharse a casa por no andar dando motivos para que pudieran pensar que lo que quería era irse antes de la hora de salida. De todos modos, era viernes y no tenía que volver por la tarde, así que aguantaría un poco más ya que tenía todo el fin de semana para recuperarse. No era la primera vez que le ocurría algo así y en las otras ocasiones había actuado de modo similar. Un buen descanso y el lunes ya estaría bien.

El camino de vuelta se le hizo más largo que de costumbre. La pesadez de la cabeza iba en aumento y un sudor frío le bañaba el cuerpo. Haciendo acopio de todas sus fuerzas consiguió subir las escaleras hasta su casa, en el cuarto piso. Buscó un termómetro y se lo puso: casi treinta y nueve grados de fiebre. «He debido de coger un enfriamiento», comentó en voz alta mientras revolvía en el cajón de los medicamentos en busca de algo que le bajara la calentura. Después de tomárselo se preparó un baño de agua casi fría, pues eso fue lo que le recomendó el médico aquella vez que también tuvo fiebre alta a causa de una mala gripe que lo mantuvo postrado en cama durante más de una semana. La acción combinada del antipirético y el baño pareció surtir un efecto beneficioso que le proporcionó un cierto alivio al conseguir que la fiebre bajara. Eso lo animó a comer algo, poco, eso sí, lo suficiente para reponer en parte las menguadas fuerzas, ya que a esas alturas tenía bien claro que su dolencia no era debida a ninguna mala digestión sino a otras causas que nada tenían que ver con la comida, por lo que un poco de alimento no le vendría mal.

Animado por la mejoría colocó sobre la mesa los utensilios de pintar y eligió unos soldaditos, dispuesto a cambiarles el apagado aspecto del plomo por vistosos uniformes de gala. Empezó por la cara y con minuciosidad y paciencia les fue pintando las cejas, los ojos, la nariz, la boca, los pómulos, la barbilla, las orejas..., hasta que los inanimados rostros plomizos acabaron por parecer humanos. Después continuó con el atuendo militar sin dejar de lado ningún detalle de la indumentaria. Cuando hubo terminado llevó los flamantes guerreros a la vitrina, limpió los pinceles y los guardó con los botes de pintura en la caja de cartón. Faltaba poco para que diesen las ocho y media; había estado casi cuatro horas enfrascado en la tarea y apenas si había sentido ningún malestar, pero entonces empezó a notar que la fiebre regresaba. Volvió a ponerse el termómetro y comprobó la temperatura: la misma que cuando llegó a la casa. Estuvo tentado de llamar al médico, pero decidió repetir el remedio que tanta mejoría le había proporcionado; por la mañana, si la destemplanza persistía, daría aviso para que el doctor viniese a verlo.

Don Eladio rara vez soñaba, pero esa noche lo hizo. Soñó que sus soldaditos cobraban vida y que lo elegían a él como general del inmenso y colorista ejército que durante tantos años había conseguido reunir. Pasó revista a todos, uno por uno, y cada rostro era el recuerdo de una tarde entregada al quehacer de pintar de gala aquellos humildes uniformes de plomo. Dispuestos en orden de combate, sus tropas lo vitorearon y él, Eladio Montavilla, a lomos de un caballo blanco de largas crines, partió al frente. Se libró una gran batalla y muchos de sus soldados murieron. También él resultó herido, pero lograron salir victoriosos y consiguieron crear un mundo nuevo, ideal, una gran república donde todo el mundo sin excepción tenía un hueco y en la que no cabían maldades ni bajezas.

Cuando el miércoles siguiente, extrañados por la falta de asistencia al trabajo durante tres días seguidos, fueron a visitarlo a su casa para interesarse por él, se encontraron con miles de soldaditos silenciosos que, con los uniformes rotos y manchados de barro y sangre, muchos de ellos con vendajes que cubrían figuradas heridas, montaban guardia en perfecta formación alrededor de la cama sobre la que yacía el cuerpo sin vida de don Eladio Montavilla.

JOSÉ LUIS NAJENSON¹

Leer *Trilce*²

A la memoria de César Vallejo

No concibo otro momento de leerlo
Que a la hora de la siesta, cuando todos
Los fantasmas de lugares remotos,
Esos “*adonde nunca llegaremos*”,
Salen a luz. La tarde es un espejo
Y en él se miran los últimos rostros.

La siesta perforada de silencios
Enloquece a los hombres y a las bestias,
Mas no arredra a los niños ni a los muertos
Porque “*está en este mundo, nada menos*”
aunque algo siempre de los otros tenga.
Ninguna cosa en ella arrastra sombra
Ni aun las alas de ángeles enfermos
Que caen a la tierra sin estrépito
Ahítos de cielo, con sed de memoria.
“*Cerrad aquella puerta*”, no hay misterio.

¹ ANLE. Autor y educador universitario radicado en Israel, ha desarrollado una larga trayectoria en materia literaria y cultural, como evidencia su variada contribución en distintos géneros difundidos en varios idiomas. <http://www.redescritoresespa.com/J/joseluisnajenson.htm>

² Como homenaje al gran poeta peruano, se han incorporado tres versos de *Trilce* en la trama de este poema.

ALBA OMIL¹

ESTA LOCURA DE SEGUIR VIVIENDO

Mi casa es terrible, espantosa, espeluznante. Y en seguida nomás se van a dar cuenta de que no digo estas cosas simplemente por llenar la conversación, como esas señoras, que dicen a todo “regio, bárbaro, qué terrible”, según sea la dimensión de eso que, a medias, escuchan.

Este asunto es diferente y yo siempre hablo al pie de la letra: cómo no va a ser terrible, espantosa y espeluznante una casa, para empezar, llena de cucarachas, llenita, así como otras están llenas de cuadros o de plantas, o de miniaturas, la nuestra, bueno, ya lo dije y no es el caso repetir la palabreja a cada momento: vienen del conventillo vecino, o de la villa miseria de atrás, y también salen de las alacenas de la cocina, donde nadie limpia porque la Justina y la Teodora son dos chinitas sucias, como bien dice mi abuela –las pocas veces que carbura en serio– y no hacen lo que tienen que hacer, que para eso se les paga. Pero, en los tiempos que corren –según dice mi mamá– es más fácil ganar el PRODE que conseguir una buena sirvienta: lo primero que hacen es preguntar: “¿Cuántos son en la casa?” y mi abuela que les contesta “¿Qué ha venido a censar?” y ahí nomás se acaba la posibilidad de conseguir empleada doméstica.

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>.

Yo, en mi pieza, echo baygón y, al otro día, barro igual que si estuviese barriendo una alfombra crujiente y oscura (como si se hubiera roto el rosario de cuentas enormes, de mi abuela, y desparramado por el piso) para que la Teodora las lleve al fondo y las tire para las gallinas porque a ellas les gustan. Cada uno con sus gustos, qué vas a hacer: en China comen ratas asadas y a los gitanos les encantan los guisos de murciélago.

De lo que tengo miedo es de que un día empecemos a convertirnos, uno por uno, en cucarachas, como le pasó al personaje del cuento ¿quién te dice que no se esté realizando ya la transformación?: yo, a mi abuela, sobre todo cuando se pone ese batón marroncito, abierto atrás, como que empiezo a verle pintas de cucaracha, más que nada por esas piernas finitas que ya han empezado a doblársele en las rodillas por el peso de los años.

Pero esto que les cuento no es lo peor. Peor que las cucarachas es la locura. La locura de todos. A ver, pasemos revista: mi abuela, ciento dos años a la sombra, tiene no sé qué cosa en el marote; lo cierto es que se le han ido endureciendo las arterias, y parece que justo cuando se le hicieron hueso, la tipa estaba ubicada en el pasado, tratando de recuperarlo, a lo mejor, o simplemente rememorándolo (mirá si tendrá pasado la pobre vieja) de manera que ahí nomás se quedó osificada y como presa en el tiempo, igual que si estuviese en una jaula. Por eso, en esta casa, se vive simultáneamente en dos épocas distintas: por un lado, mamá me grita:

—¡Pito, apagá el televisor, te vas a idiotizar, caramba! ¡Todo el día con viajes a Marte y otras galaxias, con seres extraterrestres, con esas fantasías idiotas!

Y abuela que le pide a la Teresa:

—Alcázame un jarro de agua, querida, bien fresquita, de la tinaja, che, que esté bien filtrada.

El diariero me trae *La Nación*, *Noticias* y *Clarín* porque yo compro todos los diarios importantes: me fascinan los titulares con letras grandes, y a todos los recorto para llevar cuenta de los adelantos de la ciencia: los misiles, las guerras químicas: matar a un millón de tipos como yo mato las cucarachas en mi cuarto ¡qué fenómeno!, los bebés de probeta, los corazones artificiales, los trasplantes —pobrecita, la Tota, si pudieran horadarle un poquito el cerebro y hacerle algunas hendiduras pero sin lastimarla ¡qué lindo sería!— pero más que todo

me gustan las palabras que inventa la gente para nombrar los nuevos inventos, las nuevas drogas.

Abuela:

–Che, chinita, andate hasta la calle real y comprame media onza de anilina marrón que tengo que teñir un poco este batón.

Mamá:

–¡Dejá ese chicle, Pito, por Dios, apagá el televisor ¿Cómo podés tener sonando a un mismo tiempo la radio, la Tele, el pasacasette? ¡Y encima se te da por tocar la batería!

¡Qué sabe mamá de acompañamientos orquestales! Además, el ruido espanta las cucarachas. Y esto –me refiero a los dos tiempos distintos– ocurre todo el día, toda la noche, toda la semana, todo el mes, toda la vida. De día y de noche porque la vieja no duerme, esperando a oír si el sereno canta “Las doce han dado y nublado”. De manera que mejor sigamos pasando revista como en el ejército ¡qué linda la colimba! Lástima que a mí no me tocó pero, lo mismo, yo siempre juego a la guerra y me atrincheró tras de la ventana cerrada y, por el hueco del picaporte, que se ha caído hace ya como dos años, las bombardeo con el vaporizador lleno de 2-isopropositenil-N-metilcarbonato-DDBP autorizado SESPED ¡qué lindo, che! Hay que verlas cómo caen, lástima que sean cucarachas y no mis vecinos, sobre todo la gorda de la izquierda que tiene esas mellizas horribles, malcriadas, burlistas y gritonas y un trasero tan pulposo que se le mueve igualito que un flan casero cuando camina o viene a reclamar algo, para mí, para vos, para ninguno de los dos, para mí...O la otra escuálida de la derecha, que se cree una estrella de cine y toma sol desnuda en el jardín, como si no tuviera vecinos que la miran; como si uno fuera un poste y no tuviese vísceras; sin temor de que Dios la castigue y la lance al profundo y puerco abismo, junto con todas esas malas mujeres que tientan a los hombres; junto con las cucarachas, que también son puercas.

Bueno, mejor continuemos pasando revista: mi hermana, la Tota, pobrecita, loca también como mi abuela pero no por la misma causa: abuela, ya dije, tiene huesos, o algo así, en vez de arterias en la mollera, y por eso las ideas se le entreveran que es un contento, ya di algunos ejemplos; faltarían otros para mayor claridad pero lo dejemos ahí. En cambio a mi hermana, la Tota, pobrecita, no se le forman las ideas porque no tiene nada, ni siquiera huesos, en el marote, y tiene el cerebro liso, dicen, yo no se lo he visto, así que no puede hablar ni

pensar ni nada. Si por lo menos estuviera como la abuela, quedada en otro tiempo, las dos podrían charlar de sus cosas y pasarlo, al menos, entretenidas:

—¿Has visto, querida, qué mozo tan elegante ese que pasa y vuelve a pasar en su caballo moro por la calle Real? Ahí viene otra vez ¿A quién le andará arrastrando el ala?

—Voy a bichar por atrás de la celosía, abuela, atémé bien este moño en la cabeza.

¡Pero nada! Si ni habla. Sentada, gorda, blanda como una penca, lo único que hace es comer y comer; tragar y tragar. Es insaciable. Menos mal que mamá gana mucha plata en el casino, que si no... Mirá que dos veces por semana tiene que comprarle una bolsa de batatas para ella sola, que se las morfa asadas, con cáscara y todo si no se las dan peladas. Y eso, entre comidas. Y pagarle una sirvienta para ella solita, para que la atienda, le dé de comer y le cambie los pañales, y pensá que ya tiene como veinticinco (una cosa que no entiendo es cómo mamá puede tener veintinueve si la Tota, pobrecita, ya calza veinticinco, pero como en esta casa el tiempo juega siempre a las escondidas y muchas cosas resultan inexplicables, todo puede pasar).

Pero tampoco lo de la Tota es lo peor; peor es la gente que vive pendiente de uno y de las cucarachas y nos dice “los locos de la casa vieja”. Yo, de miedo, no me asomo ni a la puerta, nunca, pero siempre escucho escondido tras de las celosías que dan a la calle:

—Ella es la más loca de todos —dicen de mamá, pobre— porque no es loca de la cabeza como los otros.

Yo no sé cómo se puede ser loco de otra parte si los sesos están en el anco y es ahí donde se le han hecho los huesos a mi abuela, y es ahí donde mi hermana, la Tota, tiene una pelota de plástico en lugar de esos canalitos, así: que yo veo en los sesos de las vacas cuando la Justina hace torrejás. No creo que sea locura lo que mamá tiene sino tristeza, por lo de abuela y lo de la Tota; por las cucarachas y por la mala suerte, porque a cada rato la deja el novio y tiene que buscarse urgente, otro, porque ¿quién le va a dar plata, entonces y ¿de dónde vamos a comer y pagar las sirvientas, y cambiar el auto y comprar los remedios para mi abuela, que consume el doble porque siempre se olvida y los toma dos veces? Y mamá tampoco tendría plata para el casino, que le gusta tanto, y yo no tendría los chocolates que ella me trae en las madrugadas cuando vuelve y estoy despierto, esperándolos, a ella, al novio y a los chocolates y también a las cucarachas, que

salgan, para empezar las escaramuzas de combate: apago la luz y me quedo un rato quieto hasta que las oigo y ahí nomás empieza el bombardeo con 2-Propilenoisopropoxitenil-N- metilcarbomanato- DDBP Autorizado SESP, o con Hexacloro-ciclohexano al cien por ciento ¡qué lindo! Es tan divertido...me paso unas noches fenomenales.

Pero tampoco lo dicho es lo peor: lo peor, lo peor de todo es que dentro de esta casa nadie se da cuenta de nada y todos creen que vivimos en el mejor de los mundos, en la mejor normalidad, hasta la Justina y la Teodora, que las dos toman el mismo remedio para el reuma, el mismo para la tensión, Fenilpropionato de desoxicortiscorena , fenilpropionato de nandrolona; claro, todos menos yo que, como tengo la cabeza tan grande, más que una pelota del cinco, puedo pensar como tres tipos juntos, y como casi no puedo caminar porque se me bambolea un poquito, estoy todo el día piensa que te piensa; menos mal que siquiera tengo las cucarachas para entretenerme.



© Górgola (GPR, 2007).

FERNANDO OPERÉ¹

I

Mis primeras seis décadas
cabén en un párrafo.
Aquí vivió Fernando.
De lo que escribí
la interrogante es el mejor trazo.

No sé si en algún pecho
fermentó mi ternura
y dio vida a alguna flor
sin que fuera primavera.

Pido disculpas por lo que no acabé
y se quedó en tinteros y trajines.
Voluntad no faltó.

La dirección al absoluto
pasa por la artritis de mi memoria.

Ciertas madrugadas
el deseo es quinceañero
como si surgiera de otra infancia.
¿y si fuera un espejismo?

¹ ANLE, escritor, poeta y catedrático en el Departamento de Español, Italiano y Portugués de la Universidad de Virginia. Estos poemas pertenecen al manuscrito del libro inédito *Pureza demolida*. Cuenta con una amplia producción en materia de estudios e investigaciones. <http://www.fernandoopere.com>

VI

A mis hijos quise darles
este barrunto de huesos y soles.
No sé qué balance harán.
De mi locura algo han heredado,
incluso sin testamento.

Dicen que uno lleva mi risa,
el otro un loco optimismo,
el tercero y cuarto amasan
la apacible rebelión de los valientes.

Sin embargo, no sé
si les servirán mis versos,
poco valor monetario y mucha confusión
sentimental. Ni construirán
una casa con metáforas, ni iniciarán
la revolución de los descalzos.

Algún día quizás
en mi lejano calendario,
descubran el temblor y el miedo
con que me quito el pijama.

XII

Propiamente no es un día para el vino
ni para envejecer fascinado con tus pestañas.
Viejo es el que muere joven
y no vive la dulzura del dolor
ni la inmortalidad del recuerdo.

Que la amé no hay duda
pues despierto ahíto de sensaciones y nostalgias.

Bajo este verano invernal
no estoy dispuesto a morir
del lado equivocado de la muerte.

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ¹

El punzón

El punzón reconcilia los oficios.
Sobre el cuero y la piel, en la hojalata,
en la lámina ardiente del metal
el punzón atraviesa las tareas,
la matriz que sostiene los objetos
como esqueleto blando e invertebrado,
explotación y entrega del vivir.

Percute con violencia amabilísima
en el botón del sastre y su cansancio,
su redonda manera de decir
que noche y madrugada son lo mismo
cuando canta, agotada, la pobreza.

Percute en las insignias, las medallas,
los broches que apaciguan su altivez
con el beso de acero, con su herida.
Percute en el troquel del beneficio,

¹ Poeta y profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros *Tratado sobre la geografía del desastre* (1997), *La sola materia* (Premio Tardor, 1998), *Carnalidad del frío* (Premio de Poesía Ciudad de Badajoz, 2000), *La ausente* (2004) y *Atavío y puñal* (2012). También ha publicado las plaquettes *El ángel de la ira* (1999) y *Pasión vertical* (2007). En *Catorce vidas* (Poesía 1995-2009) se recogieron todos sus libros hasta 2010.

también en las monedas que mancharon
el pan envilecido y harapiento
si lo amasó la usura, y no el amor.

Cuando el lucro emponzoña la mañana,
el punzón pide a gritos la alegría
con que las manos aman el trabajo
como surco que hiere y restituye.

con Ezra Pound

El martillo

El martillo acaricia la pared
y abre un hueco insolente contra el muro
del que surge, en silencio, una ventana.

En la furia del golpe se arraciman
el amor a la luz y los estambres,
la redonda canción de los balones
y ese clamor rojizo en las cerezas
que piden ser llevadas a la boca.

En la furia del golpe está también
la unidad devastada en los escombros
como lienzo y tabique que el punzón
rasgó para escribir el viento norte.

Donde hubo un descampado, una farola
casi ciega en la noche más humilde,
donde ladraron perros presurosos
y hay sangre seca en el muñón de un hueso,
se abren paso la luz y los caballos.

Para que se acompase su galope
la claridad camina a su estallido,
la herida en ese muro, la ventana.

con Roberto Bolaño

OSVALDO PICARDO¹

El nudo doble de los pescadores deja sueltas algunas cosas

I

El viejo Mamino todavía navega
en una lancha amarilla, el mar de sus muertos.
Cuando tenías siete años, al viejo lo viste,
en la banquina, y te enseñó a hacer nudos.

De esos nudos dobles
para empalmar dos pedazos de sogas
con el símbolo del infinito.

Era un ocho acostado y entre los dedos
lo daba vuelta, hasta cerrarlo de un tirón.
Un nudo doble que ni Dios desata.

¹ Educador, poeta, ensayista, crítico literario, promotor cultural y editor. De su amplia producción poética se destacan *Apenas en el mundo* (1988), *Poemas con tu altura* (1989), *Letras en una esfera armilar* (1991), *Dejar sin ventanas la verdad* (1993), *Quis, quid, ubi. Poemas de Quintiliano* (1997), *Una complicidad que sobrevive* (2001), *Pasiones de la Línea. Poemas de Nicolás de Cusa* (2008) y *Mar del Plata* seguido de *Otros lugares y viajes* (2012). http://es.wikipedia.org/wiki/Osvaldo_Picardo

II

Pescaban con red, del amanecer
hasta el mediodía, no lo que ya había
bajo la superficie. No el abadejo
ni la anchoíta, no el calamar
ni la chernia que anidan
en las formas de lo conocido.

Por eso debían cortar las sogas,
volver a hacer nudos
y llegar por atrás del viento
con una lógica de desencantos
y años perdidos.

No traían de vuelta más que la sospecha
de haber llegado al otro extremo
donde se hacen todas las cuentas
y el tirón de la sogas desata el alma.

III

¿Cómo asegurar que lo que no vuelve,
no pueda llegar a regresar? Después de todo,
se olvida con el tiempo una y otra vuelta
del fijo e inamovible nudo de los muertos.

*Los que nos esperaban, se han cansado,
y sin saber que íbamos a venir, murieron;
han cruzado sus brazos, sin poder abrazarnos
y en lugar de recuerdos, dejan remordimientos.*

Uno se siente como un pescador frente a un desierto
que alguna vez, increíblemente fue también mar.
Ahí hubo pesca, hambre y quien sobre las aguas
habló de incomprensibles enigmas, diciendo:

Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida.

Así de desatados e incomprensibles
estos nudos de la vieja banquina, aprietan,
al otro lado, lo que parecía perdido.

Nota: El poema en su 3ra. parte incluye un cuarteto traducido del primer soneto de “Sept poèmes pour une morte” de Marguerite Yourcenar. La versión es propia y dice: *Los que nos esperaban, se han cansado,/ y sin saber que íbamos a venir, murieron;/ han cruzado sus brazos, sin poder abrazarnos/ y en lugar de recuerdos, dejan remordimientos./ / Las oraciones, las flores, el gesto más tierno/ llega muy tarde para que Dios los bendiga./ Los vivos no se hacen oír por los muertos;/ la muerte, cuando viene, junta sin unir./ / No conocemos la serenidad de las tumbas./ Tarde ya, damos gritos que cansan, retumban,/ penetran sin eco la sorda eternidad;/ / y los muertos desdeñosos u obligados a callar,/ en el umbral oscuro del misterio, no oyen/ llorar por un amor que no fue nunca./*



© Pobre barquilla (GPR, sf).

JUANA ROSA PITA¹

28 enero 2014

Ajuste cordial

Importa por el tiempo de la vida
lo eterno de una hora, los instantes
trasbordados a versos:
planetas que circundan su astro,
cuerpos de emoción y sentido
apenas entrevistados,
los poemas, con su mirar de labios.

Ahora besan la página en blanco
como tus manos vueltas
país acogedor al percibir
cualidad firme en mi ciudadanía.

Certeza de ajuste cordial
el don por el que la memoria se alza
a gozo ya sin término de vida.

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*, *Sor-bos venecianos/ Sorsi veneziani/ Venetian Sips*, *Florenxia 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*.

Importa el tono y timbre del afecto
para que haya continua recurrencia
de la hora inicial,
antigua nueva, de la maravilla.

Toque de límites

La meta siempre está más adelante.
Importa un mundo verse
aun sabiendo que en presencia o ausencia
cada uno quiere ser causa
razón, impulso fuerza –lo mejor
del otro sea manifiesto.

Preciso es despertarnos mutuamente
cuando dormimos sobre los recuerdos.
Tocar entonces lo real –sus límites–
y así dar nuevos pasos, como la poesía:
sin perder el pulso del corazón de origen
en la forma ceñida de un poema
o de un sorbo encendido.



© *La última luz del día* (GPR, sf).

SONIDO

*Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una
abuela mía, que son el tener y el no tener, aunque ella al
del tener se atendía.*
(Sancho Panza, en *Don Quijote de la Mancha*,
Segunda Parte, Capítulo XX)



*Fuente: fotografía de R. Andrew Lepley
en <http://www.paquitodrivera.com/>*

EL LATIN JAZZ Y LA CULTURA HISPANOUNIDENSE

ANTONIO PAMIES¹

Al margen de sus (muchos) méritos propios, cabe sospechar que si el español se ha convertido en la segunda lengua internacional, es también porque antes logró serlo dentro del país que había impuesto la suya como la primera en todo el mundo. Al finalizar la guerra, EEUU era la primera potencia mundial –para bien y para mal– en lo militar, lo económico y lo cultural, y la emigración masiva desde América Latina hacia EEUU fue y sigue siendo una consecuencia más de esta lógica colonial. Sin embargo, sus colosales dimensiones llevaron a la paradoja de que una cultura al principio periférica aprovechó la poderosa y constante irradiación desde Norteamérica hacia el resto del planeta para exportarse también desde la metrópoli, a la vez que, dentro del país, surgía una comunidad que rivalizaría con la anglosajona, dando paso a una nueva cultura mixta, la *hispanounidense*, cada vez más específica también con respecto a la de sus países de origen.

Uno de los ámbitos más representativos de esta tendencia es la música, donde, desde los años 40 sobre todo, se produjo un creciente acercamiento entre el jazz norteamericano y la música afroamericana de toda la orilla del Caribe hispano, y también de Brasil, mezclando

¹ Docente e investigador en la Universidad de Granada con numerosos artículos y capítulos sobre temas lingüísticos. Es coautor de libros como *Arte del Insulto* (1998, 2014), *Diccionario del Insulto* (2000) o *El Lenguaje de los enfermos* (2005). En los últimos años ha investigado la relación entre lengua y cultura a través del lenguaje figurado con especial énfasis en la relación entre ritmo y lenguaje. Es miembro correspondiente de la ANLE y presidente honorífico de la Sociedad Italiana de Fraseología.

géneros y culturas que compartían con el jazz su origen sincrético, una música híbrida que llevaría el (no menos paradójico) nombre de *Latin Jazz*. Constituye un género en gran parte autóctono de EEUU, pese a los fenómenos de “ida y vuelta” que haya sufrido ocasionalmente, por lo que representa muy bien la identidad de la emergente cultura hispanounidense, incluso mejor que la lengua, cuya evolución es por definición más lenta, a la vez que se ha integrado en el lenguaje universal del jazz.

No es este el lugar para contar su nacimiento y evolución, ni la historia de sus gloriosos fundadores (Chano Pozo, Juan Tizol, Machito, Mario Bauzá, “Chocolate” Armenteros, Chico O’Farrill, Bebo Valdés, Cachao, Mongo Santamaría, Patato Valdés, Tito Puente, Tom Jobim, Moacyr Santos, Astor Piazzola, entre otros), que contaron con la inestimable ayuda que les prestaron entonces Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Stan Kenton o David Amram. Para los detalles musicales, el lector puede remitirse a las obras de John Storm Roberts, *Latin jazz* (New York 1999), Isabelle Leymarie, *Cuban fire: the story of salsa and Latin jazz* (New York 2002), Luc Delannoy, *Carambola, vidas en el jazz latino* (México 2005) o, sin ir más lejos, a las dos maravillosas películas de Fernando Trueba: *Calle 54* (2000) y *Chico y Rita* (2010). Lo que nos gustaría manifestar aquí es su importantísima dimensión etno-sociológica, como seña identitaria de una realidad cultural emergente, propiamente estadounidense al mismo tiempo que panamericana.

Muchos artistas del *latin jazz* de segunda generación llegaron en posteriores oleadas migratorias desde toda Latinoamérica, pero otros muchos nacieron en EEUU, como Eddie Palmieri, Hilton Ruiz, Willie Colón, Ray Barretto, Johnny Pacheco, Dave Valentin, o Jerry González. Esta corriente implica un fenómeno cultural específico, pero al mismo tiempo tremendamente integrador no solo con respecto a la cultura “autóctona”, sino con respecto a las diferentes culturas de inmigración que se reconectan entre ellas. Con el jazz norteamericano como cemento aglutinador, ha cuajado la música cubana de Chucho Valdés, Paquito d’Rivera, Ignacio Berroa, Gonzalo Rubalcaba, Horacio Hernández “el Negro” o Tata Güines, con la de los panameños Danilo Pérez, Rubén Blades, del dominicano Michel Camilo, de los portorriqueños David Sánchez, Giovanni Hidalgo, Enrique “Papo” Lucca, Héctor Lavoe, Pete “Conde” Rodríguez, de los argentinos Roberto “Fats Fernández”, Óscar Alemán, Leandro “Gato” Barbieri, Lalo Schiffrin, de los peruanos Alex Acuña, Óscar Stagnaro, o de

los brasileños Hermeto Pascoal, Tania María o Eliane Elias... aunque, en ocasiones, el *Latin jazz* también se benefició de un fenómeno de retroalimentación, renovando su sangre hispanocaribeña desde Cuba y Puerto Rico, siendo sin duda los mejores ejemplos los de la Fania All Stars, nacida en Nueva York en 1968, donde juntaría a 50.000 espectadores en un concierto histórico el estadio de los *Yankees*, o de la legendaria orquesta cubana *Irakere*.

Fundada en plena era castrista, cuando el jazz había sido puesto bajo sospecha por el mismísimo “Che” Guevara (que lo tildó de *música imperialista*), el pianista Jesús “Chucho” Valdés (hijo del gran Bebo Valdés, por entonces huido a Suecia) se rodeó de jóvenes virtuosos –entre ellos el trompetista Arturo “Turi” Sandoval o el saxofonista Paquito d’Rivera, hoy ambos residentes en EEUU– con quienes fundó el proyecto *Irakere* (palabra africana que significa “madera”), que logró recrear –desde la modernidad– la fusión entre el jazz contemporáneo (que en los 70 ya era particularmente ecléctico) y las tradiciones musicales que dieron lugar a los géneros cubanos, desde el rezo yoruba hasta la música clásica europea. Este grupo, tremendamente innovador, rivalizaba en talento y creatividad con los mejores *jazzmen* de EEUU, y alcanzó gran fama internacional pese a que sus discos se distribuían solo en Cuba, y a que sus giras internacionales se limitaban sobre todo a los países del bloque soviético.

El saxofonista-clarinetista, Paquito d’Rivera, tras fugarse en Madrid a principio de los 80, logró instalarse en New Jersey, donde reside desde entonces. Desde allí, recorrió el mundo entero, y continuó una labor que había de ser absolutamente decisiva no solo para el *Latin jazz* sino para la música en general, desarrollando su peculiar visión panamericana que lo llevó a redescubrir y visitar en clave jazzera las obras de numerosos compositores venezolanos, colombianos, portorriqueños, brasileños, cubanos, uruguayos, argentinos y mejicanos, integrando por primera vez instrumentos como el arpa paraguaya o el charango andino en formaciones jazzísticas, y formando combos y *big bands* donde se mezclaban músicos de toda Hispanoamérica y de Estados Unidos (amén de colaboraciones con algún que otro artista *galifardo*). El *Paq-man*, que a los 19 años ya era primer clarinete de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, encarna también el “sueño americano” en la medida en que su dolorosa condición de exiliado no le impidió llegar a lo más alto, cosechando siete premios Grammy, la Medalla Nacional de las Artes de EEUU y dos doctorados *Honoris*

Causa (Boston y Alcalá de Henares), un éxito que rara vez se obtiene en el mundo del jazz. Su considerable discografía es por sí sola un riquísimo muestrario del género entero.

Otro elemento que contribuye a hacer de Paquito d’Rivera un ejemplo altamente representativo de la cultura hispanounidense, es su faceta de escritor, ya que también es autor de varios libros escritos en español y publicados en EEUU. En *Mi vida saxual* (2000) contaba sus aventuras y desventuras incluidas su fuga y exilio en clave humorística. La novela *Oh! La Habana* (2004) recrea bajo apariencias surrealistas una Habana que ya no existe. Su tercer libro *Ser o no ser es esta la Jodienda: paisajes y retratos* (Miami 2010) recoge diversas anécdotas ajenas y autobiográficas de su juventud y de sus innumerables viajes por el mundo. En ellas, más allá del humor y del drama, logra plasmar su propia visión del mundo, un mundo a la vez maravilloso y absurdo, enloquecido sobre todo por culpa de quienes no aman la música, o incluso ni reparan en su existencia. Es especialmente asombrosa y cautivadora la historia de cómo fue medio secuestrado por la policía secreta, creyendo que lo detenían porque había comprado un trozo de carne en el mercado negro (y que ocultaba dentro del saxofón), cuando resultó que adonde lo llevaban con tanto misterio era a tocar por primera vez con Stan Getz y Dizzy Gillespie, que había reclamado su presencia al llegar a la Habana. Hay escritores que se convirtieron en exiliados y exiliados se convirtieron en escritores, lo cual parece insinuar una fatal relación de causa-efecto entre ambos fenómenos, hasta el punto de que de esta maldición no se salvan ni los músicos. Estos, viajeros por definición, encarnan mejor que nadie el ansia de una tierra prometida universal, de la que el *Latin jazz* es un buen ejemplo, y gracias a relatos como estos podemos conocer mejor los entresijos del rico, complejo y contradictorio caldo de cultivo que, desde los cocoteros de Varadero a las brumas de New Jersey, engendró una espiral de ritmos y melodías que siguen dando forma, concreta, viva y dinámica, a eso aparentemente tan pomposo y retórico que llamamos *hispanidad*.

EL CORRAL DE TESPIS

*—Los sucesos lo dirán, Sancho —respondió don Quijote—,
que el tiempo, descubridor de todas las cosas, no se deja
ninguna que no la saque a la luz del sol, aunque esté
escondida en los senos de la tierra. Y por ahora baste esto,
y vámonos a ver el retablo del buen maese Pedro, que para
mí tengo que debe de tener alguna novedad.
(Don Quijote, en *Don Quijote de la Mancha*,
Segunda Parte, Cap. XXV)*



Foto cortesía de María Luisa Medina.

“EN TODOS LOS RINCONES DEL TEATRO” Y MÁS ALLÁ: MARÍA LUISA MEDINA

MARIO ORTIZ¹

Conocí a María Luisa Medina a través de su más conocida obra, *Tren nocturno a Georgia*. Luego tuve la oportunidad de editar un volumen sobre representaciones modernas de Sor Juana Inés de la Cruz, en el que la mexicanista Alessandra Luiselli escribió un excelente estudio sobre otra fascinante obra suya, *La Condesa llegó a las cinco*. Finalmente tuve la extraordinaria experiencia de verla como actriz y directora en su obra “Íntimas confesiones” en la ciudad de México hace unos pocos años. Después de ese momento inicié una estrecha relación con María Luisa, la actriz, directora, dramaturga, novelista y, sobre todo, amiga.

Nacida en la ciudad de México en 1951, inició su carrera como actriz, estudiando en el Instituto Andrés Soler de la Asociación Nacional de Actores (1969–71) y en el taller del distinguido director mexicano José Luis Ibáñez (1978–79). Como actriz se ha destacado en sus roles en *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen (1981; dir. Germán Dehesa); *Fedra* de Racine (1984; dir. Germán Dehesa); *La Malinche* de Margarita Urueta (1986; dir. Margarita Urueta) y *La noche de las tribadas* de Per Olov Enquist (1989; dir. M. Montoro). Entre sus obras teatrales publicadas figuran *Tren nocturno a Georgia*, por la que reci-

¹ ANLE y *The Catholic University of America*. Vicerrector Asociado para Asuntos Internacionales en el *Center for Global Education*. Catedrático, investigador y ensayista. Ha realizado sus estudios de postgrado con doble titulación en Literatura Hispánica y Musicología. Autor de numerosas obras y artículos en los temas de su especialidad. <http://www.anle.us/479>.

be en 1992 el segundo lugar en el Concurso de Teatro de la SOGEM (1992 y 1997); *Íntimas confesiones*, *El color de las bugambilias* y *La Condesa llegó a las cinco*, todas en *Cien años de teatro mexicano* (2002); y *Las mujeres asnas* (2007). Sus obras inéditas incluyen (los años corresponden a la fecha de sus estrenos) “El dedal mágico” (1985), “Tríptico pasional” (1990), “Concierto para un corazón marchito” (1994), “Tres meseras y un pachuco” (1996), “Ayer su silencio, hoy su voz: Homenaje a Margarite Yourcenar” (1998), y “El espíritu de Juárez” (2006). Ha publicado también las novelas *Tren nocturno* (2007) y *Miel azul* (2009) y recientemente ha completado su tercera novela “Me esperan los chimpancés” (todavía inédita). Es además traductora de largometrajes, documentales y series para televisión, y ha impartido numerosos cursos y conferencias relacionados con la actuación, la crítica y la traducción.

Mario Ortiz: Iniciaste tu carrera como actriz. Años más tarde hiciste tu debut profesional como dramaturga en 1992 cuando se estrenó tu obra “El dedal mágico” (escrita en 1985), la cual está basada en un cuento infantil y que tú misma dirigiste. Cuéntanos un poco sobre ese paso tan significativo en tu carrera.

María Luisa Medina: El hecho tuvo que ver más con una necesidad natural que con una necesidad de abrir mis propias fuentes de trabajo. Siempre he sido una “rata de teatro” y en aquel momento necesitaba saberlo todo, abarcar todas las áreas, inmiscuirme en todos los rincones del teatro. Es así como me convierto en una incipiente dramaturga y directora.

MO: Con excepción de “El dedal mágico”, todas tus obras son en un acto. ¿Por qué prefieres esta estructura?

MLM: Cuando escribo, no me doy respiro, la trama fluye, los personajes hablan, no me cuestiono si debo cortar o no. Esa es la única razón.

MO: La obra tuya más conocida, y también más publicada, producida y estudiada, es sin duda *Tren nocturno a Georgia* (pub. 1992 y 1997). Recibiste por esta obra el segundo lugar en el Concurso de Teatro de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM) en 1992. Además tuviste la oportunidad de hacer el papel de su personaje central, la Dra. Samantha Heighs, en su estreno en el Teatro El Galeón en México, D.F. en 1994. Luego hiciste una versión en novela en el 2007. Después de veinte años de su publicación original, ¿qué ha significado esta obra en tu carrera como dramaturga, y para ti a un nivel personal?

MLM: Quisiera decirte, brevemente, las etapas por las que he pasado en estos veinte años. Al principio, el premio me sorprendió, quizá esto tenga que ver con la inseguridad del artista. Luego, fue más sorprendente que tantas universidades de la República Mexicana la montaran. El ensayo de Luiselli fue, en aquel entonces, la cereza del pastel. Después llegaron tus estudiantes con sus estudios y luego la novela y entonces ya estaba segura de que había escrito una obra sólida, interesante y conmovedora. En cuanto a la impronta que ha dejado en mi vida personal, debo confesarte que su lectura periódica ya es necesaria en mi vida. Al igual que Samantha cuando ve el libro de Sor Juana sobre su piano y siente la necesidad de abrirlo para desatar sus recuerdos, yo veo mi novela y me apremia abrir el libro en la página que describe cómo llega Stephanie a la estación de tren a proponerle a su maestra una vida en común; también leo con frecuencia el juicio en el que los tres personajes centrales juegan un rol determinante para el encarcelamiento de Samantha; o el pasaje en el que Richard desafía a su novia para que comprueben que su maestra de literatura es lesbiana. Me sigue angustiendo la impotencia de Stephanie; me conmueve el amor de Samantha por su alumna; y, por increíble que parezca, siento una profunda lástima por Richard, quien tiene que sacrificar su amor en aras del éxito.

MO: Aunque no aparece como personaje de la obra, la imagen de la célebre escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz juega un rol central en *Tren nocturno a Georgia*. Ya la destacada mexicanista Alessandra Luiselli se ha ocupado cabalmente sobre la función de la poeta novohispana en tu obra en su valioso ensayo crítico que mencionas. Pero me gustaría oírlo directamente de ti –como mujer, dramaturga y mexicana– que nos hables sobre el vínculo que puedes sentir con una figura como Sor Juana, a más de trescientos años de su muerte.

MLM: Bueno, no tengo más remedio que declarar mi relación tan íntima, tan conflictiva y tan gozosa con Juana Inés. Sí, la he amado, la he celado, le he reclamado, la he acariciado, la he leído, la he inventado, la he escrito y lo más terrible es que no he podido abarcarla, siempre he tratado de labrar una prisión a su alrededor y siempre se desvanece como esa “...sombra de mi bien esquivo...”. Quizá haya sido mejor así porque seguramente descubriré otras formas de mantenerla presente.

MO: Sor Juana regresa, esta vez como personaje, en *La Condesa llegó a las cinco* (pub. 2002), también analizada por Luiselli. En

esta obra también aparece la otra célebre escritora inglesa Virginia Woolf. Entrelazas magistralmente a dos escritoras no solo de continentes diversos, sino también de periodos históricos distantes. Yo me atrevería a decir que un tercer personaje central, aunque tácito, es la propia María Luisa Medina. Tres distintivas voces femeninas, de los siglos diecisiete, veinte y veintiuno, entretejen de este modo el complejo contrapunto de esta obra. Coméntanos sobre la conexión entre Sor Juana, Woolf y Medina.

MLM: Viendo un programa de televisión sobre la famosa conferencia que dio Virginia Wolf en 1929, “Una habitación propia”, me pareció muy extraño que en la cultura de Bloomsbury no estuviera presente Sor Juana, ya que Woolf habla de una supuesta hermana de Shakespeare que pudo desarrollarse como escritora de haber tenido unas cuantas libras como renta fija y una habitación propia. Entonces surgió la idea de presentarle a la escritora inglesa La Monja mexicana quien, efectivamente, al tener una renta y una habitación escribió los prodigios que han llegado hasta nuestros días. Cuando mencionas al tercer personaje y empiezas con su nombre de pila (María Luisa) pensé que te ibas a referir a María Luisa Gonzaga, la virreina que publicó, en España, el primer volumen de las obras de Sor Juana. Ese tercer personaje es determinante ya que en la vida real, compila la obra de Sor Juana, una labor editorial realmente extraordinaria y en mi fantasía (y quizá también en la de Sor Juana) es la persona, por medio de la cual, Juana Inés conoce el amor. Me sería muy doloroso pensar que Sor Juana vivió más de 20 años encerrada sin haber conocido el amor. Ahora bien, el cuarto personaje soy yo, que a la vez soy Gonzaga y que a la vez soy Virginia, ya que mi relación con La Monja tiene muchas aristas, como ya te lo comenté antes.

MO: ¿Son *Tren nocturno a Georgia* y *La Condesa llegó a las cinco* las dos primeras en una todavía inconclusa trilogía sorjuanina? Tengo curiosidad por saber si aparecerá Sor Juana otra vez en tu pluma.

MLM: No lo tengo planeado, quizá surja de nuevo Sor Juana, es alguien que siempre ronda en mi vida.

MO: Tanto *Tren nocturno a Georgia* como *La Condesa llegó a las cinco* tratan el tema del lesbianismo. ¿Qué lugar tiene este tema en tu producción en general?

MLM: Esa pregunta me gusta porque me permite compartir contigo algo importante. Tengo en mi haber doce obras de teatro y

solamente tres tocan el tema lésbico. Hay una parte de mí que me empuja a hablar sobre el tema porque hay una parte de mí que no solo quiere confrontarse consigo misma sino también quiere abrir al mundo otras formas de ser; sin embargo, hay también otra necesidad que es la de la mujer a la cual le interesan los temas sociales (en términos generales) que nos aquejan como género humano. Y, finalmente, mis escritos también obedecen a la necesidad de jugar, de divertirme, de ponerme melodramática, de filosofar, de ironizar. Así, por ejemplo, en *Tres meseras y un pachuco* retrato la política mexicana de manera fársica; en *Corazón marchito* hablo de cómo puede trastocarnos la inminente presencia de la muerte; en *Ayer su silencio, hoy su voz*, me interno en el mundo altamente refinado de una escritora a quien también leo con furor y frecuencia: Marguerite Yourcenar. Y, finalmente, en *Las mujeres asnas* pongo sobre la mesa las consecuencias nefastas que trae consigo la injusticia social. Si se tratara de una competencia, yo diría que la escritora politizada le gana la batalla a la escritora homosexual.

MO: Retomas el tema de la homosexualidad, esta vez masculina, en tu drama *Íntimas confesiones* (pub. 2002), en cuya producción —la que tuve el gusto de ver en la ciudad de México en el 2010— has hecho el doble papel de directora y actriz. Aquí exploras la conflictiva relación entre un hombre casado con un hombre soltero mucho más joven que él, y las tensiones y confesiones que se generan, a la muerte del joven, entre el hombre casado, su esposa y la madre del joven. ¿Podrías hablarnos sobre los temas que esta obra trata en relación con la realidad social actual mexicana o en general?

MLM: Apenas hace algunos años, a finales del siglo pasado, observé, en una reunión, cómo dos hombres homosexuales confesaban el dolor que había representado asumirse como tales. De ahí surge *Íntimas confesiones*. Efectivamente, la obra habla de un hombre casado que no se atreve a divorciarse para asumir otra forma de ser; de un joven homosexual que se prostituye; de una madre (la del joven) que tiene que huir de su pueblo, con su hijo a cuestas, porque es señalado como el puto de la comunidad; y de una mujer (la esposa del hombre maduro) que se permite, hasta la abyección, permanecer al lado de un hombre solamente por mantener su estatus. Creo que falta mucho para que se acepte la homosexualidad como algo tan natural como la heterosexualidad, aunque ya se han ganado muchos puntos en varios países del mundo, incluyendo México.

MO: Me comentaste en una ocasión que *Íntimas confesiones* está inspirada en la obra del noruego Henrik Ibsen, *Vildanden* (*El pato silvestre*, 1884). Ambas obras ponen de relieve el tema de la hipocresía social; es decir, cómo la sociedad se niega a enfrentar o aceptar la verdad, prefiriendo aferrarse a la mentira. Me encantaría saber más sobre la relación entre ambas obras.

MLM: Aunque parezcan tan distantes en tiempo y forma, hay algo que las une, y dejo claro que casi cualquier obra puede ser ligada a alguna de Ibsen ya que pienso que es un escritor que conoce y revela de una manera magistral el alma humana. Las buenas conciencias, tal como ocurre en *El pato silvestre*, siempre terminan arruinando la vida de otros a partir de su deseo de salvarnos de nosotros mismos y nosotros, los salvados por ellos, luego nos enteramos de su doble moral repugnante y lasciva. En *El pato silvestre*, un hombre le revela a otro que su esposa lo engañó y con esto destruye a su familia. En *Íntimas confesiones*, la abyección de la esposa del hombre homosexual llega a los extremos de espiar por el ojo de la cerradura a su esposo y al amante de él, mientras tienen relaciones sexuales, vestidos de mujer. Y a pesar de todo, ella se aferra a su relación para mantener su estatus.

MO: Vale agregar que tu relación con Ibsen se extiende además a tu trayectoria como actriz. En 1981 recibiste de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro el Premio de Revelación Femenina por tu papel protagónico en *Hedda Gabler*, bajo la dirección de Germán Dehesa. ¿Qué importancia ha tenido en tu carrera como actriz y en tu dramaturgia el haber interpretado el papel de Hedda Gabler, considerado por muchos críticos literarios como uno de los más grandes personajes heroicos femeninos?

MLM: Debo confesarte que estaba yo demasiado joven cuando la interpreté. Un maestro de teatro me dijo las siguientes palabras cuando se enteró de que iba yo a interpretar a la hija del General Gabler: “Una carrera no inicia con *Hedda Gabler*, ese papel se hace cuando una carrera está por terminar”. Había algo de verdad en esas palabras. En aquel momento no estuve tan consciente de la dimensión del personaje. Veinte años después la habría interpretado mucho mejor. Sin embargo, bueno, obtuve un premio, la crítica fue abundante y elogiosa y eso me llenó de satisfacción. Además, el encarnar noche tras noche durante un año a ese personaje, creo que, a pesar de todo, fue un enorme privilegio. Finalmente, algo bueno que pasó inmediatamente y que me ayudó a no quedarme mucho tiempo en el persona-

je, fue que participé en el montaje de *El espejo encantado* de Salvador Novo, dirigida por José Antonio Alcaraz, una farsa que me ayudó a desprenderme de una personalidad tan enigmática y patológica como la de Hedda.

MO: Volviendo a *Íntimas confesiones*, además de la deuda con Ibsen, la obra abre con un impactante parlamento en labios de la madre ante el cuerpo sin vida de su hijo, el cual tomas, ligeramente modificado, del famoso poema *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* del poeta mexicano Jaime Sabines. ¿Tienes una particular afición a su obra poética?

MLM: Sí, claro. Ese poema, en especial, es terrible y a la vez fascinante. Y toda la obra de él me parece importante porque creo que, como ningún otro, Sabines descifra muy bien el alma de mi generación. Es el poeta de la vida diaria, es aquel que nos sorprende cuando estamos pensando en el estallido de un orgasmo mientras abordamos el metro.

MO: Una de tus obras teatrales más recientes, *Las mujeres asnas*, escrita en el 2007, tiene la particularidad de estar escrita en verso, algo que no habías usado antes en tu producción literaria, y a la usanza del siglo de oro. ¿Qué te llevó a valerte de las formas poéticas para esta obra?

MLM: Fue una especie de diversión. Me senté frente a la computadora para divertirme escribiendo. Poco a poco resultó que *Las mujeres asnas* tenía que ser escrita en verso, y después del primero, me emocioné con el segundo y luego ya no pude parar. Creo que todo esto obedece a ese misterio que envuelve al artista: los personajes son los que terminan siendo los narradores de la vida de los escritores.

MO: ¿Veremos más obras tuyas en verso, o a la usanza del siglo de oro?

MLM: Sí, en este momento escribo la segunda obra de una trilogía. La primera es *Las mujeres asnas*. La segunda se titula *La solterona de la casa morada* (que es la que actualmente escribo); y la tercera se llamará *La tía Genoveva*. Todas escritas en verso y todas involucran enredos amorosos, entre otras cosas.

MO: Ya que hemos platicado sobre la relación entre María Luisa Medina y otros autores (Sor Juana, Virginia Woolf, Margarite Yourcenar, Henrik Ibsen, Jaime Sabines), en *Las mujeres asnas* haces al final una elocuente referencia metaliteraria al autor de “la comedia nueva” española por antonomasia, Lope de Vega, y en particular a una

de sus obras canónicas, *Fuenteovejuna*. No obstante los lazos evidentes entre ambas obras, la tuya toma vida propia a través del desarrollo de la voz femenina, entre otros elementos. Cuéntanos sobre esa voz femenina.

MLM: En términos generales, la voz femenina es predominante en mi obra. En nuestros días, decir “soy feminista” parece una amenaza más que una posición elogiabile. Aclaremos un poco el punto. Quizá hubo mujeres feroces que defendieron radicalmente el derecho de opinar, de votar, de ser valoradas. Creo que fue un movimiento necesario y así, hecho de esa manera dura y sin concesiones. Yo considero que sin esas mujeres no habríamos llegado al punto en donde nos encontramos. La mujer, aunque sigue luchando para vencer todos los atavismos culturales, ha ganado terreno y en muchos aspectos ya tiene su lugar en la sociedad a partir de la inteligencia, de la tolerancia y de la inclusión del género opuesto. Mis personajes reclaman ese lugar: algunas mediante la lucha social, otras mediante el amor, otras a partir de la anagnórisis. Yo, Medina, reclamo mi lugar a partir del arte.

MO: Volvamos a *Tren nocturno a Georgia*, pero esta vez en su versión de novela cuyo título quedó en *Tren nocturno*, como ya mencionaste. Entiendo que no fue tu primera novela, sino que anteriormente habías escrito *Miel azul*, aunque esta se publicó dos años después, en el 2009. ¿Por qué te interesaste en incursionar en el género narrativo?

MLM: Al principio iba yo a escribir el guión cinematográfico de *Tren nocturno*, animada por un amigo maquillista que trabaja en cine. Pero cuando me senté frente a la computadora me ganó la narrativa, y empezó a ser una experiencia fascinante. Aun cuando en el teatro también se pueden lograr atmósferas inimaginables, la narrativa nos permite entrar, explícitamente, hasta lo más recóndito de los personajes. La terminé y casi de inmediato pasó sus dictámenes en Ediciones B y fue publicada. Creo que esa obra nació con buena estrella.

MO: ¿Tienes alguna preferencia entre ambas versiones?

MLM: Es algo curioso; la obra de teatro se sigue montando en ciudades de México. Generalmente me invitan a ver la representación, pero yo ya no la leo, nunca. Quizá porque estoy demasiado consciente de que el teatro se hizo para ser montado y no para ser leído. En cambio, la novela sí la leo y con mucha frecuencia.

MO: Has terminado tu tercera novela, “Me esperan los chimpancés”, la cual es aún inédita, pero que tan gentilmente has compartido conmigo. En tus propias palabras, tomadas de tu página en la red, esta novela trata “del gran fracaso del proyecto del hombre como la especie dominadora de la creación”. ¿Quisieras adelantarnos algo sobre esta obra y elaborar esa descripción que das?

MLM: La necesidad de escribir una novela como “Me esperan los chimpancés” obedece a que —como ya lo apunta Doris Lessing en *El cuaderno dorado*— “el dolor se está transformando en nuestra realidad más profunda”; y quizá, también, a la convicción de que el ser humano ha agotado su estancia en el universo. No se trata de una novela de ciencia ficción. Aclaro: no intenté crear otros mundos posibles para la humanidad; solo abordé un momento en la vida de un individuo, profundamente vulnerable, que quiere escapar de la vorágine de una sociedad que ha determinado que cualquier síntoma de debilidad es sinónimo de muerte.

MO: Aunque no se trata de ciencia ficción, encuentro muy interesante cómo el protagonista de esta novela intenta escapar de esa “vorágine” por medio de un rechazo total al concepto de la evolución. “Involución”, creo que te escuché decir en una oportunidad.

MLM: Sí, es claro que el personaje es un esquizofrénico; de otra forma sería imposible renunciar a nuestra condición de seres humanos. Entonces, su estrategia para destruirse, aunque de modo inconsciente, es involucionar. Digamos ir para atrás en el tiempo (darwiniano) hasta convertirse en chimpancé. Claro que para el personaje, dado que abomina de la raza humana, no es involución sino evolución.

MO: ¿Existen planes para su publicación?

MLM: Ediciones B, misma editorial que publicó *Tren nocturno*, está interesada en publicarla pero esta vez de manera solamente electrónica, pero aún no he decidido si quiero renunciar a verla editada en libro. El tiempo me ayudará a decidir.

MO: ¿Podrías comentarnos sobre dos proyectos más de publicación que me has mencionado: la traducción al inglés de *Íntimas confesiones* y una edición de tus obras de teatro completas?

MLM: El Dr. Clary Loisel de la Universidad de Montana vino a México para ver obras de teatro que tuvieran como tema la homosexualidad. Vio *Íntimas confesiones* y entablamos una serie de conversaciones deliciosas. Me pidió la obra para traducirla al inglés con

la finalidad de que formara parte de una antología llamada: *Out of the Closet and onto the Stage: An Anthology of Contemporary Mexican Gay and Lesbian Theater*. Aún no se ha publicado esta antología pero pronto será un hecho. Por otro lado, junto con mi compañera de vida, Antonieta, hemos formado una editorial *MyM Editoras* y vamos a publicar todas mis obras de teatro, más un poema dramático cuyo título es *Camelot*; esto será en dos volúmenes y la idea es viajar para distribuir los tomos en varias ciudades de la República Mexicana, así como del extranjero.

MO: Como ya hemos hablado, en tu obra en general hay numerosas referencias literarias (a autores u obras). No obstante tu obvio interés por la literatura en general, en un correo electrónico me indicaste que hace algunos años durante una entrevista en televisión que se hizo a los finalistas del concurso de la SOGEM en 1982, hiciste una afirmación la cual encuentro muy interesante: “Yo podría vivir sin la literatura pero no sin la música”. De hecho yo empleé esta cita como punto de partida en mi artículo sobre la función de la música en *Tren nocturno a Georgia*. ¿Qué quisiste decir con esto?

MLM: Aunque soy una lectora voraz, la parte de mí que tiene que ver con la creación literaria está ligada a la música. Casi todas mis obras se han escrito de la mano de una melodía. Es algo que no puedo explicar de manera muy racional, pero antes de escribir algo, indefectiblemente viene a mi mente una melodía y entonces la escucho todo el tiempo que escribo esa pieza literaria y otras que surgen de ese mismo impulso. Quizá exageré un poco al decir que podría vivir sin la literatura, porque me queda claro que la gran pasión de mi vida ha sido el teatro. Sin embargo, no puedo desvincular mi obra de la música, sería impensable. Entonces creo que este misterio no es como el del huevo y la gallina; aquí empezó primero la música. “Honor a quien honor merece”.

MO: ¿Crees en la belleza como un valor estético universal?

MLM: Sí, absolutamente sí. Aun cuando la belleza sea subjetiva, creo que cuando para alguien algo es bello, su valor es universal.

MO: Teatro, novela, poesía, música... tu obra indudablemente refleja una gran sensibilidad hacia el arte en general. ¿Qué es el arte para ti?

MLM: La materialización de lo que tiene de universal el ser humano. Me gustaría terminar esta entrevista con dos frases célebres que tienen que ver con la música y la literatura. Para Leibnitz, “La

música es el placer que el alma experimenta contando, sin darse cuenta de que cuenta”. Para Alfonso Reyes, “La literatura es la verdad sospechosa”.

Referencias bibliográficas

- Luiselli, Alessandra. “La voz en *off* de Sor Juana: *Tren nocturno a Georgia* y el teatro mexicano al comienzo del milenio”. *Latin American Theatre Review* 33.2 (2000): 5–20. Reimpreso como: “María Luisa Medina: Un teatralizado soneto de Sor Juana”. *Letras mexicanas: Ensayos críticos sobre escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo veinte*. México: UNAM, 2006. 103–22.
- . “Relaciones peligrosas: De Virginia Wolf a Dorothy Schons a Sor Juana”. *Representaciones modernas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Mario A. Ortiz. Volumen especial de *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Journal of Music, Visual Arts, and Performing Arts* 4.1–2 (2008–2009): 154–76.
- Medina, María Luisa. *El color de las bugambilias. La Condesa llegó a las cinco. Íntimas confesiones*. En *Cien años de teatro mexicano. Cien años de la Unión Nacional de Autores. 25 años de la SOGEM*. CD-ROM. México: SOGEM, 2002.
- . “Intimate Confessions”. Trad.al inglés de Clary Loisel. En *Out of the Closet and onto the Stage: An Anthology of Contemporary Mexican Gay and Lesbian Theater*. San Francisco: Floricanto Press. En prensa.
- . *María Luisa Medina: Escritora, actriz y directora*. Página oficial. <<http://maluisamedina.zxq.net/>>.
- . *Miel azul*. 1ra ed. México: LeSVOZ, 2009. 2^{da} ed. México: MyM Editoras, 2012.
- . *Las mujeres asnas*. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)* Vol. II, No 4, 531-557.
- . *Tren nocturno a Georgia*. Colección Libros de Teatro. México: SOGEM, 1992.
- . *Tren nocturno a Georgia*. En *El nuevo teatro*. Ed. Víctor Hugo Rascón Banda. México: Ediciones El Milagro; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997. 519–71.
- . *Tren nocturno* [Novela]. México: Ediciones B, 2007.
- Ortiz, Mario. “El subtexto musical en *Tren nocturno a Georgia* de María Luisa Medina.” *Studi Ispanici* 37 (2012): 317–28.

TRANSICIONES

*...le ha de contar de la manera que le sabe, aunque no le acabe
en seis días; que si tantos fuesen, serían para mí los mejores
que hubiese llevado en mi vida.*

(La duquesa, en *Don Quijote de la Mancha*,
Segunda Parte, Cap. XXXI)

EL RUIDO DE LAS COSAS AL CAER O LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA ERA

PRISCILLA GAC-ARTIGAS¹

En “El discurso de la historia”, Roland Barthes describía su visión del historiador: no tanto un recolector de hechos en sí, como un recolector y relator de signos, cuyo rol es organizar estos últimos para establecer puentes de significado capaces de llenar el vacío surgido de la simple elaboración de listas (Barthes 16). La novela de Juan Gabriel Vásquez *El ruido de las cosas al caer* nos introduce a este tipo de historiador, encarnado en el narrador, Antonio Yammara, para reconstruir la urdimbre del tejido social de una era reciente en la historia de Colombia y más allá, de Latinoamérica y del hemisferio occidental. Era donde los sueños y la lucha por un mundo más justo colapsaron frente a una violencia irracional perpetrada por actores, tanto individuales como colectivos, cuyos nombres “se escriben con mayúscula: el Estado, el Cartel, el Ejército, el Frente” (Vásquez 18). Detrás, se gestaba el advenimiento de una nueva economía: la economía de mercado, y un nuevo siglo. En tanto “recreador” de esta era, Vásquez se cuestiona, y nos cuestiona, sobre la actitud a asumir frente a las consecuencias de esta violencia disparatada de la que todos fuimos o víctimas o victimarios, bien fuera fortuita o delibera-

¹ Catedrática de literatura latinoamericana en la Universidad de Monmouth, Nueva Jersey. Colaboradora ANLE. Editora de *Reflexiones, ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas* (Madrid, Sánchez & Sierra Editores, 2006). Autora, entre otros, de *Hoja de ruta, cultura y civilización de Latinoamérica* (Nueva Jersey, Academic Press ENE, 6ta. Ed. 2012) y de numerosos ensayos críticos sobre autores latinoamericanos contemporáneos. (pgacarti@monmouth.edu).

damente, como en la articulación de opuestos que se confunden en el juego del billar. En un golpe a tres bandas, el narrador se adentra en su vida, en la vida de sus personajes, en la larga historia de violencia compartida por la humanidad “como quien vuelve a casa para cerrar una puerta que se había quedado abierta por descuido” (15), para intentar explicarse y explicarnos el pasado de un país, “con plena conciencia de que esta historia, como se advierte en los cuentos infantiles, ya ha sucedido antes y volverá a suceder” (15).

Nuestro estudio se enfocará en mostrar cómo Vásquez reconstruye veinte años de la historia de Colombia sirviéndose, para armar el andamiaje de su obra, no del documento o la cronología histórica, sino de la remisión a ejemplos literarios que traspasando tiempo, espacio y género, conservan un denominador común: reflejar la vorágine de violencia íntima y social en un país, en un momento determinado. Para crear sus personajes se asoma a *La Ilíada*, a *Hamlet*, a *El principito*, a *Vuelo nocturno*, a *Cien años de soledad*, y para reconstruir la atmósfera epocal pasea por una profusión de referencias culturales, musicales, literarias, así como por referentes legales anclados en la ficción (*La Ilíada*, *Hamlet*, *El mercader de Venecia*). El elemento innovador es la articulación de la historia mediante las reglas del juego de billar, alegoría de la sociedad, donde la causalidad y la precisión del frío cálculo matemático conviven con lo impredecible de la conducta humana.

Introducción

En 1967, tras el fusilamiento del Che Guevara en Bolivia, perpetrado por los agentes de otro tipo de violencia que marcó la era, el cantautor cubano Sylvio Rodríguez declaraba que la era estaba pariendo un corazón; en *El ruido de las cosas al caer* Juan Gabriel Vásquez nos provee los elementos para estructurar y aprehender ese parto. ¿Cómo, si no, podríamos conectar acontecimientos históricos, en apariencia tan dispares, que marcaron las décadas de los sesenta a los noventa en el hemisferio occidental como el triunfo de la Revolución cubana en 1959, el establecimiento de los Cuerpos de Paz por el gobierno de John F. Kennedy en 1961, la Guerra de Vietnam (1965-1975), el lanzamiento oficial de la guerra antidroga por el presidente norteamericano Richard Nixon en 1971; el asesinato de Rodrigo Lara

Bonilla, ministro de Justicia colombiano, perseguidor acérrimo del narcotraficante Pablo Escobar en 1984; la toma del Palacio de Justicia por el movimiento guerrillero M-19 financiado por el Cartel de Medellín en 1985; el asesinato de Luis Carlos Galán en 1989, la muerte de Pablo Escobar en 1993?

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el eco de los ideales de revolución social que podríamos remontar a la Revolución mexicana de 1910, comenzó a acentuarse en el continente latinoamericano. De ello fueron ejemplos la Revolución cubana, los diversos movimientos de guerrilla surgidos en Perú, Bolivia, Colombia, Uruguay, Argentina, el triunfo de la Unidad Popular en Chile con Salvador Allende a la cabeza y la Revolución sandinista en Nicaragua. A estos vientos de cambio al sur del continente americano, los Estados Unidos respondieron con programas sociales, educativos y económicos que intentaban promover el progreso, la paz y la amistad entre los pueblos, pero cuyo objetivo concreto, el tiempo lo evidenció, era luchar por detener el llamado “espectro bolchevique” y expandir el sistema democrático norteamericano. En esta época, la cultura comprometida con el cambio floreció tanto en Latinoamérica como en los Estados Unidos, donde la juventud compartió el idealismo socio-político, el rechazo contra toda autoridad y el espíritu de experimentación que caracterizaron la época. Las masas desertaron las filas del servicio militar obligatorio, y su inserción en una sociedad que no respondía a sus ideales de justicia y equidad, y muchos de ellos –cautivados por un discurso que los llamaba al servicio: “*ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country*”– acudieron al llamado de un presidente joven, John F. Kennedy, y se sumaron a las huestes de embajadores de cooperación y amistad de los recién establecidos Cuerpos de Paz. La efervescencia del activismo político y social, entrelazado con el relajamiento de las normas morales alcanzó su paroxismo en el movimiento *hippie*, caracterizado por el rechazo a las instituciones, la crítica a los valores materialistas de la clase media, la búsqueda de un significado de la vida en las filosofías orientales, la oposición a la Guerra de Vietnam, la defensa de la liberación sexual, el reclamo de paz y libertad individual –sintetizado en el slogan de “paz y amor”–, la abierta experimentación con las drogas en aras del desarrollo de otros estados de conciencia y creatividad, expresados en la música y las artes. La expansión del uso de drogas, en particular la marihuana y la cocaína, y su consecuente prohibición y

penalización, dieron paso a otra guerra, que completó el panorama de la era para las generaciones que la vivieron. Esta miríada de mundos, acontecimientos y protagonistas van chocando y rebotando como las bolas en el juego de billar, encarnados en los personajes de *El ruido de las cosas al caer*.

La novela representa una metáfora de la época anclada en suelo colombiano, donde entre 1961 y 1981 (10 años antes y diez después del nacimiento de dos de los personajes) más de 4.600 jóvenes estadounidenses se instalaron en Colombia como voluntarios de los Cuerpos de Paz, dejando atrás el escenario de la guerra, con la convicción de que venían a cumplir la misión que daría sentido a sus vidas, a “dejar su huella,” a “poner su granito de arena” (138) en un país joven donde, como en Macondo, todo estaba por construirse. Un país que buscaba cicatrizar años de violencia política para mirar hacia el futuro, donde los sueños de justicia social, por un lado, y de desarrollo económico por otro, se fueron enredando con la realidad de un producto rentable, de fácil producción y con un mercado que ya estaba listo para recibirlo. Se reabrieron así las heridas del pasado que se había intentado sanar. Veamos cómo entreteje Vásquez los hilos de la narración y del juego de billar para crear a sus personajes, e insuflándoles vida más allá de la era en que les tocó existir, proyectarlos hacia el futuro.

Los personajes

Elaine Fritts, Ricardo Laverde, Mike Barbier: los Cuerpos de Paz y el negocio de las drogas: utopía y realidad

En 1969, ocho años después de establecidos los Cuerpos de Paz, Elaine Fritts llegaba a suelo colombiano: “Hay mucho trabajo por hacer. Todo va a salir de maravilla” (139) fueron las primeras noticias enviadas por Elaine, desde Bogotá, a sus abuelos en Miami. Como parte del entrenamiento, pasó doce semanas estudiando español en el CEUCA (Centro de Estudios Universitarios Colombo Americano) junto a compañeros norteamericanos, todos estudiantes universitarios en sus veinte “escapados” de su país, cansados de Vietnam, de Cuba, de Santo Domingo, de los atropellos a los derechos civiles por parte del Gobierno o la policía, “de comenzar las mañanas

desprevenidamente, hablando de banalidades con los padres o con los amigos, y acostarse por las noches sabiendo que acababan de asistir a un día único y lamentable, un día que quedaba inscrito de inmediato en la historia universal de la infamia” (141). Y la pregunta que resonaba en la cabeza de Elaine Fritts: “¿cuándo les había sucedido esto a los Estados Unidos de América?” (141) se hizo eco en ese ejército de paz del que formaba parte.

La imagen de esta generación de estadounidenses jóvenes e idealistas que, en busca de una misión que diera significado a sus vidas aspiraban provocar un impacto positivo en la vida de los menos afortunados, intentando al mismo tiempo desligarse de la representación de Estados Unidos como país invasor, se hace evidente en la descripción del narrador sobre las actividades de Elaine Fritts y las reflexiones que este le atribuye al personaje. La otra faz de esta imagen la proveen los detalles que Elaine se cuida de no mencionar en sus cartas sobre sus compañeros de grupo: tres californianos, “muy buenos construyendo casas y estableciendo relaciones con los líderes de las juntas locales, pero también expertos en conseguir marihuana de buena calidad y a buen precio” (147). Estaban también los que Elaine llamaba veteranos de los Cuerpos de Paz que no habían regresado a la patria y se establecían en Latinoamérica. Los que se quedaron en Colombia se encargaban de enseñarles a los recién llegados las frases en español necesarias para que pudieran realizar su trabajo, más allá de las relacionadas con el bienestar de la salud o la importancia de la higiene: “*No vengo de Alianza para el progreso. No soy agente de la CIA y, sobre todo, No tengo dólares, qué pena con usted*” (142-42), frases que nos sitúan de entrada en la realidad político-social del momento.

¿Cómo y cuándo se intersecan los destinos de esta generación estadounidense con su contraparte, la generación colombiana de la época? Cuando por lo que Elaine llamó “un golpe de suerte” (143), una veterana de los Cuerpos que acababa de irse al monte a hacer la revolución dejó libre la habitación que ocupaba en casa de los Laverde (“una buena familia venida a menos”) y esta le fue ofrecida a ella. “*Ahí comenzó todo,*” (145) recordaría mucho tiempo después, cuando se mudó a la casa de los Laverde en la avenida Caracas. El hijo de la familia, Ricardo, dos años menor, había abandonado los estudios de Economía porque su sueño era pilotear aviones como su abuelo y soñaba con un futuro donde no habría “que pedir plata prestada” para llegar a fin de mes (149).

Los lazos se estrecharon cuando una tarde, por una casualidad creada por Ricardo igual que las carambolas que ejecutaría de adulto en el billar, se encontraron después de haber pasado toda la mañana gritando consignas frente a la embajada de los Estados Unidos en reclamo del fin de la Guerra de Vietnam y llamando asesino al presidente Richard Nixon. Ahí Ricardo le confió su pasado de nieto de héroe de la aviación cuyo objetivo final en la vida era dejar de contar centavos como hacía su mamá cada mañana, “no tener que ponerle una cama a un gringo” para poder darle de comer a su familia y “salir de esta vida mediocre” de manera rápida y haciendo lo que lo apasionaba: volar (156).

Así se unen los destinos –tan dispares como los que separaban a Ofelia de Hamlet– de Elaine Fritts (Elena, como la de Troya, para los colombianos), para quien el deber de la juventud, “como arma de progreso” (153) de la sociedad era “enfrentarse a los poderes terrenales” (153) en un país, “comenzando, apenas descubriendo su lugar en el mundo” (157) y Ricardo Laverde, nieto de héroe y piloto experto él mismo, cuyos sueños se verán enredados en la actividad que comenzaba a crecer y a expandirse en Sur América: el negocio de las drogas. Su unión tipifica la de quienes fueron actores claves del maelstrom que atravesó la época y muestra cómo el idealismo de unos se fue corrompiendo gradualmente, envuelto en los cantos de sirena y cómo la falta de acción, el “haberse convertido ahora en lo mismo que, como voluntaria de los Cuerpos de Paz, había combatido hasta el cansancio” (199), los llevó a ser cómplices de lo que sucedía.

El eslabón que unirá a Elaine y a Valverde con su destino será Mike Barbieri, un *drop-out* de la Universidad de Chicago, veterano de los Cuerpos de Paz quien ya había servido en México y en Nicaragua y estaba establecido en Colombia, quien tenía en común con Ricardo un pariente piloto: su padre, piloto de correo como Fabien en *Vuelo nocturno* de Antoine de Saint-Exupéry. Así, entonando con una guitarra la irónica canción de Frank Zappa: *What’s there to live for! Who needs the Peace Corps?* y pasándose un *joint*, Mike (quien gracias a la intervención de Carlos, campesino miembro de acción comunal y de otros voluntarios había incursionado en el negocio), le ofreció a Ricardo la ansiada oportunidad que buscaba para salir de la pobreza. Y no solamente a él; en palabras de Ricardo, Barbieri, al enseñarles técnicas agrícolas para el mejor cultivo de las plantas de marihuana, “les había cambiado la vida a estos campesinos, de eso no tenía la menor duda, estaban ganando mejor que nunca y con me-

nos trabajo y todo gracias a la hierba, a lo que estaba pasando con la hierba” (185).

No es gratuito que el personaje de Ricardo sea piloto; ello le permite a Vázquez reafirmar el juego dialéctico de su pintura de la era: por un lado viste al personaje de realidad, por el otro, lo ancla en el ambiente idealista de la época al asociarlo, a través de repetidas alusiones, al piloto de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, libro de cabecera de toda una generación, y por extensión, hacerlo reflejo de Fabien, piloto de los comienzos de la aviación comercial, que acepta sin queja los peligros de la profesión que ha elegido y, pese a su pericia, es vencido por fuerzas externas en la novela *Vuelo nocturno* del mismo autor. Al igual que Fabien, Ricardo, recién casado, amante de su mujer y su hija a quienes quiere darles lo mejor, elige un trabajo de riesgos para que otros alcancen la gloria, con la diferencia que Fabien transporta correo y Ricardo droga. Vázquez también viste a su personaje con el sentimiento de Úrsula Iguarán: creerse destinado al heroísmo y la grandeza, la impulsividad de José Arcadio Buendía para incorporar a su familia y a Macondo al mundo de la modernidad y el arribismo de Claudio, rey de Dinamarca. De este modo, el autor crea un personaje complejo, clave representante de una época, donde el amor por la familia, el deseo de grandeza y la ambición chocan a tres bandas como las bolas del billar provocando el fin trágico que conocemos para Ricardo y para su país, es decir, para el individuo y para la colectividad.

Maya Laverde Fritts y Antonio Yammara: la generación heredera de la violencia y atrapada en el miedo

Maya Laverde Fritts y Antonio Yammara, el narrador, representan la generación heredera de la sociedad de violencia donde tantos sueños fueron aniquilados por el ascenso del narcotráfico a un nivel de fuerza económica y política nunca visto, con la sangre y el miedo que dejó suspendido en el aire. Yammara nace en 1970, año en que Laverde entra a ser parte del boom de la exportación de marihuana desde Colombia hacia los Estados Unidos; Maya, un año después, en 1971, cuando el presidente Nixon lanza su campaña de lucha contra las drogas al cerrar la frontera con México. Ambos crecen bajo el clima de tiempos de extrema violencia generada por el narcotráfico y las luchas de los gobiernos colombiano y norteamericano contra el mismo; am-

bos son testigos del surgimiento de los carteles y de la seudofilantropía y la corrupción que permeó de arriba abajo tanto las instituciones regionales como las nacionales y se aceptó como parte del engranaje:

Cuatro días después, cuando le llegó la noticia a Elaine de que la campaña había sido aprobada en tiempo récord, una imagen se figuró en su cabeza: la de Ricardo Laverde metiéndose una mano en el bolsillo, sacando un incentivo para funcionarios públicos y prometiendo más. Hubiera podido confrontar sus sospechas, confrontar a Ricardo y exigirle confesiones, pero decidió no hacerlo. El objetivo, al fin y al cabo, se había conseguido. Los niños, pensar en los niños. Los niños eran lo importante (190).

Presenciaron el endiosamiento de figuras como la de Pablo Escobar y los contradictorios sentimientos que generaban; un mismo sábado de 1984, llevados por los padres de amigos del colegio, ambos visitaron, a escondidas de sus propios padres, el zoológico de dimensión mitológica de Escobar, con la misma curiosidad y estupefacción de Arcadio y Aureliano Buendía cuando su padre los llevó a conocer el hielo, último invento traído por los gitanos a Macondo.

En fin, son hijos de una época cuando el miedo se convirtió en la enfermedad heredada por todos los colombianos, cuando el narcotráfico corrompió no solamente la justicia y la política, sino las actividades públicas y privadas; cuando la violencia explotaba en cualquier esquina del país, de la capital, y se metía tanto en casas particulares como en los hogares de quienes llevaban las riendas de la nación; cuando –en palabras de Maya– “supimos que la Guerra era también contra nosotros” (230); época del paralizante temor que hacía evitar los lugares públicos por “no saber cuándo le va a tocar a uno” (230). Una generación, como se lamenta Yammara, puntuada por lo que la prensa llamaba “magnicidios” (18), “que nació con los aviones, con los vuelos llenos de bolsas y las bolsas de marihuana, la generación que nació con la Guerra contra las Drogas y conoció después las consecuencias” (216-17).

Maya, como personaje, se alimenta de la fuerza, la independencia y el emprendimiento de Úrsula; de la determinación de la esposa de Fabien al querer a toda costa conocer las razones de la muerte de ese padre que había creído muerto desde la edad de cinco años, y de la duda de Hamlet frente al asesinato de ese fantasma que se le vuelve a aparecer veinte años después; ella pasa de la ira y la sed de venganza –“si se aparece por acá, lo recibo a tiros” (246)– a la indiferencia –“[e]so mismo pienso yo: ya qué importa” (253)–. Yammara,

el narrador, por su parte, herido junto a Laverde cuando este fue asesinado, se erige en Horacio para contar lo que sucedió con este hombre, dejando así constancia de las consecuencias que los actos deliberados de ciertos individuos causaron sobre una colectividad.

Como al final de *Cien años de soledad*, Maya y Yammara, dos sobrevivientes de la generación producto de la violencia y el miedo, intentan parchar la documentación que tienen y descifrar la vida de Ricardo para poder así entender su muerte y la refracción de esta en la sociedad que les tocó vivir, y se percatan de que todo ha sido parte de un engranaje causal y casual como las carambolas en el juego de billar y de que dentro de ese marasmo, ellos están, como los habitantes de Macondo, destinados a la soledad: “no sé cuándo comencé a lamentar que no hubiera vida posible entre nosotros, que nuestro pasado común no implicara necesariamente un común futuro” (242).

Aura Rodríguez: fuera de la generación, el lente objetivo

El contrapeso con aquella generación herida se establece a través del personaje de Aura Rodríguez, esposa de Antonio Yammara. Antonio confiesa que se enamora de ella “porque su biografía tenía poco en común con la mía” (34): niñez desarraigada, adolescencia itinerante. Hija de caribeños quienes al no acostumbrarse a la vida de “gente solapada y ladina” (34) como la de Bogotá persiguieron oportunidades de trabajo en otros lugares: Santo Domingo, México, Chile. Regresan a Bogotá en 1994, poco después de la muerte de Escobar, pero al poco tiempo deciden volver a irse, y Aura, ya mayor de edad, en condiciones de entrar a la Universidad, decidió quedarse y estudiar Derecho para “*poder quedarme quieta en un mismo sitio*,” pues “los abogados solo pueden ejercer allí donde han estudiado” (35). Al entablar una relación sentimental con Yammara, Aura recordaría que sus padres habían vivido siempre en su propio mundo, un mundo de complicidades difíciles de entender, del que hasta ella, su propia hija, estaba excluida. Y Aura precisaba de la estabilidad que le había faltado de niña y adolescente, necesitaba una familia, sentirse incluida. Fue quizás esa necesidad, o los gustos compartidos por las películas de cinearte, o los intereses comunes por el Derecho, lo que la acercó a Yammara.

Yammara, por su parte, sentía que Aura, “aquella mujer extraña” (36) que con sus anécdotas fabricaba para él “un mundo absolu-

tamente novedoso donde la casa de una amiga olía a dolor de cabeza, por ejemplo, o donde un dolor de cabeza podía perfectamente saber a helado de guanábana” (36) y la hijita de ambos, Leticia, nacida en 1996, lo “habían rescatado” (256) del miedo y la soledad de su generación, y por ello quiso dejarlas fuera de la conexión azarosa, accidental o tal vez causal, con Maya Laverde Fritts y con Ricardo Laverde, para protegerlas, para preservarles la suerte de no haber padecido el miedo y la violencia por él conocida, sin sospechar que Aura también había conocido el miedo, aunque un miedo de otro tipo, el miedo a la exclusión y a la soledad.

Aura, al no hacer parte ni de las víctimas directas ni de los victimarios, es capaz de mirar objetivamente y ofrecer una perspectiva de proyección hacia el futuro. Como reflejo de la Úrsula de *Cien años de soledad*, con gran fortaleza y determinación enfrentó las consecuencias del accidente de su esposo e hizo todo para que su marido abandonara la obsesión con el pasado que estaba resquebrajando su matrimonio y preservar así el amor, la felicidad y la unidad de la familia, batalla que perdió cuando Maya Laverde irrumpió en sus vidas.

Referentes legales dentro del marco de la ficción

Es interesante señalar que el narrador, Antonio Yammara, profesor de Introducción al Derecho, quien dice de sí mismo que “aunque sabía muy poco del mundo real, el mundo teórico de los estudios jurídicos no guardaba ningún secreto para [él]” (16) comienza y termina su relato con alusiones jurídicas inscritas dentro del mundo de la literatura. En el comienzo, el narrador asienta las bases del relato en lo individual: la historia de Ricardo Laverde, a quien conoce al comenzar su brillante carrera después de recibir su título de abogado con honores con una tesis sobre “[l]a locura como eximente de responsabilidad penal en *Hamlet*”, tesis que también es propuesta desde lo individual por el candidato, y que nos enfrenta al tema de la venganza desde el punto de vista del individuo. Al final, el colectivo (la Universidad), le pide dirigir una tesis sobre “la venganza como prototipo legal en *La Ilíada*” (258).

Nuevamente, el juego dialógico se hace presente en la novela y se abre más allá de los personajes, a un cuestionamiento general. En la obra de Shakespeare, el fantasma del rey instiga a que el dolor causa-

do por la violencia individual se convierta en ira y clama a su hijo por venganza. Hamlet se debate: ¿duda?, ¿locura real?, ¿locura fingida? frente al cumplimiento o desafío de los deseos de su padre. Cuando finalmente actúa, la muerte lo salva de sufrir las consecuencias de sus actos, pero antes de morir alcanza a pedirle a su amigo Horacio que cuente la historia de lo sucedido. En oposición a Hamlet, antes de morir, Ricardo Laverde pagó con la cárcel por su error de juicio, por su crimen, y finalmente, es asesinado, en un acto de venganza, por aquellos por quienes había sacrificado su libertad.

El paralelismo con *La Ilíada* plantea como tema la reflexión sobre la venganza colectiva: la ofensa del rapto de Helena por París, hijo de Príamo, rey de Troya, a la persona de su esposo Menelao, rey de Esparta, pasa a ser una ofensa colectiva y desata una guerra de diez años provocada por la ira y alimentada por la sed de venganza. En el trasfondo de *El ruido* subyacen los diez años de otra guerra, una guerra no convencional, una guerra que no fue abiertamente declarada, pero que cobró miles de vidas: la de la lucha contra el narcotráfico.

La violencia, personal y de Estado, desencadenada en *La Ilíada* por el rapto de Elena, por el asesinato del rey en *Hamlet* y presente en *Cien años de soledad* en las masacres de las bananeras y las guerras entre liberales y conservadores, encuentra paralelo en *El ruido* en la violencia desatada por la confrontación del Estado contra los narcotraficantes y de los narcotraficantes contra el Estado y contra todos. Así, *El ruido de las cosas al caer*, a través de alusiones literarias que traspasan los géneros y las épocas, nos hace reflexionar no solamente sobre la omnipresencia de la violencia individual y colectiva en la historia de la humanidad al mostrar una historia que “ya ha sucedido antes y volverá a suceder” (15), sino también sobre nuestra parte de responsabilidad en el marco de la violencia que nos haya tocado vivir, desafiándonos a través del personaje de Maya: “Como si la inocencia existiera en este país nuestro” (247).

El juego de billar como alegoría de la vida del hombre

Nos adentra Maya Laverde al final de la novela en el mundo de mapas y coordenadas que fascinaron a su padre desde pequeño: “[l]e gustaba la rectitud repentina del trapecio amazónico, le gustaba la costa pacífica templada como un arco sin flecha” (248-49). Ese gusto por las líneas, junto a su experiencia de piloto comercial lo llevan

a los billares de la Calle 14 en La Candelaria atraído por el juego que, aunque solitario, le permitía sentirse parte de, sin serlo, “el ruido de las bolas al chocar, de las cuentas de madera en los cables, de las tizas azules al frotarse sobre las pintas de cuero viejo, todo eso constituía su vida pública” (23).

En su libro *Théorie mathématique des effets du jeu de billard* (*Teoría matemática de los efectos del juego del billar*), Gustave Coriolis nos describe las características de este juego como uno en el que se utilizan elementos tanto de la Física como de las Matemáticas. La primera se ve en la fuerza con que se mueven las bolas, las distancias entre las mismas, las causas de los movimientos y los efectos causados por el golpe de una contra otra o de estas contra las bandas; las últimas, sobre todo, en la medición visual y el cálculo de los ángulos. Como el ajedrez, es sin lugar a dudas un juego de inteligencia y de destreza.

La alegoría del billar en la novela se da tanto en la vida de los personajes como en la estructura de la novela en sí. El cálculo matemático, la precisión en la mirada, la tensión en el pulso que se precisan para el juego se le daban muy fácil a Ricardo Laverde por su habilidad natural para la cartografía, por la pericia en su profesión que le permitía esquivar los radares más sofisticados para llevar la mercadería a puerto seguro, y por su ambición personal. Ricardo jugaba a las carambolas, las que se juegan con tres bolas y consisten en golpear con la bola jugadora a las otras dos. Quien lo logra, tiene derecho a seguir jugando hasta que falle y pasa el turno a otro jugador. Hábilmente, Vásquez escoge el juego de billar y no el de ajedrez o cualquier otro para enmarcar la vida de su protagonista, y en un guiño al lector, lo hace evidente desde el comienzo: “El billar no era para él un pasatiempo, ni siquiera una competencia, sino la única forma que Laverde tenía en ese momento de estar en sociedad” (23). El joven Ricardo pensó muy fríamente en sus opciones, calculó muy bien sus jugadas y planificó su juego convencido de que iba a “hacer grandes cosas en la vida, un nieto de héroe” (156): “Yo voy a salir de esta vida mediocre, Elena Fritts. Yo no tengo miedo, yo voy a recuperar el apellido Laverde para la aviación” (156).

Su primera bola marcó su decisión de hacerse piloto comercial, “porque a un piloto como yo nunca le falta el trabajo, Elena Fritts” (173), golpe que pegó a la segunda bola: el conseguir trabajos que le dejarían mucha plata y que lo llevaron a confesarle en tres

repetidas ocasiones a Elaine: “las cosas me están yendo bien” (183). Ricardo había logrado la carambola, podía seguir jugando. En su juego todo estuvo pensado: tenía esposa, hija recién nacida, trabajo y dinero; gracias a sus cálculos, la vida le sonreía: “Yo no improviso, Elena Fritts... Todo esto me lo he pensado durante mucho tiempo. Todo está planeado hasta el último detalle” (184). Si hasta había planificado retirarse después de transportar el primer cargamento de pasta de coca, “retirarse de todo menos de su familia, millonario para siempre antes de la treintena” (209). Con lo que no contó Ricardo fue con lo imprevisto, con el factor azar que lo llevó a la cárcel, a perder lo que más quería: su familia, y eventualmente le costó la vida.

La vida de Elaine también fue una carambola fallida. El llegar a vivir a la casa de los Laverde, lo que ella consideró su “golpe de suerte”, le permitió seguir jugando y después de llegar al paraíso de una familia feliz con un esposo que la amaba y una hija a quien ambos amaban y la perfecta situación económica, la intervención de lo imprevisto la empujó al alcoholismo y finalmente a la muerte.

Desde un punto de vista más amplio, la carambola se da también en la estructura de la novela: la caza de los hipopótamos del zoológico de Pablo Escobar sirven de bola detonante y provocan el movimiento que lleva al narrador a recordar su relación con el hombre que fue Ricardo Laverde —la ambición que lo lleva a la desgracia de perder a su familia: esposa e hija, seres que al provenir de un mundo externo habían logrado salvarlo del miedo atroz que caracterizó a la gente de su generación— al ir en busca de Maya Laverde Fritts para reconectar las piezas que le permitieran entenderse y tratar de remendar los jirones de su vida. Desgraciadamente, lo destruido ya no podía ser remendado, y como en Macondo, el descifrar los manuscritos lo llevó a la condena y a la soledad. Sin embargo, cual Horacio, sobrevivió para contar su historia, y de paso, un momento en la historia de una generación y de un país.

Conclusión

No hay lugar a dudas de que la maestría de Juan Gabriel Vásquez en *El ruido de las cosas al caer* consiste en recrear un momento clave de la historia de Colombia adueñándose de una tradición literaria que abarca todos los géneros: poesía, drama, novela, y que

a través de las épocas ha planteado las preguntas eternas sobre la responsabilidad (individual y colectiva) frente a la violencia (individual y de Estado) y la actitud a asumir frente a la misma: optar por la venganza y así permanecer en el pasado o proyectarse hacia el futuro.

Otro día volvió a llamar, trató de justificar lo que había hecho papá, me dijo que en esa época todo era distinto, el mundo del tráfico de drogas, todo eso. Que todos eran unos inocentes, eso me dijo. No que *eran inocentes*, sino *unos inocentes*, no sé si da cuenta de la distancia que hay entre una cosa y la otra... Como si la inocencia existiera en este país nuestro” (247).

Sin indicar un camino, como los textos que permanecen en el tiempo, Vásquez nos pone a reflexionar sobre el tema, sin dejarnos la posibilidad de escape.

Como refracción extratextual, el reflejo de Macondo sucumbiendo a las fuerzas devastadoras de la modernidad, del capitalismo, del imperialismo bananero, y del falso progreso y sus consecuencias, se desliza en *El ruido de las cosas al caer* para señalarnos cómo el narcotráfico y la violencia por este engendrada aniquilaron el futuro de generaciones de colombianos y la proyección hacia el futuro del país. Por medio de la violencia individual y de Estado que cruza los diferentes textos a través de géneros y épocas diversas nos confronta Vásquez con esa realidad desgarradora que se ha ido pegando a la piel del individuo y del colectivo al punto que las heridas por esta causadas se muestren tan difíciles de cicatrizar.

Al igual que Aureliano Babilonia al final de *Cien años de soledad*, quien solo, encerrado, aislado de todos, descifró los pergaminos de Melquíades y se dio cuenta de que estos contenían la historia de la familia, pero organizada en un tiempo diferente al tiempo convencional de los hombres, en *El ruido de las cosas al caer*, Maya Valverde Fritts y Antonio Yammara, en el prodigio de “una soledad compartida” (241), aislados en una hacienda de La Dorada, lograron juntar los retazos que les permitieron descifrar el deambular de Ricardo –ese hombre que ambos conocieron en diferentes etapas de sus vidas– contenido, no en un tiempo diferente al de los hombres, sino en un artículo de revista que relataba un evento perteneciente a dos generaciones anteriores:

Esto es el primer regalo que le hizo mi padre a mi madre, mucho antes de que se casaran. Yo lo leo ahora y lo entiendo muy bien (111). Bueno, pues eso es este artículo de 1968 sobre un día de treinta años atrás. Mi padre se lo estaba entregando a mi madre como una guía... Una guía de Ricardo Laverde. Una guía con sus emociones, con todas las rutas marcadas, y todo. (112)

Y al escuchar juntos la grabación de la caja negra del avión 965 en cuyo accidente murió Elena Fritts, al descifrar, no del sánscrito, como Aureliano, sino del lenguaje de los pilotos encerrado en el tiempo, el narrador, Yammara, al igual que Aureliano, comienza a “profetizarse” a sí mismo, y comprende en ese momento el efecto que, como en el juego de billar, el golpe de una bola provoca sobre aquellas a las que alcanza a tocar:

¿Y mi vida? ¿No comenzó mi propia vida a precipitarse a tierra en ese mismo instante, no era aquel ruido el ruido de mi propia caída, que allí comenzó sin que yo lo supiera? ‘¿Cómo, también tú has caído del cielo?’, le pregunta el Principito al piloto que cuenta su historia, y pensé que sí, que yo también había caído del cielo, pero de mi caída no había testimonio posible, no había caja negra que pudiera consultar, ni había caja negra de la vida de Ricardo Laverde, las vidas humanas no cuentan con esos lujos tecnológicos. (248)

Efectivamente, la era estaba pariendo un corazón, y Juan Gabriel Vásquez logró recrear de forma vívida y sobrecogedora el idealismo bañado de sangre que la revistió y, a través de las reglas que definen el juego del billar, entregarnos una alegoría de la vida de la humanidad, porque “esta historia, como se advierte en los cuentos infantiles, –y como lo muestra la literatura en general, y la realidad– ‘ya ha sucedido antes y volverá a suceder’” (15).

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. “The Discourse of History” Trans. Stephen Bann. *Comparative Criticism: A Yearbook*. Vol. 3. Ed. E. S. Shaffer, Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- Coriolis, Gustave. *Théorie mathématique des effets du jeu de billard*. Paris: Carilian-Goeury, 1835. Web.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española, 2007.

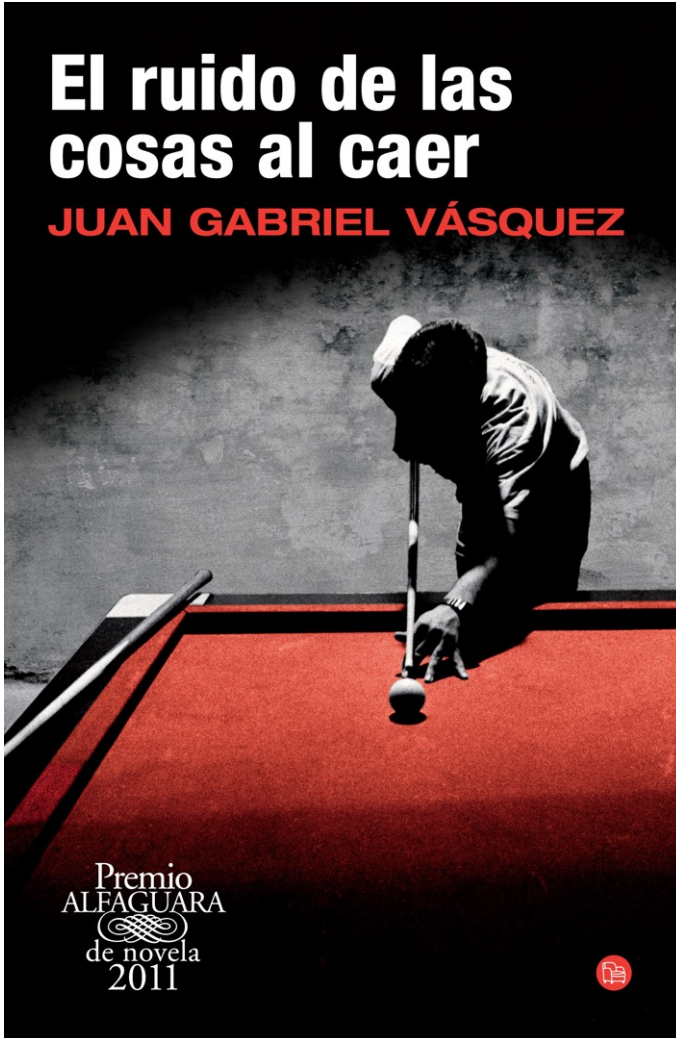
Homero. *La Ilíada*. España: Edimat Libros, 2005.

Saint Exupéry, Antoine. *Le petit prince*. Paris: Harcourt, 2001.

---. *Vol de nuit*. Paris: Gallimard, 2007.

Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Chile: Alfaguara, 2011.

World Rules for Carom Billiard. Web. Consultado el 1 de agosto de 2013.



DE LA VIDA REAL (EN BROMA): LA OBRA PERIODÍSTICA DE JOSÉ DÍAZ (P. GALINDO)

MANUEL M. MARTÍN-RODRÍGUEZ¹

En las últimas décadas, el seudónimo P. Galindo ha estado asociado, sobre todo, con la obra del novelista texano Rolando Hinojosa, que bautizó así a uno de los personajes narradores de su larga obra por entregas *Klail City Death Trip Series*². Hinojosa nunca ha ocultado que la inspiración para el personaje era el periodista, también texano, José Díaz, que firmaba sus escritos con el mismo seudónimo P. Galindo. Pese a esta llamada de atención de Hinojosa, y a pesar de que él mismo reconoce la influencia de Díaz en su narrativa, la obra del original P. Galindo no se ha estudiado hasta ahora. En gran medida, este olvido académico se debe a la dificultad de acceso a sus escritos, pues los periódicos digitalizados por proyectos como Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage apenas nos ofrecen unas cuantas de sus múltiples columnas periodísticas, mientras que su libro *De la vida real (En broma)*, publicado en 1965, es prácticamente imposible de encontrar³. El libro es, en realidad, una antología que

¹ Catedrático de literatura en la University of California, Merced y miembro correspondiente de la ANLE. Entre sus publicaciones recientes destacan *Cantas a Marte y das batalla a Apolo: Cinco estudios sobre Gaspar de Villagrà* (2014) y *With a Book in Their Hands: Chicano/a Readers and Readerships Across the Centuries* (2014).

² La obra de Hinojosa ha recibido varios premios y ha sido objeto de numerosos estudios académicos. Los análisis más completos de su obra (y de su personaje P. Galindo) los aportan los libros de Martín Rodríguez (1993) y Zilles (2001).

³ Agradezco a Rolando Hinojosa el haberme facilitado un ejemplar de la obra.

reúne buena parte de sus escritos para la prensa aparecidos entre 1928 y 1965, y a su estudio quiero dedicar estas páginas.

En concreto, me propongo abordar los siguientes aspectos, en la medida en que el espacio lo permite: la vinculación de las columnas periodísticas de Díaz con el género de la crónica y su afinidad intertextual con otras manifestaciones literarias, su visión de la sociedad y la cultura México-americana en Texas, su relación con una comunidad letrada que consumía periódicos y otras formas literarias impresas en la época, el uso del humor y la sátira y, por último, la influencia rastreable de las crónicas periodísticas de José Díaz en el “cronicón” de Rolando Hinojosa⁴. En la medida de lo posible, intentaré también reconstruir parte de la biografía de Díaz (que fue amigo personal de la familia de Hinojosa y que vivió, como Hinojosa, en la ciudad texana de Mercedes), así como trazar un esbozo de su relación con otros periodistas y cronistas de la época que convirtieron la prensa hispana en una suerte de espejo con el que sus respectivas comunidades reían y pensaban al verse retratadas desde ángulos inesperados.

De acuerdo con la semblanza del autor publicada por J. Montiel Olvera en el *Primer anuario de los habitantes hispano-americanos de Texas* (1939), José Díaz nació el 7 de septiembre de 1898 en San Miguel de Camargo, Tamaulipas, en la orilla sur del Río Bravo. El joven Díaz cursó hasta la preparatoria en el Colegio Fronterizo de Camargo y, sin que sepamos cuándo exactamente, fijó después su residencia al norte del río, dedicándose al periodismo regional en los Estados Unidos desde varios años antes de 1928⁵. En 1939, cuando se publicó el citado *Primer anuario*, Díaz vivía ya en Mercedes, Texas, donde residía también en 1965.

En cuanto a su trayectoria profesional, queda claro que Díaz debió de ser muy conocido y respetado entre sus colegas y lectores, ya que publicó sus columnas en más de quince periódicos texanos, incluyendo el semanario *Diógenes* (de McAllen), donde comenzara su

⁴ “Cronicón” es el nombre con el que designan los personajes narradores de Hinojosa a la serie de materiales narrativos que compilan. Llamo así, por extensión, a la propia obra del narrador texano.

⁵ En la columna “Para empezar”, primera de la serie que se compila en *De la vida real (En broma)*, Díaz nos dice que antes de dedicarse a esta nueva empresa “Ya como corresponsal/ me tenían asignado, / y años hace, he publicado / información general” (3).

carrera, *El Independiente* (de Río Grande City), *La Prensa* (de San Antonio), *El Herald* y *El Puerto* (ambos de Brownsville), *El Sol* (de San Benito), *El Mañana*, *El Eco* y *Orientación* (todos ellos de McAllen), *Milicia* (de Kingsville), *El Tiempo* (de Raymondville), *El Quijote* y *El Porvenir* (ambos de Mission), *Variedades* (de Dallas) y *El Defensor: Semanario Independiente Pro-Raza* (de Edinburg), entre otros. Además, en una de sus columnas publicadas en *Diógenes* se queja de que *El Vacilón* de San Antonio le plagió uno de sus escritos, de lo que podemos deducir el grado de popularidad que habría alcanzado este cronista del Valle ya desde sus inicios a finales de la década de 1920. Esa misma popularidad, debemos suponer, le valió el poder publicar su propia revista, titulada *Navidad*, y auspiciada por el editor de *El Independiente*, José Salinas (*De la vida* 73), así como varios volúmenes de calaveras.

No obstante, la efímera vida de la mayor parte de los periódicos mencionados, así como la ya citada extremada rareza de su libro, han relegado la obra de Díaz al olvido más total. Por ello, me parece fundamental, a la hora de analizar sus principales características, dar a mis propios lectores abundantes ejemplos de primera mano que puedan capturar el sabor del estilo de este humorista, que *pega poco, pero pega lindo*, de ahí su seudónimo.

La filosofía y poética de Díaz son simples, pero de extremada importancia para nuestra consideración de su papel en el periodismo México-americano a principios del siglo XX. Así las expresa en el “Proemio” de su libro:

Tras de la diaria jornada
el obrero, al descansar,
se complace en r[e]pasar
la nota regocijada,
—por radio o T.V. escuchada—
o ya en la prensa leída.
Pues es verdad definida
ya, desde que el Mundo existe,
(que así, la salud resiste)
y que a la verdad, sin chiste...
¡no tiene chiste la vida!... (s.p.)

Para empezar a adentrarnos en la obra de Díaz, me interesa destacar varios elementos de este pequeño prólogo poético, por ser

característicos de su quehacer literario en general. En primer lugar, indicar que Díaz escribía sus crónicas en verso, utilizando sobre todo la décima, de tan antigua raigambre popular. El conocido folklorista Américo Paredes nos recuerda que la décima, que probablemente llegó a la zona del Valle del Río Grande a mediados del siglo XVIII –con la primera colonización hispano-mexicana del Nuevo Santander–, se había consolidado ya como forma eminentemente popular hacia mediados del siglo XIX (236). También indica Paredes que la décima era un vehículo reconocido para narrar acontecimientos de la vida cotidiana en ese mundo de vaqueros y rancheros (237), y que en muchas ocasiones sus estrofas aportaban un contenido humorístico o satírico (240-41). José Díaz nos demuestra con su obra que, en la primera mitad del siglo XX, la décima seguía teniendo la misma vigencia que en el siglo anterior y que, si bien las condiciones de vida habían alterado en algo las formas de transmisión de la tradición oral, la incorporación de la décima al mundo periodístico garantizaba –si no ya su oralidad– al menos sí su capacidad para narrar y comentar historias de la vida cotidiana, y para hacerlo con humor. Díaz es un amable comentarista del día a día que se codea imaginariamente con sus lectores sin caer en la sátira mordaz ni en el sarcasmo más cínico.

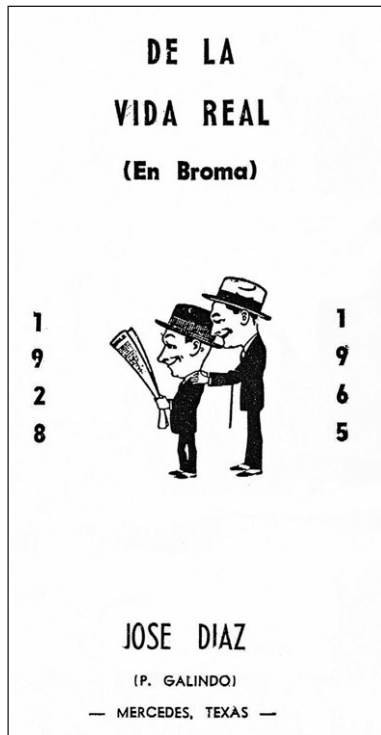
En segundo lugar, me parece significativa la vinculación del autor con la clase obrera, a la que ve como destinataria de sus columnas. Nótese que la afinidad no es producto de una ideología política revolucionaria (de hecho, Díaz se nos muestra bastante conservador en sus escritos), sino consecuencia del status social de la mayoría de los México-americanos del Valle, a los que Díaz considera justamente su propia comunidad. Estos obreros de Díaz pertenecen –no importa que sea de manera algo periférica– a la ciudad letrada y, por tanto, derivan placer en sus horas de ocio de la lectura de la prensa.

Poco se ha estudiado hasta ahora el papel del México-americano como lector⁶, pero ya Díaz parece avisarnos de que no debemos olvidar esta faceta del obrero México-texano. Gabriel Meléndez, Doris Meyer y otros estudiosos del periodismo hispano han documentado con anterioridad algunos aspectos relacionados con el público de la prensa hispana

⁶ Sobre la figura del lector en la literatura chicana, puede verse mi libro *Life in Search of Readers*, especialmente el capítulo 2. Como complemento empírico a ese estudio teórico, véase también mi *With a Book in Their Hands*.

del suroeste, dando detalles tales como las cifras de subscriptores (Meléndez 19, 77 y 87), el acceso de los analfabetos a la prensa (Meléndez 69) o las cartas al director enviadas por lectores (Meyer 138-46). Valga añadir que la mayoría de las columnas de José Díaz se llenan con los nombres (reales o ficticios) de vecinos y paisanos a los que su autor retrata asistiendo a bailes, funciones sociales y eventos parecidos. Es difícil, al leer a Díaz, no pensar en el personaje de Tomás Rivera, Bartolo. Bartolo es el poeta itinerante de ...*y no se lo tragó la tierra* que lleva sus versos de pueblo en pueblo, cantando también en ellos a sus propios vecinos y clientes. Como él, José Díaz se hace también parte del grupo que retrata y comparte bailes, comidas y chismes con estos convecinos a los que menciona con nombres y apellidos en sus columnas.

Con ello, José Díaz se decanta por una visión comunitaria y social del periodismo y de la lectura, que se refleja de manera emblemática en la caricatura que acompaña a sus columnas tituladas “De la vida real”. Se trata de dos figuras masculinas, vestidas de traje. El



de la izquierda sostiene en sus manos un periódico que lee sonriendo. Detrás de él, el otro individuo lee (también sonriendo) el mismo periódico, por encima del hombro del primero. La solidaridad entre ambas figuras se establece por medio de los brazos del segundo, que se apoyan en el hombro del primero.

Para entrar ahora en un análisis más detallado de las columnas de Díaz, me serviré de la “declaración de principios” que nos da el autor en la primera columna de la serie (escrita el 4 de marzo de 1928) para enumerar sus principales temas, preocupaciones, intereses y fobias:

A invitación especial
de Adrián Tapia, el Director,
desde hoy empiezo, lector,
a escribir “La vida real”.
Será una Sección trivial
ayuna de pretensión,
que llevará la intención
de glosar, en simple broma,
lo que de nuevo se asoma
en esta [sic] vasta región (3).

Las “glosas” de José Díaz parten en muchas ocasiones de un dicho popular, que sirve de estribillo a las tres décimas que –por lo general– forman cada una de las columnas. Así, la columna “Cuando el gato...”, fechada en julio de 1948, utiliza el refrán “¡Cuando el gato no está en casa / tienen fiesta los ratones!” para comentar sobre los excesos de velocidad en las calles de Mercedes (aprovechando que los policías locales asisten a una convención lejos de la ciudad) y sobre los abusos de los dependientes cuando los dueños de las tiendas se ausentan. En alguna ocasión, como en una columna de enero de 1956, esta estrategia poética nos recuerda a alguna de las letrillas satíricas de Luis de Góngora⁷:

Que el hijo de un influyente
en la propia Capital,
tras “cuete fenomenal”
asesinó a un indigente,

⁷ Ver, por ejemplo, “Que pida a un galán Minguilla”.

se dictaminó “accidente”
 y el “quidam” libre salía...
 porque ya el refrán decía
 desde la época primera:
 “En el pobre es borrachera;
 y en el rico es alegría” (109).

Aunque breve, la cita nos permite también observar que el humor de Díaz no siempre va exento de crítica social, un elemento que cultiva para denunciar el contraste entre ricos y pobres (109), empleados y jefes (95), así como algunas lacras económicas que azotan a la región del valle del Río Grande. Su familiaridad con el género de las calaveras mexicanas⁸, también muy conocidas de sus lectores, es palpable en casos como este en que, amagando y no dando, P. Galindo denuncia en tono amable un problema concreto o una injusticia de cualquier tipo.

En este mismo sentido, quiero destacar las columnas de Díaz que nos retratan las penalidades que padecen los trabajadores agrícolas del sur de Texas, algo que luego harán también Tomás Rivera, Rolando Hinojosa y otros muchos escritores chicanos. En “De aquí... y de allá” (1935), por ejemplo, P. Galindo se queja de la subida de los precios:

Mucho comenta la prensa
 un día y otro seguido,
 que ya el carbón ha subido
 de precio, que es un exceso.
 Pero como tratan “eso”
 con marcada profusión,
 fastidiado –y con razón–,
 puede que exclame el más santo:
 “Hombres, ya no ‘tiznen’ tanto
 Con su maldito carbón” (48).

⁸ En una entrevista reciente, Rolando Hinojosa compartió conmigo la siguiente información sobre las calaveras en el valle del Río Grande y sobre la relación de José Díaz con el género: “En Mercedes, los Acosta tenían su propia prensa y, además de todo eso, publicaban calaveras (chistes en rima) una vez al año. A veces, papá salía en ellas. Pepe Díaz se encargaba de conseguirlas y de inventarlas, como sabes” (“Entrevista” 88).

En apenas diez versos, Díaz consigue, por un lado, denunciar con sutileza el incremento del precio de este artículo de primera necesidad; al mismo tiempo, su sátira se vuelve de inmediato autocrítica ante los excesos de la prensa que, a fuerza de repetir una noticia, puede crear o exacerbar una alarma social.

En otras columnas parecidas, P. Galindo comenta sobre los efectos de la sequía en la economía de los campesinos (54), el retorno de los trabajadores migratorios (56) y otros temas similares. En “Pizca, pizcando” (de 1937) se trata de la escasa cosecha de algodón y de los abusos de los llamados “enganchistas”:

Carros van y vienen carros
llevando trabajadores
que del sol a los rigores
no completan el quintal
pues abunda el “quelital”
en muchas de las labores.

De Tynan llega una carta
que tenemos a la vista:
“quedó mal e[l] ‘enganchista’
con lo que nos ofreció” (40).

Conviene no pasar por alto esta referencia a la carta de un lector. *De la vida real (En broma)* contiene numerosas alusiones a parecidas comunicaciones recibidas de los lectores, que convierten la obra de P. Galindo en una especie de diálogo a dos voces con su público. Así, tras publicar una décima sobre una bella nudista en Cannes (88), José Díaz se ve obligado a responder con humor a un lector que se había sentido ofendido:

Un pudibundo lector
me acusa de ligereza,
por lo que hablé de la inglesa
en la sección anterior:
dice que fuera mejor
no haber tal caso tratado.

Nada hubiéramos logrado;
 pues si el “hit” dejó pasar,
 otro habría de llegar
 “a comernos el mandato”!.. (90)⁹.

Como ocurría también en la columna sobre los precios del carbón, notamos que este diálogo del periodista con sus lectores (reales o imaginarios) incluye casi siempre algún comentario sobre la propia función de la prensa. Los profesionales de la misma ejercen ante los lectores su oficio pero estos, a través de sus comentarios, dejan bien claro que sienten los periódicos como algo suyo y que, por tanto, se consideran en su derecho de influir en el tipo de periodismo que desean. En ese sentido, aunque no podemos determinar que haya una relación de causa-efecto, resulta curioso que cuatro años más tarde (en 1958), publique Díaz una columna entera contra los efectos de la “inflación” inmoral que provocan el cine y la televisión. Después de sopesar los motivos económicos de esos medios audiovisuales, nuestro autor concluye sin ambages:

Que termine la “inflación”
 inmoral, que padecemos:
 pedimos programas buenos
 de cine y televisión
 (ya las “polkas” de acordeón
 bien pueden ir relegando)
 Es menester ir bregando
 por la decencia y cultura...
 Una buena coyuntura
 que locutores “de altura”
 ¡deben ir aprovechando! (136).

Prueba del incesante diálogo de Díaz con su público es la respuesta que dice haber recibido de otro lector en relación con esta última columna citada. Díaz le devuelve el envite a ese anónimo lector en la siguiente columna de la serie, invocando su experiencia profesional y solucionando el debate sobre los medios de un rotundo capotazo:

⁹ Las dos columnas son de 4-30-1954 y 5-9-1954, respectivamente.

Porque dejé lo asentado
—de cine y televisión—
un espontáneo guason [sic]
presto al ruedo se ha tirado,
(y hasta un par ha dibujado
que es “de poder a poder”)
Sorpresa no me ha causado;
pues hogaño, como ayer,
al ardid no soy ajeno:
¡nomás sale “un toro bueno”
y me lo echan a perder! (137).

Además de cuestiones sociales, la longeva sección de José Díaz aborda con frecuencia temas políticos, incluyendo el asesinato del presidente Kennedy (74), el nombramiento de Robert F. Kennedy como procurador general de la nación (75), diversas huelgas realizadas en la zona (46), el retorno de El Chamizal a México (57), las elecciones (54), la Unión Soviética (80), así como numerosas columnas dedicadas a diversos conflictos bélicos internacionales. Como sugerí más arriba, la ideología de Díaz es manifiestamente conservadora, sobre todo en lo que toca a la política internacional, así que muchos de estos acontecimientos se retratan en sus décimas desde una óptica tradicionalista. No obstante, cuando los sucesos comentados afectan a los trabajadores texanos (como ocurre en el caso de los huelguistas de 1936), la crítica de Díaz se acompaña de una marcada simpatía por los suyos y la crónica, por la simple mención de los acontecimientos, se hace también historia:

Acaba de terminar
en San Antonio, una huelga
y una nueva se descuelga:
¡ya es un puro descansar!
Las de la nuez —sin quebrar—
mas pasando sus apuros¹⁰,

¹⁰ Se trata de una de las huelgas más famosas del movimiento obrero México-americano. Más de doce mil trabajadores, liderados por Emma Tenayuca, participaron en esta huelga en San Antonio.

y hoy las que fabrican puros
no quieren picar tabaco¹¹.
¡Esto se pone “del gato”
con estos tiempos tan duros... (46).

En otras columnas que podríamos denominar patrióticas, Díaz continúa comentando acontecimientos históricos, pero esta vez desde una óptica más positiva. Así ocurre, por ejemplo, cuando el autor trata temas como los triunfos estadounidenses en la carrera espacial, aunque el aguijón de su sátira no desaprovecha ni siquiera esta ocasión para romper una lanza por su raza, y así su parabién al estado se matiza:

No obstante lo del Viet-Nam
y lo de torpes ‘racistas’
siguen aquí las conquistas
siderales, con afán (122).

Díaz es, ante todo, un cronista de su pueblo y por ello no puede pasar por alto las injusticias que observa en el tratamiento de su gente, como la desproporcionada participación de los chicanos en la guerra de Vietnam y el racismo prevalente en la sociedad norteamericana de la época.

Esta dimensión histórico-crítica, enfocada en lo local y en la gente de la calle, habría de inspirar más tarde a su vecino Rolando Hinojosa, quien adoptaría la estampa breve (en prosa, en su caso) para construir el mundo semi-ficcional de Belken County. En el caso de Díaz, sus columnas en verso se sitúan en la intersección entre la décima popular, el corrido, la crónica de sociedad, el artículo de costumbres y el editorial periodístico. Comparten con todos esos géneros la vocación de informar, opinar, documentar, retratar personajes, denunciar abusos y poner los puntos sobre las íes cuando así se necesita.

Por ello, junto a los temas ya mencionados, encontramos también en *De la vida real (En broma)* columnas dedicadas a episodios

¹¹ Las huelgas y paros contra la Finck Cigar Company en San Antonio comenzaron en 1932 y fueron parte de protestas similares en otros estados, como la de Tampa, Florida.

históricos concretos, como la epidemia de gripe de 1929 (7), tema que también tratará después Hinojosa, el efecto de la guerra fría en la economía local (129 y 138), y varias entregas que se ocupan de la construcción de la presa de “El Falcón” y de sus beneficios para la agricultura y el turismo locales. Con todo, si la historia con mayúsculas tiene su sitio en la obra de José Díaz, la estrella de sus escritos es, sin duda, esa otra historia “menor” que Miguel de Unamuno llamó intrahistoria y que en las columnas del periodista texano se plasma de manera especial en la crónica social. Dentro de esta categoría, los temas son variadísimos: las lluvias de mayo (“Ora sí, se casa Juana”, 121), la cena de nochebuena (120), las fiestas patrias (11), una graduación escolar (12), la devoción a la Guadalupana (29), el inicio del año escolar (31), los desfiles ciudadanos (77), varios viajes del cronista por la zona, innumerables eventos deportivos (sobre todo de béisbol), bailes, las playas en verano, así como un retrato fugaz pero fiel de lugares emblemáticos de la comunidad, incluidos sus cafés, sombrererías, tiendas de diverso tipo, la fiesta de San José, fiestas en ranchos, funciones musicales, y otros muchos similares.

Con la misma (falsa) modestia que luego caracterizará al homónimo personaje de Hinojosa, el P. Galindo de Díaz quita importancia a su tarea, describiéndola como si fuera una especie de historia de andar por casa, como dice en “Después de las fiestas”: “Y ya en nuestros propios lares / estamos labrando historias” (131). Pero lo cierto es que gracias a esas historias labradas podemos recuperar ahora, como lectores, una rica imagen de la sociedad del sur de Texas (y norte de México) en esa época que va desde la Gran Depresión al Movimiento Chicano y que, de otra forma, nos sería mucho más difícil de reconstruir.

Además, recuperamos también con las columnas de Díaz una acertada representación de la situación lingüística y cultural México-americana en esos años, tanto por el lenguaje que las crónicas reproducen (repleto de coloquialismos y regionalismos, así como de préstamos ocasionales del inglés y otros elementos característicos del español popular en los Estados Unidos) como por los acontecimientos artísticos que se mencionan y que nos pintan la semblanza de un pueblo letrado y amante de la diversión y la cultura. La crónica de programas culturales incluye noticias sobre obras teatrales escolares (50), críticas de cine, incluyendo un interesante juicio sobre la segunda película de Cantinflas (“las segundas partes / le comieron el

mandado”, 108), numerosos informes sobre el panorama musical a ambos lados de la frontera, varias secciones dedicadas a la fiesta de los toros y una despedida a la Carpa Cubana (fechada en 1935), que enfatiza la vinculación del público local con este tipo de compañías itinerantes que, a pesar de su deambular, proporcionan una memoria cultural histórica, aliando lo antiguo (la “niñez lejana”, en la cita que sigue) y lo moderno (esos renovados frutos de la cita que captarán los teatristas en sus redes):

Se fue la “Carpa Cubana”
que gran éxito alcanzó,
y recuerdos nos brindó
de nuestra niñez lejana...
Se fue la “Carpa Cubana”
en su eterno deambular,
atentos a deleitar
a los hermanos de raza,
que aquí en extranjera casa
su Patria no han de olvidar.
(...)
Aquí habremos de esperar
la pronta vuelta de ustedes;
que nos traigan, en sus redes
del arte nuevos pescados...
y aplausos muy bien ganados
tendrán de nuevo en Mercedes! (128)¹².

En esta semblanza del mundo de la cultura que nos ofrece *De la vida real (En broma)* encontramos también todo un discurso rico en referencias al periodismo regional. José Díaz dedica buena parte

¹² La inestimable importancia de las carpas para el teatro México-americano y chicano ha sido objeto de numerosos estudios críticos. Nicolás Kanellos resume así su importancia: “The *carpas* functioned quite often as popular tribunals, repositories of folk wisdom, humor, and music, and were incubators of Mexican comic types and stereotypes. They continued to function in these ways in the Southwest, but especially in San Antonio, which had become, especially after the outbreak of the Mexican Revolution, a home base and wintering ground for many of the *carpas*” (*A History*: 97). Sobre la Carpa Cubana, ver Kanellos, *ibid.* 101-02.

de sus versos a hablarnos de nuevos periódicos, como el escolar *El Coyote* (12), o de compañeros de profesión, de sus propias vicisitudes con el mundo de la imprenta, de noticias publicadas por otros periódicos, además de las ya citadas “polémicas” del autor con sus lectores y con algunos colegas a los que acusa de plagio. En las décimas de Díaz se mencionan, en total, más de veinte publicaciones fronterizas cuya documentación nos sirve de valiosa contribución a la reconstrucción del pasado periodístico hispano. Valga solo decir al respecto que cinco de estas publicaciones que menciona Díaz¹³ no figuran en el detallado listado de periódicos hispanos publicado por Kanellos y Martell en el año 2000, el más completo que tenemos hasta la fecha.

Finalmente, en lo que respecta a los contenidos de este libro singular de Díaz, conviene destacar la tensión entre lo que su autor denomina “romanticismo” y el prosaísmo que, según él, caracteriza a la vida moderna. En los momentos en que Díaz explora esta tensión, sus escritos se tiñen de una cierta nostalgia por el pasado y de una visión tradicionalista de la mujer, que comparte con la mayor parte de los otros cronistas México-americanos de la época. En “A toda ley, lo viejo”, por ejemplo, publicada en 1931, leemos lo siguiente:

Con el voraz modernismo
que su insidia va sembrando,
va en el semblante soplando
algo que huele a cinismo.
El tierno romanticismo
parece que ya se escapa.
Pero el Licenciado Chapa
mis temores desechando,
ternuras va contemplando
¡en los ojos de una guapa! (34),

para concluir, al final de la última décima, “que el romance ha de existir / mientras viva la mujer” (34).

Este “romanticismo” de Díaz, que hoy nos parece innecesariamente sexista, confiesa temer a los cambios que permiten a la mujer conquistar derechos civiles y laborales, y así como Jorge Ulica en

¹³ *El Quijote, Variedades, El Coyote, Alamo News y El Perico.*

California criticaba a las empleadas de oficina por su incipiente independencia¹⁴, también Díaz en Texas se preocupa por las consecuencias que la mayor independencia de la mujer pueda traer a la cultura mexicana¹⁵. Valga como ejemplo la columna “Esto y aquello” con fecha 24 de septiembre de 1935:

En Puebla, a nuestras mujeres
ya les permiten votar,
y el triunfo quieren lograr
en la república entera.
Por algo, yo no quisiera
de esa campaña el progreso:
pues si en cosas del Congreso
ellas se quieren meter,
el hombre no va a tener
tiempo, de darles un beso! (44).

Es de suponer que este mismo romanticismo, tal vez sin su tinte humorístico, impregnaría también el libro de poemas que el autor anunciaba en la contraportada de *De la vida real (En broma)* como de pronta aparición, bajo el título “Del romántico ayer”. Hasta la fecha no he podido encontrar ningún ejemplar del libro, ni referencia que lo dé con certeza como publicado, aunque es preciso andar con cautela a este respecto, pues tampoco *De la vida real (En broma)* figura en ninguno de los grandes catálogos bibliográficos que he consultado. En el campo de las literaturas hispánicas en los Estados Unidos, la desaparición de libros ha sido una constante a lo largo de su historia, pero la recuperación de títulos perdidos (e incluso desconocidos) nos ha deparado múltiples sorpresas en las últimas tres décadas y puede ser que también los poemas románticos de Díaz aparezcan en el futuro.

¹⁴ Ver, por ejemplo, “La Estenógrafa” (65-68). “Jorge Ulica” era el seudónimo de Julio G. Arce.

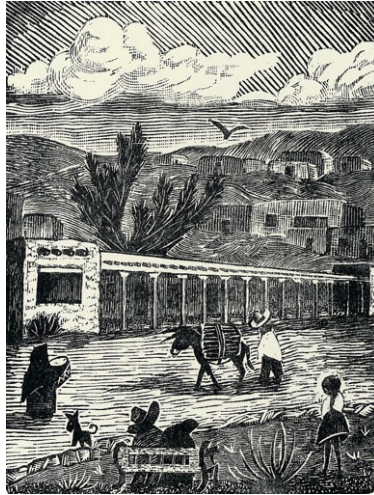
¹⁵ Conviene recordar, sin embargo, que desde principios del siglo XX publicaban también en los periódicos de Texas otros autores de orientación feminista, como la maestra Sara Estela Ramírez, exiliada mexicana, que primero colaboró con *La Crónica* y con *El Demócrata Fronterizo*, para después fundar *La Corregidora y Aurora*. Sobre la prensa femenina y feminista de esta época, ver Kannellos “A Brief History” 23-26.

Con independencia de lo que el hallazgo de ese libro de poemas pudiera depararnos sobre el resto de la obra escrita por José Díaz, concluyo con unas brevísimas reflexiones sobre su labor periodística, tal cual se plasma en *De la vida real (En broma)*. En primer lugar, quisiera destacar su valor como cronista de la región del sur de Texas, a la que retrata con pinceladas rápidas pero vigorosas. Celebro también su papel como fuente de inspiración para su convecino, el mucho más famoso Rolando Hinojosa. Cualquiera que conozca la obra de Hinojosa, y tenga la buena fortuna de leer a Díaz, reconocerá en los escritos de este último personaje, giros lingüísticos y temas que retomará después Hinojosa, quien también gusta de titular sus estampas al modo del original P. Galindo. Por último, me gustaría resaltar la excelente oportunidad que nos brinda este libro de Díaz para replantear y reescribir la historia literaria del sur de Texas. En ese sentido, solo lamento la extremada rareza bibliográfica de esta colección de crónicas, que espero poder paliar con una edición crítica de la obra que tengo lista para publicación. En ella, a las décimas contenidas en *De la vida real (En broma)* he podido añadir más de doscientas composiciones no recogidas allí, incluyendo una veintena de poemas firmados por Díaz con su propio nombre, que van desde temas religiosos hasta la lírica amorosa.

Obras Citadas

- Díaz, José. *De la vida real (En broma)*. Mercedes, TX: El autor, 1965.
- Hinojosa-Smith, Rolando. "Entrevista con Rolando Hinojosa-Smith." Manuel M. Martín-Rodríguez. *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* 1.1-2 (2012): 84-106.
- Kanellos, Nicolás. "A Brief History of Hispanic Periodicals in the United States". *Hispanic Periodicals in the United States, Origins to 1960: A Brief History and Comprehensive Bibliography*. Ed. N. Kanellos y H. Martell. Houston: Arte Público Press, 2000.
- . *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- . y Helvetia Martell. *Hispanic Periodicals in the United States, Origins to 1960: A Brief History and Comprehensive Bibliography*. Houston: Arte Público Press, 2000.
- Martín Rodríguez, Manuel M. *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/a Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

- . *Rolando Hinojosa y su "cronicón" chicano: Una novela del lector*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.
- . ed. *With a Book in Their Hands: Chicano/a Readers and Readerships Across the Centuries*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2014.
- Meléndez, A. Gabriel. *So All Is Not Lost: The Poetics of Print in Neomexicano Communities, 1834-1958*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.
- Meyer, Doris. *Speaking for Themselves: Neomexicano Cultural Identity and the Spanish-Language Press, 1880-1920*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- Montiel Olvera, J. *Primer anuario de los habitantes hispano-americanos de Texas*. S.l.: S.p., 1939.
- Paredes, Américo. *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Rivera, Tomás. "...y no se lo tragó la tierra". Berkeley: Quinto Sol, 1971.
- Ulica, Jorge. *Crónicas diabólicas*. Ed. Juan Rodríguez. San Diego: Maize Press, 1982.
- Zilles, Klaus. *Rolando Hinojosa: A Reader's Guide*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.



© Willard F. Clark.

PERCEPCIONES

*[B]ien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer y imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros y tantos dineros cuanta fama.
(Don Quijote de la Mancha, Segunda Parte,
“Prólogo al lector”)*

RELACIÓN DE LOS MÁRTIRES DE LA FLORIDA
DEL P. F. LUIS JERÓNIMO DE ORÉ (c. 1619)

Estudio preliminar, cronología, edición modernizada y anotada, y bibliografía de

Raquel Chang-Rodríguez



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FONDO
EDITORIAL

RESEÑAS

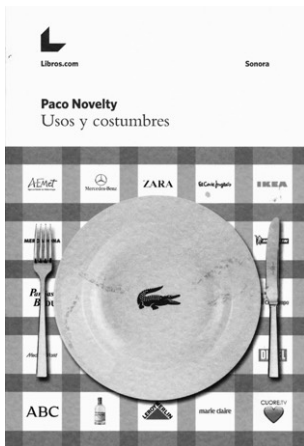
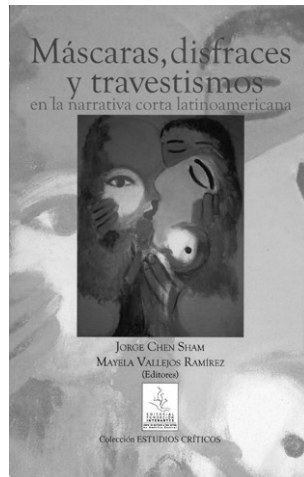
*Siempre, hermano, fui amiga de la igualdad,
y no puedo ver entonos sin fundamentos.*
(Teresa Panza, en *Don Quijote de la Mancha*,
Segunda Parte, Cap. V)



Guillermo Cabrera Infante
 Mapa dibujado por un espía



Galaxia Gutenberg
 Circulo de Lecturas



Cabrera Infante, Guillermo. *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L. Círculo de Lectores, S.A., 2013. 396 p. ISBN 9788415472766

Cuando sonó el timbre del teléfono en las oficinas de la Embajada de Cuba en Bruselas a las cuatro de la madrugada del 2 de junio de 1965, el autor de este libro –“testimonio demoleedor del desengaño y la decepción”, como lo califica su editor, Antoni Munné– desvelado tras sufrir un accidente automovilístico en la tarde anterior y creyente en presagios de mala suerte, habría pensado que nada bueno le esperaba. Guillermo Cabrera Infante corrió descalzo escaleras abajo desde su dormitorio en el segundo piso. Llamaba su amigo Carlos Franqui, desde La Habana, para decirle que su madre, Zoila Infante, se encontraba muy grave y que él debía regresar cuanto antes: “Coge el primer avión que salga.”

Con la autorización verbal del ministro de Relaciones Exteriores, Cabrera Infante (aquí, GCI, aunque me gustaría decir G. Caín, el pseudónimo en sus crónicas de cine, tan recordadas por sus lectores en Cuba a mediados de la década de 1950) toma el primer vuelo ese mismo día. En la primera escala, “Schiphol pasó de ser el nombre del aeropuerto de Ámsterdam a convertirse en una de las estaciones del infierno, con su nombre señalando algo malo.” Esta vez su mujer, Miriam Gómez, lo llamaba desde Bruselas para decirle que su madre había muerto.

Cuando aterriza en La Habana lo llevan, sin escalas, del aeropuerto a la funeraria. Al darle el pésame, Marta Frayde, médico y participante activa en la lucha contra Batista, le dice al oído: “Tu madre murió por falta de asistencia médica.” (49) Así comienza una pesadilla de cuatro meses para el escritor que en uno de sus libros confesaría: “Dos patrias tengo yo, La Habana y la noche.”

GCI, cuyos padres fueron fundadores del partido comunista en Gibara, el pueblo donde él nació en 1929, se trasladó con ellos a la capital cubana en 1941. En su adolescencia estudió Medicina, pero pronto empezó a escribir y cambió de carrera, matriculándose en la Escuela de Periodismo en 1950. Al año siguiente fundó la Cinemateca de Cuba, con Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea, y la dirigió hasta 1956. Al mismo tiempo comenzó a publicar crónicas de cine en el semanario *Carteles* y en 1957 fue nombrado jefe de redacción de la revista. Participó en la lucha clandestina contra Batista; fue multado al publicarse un cuento suyo que supuestamente contenía obscenidades en inglés, y tuvo que valerse del seudónimo para seguir escribiendo. En 1959 se le nombra director del Consejo Nacional de Cultura y subdirector de *Revolución*, el diario del gobierno de Fidel Castro. Con otros intelectuales crea el suplemento cultural *Lunes de Revolución*, que dirige hasta su clausura en 1961. En *Mapa dibujado por un espía* GCI relata que el suplemento fue clausurado “después de protestar sus miembros por la supresión y secuestro de una película corta” que había hecho su hermano, Sabá Cabrera. Agrega que antes de la clausura se llevaron a cabo tres reuniones sobre el tema, a las que asistieron Fidel Castro, el presidente Dorticós y los encargados de la dirección de la cultura. (78) La caída en desgracia de GCI condujo a su alejamiento involuntario del país mediante el conocido recurso de nombrar en un cargo diplomático a un personaje que se había vuelto incómodo y cuyos méritos –en este caso revolucionarios– no aconsejaban la adopción de medidas más drásticas.

Cuando GCI regresa a La Habana del cómodo (pensaron algunos) exilio diplomático, lo hace para enterrar a su madre y volver a Bruselas en una semana. Al principio nada le indica que no será así. El canciller Raúl Roa lo recibe en el ministerio, le da el pésame, recalca que se había hecho representar por su hijo en los funerales al no haber podido asistir personalmente, y le asegura estar tan satisfecho con su labor en Bélgica que regresará a su cargo ascendido a ministro encargado de negocios. No obstante, hechos los arreglos familiares (incluyendo pasaportes diplomáticos para sus dos hijas menores, quienes muerta la abuela con quien vivían en Cuba irán ahora con él a Bélgica), cuando GCI esperaba en la sala de protocolo del aeropuerto, con las niñas, listos todos para abordar el avión en media hora, recibió una llamada telefónica del viceministro de Relaciones

Exteriores diciéndole que no se podía embarcar porque Roa quería verlo nuevamente.

A partir de ese momento todo es incertidumbre, pretextos, mentiras, temor y la terrible sensación de ser cautivo en tierra propia. No logra ver a Roa, motivo invocado para impedirle salir del país, a pesar de que acude varias veces al ministerio. En una ocasión, cuando se le informa que el ministro se encuentra enfermo, va a su casa y no le permiten pasar de la puerta de la calle. Algunos amigos lo esquivan; otros intentan tranquilizarlo; otros le confían un rumor: los servicios de inteligencia son los verdaderos responsables de la medida. Uno de los más fieles llega a decirle que “el gallego Piñeiro”, conocido también por el temible alias de Barbarroja, jefe de esos servicios, ha jurado que GCI no saldrá de Cuba – todo esto sin mayores detalles ni mucho menos razones. El poeta Oscar Hurtado lo visita y le cuenta la ocupación estatal de Teatro Estudio, “una institución teatral muy revolucionaria aun antes de la Revolución, todos de inclinación comunista y partidarios de Bertolt Brecht.” (77) Otra noche, Virgilio Piñera, en el apartamento de los padres de GCI y en voz baja, le da cuenta de las persecuciones a homosexuales. Viene con su colega Antón Arrufat, destituido como director de la revista de Casa de las Américas por homosexual (Piñera había sido detenido en su casa y llevado a la cárcel en 1961 por igual motivo). Arrufat habla de protestar contra la persecución haciendo “una manifestación a Palacio con cartelones y todo.” Tratando de evitar la detención de sus amigos, GCI les dice: “No se debe hacer ninguna manifestación pública. No que no los dejarían llegar a Palacio sino que ni siquiera podrían llegar a salir de donde salieran...” (86) Con estas palabras GCI revelaba que sabía medir el alcance de la represión oficial. Sin embargo, aún no imaginaba que sobre él, un revolucionario de antecedentes indiscutibles, caería también la pesada mano del Estado, aunque por razones diferentes a las que afectaban a estos amigos.

Pocos días antes de su proyectado regreso a Bruselas lo vino a buscar el director de cine Gutiérrez Alea, “Titón”, su amigo de la juventud y ex colega en la Cinemateca, y almorzaron juntos. Titón le habló someramente de la persecución a los homosexuales y se extendió en los problemas en la Universidad de La Habana, donde había presenciado uno de los juicios de la Federación de Estudiantes a alumnos acusados de contrarrevolucionarios. Había dos acusados:

“Al muchacho lo acusaban de raro —y con esto podían querer decir muchas cosas, desde homosexual hasta exclusivista—, es decir, que no era demasiado popular con sus compañeros. A ella la acusaban de exquisita: vestía siempre demasiado bien y además se había excusado muchas veces para no ir al corte de caña supuestamente voluntario.” (92) A gritos el público impidió que los acusados hablaran y sin ser oídos fueron condenados a expulsión de la universidad por votación a mano alzada. A “un muchacho largo y temeroso que aparentemente no había levantado su brazo para votar” lo levantaron a empujones y lo sometieron a juicio. Terminado el relato Titón le preguntó a su viejo amigo: “¿qué te parece?” “Muy grave”, contestó GCI. “Así están las cosas. ¿Cuándo te vas tú?” —“El domingo.” —“Lo mejor que haces. Mantente lejos por un tiempo.” (93) GCI agrega que apreció el consejo porque “sabía que Titón, viejo simpatizante comunista y una de las estrellas, como director, del Instituto del Cine no hablaba por hablar sino que estaba genuinamente preocupado con lo que estaba ocurriendo.”

No hubo viaje ese domingo. Le esperaban meses de tortura psicológica. Su mujer lo llama por teléfono desde Bruselas para decirle que de Relaciones Exteriores le han enviado un pasaje aéreo para regresar a Cuba. GCI se las arregla para disuadirla de viajar, sin dar los motivos por temor a la censura de las comunicaciones. Luego le escribe una carta insinuando cuidadosamente, sin decirlo, que debe permanecer en Bélgica, y Miriam Gómez, totalmente identificada con su marido, entiende perfectamente el mensaje cifrado. A Sabá, que ha venido de Madrid para el funeral, le han dicho que su misión en el extranjero con el Ministerio de Comercio Exterior llegará pronto a su fin. La peculiar situación de GCI, que nadie puede explicar satisfactoriamente, está afectando también a sus familiares inmediatos.

Cuando al fin se le permite viajar al extranjero, gracias a la intervención de Carlos Rafael Rodríguez, máxima figura del comunismo cubano y viejo compañero de lucha de su padre, GCI lleva consigo imborrables testimonios que definirán su rompimiento definitivo con el régimen. ‘Con estos tiros, ¿quién duerme?’, pudo haber escrito nuestro autor, amante fiel del lenguaje habanero y de las expresiones populares. Pero *Mapa dibujado por un espía*, el libro póstumo que Guillermo Cabrera Infante nunca quiso publicar en vida; este texto a mano alzada, guardado por años en sobre cerrado,

que sin adornos estilísticos ni los juegos de palabras que tanto le gustaban salió a la luz gracias a la valentía de su viuda y al cariño de su editor, es la crónica de un revolucionario desilusionado y como tal no tiene cabida en ella el sentido del humor que matizó el talento del gran escritor cubano, llevándolo a las cumbres de la literatura en español.

GUILLERMO A. BELT
ANLE y RANLE

Chang-Rodríguez, Raquel. *Relación de los Mártires de La Florida del P. F. Luis Jerónimo de Oré (1619)*. Estudio preliminar, cronología, edición modernizada y anotada, y bibliografía de Raquel Chang-Rodríguez. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. 242 p. ISBN- 978-612-4146-65-7

Desde la llegada de Ponce de León a La Florida (1513), hasta los tiempos de Jerónimo de Oré (1554-1630) y de su *Relación* (c.1619), aquella península que inicialmente se describió como una isla llegó a sobrepasar con mucho el territorio que hoy corresponde al Estado conocido como tal. A través de la literatura, en particular con *La Florida del Inca Garcilaso* (1605) y el poema épico titulado *La Florida*, del franciscano Alonso Gregorio de Escobedo (1605), hemos tenido la oportunidad de acercarnos a la historia del Sureste norteamericano y en este terreno descuellan las agudas contribuciones intelectuales de Raquel Chang-Rodríguez (RCR), quien, en este libro nos permite acceder a uno de los capítulos más importantes y no suficientemente destacados –en parte por carecer de una edición– de la historia de América del Norte y del Caribe: la *Relación de los Mártires de La Florida del P. F. Luis Jerónimo De Oré*.

Juan Ponce de León, Pedro Menéndez de Avilés, Lucas Vázquez de Ayllón, Pánfilo de Narváez, Hernando de Soto, Pedro de Quexo, Francisco Gordillo, Cabeza de Vaca, y Bernardo de Gálvez, entre otros, han sido personajes muy estudiados dentro de la historiografía norteamericanista referida a La Florida. En este área existen, al menos, tres enfoques diferenciados ideológicamente: los que definen América del Norte como territorio virgen en el que la frontera

del dominio europeo –“The Borderland”– se extendió paulatinamente sobre una naturaleza salvaje de Este a Oeste; en el segundo grupo ubicaríamos los estudios en los que se defiende la actividad de los líderes anteriormente mencionados como parte de la historia de España, “The Spanish Empire School”; y, finalmente, podríamos referirnos a los estudios que tratan este tema desde una perspectiva en la que la población indígena desempeña un papel fundamental y se enfrentan a la necesidad de explicar la tensión dialéctica entre “settlement” y “unsettlement”.

Independientemente de la perspectiva histórica, el estudio de La Florida requiere un análisis de la participación político-religiosa que allí desempeñaron franciscanos y jesuitas de fines del XVI y principios del XVII. En este terreno le corresponde particular protagonismo a los mártires de Florida sobre los cuales disponemos ahora de la brillante edición y estudio de RCR que nos ocupa.

De los siete capítulos de este libro, dos anteceden la *Relación de los Mártires de La Florida* del P. F. Luis Jerónimo De Oré: el “Estudio preliminar” y la “Cronología”; y cuatro cierran la obra: el “Apéndice documental”, la “Bibliografía”, la “Lista de Ilustraciones” y el “Índice onomástico y toponímico del Estudio preliminar y de la *Relación*”. Acompaña la edición el CD-Rom del impreso original de la *Relación de los mártires de La Florida*, Hesburgh Libraries, Universidad de Notre Dame.

En los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso se menciona la visita que Luis Jerónimo de Oré hizo al Inca Garcilaso cuando ambos estaban en España, detalle que no escapó a RCR, y quien se refiere a esta obra de Garcilaso como “una especie de cajón de sastre donde el autor incluye críticas solapadas a algunos aspectos de la política imperial tanto como descripciones de viajes de exploración, de la labor catequética de la orden seráfica, de la complejidad de las relaciones hispano-indígenas, de la violencia de la vida fronteriza en la zona norte del imperio español en América” (11).

En un momento en el que están en auge los estudios iberoamericanos que fijan su mirada en Norteamérica, uno de los grandes beneficios de esta obra de RCR es que hace accesible una obra fundamental y hasta hoy escasamente conocida. Esta edición y estudio, amén de facilitar considerablemente la investigación –con un impresionante aparato crítico de casi 500 eruditas notas, un riquísimo apéndice documental y una exhaustiva bibliografía– incrementa las posi-

bilidades de difusión de la misma porque RCR ha adaptado el original al español moderno.

RCR delinea además la trayectoria intelectual del Oré políglota y franciscano y la ubicación de sus obras en el contexto cultural de su época; en particular su *Símbolo católico indiano*, los *Sermones del año entrante* y el *Arte y vocabulario en romance y en las lenguas generales deste reyno quechua y aimará*. Destaca asimismo RCR la dimensión internacional de Oré, su estadía en Roma, la subsiguiente publicación de su *Tratado sobre las indulgencias* (Italia, 1606) y la asignación que recibió en 1611 para “preparar a un grupo de veinticuatro misioneros destinados a la catequesis de los indígenas en La Florida” (p. 25). Asignación esta última que forma parte del deseo de la corona española de combatir la presencia de hugonotes franceses en La Florida. Políticamente, y con el mismo objetivo de aniquilar la presencia francesa, Felipe II nombra a Pedro Menéndez de Avilés Adelantado de la Florida y gobernador de Cuba; Avilés funda San Agustín (1565) y Sta. Elena (1566); patrocina la expedición de los jesuitas a la mítica y fallida misión de Virginia (Ajacán) —ubicada en las proximidades de Roanoke— y, posteriormente, tras la retirada de los jesuitas, promueve la presencia franciscana en el Este Floridiano donde llegaron a fundar 22 misiones.

El establecimiento de la provincia franciscana de Sta. Elena (1612), destaca RCR es el momento clave para la entrada de Oré en la historia de Florida, lugar a donde parte —tras su encuentro en España con Garcilaso— pertrechado con tres copias de *La Florida del Inca* y cuatro de los *Comentarios reales*. Gracias a la edición de la *Relación* propiamente dicha, son ahora accesibles la perspectiva de Oré —sobre los trágicos eventos de Ajacán (caps. 3 y 4)— y sobre la ulterior rebelión en Santa Helena y Guale (caps. 5 y 6). Asimismo, la edición de RCR nos permite el acceso a un “detallado informe náutico sobre la zona de la Bahía de Santa María con datos probablemente recopilados por Juan Menéndez Marques en ocasión del intento franciscano de catequizar a los nativos del área.” (p. 41). En el cap 7 del texto de Oré, destaca RCR la descripción del martirio de cuatro franciscanos en la zona de Guale y el recorrido del único sobreviviente, padre Francisco de Ávila, cuya historia de cautiverio y rescate contada por él mismo forma parte del siguiente capítulo ocho. Los apartados nueve y diez tratan de la resolución del conflicto de Guale y ofrecen reveladores

testimonios sobre el contacto de los franciscanos con la población nativa.” (41)

Aguda y novedosa es la afirmación de RCR sobre el espolio de Ajacán y la confluencia de signos sacroprofanos al resguardar en las garitas (o despensas) alimento espiritual representado por el crucifijo y el alimento biológico compuesto fundamentalmente por maíz, frijoles y carnes secas: “por virtud de esta cercanía, se convierte en simbólico espacio de encuentro y transculturación” (46). Una extraordinaria aportación intelectual de esta edición es la mención a la glosa sobre el martirio de Ajacán que transcribe RCR (48) pues en ella encontramos referencia a cartas –que por lo general se han usado casi como referencia exclusiva en el capítulo de los mártires de Florida– conocidas por el lector que anotó a mano el impreso de Notre Dame (49).

Cabe mencionar, entre otro de los logros del estudio preliminar de RCR, la concatenación de las rebeliones de Ajacán y Guale y su observaciones sobre las mismas, como parte de la historia de los franciscanos y como “muestra de la complejidad de las relaciones hispano-indígenas en la frontera floricana” (55) Asimismo, este libro ofrece una brillante exposición sobre “La *Relación* y el virreinato del Perú” que RCR describe lúcidamente en apenas cuatro páginas (63-67) y donde concluye que “Como los franciscanos han admitido el sistema de reducciones como vía para avanzar la catequización, no sorprende que Oré proponga su establecimiento en Florida o que alabe a Francisco de Toledo, quien lo impuso en el Virreinato del Perú.” y fecha convincentemente el año de publicación de la obra de Oré post 1617 (66-68).

La joya de la corona en este libro sobre la *Relación* es su impecable edición modernizada. El único impreso existente en los EE.UU. se encuentra en la colección José Durand, Hesburgh Libraries, de la Universidad de Notre Dame, y en él basa su edición la erudita investigadora. El impreso, comenta RCR, está notablemente deteriorado (71-74). Tras esta edición de RCR hay ahora un antes y un después al que literatos, antropólogos e historiadores hemos de referirnos. Esta edición y estudio es una obra capital para entender el “mundo cultural de la América del Norte y del Sur, de los múltiples conflictos y negociaciones resultado de los contactos entre civilizaciones diversas” y logra, con creces “afinar la comprensión de la impronta de España en la temprana historia de los actuales

EE.UU., de los lazos compartidos con la otrora principal potencia europea” (76).

CARMEN BENITO-VESSELS
ANLE y University of Maryland

Shiro, Martha, Patrick Charaudeau y Luisa Granato (eds.). *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012. 283 p. ISBN: 978-84-8489-680-7

Como indica la profesora Martha Shiro en la introducción a este volumen, la idea de publicar un libro sobre géneros discursivos centrado en los usos de la lengua española surgió en el VI Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (AED), celebrado en Santiago de Chile en 2005. Porque, a la vista de la relevancia del concepto de género discursivo en la lingüística contemporánea y de la amplísima bibliografía existente al respecto –aunque ejemplificada en su mayor parte con discursos en otras lenguas–, surgen interrogantes sobre la terminología empleada, la delimitación de los géneros, la caracterización mediante rasgos comunes y distintivos o sobre si la naturaleza de la caracterización genérica ha de ser descriptiva, que parta de los usos empíricos de los hablantes, o prescriptiva, que tenga como objetivo plantear normas para los usos.

En consecuencia, los coordinadores de esta obra pretenden ofrecer una revisión crítica e integradora de algunos de los más recientes enfoques con que se abordan los géneros discursivos; aplicar esos mismos enfoques a algunos géneros, producidos en contextos socioculturales preferentemente latinoamericanos; y, en esa línea de doble sentido entre conceptualización y realidad empírica, valorar las implicaciones teóricas, metodológicas y didácticas.

En función de que el peso mayor recaiga sobre la teoría o su aplicación práctica, los once estudios se han organizado en dos partes. Así, en la primera parte, fundamentalmente teórica, Patrick Charaudeau, Maite Taboada, Florencia Miranda, Guiomar Elena Ciapuscio e Isolda E. Carranza reflexionan sobre diversas perspectivas con que abordar los géneros: socio-comunicativa, sistémico-funcional, inte-

raccionista, lingüística y antropológico-social. Y en la segunda parte, algunos de los estudiosos anteriores y otros más –Luisa Granato, Susana Gallardo, Adriana Bolívar y Martha Shiro– analizan distintos discursos: la propaganda, desde el enfoque socio-comunicativo; la conversación coloquial, según los presupuestos sistémico-funcionales; el discurso académico, en concreto las tesis doctorales, de acuerdo con la lingüística textual; el influjo de procesos socio-lingüísticos en la producción textual, guiada según los parámetros de un género, pero también por la interacción entre rasgos de diversos géneros; el discurso propio de las crisis diplomáticas, desde una perspectiva que tiene en cuenta factores políticos, sociales, genéricos y lingüísticos; y una aproximación al desarrollo de los géneros discursivos en el habla infantil y, más concretamente, en la evolución de sus habilidades narrativas.

En definitiva, las aportaciones de este ambicioso volumen serán de gran valor para investigadores, estudiantes y profesores, no solo del ámbito de la filología, sino también de la psicología, la filosofía, la antropología o la sociología.

LETICIA BUSTAMANTE VALBUENA
ANLE; IES “José María Pereda”
y Universidad de Cantabria

Novelty, Paco [Domínguez de la Peña, Francisco]. *Usos y costumbres*. Salamanca: Libros.com, 2014. 68 p. ISBN: 978-84-16176-13-7

El autor de este breve poemario se licenció en Filología Románica en la Universidad de Salamanca, su ciudad, en la que ha desarrollado una actividad doble, como empresario hostelero y agrícola, y como poeta y escritor de columnas periodísticas. Es lo que podríamos llamar un poeta entre horas, escribe en los ratos que le dejan libres sus actividades remuneradas, cosa frecuente entre poetas, aunque en su caso se trate de trabajos poco o nada relacionados con la creación literaria. No frecuenta los cenáculos literarios más allá de lo que le obliga la amistad, pero, aparte de su formación académica, tiene un amplísimo conocimiento de la poesía, desde los clásicos grecolatinos a los poetas que acaban de publicar su primer libro.

Usos y costumbres es su tercera obra, después de *Alijo prodigo*, *Concierto cuidado* y *Haceros cargo*, títulos todos que revelan ingenio verbal, y que, más que anunciar su contenido, le sirven de pantalla, lo disimulan. No es así en el caso del libro que nos ocupa: *Usos y costumbres* es una expresión consagrada por el uso –nunca mejor dicho–, que nos remite a la vida social, y eso es lo que nos encontramos: 51 poemas en torno a personajes, instituciones, o formas de comportamiento individual y social, algunos rigurosamente contemporáneos, otros, anclados en el pasado, unos contemplados con indudable ironía, otros con cierta comprensión, casi con ternura, con el único propósito de reflexionar sobre lo paradójico y lo absurdo del comportamiento humano. Sin pretenderlo (aunque manejó el subtítulo *51 pistas para sociólogos*), propone al lector una galería de tipos de indudable interés para quienes se interesan por la sociología, y para quienes, simplemente, se complacen en observar el mundo que los rodea.

En el prólogo el autor juega con su doble personalidad, y se desdobra en el ganadero y agricultor cazurro, alejado de toda pompa literaria, y el hostelero poeta, que anda “en tertulia con filólogos, catedráticos y con la aristocracia de la cultura patria”. Sin embargo, sus poemas reflejan las experiencias vividas en los dos ámbitos, el ciudadano y el rural. En concreto, su léxico preciso y elegante, con resonancias del pasado, se beneficia sin duda de su yo bucólico.

La portada del libro, un mantel con marcas comerciales en cada uno de sus cuadros, con un servicio de mesa encima, nos sugiere dos temas principales: el consumismo y el empeño en buscar lejos de casa nuevas experiencias y objetos exóticos que la uniformidad global propiciada por las marcas y las grandes corporaciones ha hecho inútil. En el poema *Registro mercantil* los heptasílabos contribuyen a reflejar la monotonía de las calles comerciales de cualquier ciudad, con los mismos logotipos en sus escaparates, y el rasgo de ingenio final utiliza una frase hecha, añadiéndole la contemporaneidad: *el mundo es un pañuelo / de Zara o / de Loewe*.

El autor observa desde cierta distancia el comportamiento de sus semejantes, sorprendiéndolos en las situaciones ridículas o paradójicas en que caen, víctimas de una publicidad implacable que convierte en objeto de deseo cualquier producto, y que los convence de que está fabricado para su exclusivo placer. Algunos de los personajes son rigurosamente contemporáneos, otros, en cambio, pertenecen a

la vieja casta hispánica defensora de las esencias patrias. Sorteas con habilidad el tópico cayendo de lleno en él, ofreciéndonos pequeñas perlas envueltas en una forma muy atractiva. Algunas son efímeras, como lo son las convenciones sociales y, mucho más, las marcas, pero lo que subyace es el comportamiento humano, las pulsiones que experimentan las personas, y eso cambia poco.

Sus ojos observadores y malévolos no dejan escapar a ninguno de los especímenes contemporáneos que pueblan nuestras ciudades, y a los que todos conocemos bien, tan bien que los tenemos en casa, e incluso dentro de nosotros mismos: los expertos en bricolaje como el de *Manitas*, que arrostran cualquier prueba porque “no hay nada como lo hecho en casa”; los que hacen dieta sin falta al llegar la primavera, y se apuntan a métodos absurdos de pastillas y a gimnasios donde los someten a tortura (*Hago dieta*); los que se gastan el dinero que no tienen en acontecimientos superfluos para cumplir con lo que creen un deber social (*Eucarestía*); los entusiastas de la cocina refinada y escasamente nutritiva (*Cuisine*); los que cruzan el Océano para hacer exactamente lo mismo que hacen aquí cada verano (*Riviera Maya*). En su galería de tipos humanos no pueden faltar el *Taurino* ni el profesor universitario (*Universitas*): no en vano el campo de observación inmediato del autor es la ciudad de Salamanca.

Se burla de todos ellos con mayor o menor acritud, y se deja conmover por algunos, como los que mienten por Internet para tener más opciones de elegir pareja (*Parejas Badu*), a los que, compasivo, termina dando esperanzas: *Tal vez la vida cara a cara / tenga más fuerza que la invención / y Amor que es ciego en sus oficios / os contrate un final feliz*.

A todos estos tipos de nuestro tiempo el poeta los trata con ironía, pero sin ahondar en la herida; le provocan cierta ternura; no en vano los tiene cerca a diario, vive con ellos. Sabe perfectamente que son víctimas, que todos lo somos, de esa presión insoportable ejercida por la publicidad, que nos dice lo que tenemos que comer, qué cosas nos deben gustar, nos propone modelos imposibles, individuales o colectivos, nos convence, nos rodea, nos aplasta. El poeta es sincero: no se sitúa al margen: los de su generación y condición no escapan a su lengua afilada (véase '68 *Revisited*).

Más duro se muestra cuando entra en el terreno, digamos, de la ideología y la lucha de clases. Ahí la crítica es implacable, ya sea a la *Elite* que cumple todos los tópicos, a la mujer que vive en el glorio-

so pasado invicto (*Moralidades*), a la *Upperclass*, a *La patronal*, a la objetora de conciencia ante Hacienda (*Regimen... fiscal*) y, sin hacer distinguos, a *La sindical*, a los funcionarios (*Función pública*), a los de la gomina (*Kit neoliberal*), a los sufridos ecologistas (*Ecosocial*). El consumismo desatado está presente en *Botillería*, donde el poeta reivindica, frente a la oferta inagotable del mercado, el placer sencillo de lo que ya conocemos. Y no falta ninguno de los grandes iconos de nuestro tiempo: Google tiene su hueco en un poema agrisulce sobre amores reciclados (*Desengaño*); están *Ryanair*, *Ikea*, *Media markt*, Mercadona, la nómina completa de los mitos comerciales del momento.

Si algo hay que reprochar al poeta respecto a su selección de tipos y conductas humanas es que, de acuerdo con el tópico, es mujer la que hace cola para ser la primera en las rebajas del Corte Inglés (*Rutina invernal*), la *fashion victim* (*Fashion*), la que vive pendiente de los famosos (*Cuore TV*), la objetora de Hacienda y la defensora de las esencias patrias.

Los jóvenes le inspiran algunos de los poemas que guardan un mayor poso de amargura. Por el libro desfilan esclavos insolventes de las tendencias (*Tattoo*), gamberros pueblerinos (*Ruralia*), ignorantes con dotes de mando (*Líder*), víctimas inocentes de la crisis (*Empleo*). En *Ignorancia popular* comprobamos que su agudeza observadora ha captado incluso un cambio reciente que se ha producido en las calles españolas: hace treinta años ninguna mujer que pesara más de 50 kilos se ponía mallas ajustadas o *shorts*.

El poeta, por tradición o por convicción, sigue la línea de la literatura satírica. Critica, ridiculiza, moraliza, pero sin tratar de ser didáctico. No se ensaña en exceso con sus personajes, a los que mira con indulgencia, y que en algún caso le caen simpáticos. Más que un fustigador de las costumbres contemporáneas me parece un curioso, un observador de la realidad, un notario de la vida que nos hace reflexionar sobre algunas de las cosas que a muchos nos sorprenden o nos indignan a diario. No hallamos, sin embargo, en el libro, nostalgia por el pasado, ni reivindicación de otras costumbres más antiguas y tal vez más sensatas. El autor se limita a constatar la realidad.

Utiliza con destreza una variedad notable de metros, adaptando en cada caso la cadencia más conveniente: en *www*, la vida sedentaria y aislada de los niños encuentra perfecta expresión en el soniquete de los heptasílabos. El léxico, muy rico y pulido, se carac-

teriza por su capacidad de adaptación a temas y personajes: en *Paella popular*, el ambiente presuntamente festivo lo da el léxico, que refleja el excelente oído del autor para el habla de la calle. Sabe hacer hablar a cada tipo de la forma más adecuada, confiriendo verosimilitud a los poemas; pero su ingenio verbal, su facundia, dejan su impronta en cada uno de ellos.

Conoce bien a los clásicos, y pergeña símiles cuasi homéricos: *Y naufragué en un mar de confusiones / sin tripulante que me diera auxilio / por los mares de plasmas y de leds*. Entre la referencia y la ironía, titula *De senectute* el poema sobre la anciana que maneja el móvil con torpeza. Hay otros referentes perceptibles a lo largo del libro que no detallaremos; baste mencionar el verso *Himno de juventud de Jaime Gil*, con el que nos revela su identificación con una generación de poetas que aún escribieron durante la dictadura.

Un rasgo de estilo peculiar es que las pequeñas historias que construye en torno a cada uno de los usos y costumbres tienen en común un final inesperado, *fulmen in clausula*; en él se nos revela por fin el detalle indispensable, o se cierra la historia de forma sorprendente, a menudo rompiendo con un golpe de humor el tono que hasta entonces predominaba.

El libro se lee de un tirón con gran placer; es muy divertido, aunque al final deje un poso de melancolía. Las reflexiones éticas, que están presentes, y no carecen de profundidad y el tono a veces pesimista están perfectamente equilibrados con una forma festiva y luminosa, llena de hallazgos sonoros, de juegos ingeniosos, de adjetivos jugosos y evocadores.

JOSEFA CANTÓ LLORCA
Departamento de Filología Clásica
Universidad de Salamanca

Chen Sham, Jorge y Vallejos Ramírez, Mayela. *Máscaras, disfraces y travestismos en la narrativa corta latinoamericana*. San José [Costa Rica]: Interartes, 2013. 323 p. ISBN: 978-99-6865-904-8

Todos bien sabemos que la máscara sirve para disimular la ausencia del verdadero rostro de una persona; gracias a la misma se logra esconder el rostro auténtico del individuo. El disfraz cubre la es-

casez o la ambigüedad de un cuerpo, de una entidad; todo lo anterior, dentro de ese gran teatro que es el mundo, como dirían los cervantinos. La costumbre o afición al disfraz data de tiempos muy antiguos; pero una cosa es el disfraz en sí y otra es el arte de disfrazarse. Es aquí donde entra el sentido mágico de la fiesta. La disimulación, el engaño, la burla, el “no ser” de cada uno o, si abundamos un poco más profundamente, el “ser auténtico” de cada cual.

Jorge Chen Sham y Mayela Vallejos Ramírez, en su libro, han tomado la ardua pero interesante tarea de desnudar el disfraz, de revelar lo que hay detrás de la máscara, de desenmascarar la intención del travestismo. Para ello los editores invitaron a un grupo de expertos que han sabido indagar diestramente en la materia en cada uno de los incitantes artículos que forman este su libro al que han titulado simplemente *Máscaras, disfraces y travestismos en la narrativa corta latinoamericana*, el cual, en sí mismo, esconde, como una máscara cómplice, el formidable despliegue de estudios que se lleva a cabo en su interior.

Indiscutiblemente, la máscara está íntimamente relacionada con el carnaval, con Dionisio, con el teatro, y, según los mismos Jorge Chen y Mayela Vallejos nos dicen en su prólogo, “en el tercer nivel se asocia la máscara con la identidad ... Este sentido metafórico se ha relacionado normalmente con la mentira y el engaño” (8). Y es ese el concepto que les interesa a los editores de *Máscaras*: estudiar, indagar en el interés y la capacidad que tienen los seres humanos para esconder, mentir, encubrir, simular, para lograr sus propósitos, muchas veces de sobrevivencia. ¿No es acaso Darwin el primero en hablar en alta voz sobre “la sobrevivencia del más apto”?; no el más fuerte, no el más preparado, no el más conocedor; el más apto —o sea, el capacitado, el hábil, el mañoso, el que sabe lo que va a hacer—. Solo el que sabe usar la máscara, podrá salir ileso de las trampas que pone e impone la vida.

En el primer artículo del libro, Demetrio Anzaldo hace un elaborado análisis de las máscaras de Emma Zunz, la protagonista del tan conocido cuento de Jorge Luis Borges, que lleva por título su nombre, “Emma Zunz”. En sociedad, vivimos inmersos en puras apariencias y lo que hoy *es* no refleja auténticamente lo que ayer *ha sido*. Somos instrumentos orgullosos en manos del poder omnímodo del destino. Por ejemplo, ese hombre que penetra en el cuerpo de Emma, deja en ella la huella imborrable del horror. Pero equivocados estaríamos en

pensar que Emma se entrega a sí misma a su violador. Ella no se sacrifica, ella misma; su máscara la encubre y solo sacrifica su cuerpo, y al hacerlo, lo hace en aras de un fin en apariencias superior. Ella debe perder la virginidad antes de ir al encuentro de su víctima. Demetrio Anzaldo elabora concienzudamente la idea del enmascararse a través de la recreación de su propio antagonista y doble, gracias al cuasi perfecto simulacro que confecciona la misma heroína borgiana.

Por su parte, Carolina Sanabria nos presenta un meritorio trabajo en el cual los vestidos del protagonista de “El camino de Santiago” de Alejo Carpentier marcan la pauta de su viaje, siendo siempre él mismo, aunque está encubierto con “el disfraz del momento” que le proporcionan las diferentes indumentarias que porta a través de las numerosas situaciones que vive y a las que se debe adaptar como parte de su crecimiento psíquico. Sin y con el cambio de indumentaria (el disfraz) Juan no deja de ser quien es, y este es el punto principal, que a mi ver, desarrolla Sanabria en su análisis, manteniéndose así el enfoque original de este artículo.

El brillante estudio sobre el incesto, la carnavalización y la infidelidad que nos ofrece Jorge Chen Sham se basa en tres cuentos del libro *Las invitadas* de la notable autora argentina Silvina Ocampo. Las obras de Silvina Ocampo se caracterizan por elegir temas que representan situaciones insólitas, con su genial capacidad de narrar la monstruosidad con un tono humorístico casi inocente. El trabajo de Chen Sham esclarece cómo el simulacro, el camuflaje, la simulación, el enmascaramiento se convierten en armas de defensa en manos de una sociedad que no quiere que las verdades salgan a la luz, ya sea por una razón u otra. Fingir es la palabra apropiada en este juego de máscaras y va acompañada de pelucas, de dientes postizos, los que encubren la realidad con el velo siempre artificioso del engaño. Jorge Chen Sham lleva a cabo un trabajo muy bien desarrollado en el que explora tres valiosos relatos de Ocampo en donde los personajes se vuelven cómplices y víctimas de una sociedad “dominada por la apariencia y la buena reputación” (Chen, 84), convirtiéndose en otra cosa de lo que son, gracias a las trampas del simulacro.

Guadalupe Pérez Anzaldo elabora de una forma clara y conceptual las máscaras que proliferan en las literaturas de minorías. Siguiendo a Deleuze y Guattari (*Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, trad. de J. Aguilar Mora, 1975), la literatura de minorías se define en oposición a la literatura canónica. Debe advertirse que

“Bien Pretty” de Sandra Cisneros, como muchas otras narrativas con esta temática, no se trata de una obra literaria escrita en un idioma minoritario, sino de una literatura que surge en el seno de una lengua y cultura mayoritaria o dominante. Este es el fenómeno que se conoce como desterritorialización de la lengua: la lengua mayoritaria “pierde territorio” al ser empleada por los escritores de minorías. En este tipo de literaturas se enmascara la verdad de la identidad propia del individuo y con ello se desdibuja la figura del sujeto; desde ahí todo cobra un valor colectivo. Las voces de las protagonistas de este cuento, según nos las presenta Guadalupe Pérez, se marginalizan al callar lo que son, debiendo mostrarse como el resto de la comunidad dominante, enmascarando su verdadera naturaleza étnica. La historia narrada representa las voces de todos, la de una causa común. Cabe decir, en términos generales, en la literatura canónica, el medio social es un trasfondo en el que las distintas acciones individuales se desarrollan y relacionan. En el caso de la literatura de minorías, el problema individual se pone en el lente del microscopio y se vuelve inseparable del medio, vinculándose así ineludiblemente con el aspecto político. Pérez Anzaldo nos presenta máscaras que inmovilizan a la mujer, la que pierde su identidad nacional a través de la ignorancia, y no la confrontación de una latente situación social, personal y política que la oprime y le arrebató su libertad.

En el ámbito de las relaciones amorosas hemos visto como Jorge Chen Sham ha hecho manifiesto el engranaje del engaño en la narrativa de Silvina Ocampo, y ahora Virginia Caamaño Morúa continúa con ilustrar la farsa a través de medios como las pelucas, los dientes postizos, todos dispositivos de simulación, máscaras impenetrables con las que se logra alcanzar la meta deseada, el engañoso fingir perfecto gracias al cual todo aparenta ser y estar perfecto, sin problemas. Caamaño Morúa escribe sobre la obra de Sergio Gómez *Extrañas costumbres orales* analizando a través del lenguaje la esencia del melodrama, mientras desarticula y parodia exitosamente lo que en apariencia parece ser lo moral y lo virtuoso, haciendo del hogar un *lieu* donde conviven el fingimiento y la realidad en medio de relaciones hipócritas y prohibidas.

Por su parte, Dorde Curvadic García trata el tema del desdoblamiento en el relato “Orfeo” de Miguel Gomes de una manera inquisitiva y mordaz. Curvadic nos presenta un estudio psicoanalítico sobre el vivir de “el otro”, a través del cual busca una solución psi-

cológica al sentimiento de soledad y aislamiento del individuo esquizofrénico. Las máscaras son imprescindibles en este relato; gracias a ellas el protagonista, quien ha perdido su identidad innata, se apodera de la identidad de otro por medio del uso de máscaras que le ayudan a desaparecer a través de la identidad de su víctima. Tal como en las películas *Orfeo* y *El testamento de Orfeo* de Jean Cocteau en el relato en cuestión de deslindan los límites entre la realidad y la irrealidad, entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser.

Josefa Lago Graña explora con esmero el cuento “Más estrellas que en el cielo [cortometraje]” en el cual prevalece el entrometimiento de las máscaras como paliativo indispensable en los problemas de identidad del individuo hasta llegar a la inevitable realidad de no saber quién se es; Lago Graña nos muestra cómo el equilibrio se destruye y el ser humano se pierde a sí mismo al tratar de mezclarse satisfactoriamente con el entorno.

La frontera, la identidad y la máscara en la obra del mexicano Luis Humberto Crosthwaite es tema de investigación en manos de Édgar Cota Torres. Las fronteras entre la identidad americana y la mexicana expuestas a la intemperie por la realidad física fronteriza que conviven mexicanos y estadounidenses son la fuente de este minucioso estudio de Cota Torres.

Rosa Tezanos-Pinto despliega un certero análisis de los microrrelatos que conforman el libro *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York* de Luisa Valenzuela. En los mismos hay una fuerte dosis de desencanto existencial y discursivo que se cubren con las máscaras del yo autorial, el personaje principal de las historias y el yo crítico, todos representados por Valenzuela. Valenzuela parece esconderse detrás de estos cuentos, haciendo que sus personajes se representen los unos a los otros, creando una pluralidad que entorpece lo obvio para dar rienda suelta a la decepción del disfraz. Un brillante desdoblamiento por parte de Tezanos-Pinto de las cinco personalidades femeninas que presenta esta obra de Valenzuela para salvaguardar su libertad contra la coerción, el acoso y el maltrato.

Sin alejarnos del tema antes expuesto, Mayela Vallejos Ramírez hace un profundo análisis de los enmascaramientos y travestismos que se dan lugar en “La señorita Florencia” y “La espalda de león” de Dorelia Barahona. Vallejos Ramírez va demostrando cómo algunos personajes de ambos cuentos se ocultan detrás de máscaras para

salvaguardar su propia identidad; o sea, las máscaras pueden revelar tanto como pueden ocultar. En “La espalda de león” un hombre con humos de Don Juan lo hace únicamente para protegerse de los que de otra forma abusarían de él. En realidad, él es víctima de su inseguridad y de su debilidad. Él necesita de esas mujeres que lo rodean, como explica Vallejos, para reafirmarse, para poder ser, para inventarse una personalidad que pueda resistir los embates de la sociedad en la que vive. Además y en referencia a los antes mencionado, en el libro *Máscaras, disfraces y travestismos* hay otros dos críticos que también tratan sobre la máscara como medio de afeminamiento del personaje y la hipermasculinidad, ambos relacionados con la performatividad del género; uno es José Salvador Ruiz que analiza los relatos “El alimento del artista” y “Cine Cosmos” del mexicano Enrique Serna y lo mismo hace Andrea Benavídez en su artículo “Las máscaras en Bosque de ojos” de María Rosa Lojo. En cuanto a Benavídez es muy acertado su énfasis en mostrar cómo la máscara protege el alma femenina y está por lo mismo relacionado con lo mágico y con lo onírico. La máscara no solo protege, también propulsa la identidad de los personajes en cuestión a deshacerse de ataduras sociales y lanzarse hacia nuevas dimensiones que la protejan y la conviertan en lo que ya dentro de sí son.

La temática seleccionada por ambos editores de *Máscaras, disfraces y travestismos en la narrativa corta latinoamericana* es indiscutiblemente venturosa y favorable gracias a los diversos estudios que lo forman en relación a la naturaleza del enmascaramiento y el disfraz. Desde la Grecia antigua ya los actores utilizaban máscaras en sus representaciones; por eso es que esta recopilación de ensayos sobre el tema de las máscaras, del disfraz, de la doble identidad, etc. es tan válida, sobre todo por haber sido aplicada al género de la narrativa corta latinoamericana. Los autores hispanoamericanos que han sido analizados dan fe de la profundidad analítica de los estudios llevados a cabo en este libro. Es un libro que debe ser considerado como lectura indispensable por los estudiosos del tema y tener un lugar especial en las bibliotecas académicas.

MARIELA A. GUTIÉRREZ
ANLE y University of Waterloo

Peramo, Carlos. *Media vuelta de vida*. Barcelona: Bruguera, 2010. 524 p. ISBN: 978-84-0242-114-2.

Me siento a escribir esta reseña sobre la última novela de Carlos Peramo con el debate sobre la pena de muerte en Estados Unidos como telón de fondo. La polémica se reabre tras la ejecución en el penal de McAlester (Oklahoma) de Clayton Lockett, el cual, debido a un fallo en la administración de la inyección letal que se le suministró, tardó 43 agónicos minutos en morir. La controversia que la cruel muerte de Lockett ha despertado en Estados Unidos no se ciñe solo a las cuestiones éticas en torno a esta cruel manera de terminar con la vida de un preso; a la polémica se han sumado las voces de aquellos que, apoyando la pena capital, argumentan que lo único modificable debe ser el método mediante el cual se lleva a cabo la sentencia, de tal manera que abogan por instaurar la efectividad instantánea del batallón de fusilamiento o el método, más terrible si cabe por las connotaciones históricas para Estados Unidos, de la horca. Saco a colación este debate porque sobre la pena de muerte o, mejor dicho, sobre los verdugos o ejecutores, gravita la última novela del escritor Carlos Peramo *Media vuelta de vida* publicada por Bruguera. Aunque la trama principal se sitúa en un barrio obrero de la Barcelona pre-olímpica, el relato se adentrará también en la España oscura del franquismo cuando el garrote vil, un collarín de hierro cuyo mecanismo torcía hasta partir el cuello del condenado, era práctica habitual en la aplicación de la pena máxima. “Ejecutor de sentencias” era el eufemismo con el que se conocía a los verdugos encargados de aplicar la pena de muerte en esa España de la pobreza y del hambre en la que verdugo y ajusticiado compartían muchas veces la misma mísera procedencia social.

Al igual que en su anterior novela, *Me refiero a los Játac* (2007, II Premio de Novela con Ana María Moix al frente de la editorial y otorgado por Ana María Matute como jurado), en *Media vuelta de vida* el pasado no es un tiempo ya concluso y remoto sino que aparece filtrándose en el presente. En esta última novela, la trama se va desarrollando mediante un interesante juego de oscilación temporal que permitirá relacionar ambas épocas a través del interés que suscita en el joven protagonista, Ángel Daldo, el misterioso Tancredo Linares, uno de los trabajadores del ladrillar en el que Ángel y su padre trabajan. Por supuesto, la España de Ángel, esa España de finales de los ochenta, supone un escenario muy diferente al truculento país que fue

la España de postguerra en la que creció Linares, cuyo padre se convirtió en verdugo en un contexto que no le ofrecía más opciones que matar para no morir de hambre. Sin embargo, aunque pareciera que se nos habla de dos Españas diferentes, dos mundos tan alejados que poco podrían tener en común, el personaje del joven Ángel, apodado por sus amigos “Angelito de la Muerte”, sirve para ir trazando intersecciones entre ambos momentos a través de la curiosidad que despierta en él el misterioso Linares. La naturaleza violenta de Tancredo Linares, es lo que, con una mezcla de horror e intriga, Ángel cree, en algunos momentos, reconocer en sí mismo y esto será el motor que alimente su deseo por investigar más sobre el pasado de este oscuro personaje, a quien el resto de los compañeros del ladrillar desprecian.

Uno de los temas recurrentes en ambas novelas de Peramo es el tema de la violencia y su conexión con la masculinidad. Este escritor, con experiencia anterior en la ficción infantil y juvenil, sitúa a los personajes masculinos de su narrativa para adultos bien en la adolescencia (*Me refiero a los Játac*), bien en la primera juventud (*Media vuelta de vida*); es decir, los personajes se encuentran en un momento de transición, nostálgicos de la autenticidad vivida en una etapa infantil ya perdida, pero sin haber resuelto quiénes quieren llegar a ser como adultos. La violencia surge en este contexto como una parte integrante del ritual adolescente de la masculinidad. Este es uno de los aspectos quizá más interesantes de la narrativa de Peramo, ya que lo aborda de una forma que le permite revelar la intensa complejidad del asunto. Sus personajes no resultan ni amables ni odiosos, ni héroes ni antihéroes, sino seres perdidos y desencantados por el fingimiento y la impostura que ven a su alrededor, por esa aceptación resignada de las vidas rutinarias y grises que llevan sus padres o los adultos que les rodean y de las que, en principio, no parece haber escapatoria posible. Esta desazón adolescente permite al autor también mostrar su talento compositivo. Es este un relato realista, compuesto de diálogos ágiles y de una prosa descriptiva que, en ocasiones, raya lo brutal. En esta novela se apuesta por una narración sincera, a través de la cual Peramo presenta la construcción de la identidad masculina en toda su complejidad, como un proceso en el que tienen mucha importancia, por supuesto, las relaciones familiares y sociales, pero que también está marcado por fuertes pulsiones biológicas y en el cual sexualidad y agresión, a veces, se entrelazan. De esta manera, las demostraciones de virilidad de Ángel, su rabia e inadaptación a las circunstancias que

está viviendo, aparecen como manifestaciones externas de fuerza de un sujeto que interiormente se halla muy perdido. Esto, por supuesto, tiene dramáticos efectos en su relación con las mujeres. Por ejemplo, Belén, su novia, se presenta como una joven muy segura de sí misma y de lo que quiere frente a un Ángel completamente desorientado y perdido. La resolución con la que Belén encara su futuro es proporcional a la frágil e inestable subjetividad de Ángel, quien, en ocasiones, llega a extremos de agresión inquietantes.

En los últimos años han proliferado las investigaciones y el interés académico sobre la construcción de la masculinidad y los factores que entran en juego en la constitución de la misma. En este sentido, las novelas de Carlos Peramo suponen una interesante incursión al mundo de la condición masculina o, mejor dicho, sobre aquello que se ha venido en llamar la “crisis de la masculinidad”, ya que sus personajes se encuentran envueltos en un mundo de espejos que les remiten modelos de masculinidad inadecuados y que no representan un patrón válido a seguir. Tanto padres, curas, como compañeros de trabajo o de juergas aparecen encarnando identidades desvirtuadas por uno u otro motivo ante los ojos de los protagonistas, que no hallan más guía que la que les ofrece el grupo inmediato de amigos. Se vincula así esta temática con la que presentan otros narradores peninsulares como Javier Cercas en las *Las leyes de la frontera* o Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa*, por poner dos ejemplos de novelas en las que también se narra desde una óptica masculina mundos en transición y en las que se representa una sociedad en la que los valores antiguos han perdido vigencia, pero los nuevos no se encuentran plenamente consolidados. Como los escritores mencionados, Carlos Peramo también es un narrador eficaz, capaz de captar en sus narraciones la época pre-tecnológica de los ochenta donde todavía había que gustarse no en Facebook sino en la vida real. Para recrear esa época, el escritor incluye detalles que los que fuimos jóvenes en la España de los ochenta reconoceremos enseguida. Así, aparecen referencias al plan de estudios “BUP”, las clases de pretecnología, los cigarrillos *Bisonte*, discos de vinilo con caras A y B, la *Electric Light Orchestra*, coches con radiocasete o televisores con emisión en dos cadenas, entre otros. La narración es efectiva tanto en la inclusión de estas observaciones que ayudan a recrear una época con verosimilitud, como en la introspección y atención al mundo emocional del protagonista. Al mismo tiempo, Peramo es capaz de mantener el pulso de

una trama cuya intriga mantiene al lector en vilo hasta el final, hasta esa *media vuelta* que conseguirá Ángel finalmente dar a su vida. Solo en algunos momentos encontramos que el volumen de detalle ralentiza un poco el ritmo de la narración, pero, en general, *Media vuelta de vida* no se conforma con contar una historia bien, con originalidad y cuidando el estilo, sino que invita a reflexiones profundas sobre temas éticos y sobre la condición humana. Supone por ello una lectura que, creemos, no defraudará al lector exigente.

CRISTINA ORTIZ CEBERIO
ANLE y Universidad de Wisconsin-Green Bay

Picardo, Osvaldo. *21 gramos*. Buenos Aires: Ed. En Danza, 2014, 92 p. ISBN: 978-987-1869-21-3

*Aunque el poema sea largo,
la tendencia tiene que ser a simplificar.
Hay que matar una palabra por día.¹*
JOAQUÍN GIANNUZZI

“Matar una palabra por día” es la premisa de Giannuzzi que mejor sintetiza el modo de concebir la escritura en el último libro de Osvaldo Picardo. *21 gramos* se presenta, ya desde su título, como un relato en verso de la pérdida, del despojo, del espacio y el movimiento entre aquello que está y lo que se va. El epígrafe del libro nos dirige directamente, como lectores, al lenguaje cinematográfico a través de la referencia al film de González Iñárritu centrado en la no probada teoría sobre el peso del alma. Esta vinculación con otros lenguajes resulta una clave de lectura fundamental para ingresar al texto, pues el diálogo tanto con el universo de la literatura (“La mirada de Ulises no vuelve con Ulyses”) como con el de la pintura (“En *La Anunciación* de Lorenzo Lotto hay más de dos silencios”) o el de la filosofía (“Los puercoespines de Shopenhauer no saben amar”) es una constante en el poemario.

¹ Saavedra, Guillermo (2012) “Conversación con Joaquín Giannuzzi” en *La estafeta del viento*. La revista de poesía de la Casa de América. Segunda época. Edición digital 24/01/2012 <http://www.laestafetadelviento.es>

Esta intertextualidad con otros lenguajes no funciona como prueba de erudición, sino como punto de partida para poner en palabras el intento por comprender el constante movimiento entre el presente y el pasado. Un cuadro de Kandinsky y un limón son homologables ya que ambos permiten pensar la semiótica de los colores, como se observa en “Teoría del color alrededor de un significado”. Así también el olor a chocolate de una fábrica antigua de alfajores delinea el carácter de una ciudad y su lazo con el pasado. Son objetos, a veces meros restos, a través de los cuales se introduce la perspectiva de la materia poetizada.

La yuxtaposición de imágenes sensoriales se convierte en la operatoria principal para poner en palabras el intento por aprehender la experiencia. Esta preponderancia de la sinestesia se hace evidente en algunos títulos, como por ejemplo, “No tienen nombre los colores con los que oímos hablar a la luz” o “El olor de la niebla es el olor del tiempo”. Así, la subjetividad de este poemario excede los límites de la convencional mirada poética para adquirir los contornos de un cuerpo que transita, huele, escucha y pone todos sus sentidos a trabajar en el intento de dotar de palabras la experiencia.

21 gramos es un poemario de momentos mínimos que funcionan a la vez como el inicio y el núcleo de la reflexión. Tal es el caso del verdulero Titi pesando una pera en Berisso como imagen para pensar lo efímero: “¿Sentís? /Es ahora el peso de la luz. / Empuja arriba./ Pero ¿sentís?/ ¿Quién diría que también esto termina?”(16). En el mismo plano, dos pescadores en plena actividad se preguntan por lo inolvidable: “¿Qué es lo inolvidable? Preguntan /Firmes contra el viento del Sudeste /observan todo ese teatro de las golondrinas /y en un tiro largo fondean la plomada” (23). De este modo, *21 gramos* es el sintagma que reenvía al hipotético peso del alma, es la marca en la balanza de Titi, es el peso del verano y es, al mismo tiempo, el título de una película.

El poemario transita diversos espacios unidos entre sí por un denominador común: presentarse como la evidencia, el lazo entre lo pretérito y lo conjetural. La desaparición de la peluquería del barrio, la visión de Pompeya y sus restos abrazados o la antigua casa sobre el arroyo Las Chacras son los restos de un pasado que insiste e invade: “No son sino algunos pocos los restos / que el tiempo que todo lo arruina /entrega a una insuperable perfección” (33)

En este *travelling* que propone el libro se va modelando una personal definición de lo que es la poesía, la cual alcanza su máxima

claridad en “Cada producto tiene bien callado algún inconfesado defecto”. Aquí la poesía se concibe como un trabajo, las palabras se fabrican, se “revientan”, son “molotov que se apagan”; el poeta la busca junto a la basura, en el puro resto. Se construye, en consecuencia, la figura de un poeta recolector, trabajador fabril que busca las palabras que le permitan escribir la experiencia en el tiempo, en las ruinas del pasado, en las páginas arrancadas de un libro que se llevó la sudestada o en la arena. Al leer esta suerte de arte poética según la cual la poesía se fabrica, parecen resonar los versos de Gelman definiendo el trabajo del poeta sintetizado en su poema “Arte poética” incluido en *Velorio del solo* (1961): “A este oficio me obligan los dolores ajenos”.

En estos treinta y un poemas, Osvaldo Picardo construye una voz íntima y cercana, en contacto con la calle y la biblioteca, connotada por un cuerpo en movimiento, dueña de una sensibilidad capaz de oler, oír y ver todo aquello que es el testimonio presente de lo que ya no está y, principalmente, de la posibilidad/imposibilidad de recuperarlo. El poema es el intento de salvar esta imposibilidad y, al igual que los nudos dobles de los pescadores, es eso que aprieta “lo que parecía perdido” (77).

SOL MARTINCIC

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Lojo, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014. 256 p. ISBN: 978-950-07-4838-4.

En el breve primer capítulo del Acto Tercero de *Todos éramos hijos*, una mujer en la plenitud de la vida contempla las decenas de cajas que componen su archivo de escritora. El trabajo del tiempo las ha ordenado en estanterías cuyos niveles inferiores y menos frecuentados ocultan y señalan, en ambiguo gesto, los testimonios y los enigmas de un tiempo raigal. “Dejar de huir”, se ordenó la vieja Frik. Y abrió la caja semioculta en la última biblioteca”. En esta escena, la protagonista de la historia que venimos leyendo, se desdobra ante nuestros ojos para revelarnos el instante de su decisión más comprometida y más riesgosa: la de abrir esa última caja donde Frik aguarda, de la mano de todos sus fantasmas, que Rosa la escriba. *In medias res*, la novela se vuelve sobre sí misma y se muestra, todavía *in nuce*, en el

corazón del relato. Su puesta en obra será —es— búsqueda de la verdad por los caminos de la ficción y ejercicio amoroso de la memoria, es decir, el modo de compromiso con su tiempo asumido por la autora, que es —y no es— Frik, o Rosa.

El relato comienza con el ingreso de la pequeña Rosa en el Colegio del Sagrado Corazón de Castelar, al oeste del Gran Buenos Aires. Al cruzar ese umbral, la protagonista entra en un microcosmos ceñido a las reglas y las tradiciones, que de a poco irá transformándose al ritmo de los profundos cambios culturales y sociales de la década de los '60, en un laboratorio de ensayo para la vida. Esa niña reservada y temerosa, que comienza aquí un largo viaje hacia sí misma y hacia los demás, se ve y se considera una extraña, una extranjera: los dos términos parecen homologarse, como si la condición de “exiliada-hija” la arrojara a un margen de lucidez y anomalía, desde donde observa y aprende el mundo temido y deseado que se agita fuera de los muros de la casa familiar. Una compañera, extranjera ella misma, la bautiza con el sobrenombre Frik (*freak*: la rara, la bizarra), que prende en ella y en sus compañeros como una etiqueta que reconoce y define su ser en tránsito.

Los tiempos y los escenarios de la historia que así comienza están distribuidos en Actos, como si se tratara de una obra de teatro. ¿Se evoca así la imagen renacentista del *theatrum mundi*, donde cada personaje lleva una máscara y un destino asignado desde el principio por el Autor? ¿O se trata, más bien, de una estrategia orientada a interponer una distancia reflexiva entre la experiencia del trauma y su puesta en relato? Nuestra indecisión ante estas dos (entre otras posibles) interpretaciones no es trivial; al contrario, acusa nuestra captación de una estructura de pensamiento que atraviesa el texto, y más allá de esta novela, toda la obra de María Rosa Lojo. Los personajes (Frik, sus compañeros, los padres autoritarios como el señor Milovich, o comprensivos como Antonio; las madres que sufren y acompañan o las que se borran del mundo y de sí mismas como Ana; los formadores y modelos como Elena Santos y el Padre Aguirre) son hijos de sus circunstancias y todos arrastran por la vida, como la Rebeca de *Cien años de soledad*, una bolsa con los huesos de sus padres. Pero también son hombres y mujeres dotados de razón y libre albedrío. El mundo cambia velozmente: en una escuela católica donde antes se recitaban literalmente los dogmas del catecismo, ahora se discuten en espacios extracurriculares los documentos del Concilio

Vaticano II y los del cónclave de los obispos en Medellín, y Cristo una vez más advierte a sus apóstoles que no ha venido a traer la paz sino a enfrentar el hijo contra el padre, el hermano contra su hermano. Surgen nuevas lecturas de los mismos textos, y como nunca, estalla el conflicto de las interpretaciones. Por ello, esta novela se da a sí misma una forma ambigua, que acoge los géneros próximos de la autoficción y el *Bildungsroman*, y enhebra el relato con la reflexión, el diálogo (como *mimesis* y como género filosófico) con la narración, el testimonio con la construcción ficcional. El relato en tercera persona produce un efecto de descentramiento, permitiendo graduar la distancia y el foco de atención, como así también la confrontación de voces y conciencias. Frik, la protagonista, ejerce un privilegio perceptual sobre su mundo, pero a su vez es observada desde otro plano por una conciencia en posesión de los plurales tiempos de la historia, capaz de poner aquella mirada juvenil en la perspectiva de lo que después llegaría a saber como testigo y miembro de su generación.

Por otra parte, la representación de una pieza teatral, cuyo análisis preliminar, ensayos y demás preparativos crean un vínculo especial y duradero entre todos los participantes, es el hilo conductor de la trama de esta novela. Como proyecto conjunto de los dos colegios jesuitas, el Sagrado Corazón (de mujeres) y la Inmaculada Concepción (de varones: en esa época, en la Argentina, los Colegios no eran “mixtos”), la profesora Santos y el Padre Aguirre proponen y dirigen la puesta en escena de *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller. La obra, ambientada en el inicio de la segunda posguerra, promueve una discusión acerca de la responsabilidad ética de cada persona desde distintos ángulos –filosófico, teológico, socio-político– que inevitablemente baja del proscenio al mundo de la vida. Se debate acerca de las relaciones entre padres e hijos, sobre las hipocresías de la moral burguesa, sobre las frecuentes contradicciones entre el amor conceptual a la humanidad y el amor como vínculo personal con el otro. El panorama político de la Argentina de esos años, que se apresta para un problemático retorno a la democracia y a la vigencia de las instituciones mientras subsiste una cultura aherrojada a viejos prejuicios e irreconciliables antinomias, dialoga con la obra de Miller produciendo un efecto de puesta en abismo. El espacio teatral es “una caverna platónica al revés” (dice Francisco, uno de los futuros actores), pues las sombras proyectadas sobre el escenario no engañan a los espectadores haciéndoles tomar ilusión por realidad; antes bien promueven,

como quería Brecht, el distanciamiento crítico acerca de lo que se narra (y no *acontece*) sobre las tablas.

Un tema capital de esta novela de plurales lecturas se despliega en el intertexto: el juicio de los hijos sobre los padres. En el análisis preliminar de los personajes encarado por el grupo bajo la coordinación de la profesora de literatura, la figura emblemática de Joe Keller, el fabricante que al entregar piezas de avión defectuosas provoca la muerte de muchos jóvenes pilotos en el frente, evoca el egoísmo y la falta de responsabilidad social de muchos miembros de la burguesía argentina, a la que pertenecían sus padres. Por ello, como el hijo piloto de Keller que se inmola por vergüenza, algunos cargarían sobre sus espaldas, a costa del sacrificio de sus propias vidas, esa culpa heredada. Frik, retoño de una estirpe lacerada por espadas de diverso signo, pone en duda esta rápida identificación. No en vano le toca representar el papel de Kate, la madre que todavía espera el retorno con vida del hijo muerto, pero sigue amando al padre, sin justificarlo. Las discusiones se prolongan y se focalizan en la realidad nacional en los espacios extra-curriculares coordinados por el cura, donde se leen y analizan los documentos del CELAM. La recreación de los cruces entre posiciones diversas en estos polílogos se hace eco de la confrontación de los discursos que atraviesan el campo social de la época. Para muchos, la figura salvadora de Perón garantizaría el retorno de la justicia social y la puesta en vigencia de las propuestas de los obispos en Medellín; por ello, siguiendo el ejemplo del Padre Aguirre y de la profesora Santos, militarían después en el peronismo de bases e incluso algunos entrarían en “la Tendencia”, como se denominaba a los cuadros de izquierda que habían adoptado las banderas sociales levantadas por Perón y Evita, rescatando el fuerte arraigo popular de un movimiento que había dado voz a los reclamos de la clase obrera. Otros, en cambio, rechazaban el populismo y su propaganda como “lavado de cerebro” de las masas. Frik, que analiza y duda, no puede encajar en el pensamiento binario, dicotómico, que se manifiesta en unos y otros. Más tarde, la masacre de Ezeiza mostraría las fracturas profundas del movimiento. Antón, el padre de Frik, socialista y exiliado de la España de Franco, evalúa la situación desde su propia experiencia histórica. Considera a Perón un fascista, un militar a quien le resultan más funcionales los viejos líderes sindicales que los jóvenes que quieren cambiar el sistema. Pero el Perón que vuelve a ceñirse los atributos presidenciales es apenas una sombra de sí mismo, un

anciano que se ha dejado manipular por un entorno siniestro, y la fe que muchos habían depositado en su figura se esfuma mientras una realidad cada vez más violenta amenaza con sumir a la república en un baño de sangre. Frik piensa en el mito de Cronos, el padre que devora a sus hijos, o en el dios sádico que exige a Abraham el sacrificio de su hijo Isaac. En efecto, el filicidio sería la clave de los tiempos que ya comenzaban a sonar en el reloj de la historia.

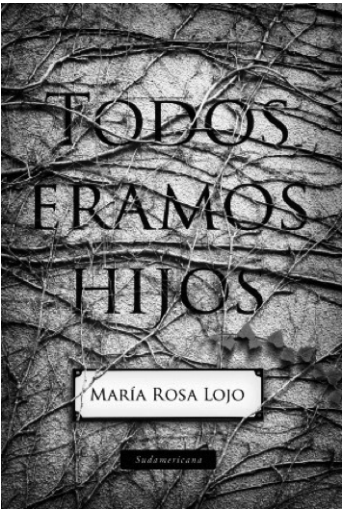
Otros intertextos introducen temas relacionados que se despliegan en los acontecimientos y en las reflexiones de Frik, mediadas por la voz narradora. Uno es *El señor de las moscas*, de William Golding, que el señor Milovich, el padre “oligarca” rechazado por su hijo Esteban, le da a leer a Frik, su única interlocutora entre los miembros de la generación de su hijo. Milovich encuentra en este libro una alegoría que ilustra una concepción pesimista de la humanidad, donde aquellos que pretenden organizar la sociedad mediante la razón y el consenso son invariablemente aplastados por los que dominan mediante el uso de la fuerza: la salvación, a la postre, siempre llega de afuera. Sin embargo, otra interpretación, situada, se lee en filigrana: también los Montoneros, que decían reivindicar principios evangélicos, resultaron ser “otros milicos”, fascinados por las armas, la venganza y la muerte. Frik expresa su dolorosa síntesis cuando dice: “Es la Historia [...] la de los seres humanos. Luchamos contra el Padre Eterno y contra todos los padres derivados. No queremos el mundo que nos dejan. Y como Dios y como nuestros propios padres, de nuevo lo hacemos mal.” (178)

La fe de algunos y la decepción de otros encuentran su contrapeso en la opción de Daniel por apartarse del torbellino de la Historia para desarrollar en Europa una carrera como músico. Para justificar esa postura, le propone a Frik la lectura de *El juego de abalorios*, de Herman Hesse. Sin embargo, el intertexto no propicia una lectura de esta actitud del personaje como una claudicación o huida hacia una torre de marfil, sino como el único camino posible para un joven que asume su identidad homosexual en un escenario donde su opción de vida despertaba incompreensión y rechazo, aún en los círculos más progresistas.

Otra obra teatral, *Time and the Conways*, tiende puentes de sentido a la organización temporal del relato, cuya linealidad se quiebra con frecuentes anticipaciones que funcionan como anclajes de la perspectiva narrativa. Como en la obra de Priestley, el tiempo se plie-

ga problematizando una visión lineal de la sucesión de los acontecimientos: no solo las consecuencias asoman detrás de cada decisión tomada; también los perfiles adolescentes o juveniles de los personajes revelan el rostro de los adultos que llegarían a ser. Cada persona, parece decirnos la autora de *Árbol de familia*, es retoño de su estirpe, y trae grabados en la tablilla de su alma los miedos y los deseos de quienes la precedieron en el reino de este mundo. Pero en esta novela es, además, hija de sí misma. En ese espejo polifacético encuentra cada lector de esta novela el reflejo que puede ayudarle a ajustar o a comprender su propia mirada, su propia memoria. Comprender, no enjuiciar, es también la actitud de Casandra-Frik en el cuadro dramático en tres escenas que sirve de colofón al libro, porque ninguno de los muertos con los que habla sobre el escenario, nuevamente iluminado, donde cuarenta años atrás se representó *Todos eran mis hijos*, es culpable. De esa comprensión, más que del don de profecía, es dueña esta Casandra moderna, que sabe que la obra volverá a empezar, porque la forma de la Historia es una helicoide que avanza describiendo bucles en torno a un eje que conecta el mundo de los vivos con el de los muertos. Lo sabe Frik, y lo ha comprendido también, a lo largo de su prolongada y fecunda frecuentación de la historia, la María Rosa Lojo que buceó en el Archivo y recreó las vidas y las palabras de los apasionados nómades sobre cuyos pasos caminamos. Lo que importa es aprender a dialogar con los muertos para ver, a pesar de la miopía en que nos sume la brutal cercanía de las cosas, el diseño de un Dios que carga con el destino del Hijo en cada víctima.

GRACIELA S. TOMASSINI
ANLE y Consejo de Investigaciones,
Universidad Nacional de Rosario



NOTAS

*[Y] a mí se me trasluce que no ha de haber nación
ni lengua donde no se traduzca.*
(El Bachiller Sansón Carrasco, en *Don Quijote de la Mancha*.
Segunda Parte, Capítulo III)



*Petaca (Petaclalli) de cuero s. XVII. Museo de América. Ciudad de México.
Fuente: M^a L. Sabau García (1994: 180).*

UNA APROXIMACIÓN AL AMERICANISMO *PETACA*

*Todo está en la palabra. Una idea entera se cambia
porque una palabra se trasladó de sitio [...]*

PABLO NERUDA

MARÍA GARCÍA ANTUÑA¹

Este trabajo se encuadra en el marco teórico y metodológico de la terminología. Concretamente, nos acercamos al término *petaca* a propósito de la elaboración de un léxico específico del lenguaje de la artesanía de la piel, realizado en Ubrique (Cádiz, España). Existen palabras que han pasado de unas culturas a otras adaptando su significado. Por tanto, el desarrollo conceptual de estas está íntimamente relacionado con la “cosa”, el objeto al que se refiere y, de este modo, relacionado con la cultura de la comunidad de habla en la que aparece. Este es el caso del término estudiado, lo que requiere un acercamiento a él desde una perspectiva interdisciplinar. Tal y como sostiene P. Álvarez de Miranda (14), el estudio conjunto de “las palabras y de las cosas (los objetos de la civilización material) en el ámbito de una comunidad de hablantes [...] para el investigador supone el nadar entre estos dos mares”.

¹ Profesora y coordinadora del “Área de Lengua y Comunicación” del Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios del Centro Universitario Internacional de Estudios Superiores del Español de la Fundación Comillas (CIESE-Fundación Comillas). Es Doctora en Lingüística por la Universidad de Cádiz con premio extraordinario en Artes y Humanidades, Licenciada en Lingüística y Licenciada en Filología alemana. www.fundacioncomillas.es

El término petaca en Ubrique

Las “propias raíces”, el haber nacido en Ubrique ha sido la razón fundamental para la elección de este término. La artesanía de la piel ha gozado de gran tradición en esta localidad gaditana, de hecho, en este pequeño pueblo andaluz se concentra el mayor número de talleres de toda Europa, lo que le ha llevado a ser reconocido por grandes marcas internacionales como Loewe, Cartier, Chanel, Christian Dior, Nina Ricci, Montblanc, etc. La actividad socioeconómica del lugar también ha sido reflejada por escritores costumbristas como Francisca Larrea², quien en una corta estancia en Ubrique durante los meses de julio y agosto de 1824, escribe³:

Se ven todavía por estos pueblos las costumbres rancias españolas, sin que el progreso de las luces, que también aquí hizo grandes esfuerzos para introducirse, haya podido conmover lo que tantos siglos de verdad han arraigado. El pueblo es sensato, sobrio, tranquilo y religioso, como lo fueron sus antepasados; es independiente, robusto, industrioso y valiente como pueblo de montañas. Tiene fábricas de paños, telares y tenerías, en todo lo cual trabajan también las mujeres. Esta gente de Ubrique es tan amable, que siempre nos está obsequiando, mandándonos finezas cada cual según sus facultades. Todos aquí tienen qué comer, porque todos trabajan. Además de las tareas campestres, hay telares de paño, rasas, jerga y lienzo, tenerías o fábricas de curtir cordobanes y banas, batanes, tintorerías.

También en la villa de Ubrique y en un ambiente decimonónico, Pío Baroja ubica la historia de su célebre antepasado Eugenio de Avinareta, “hombre de mar y de acción, guerrillero, liberal y escéptico” (Bataillon 256). “La ruta de este aventurero” se distribuye en un amplio arco temporal, que va desde 1808 con el inicio de la guerra de la independencia, hasta aproximadamente mediados de siglo. Las alusiones que se hacen a la villa testimonian la relevancia del sector de la piel en esta zona de la sierra gaditana:

² Madre de la escritora Cecilia Böhl de Faber, que firmó sus obras bajo el seudónimo de Fernán Caballero.

³ Estos párrafos los recoge el Padre Sebastián de Ubrique en su *Historia de la Villa de Ubrique* publicado en 1944.

Pasé a Ubrique, pueblo bastante mísero, en donde todo el mundo se dedicaba a hacer contrabando con la mayor impunidad y a coser petacas de cuero. Me chocó que se vendiese el tabaco de contrabando a la vista de todo el mundo, y me dijeron que el gobierno no se atrevía a mandar aduaneros (Baroja143).

A pesar de que la industria de Ubrique destacó por el trabajo del cuero en general, los artesanos de la piel fueron conocidos a partir de finales del s. XIX precisamente por un artículo en particular, las *petacas*. Este término *petaca* hace referencia a la acepción número tres recogida por el *DRAE* (22^a ed.), en el que se define este artículo como “estuche de cuero, metal u otra materia adecuada, que sirve para llevar cigarros o tabaco picado”. No obstante este no fue su significado original. En el siguiente apartado, analizaremos la etimología del vocablo, el recorrido lexicográfico⁴ del término, así como su datación a partir de los textos que conforman el *CORDE* (*Corpus Diacrónico del Español*).

Una aproximación diacrónica al término petaca

Etimología y comprobación lexicográfica

El término *petaca*, según la edición del *DRAE* (22^a ed.), proviene del náhuatl *petlacalli*, “caja hecha de petate”⁵, posiblemente compuesto de *petlatl* “estera” y *kállli* “casa” (*DCECH* 511). Una segunda hipótesis recogida por J. Corominas, sobre la procedencia del término, es el origen sánscrito de esta: “con un problema nos enfrentan los scr. *piṭaka(h)* y *peṭaka(h)*, ambos documentados desde princi-

⁴ Para la comprobación lexicográfica, hemos usado el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) que reúne una selección de diccionarios de los últimos quinientos años, además de la obra lexicográfica académica completa. Las referencias bibliográficas de estas obras aparecen en el capítulo de bibliografía, aunque en el texto se han incluido las fechas de edición y las páginas de cada caso analizado, solo en aquellas ocasiones en las que ha sido posible. Así, hemos encontrado diccionarios cuyas páginas no aparecen numeradas.

⁵ Ya en la edición de 1884 del *Diccionario de la Lengua Castellana* de la Real Academia Española aparece la etimología de *petaca*: “del mej. *petlacalli*, arca o baúl” (823).

pios de la Era Cristiana por lo menos: en *Mahabharata*, en *Kalidasa* (*Vikr. V.6.5*), en pali: “cesta”, “bolsa”, “cajita” [...]. No obstante y tal como se recoge en el diccionario etimológico, parece indiscutible el arraigo de la palabra en México y en América en general, aunque el parecido es “notabilísimo”⁶.

El registro regular de esta voz en los diccionarios españoles será a partir del s. XIX. Ya en el s. XVIII el *Diccionario de Autoridades* (1737: 246) recoge una única acepción de *petaca* como “especie de arca hecha de cueros ù pellejos saertes, ù de madera, cubierta de ellos”. En la edición de 1837, ya se distingue una segunda acepción, que es la que realmente resulta interesante para nuestras investigaciones: “caja para guardar el tabaco de humo, formada de paja, cuero u otra materia flexible” (1837: 573). Tres ediciones más tarde (1869: 256) se añade a la redacción del artículo “de tamaño que permite llevarla en el bolsillo”, enmienda que permanecerá hasta la actualidad con distinta formulación. La acepción de *petaca* como “cesta”, tan solo la hemos encontrado en el *Diccionario del habla actual de Venezuela* (R. Núñez y F. J. Pérez, 1994), en la que aparece como: “cesta de mimbre, de caña o de alguna fibra similar, con tapa, que se utiliza para almacenar y transportar alimentos, objetos personales o mercancías” y en el *Diccionario de voces trujillanas* de S. Barroeta. La acepción de “maleta” aparece por primera vez en la edición 21ª del *DRAE* (1992: 1126), aunque también la encontramos en el *Diccionario usual de México* como: “Objeto en el que se lleva la ropa cuando sale uno de viaje; maleta, veliz” y en el *Diccionario breve de mexicanismos* de la Academia mexicana de la Lengua y dirigido por G. Gómez de Silva (170), el cual se limita a definir *petaca* con esta única acepción: “petaca. (Del náhuatl *petlacalli*, literalmente = ‘caja de petate’, de *petlatl* ‘petate, estera’ + *calli* ‘casa; recipiente’) f. Maleta”.

R. Lenz (1047), en su *Diccionario de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas*, recoge las acepciones bajo la entrada de *petaca* de “cesta” y “serón para el pan”, entre otras. En el *Diccionario de Americanismos* (1677) aparece recogido el término *petaca*, pero ninguna de sus acepciones corresponde con aquella que encontramos en el lenguaje de los artesanos de la piel de Ubrique. La acepción

⁶ Para una historia más completa acerca del origen sánscrito de *petaca*, Cf. *DCECH* (511).

marcada diatópicamente de *petaca* (Méx.) como “maleta” se incorpora al *DRAE* en la edición de 1992. Finalmente, en la edición de 2001 el *DRAE* registra la palabra *petaca* con un nuevo significado: “botella de bolsillo, ancha y plana, que sirve para llevar bebidas alcohólicas”.

Datación del término

La búsqueda en el *CORDE* del término *petaca* nos permitió su datación a partir de textos históricos. Así, hemos podido documentarlo con el significado de “arca” ya en un documento de García del Pilar en 1530 en México, recopilado en la Colección de documentos para la historia de México: “e luego fueron repartidos por los españoles, y echados algunos en cadenas, llevando las petacas a cuestras” (cit. en García Icazbalceta 264).

También G. Fernández de Oviedo (1535-1557) recoge esta voz en su *Historia General y natural de las Indias* o el propio Fray B. de las Casas (1527-1561) en la *Historia de las Américas*. Incluso en *Historia verdadera de la conquista de la nueva España* (1575), B. Díaz habla de “una petaca o caja ofrecida por Moctezuma, observando que así se llama en Méjico” (*DCECH*511):

Luego sacóse una petaca que es como caja, muchas piezas de oro y de buenas labores y ricas, y mandó traer diez cargas de ropa blanca de algodón y de pluma, cosas muy de ver, y mucha comida, que era gallinas, fruta y pescado asado” (Edición consultada 2003: 18).

M. León-Portilla (228), en un estudio sobre los nahuatlismos en el castellano de España, hace referencia al empleo de esta palabra en español en estos textos de la primera mitad del siglo XVI, mencionando también a Garcilaso el Inca, autor peruano, cuya cita aparece registrada en el *Diccionario de Autoridades*: INC. GARCIL. COMMENT. Part.2. lib.5. cap.22. “En aquellas petacas solían los españoles traer de camino y en las guerras, todo lo que tenían” (*Diccionario de Autoridades* 1737: 246).

También, en este sentido, M^a V. Romero Gualda (27), en su estudio sobre los americanismos léxicos en la crónica de Pedro Pizarro, recoge el término *petaca* en su crónica de la conquista del Perú de 1571: “Avía tanto de ella [de plumas] enhilado en hilo de algodón,

muy compuesto alrededor de unos corazones de maguey, hechos troncos de más de un palmo, metido en unas *petacas* (pág. 99)”.

Del término *petaca* con el significado de “caja para guardar el tabaco de humo, formada de paja, cuero u otra materia flexible” (*DRAE*, 1837: 573), solo hemos localizado documentos en el *CORDE* a partir del s. XIX, de modo que la primera documentación del término la encontramos en 1832:

Acercámonos a una de donde oímos salir grandes voces, y creímos asistir a una pendencia de provecho; mas toda ella se reducía a un cigarro que había faltado de cierta petaca; aunque los interlocutores a fuer de damas y galanes nobles chillaban tanto y tan de recio, y accionaban con tal calor (fuerza de la costumbre), que al pronunciar una de las damas esta terrible amenaza: Dame el cigarro, o las habrás con Roque”, hubimos de entrar de partes de por medio para terminar aquella escena que podría figurar airosamente en uno de los dramas modernos (Mesonero Ramos).

Reflexiones finales

La voz *petaca* ha tenido a lo largo de la historia y en los distintos países de habla hispana varios significados. La acepción que recoge el *Diccionario de Autoridades*, que se mantiene hasta la actualidad, tiene su origen en el México prehispánico. Con el término *petaca*, “que así se llaman en la lengua de la Nueva España”, se designaba a un tipo de cesta que Fray B. de las Casas en su *Historia de las Indias*⁷ describe de la siguiente manera:

unas arquetas de dos palmos en ancho y cuatro, al menos, en largo y // uno bueno en alto. Son hechas de hojas de palma o de cañas muy delicadas o de varillas delgadas, enforradas todas por de fuera de cueros de venados. Destas usan en toda la tierra firme los indios, y en ellas tienen y llevan sus alhajas y cosas, como nosotros en nuestras arcas.

Pero su forma y los materiales utilizados para su fabricación se fueron especializando dependiendo de su utilidad. Encontramos la

⁷ Real Academia Española: Banco de datos (*CORDE*) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [15/12/2010].

definición de *petaca* como “cesta” ya en la *Historia general y natural de las Indias* de G. Fernández de Oviedo (1535-1557):

E tenían estos indios algunas casas pequeñas de tierra, fechas de tapias con sus terrados, las más de petacas (petaca, quiere decir cesta); así que serían como emplantas, o cosa tejida de hojas de palmas o bejucos, u otra trabazón semejante.

Y concretamente con el significado de “cesta para bizcochos o dulces” lo podemos documentar por primera vez en 1605 en la *Relación de un viaje por América* de F. Diego de Ocaña en Perú:

Yo hallé en este corregimiento a este amigo y como me trató, y en su casa me dieron una petaca, que es como cesta grande llena de dulces y de bizcochuelos, que en medio de la puna me parecía, cuando sacaban para comer de los bizcochos, que estaba en algún locutorio de monjas.

Este es el significado recogido en el *Diccionario de chilenismos y otras locuciones viciosas* por M. A. Román (212) en la definición de *petaquero*: “individuo que vendía pan en petacas y andando a caballo”. En la edición de 1837 del *DRAE*, ya se recoge el significado de *petaca* como: “caja para guardar el tabaco de humo, formada de paja, cuero u otra materia flexible” (1837: 573). Esta es la acepción tomada en el ámbito del lenguaje de la artesanía de la piel de Ubrique. De hecho, la localidad ha sido conocida como “Ubrique de las petacas”. Los trabajadores que realizaban y continuaban realizando este y otros artículos de piel eran los *petaqueros* o *petaquistas* y las fábricas en las que trabajaban, las *petaquerías* o *fábricas de petacas*. Como lingüista, no deja de sorprendernos cómo una palabra nacida en otra cultura pudo viajar en el espacio y en el tiempo, modificando su contenido y adaptándose a nuevas realidades hasta llegar a convertirse en el emblema cultural de todo un pueblo, mi pueblo.

Referencias bibliográficas

- Academia Española (Real). *Diccionario de la lengua castellana*. Tomo cuarto. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1734.
 ---. *Diccionario de la lengua castellana*. Tomo quinto. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1737.

- . *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, eds. (1770) (1780) (1783) (1791) (1803) (1817) (1822) (1832) (1837) (1843) (1852) (1869) (1884) (1899) (1914) (1925) (1939) (1945) (1956) (1970) (1984) (1989) (1992) y (2001).
- Alemaný y Bolufer, José. *Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona: R. Sopena, 1917.
- Álvarez De Miranda, Pedro. *Palabras e ideas, el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid: Real Academia Española, 1992.
- Baroja, Pío. *La ruta del aventurero*. Madrid: Caro Raggio, 1976.
- Barroeta, Segundo. *Diccionario de voces trujillanas*. Barquisimeto: Universidad Centroccidental “Lisandro Alvarado”, 2006.
- Bataillon, Marcel. “Para una biografía de un héroe de la novela: Eugenio Avinareta”, *Revista de Filología Española*. 18 (1931): 255-58.
- Domínguez, Ramón Joaquín. *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1846-47). Madrid/París: Establecimiento de Mellado, 1853.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Colección de documentos para la historia de México*. [en línea], <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012401_C/1080012402_T2/1080012402_001.pdf>, 1865.
- Gaspar y Roig. *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...]*. Tomo II. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig editores, 1855.
- Gómez De Silva, Guido. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE, 2001.
- Lara Ramos, Luis Fernando. *Diccionario del español usual en México*. México: Colegio de México, 2009.
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario de las voces chilenas derivadas de las lenguas indígenas americanas*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1905-1910.
- León Portilla, Miguel. *Toltecayotl. Aspectos de la cultura náhuatl*. Ciudad de México: Fondo Cultural Económica, 1980.
- Núñez de Taboada, Melchor. *Diccionario de la lengua castellana, para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua y el de la Real Academia Española, últimamente publicado en 1822; aumentado con más de 5000 voces o artículos que no se hallan en ninguno de ellos*. París: Seguin, 1825.
- Núñez, Rocío y Francisco Javier Pérez. *Diccionario del habla actual de Venezuela: venezolanismos, voces indígenas, nuevas acepciones*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1994.

- Pagés, Aniceto de. *Gran diccionario de la lengua castellana, autorizado con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos*. Barcelona: Fomento comercial del libro, sin año [pero circa 1914-1925].
- Rodríguez Navas y Carrasco, Manuel. *Diccionario general y técnico hispano-americano*. Madrid: Cultura Hispanoamericana, 1918.
- Román, Manuel Antonio. *Diccionario de chilenismos y otras locuciones viciosas*. Santiago de Chile: Ediciones San José, 1901.
- Romero Gualda, María Victoria. “Indoamericanismos léxicos en la crónica de Pedro Pizarro”, *Thesaurus*, 38, 1 (1983), 1-34.
- Salvá, Vicente. *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas [...]*. París: V. Salvá, 1846.



Arcón o petaca altoperuana de cuero. Siglo XIX.

(CASI) NO EXISTE LA LITERATURA DOMINICANA... EN LAS ANTOLOGÍAS DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

MANUEL A. OSSERS¹

De los tres países del Caribe hispano, la República Dominicana es el único cuya producción brilla por su ausencia en la mayoría de las antologías de literatura hispanoamericana. Aun en colecciones en las que Cuba y Puerto Rico aparecen representados varias veces, la República Dominicana no tiene ni una sola inclusión. Es cierto que los antologistas tienen limitado espacio y diferentes criterios en sus selecciones. O un autor o sus herederos no responden a tiempo a la petición de permiso de publicación, o nunca responden, o se niegan a otorgar el permiso, o prefieren una oferta más sustancial. Pero aun así, es inexplicable que no sea incluido, verbigracia, ni Juan Bosch, padre del relato dominicano moderno y uno de los pocos cuentistas del mundo creadores de teorías sobre el cuento.

La exigua, o nula atención dada a las letras dominicanas en comparación a las letras cubanas y puertorriqueñas quizás pueda explicarse por razones geopolíticas. Esto es, la visibilidad de las islas de Puerto Rico y Cuba se ha magnificado desde que la primera pasó a manos estadounidenses en 1898 cuando España perdió sus últimas

¹ University of Wisconsin-Whitewater. Ha publicado: *Estudios literarios dominicanos*. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2014; *Expressiveness in Juan Bosch's Short Stories: A Stylistic Analysis*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2010; *Estudios sobre la cuentística de Juan Bosch*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2009; *La expresividad en la cuentística de Juan Bosch: Análisis estilístico*. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1989.

posiciones coloniales ultramarinas en su guerra con Estados Unidos, y desde que en la segunda imperó su Revolución en 1959. Aparte de los méritos de la literatura de cada una de estas naciones antillanas, su conexión histórica y actual con los Estados Unidos es un elemento vital en su presencia en las antologías de literatura hispanoamericana de publicación norteamericana.

Las 29 antologías incluidas en este repertorio crítico fueron publicadas entre 1956 y 2014. Siguiendo entonces un orden cronológico, la primera antología blanco de nuestra indagación es *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX* de Enrique Anderson Imbert y Lawrence B. Kiddle. Esta antología incluye a Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) entre los 20 escritores representados. En ella aparecen dos autores cubanos y ningún puertorriqueño. Siendo Anderson Imbert uno de los antologistas, no parece coincidente que el dominicano representado sea el ínclito intelectual Henríquez Ureña ya que este residió y murió en la Argentina, país de origen del primero. La segunda antología, editada por George D. Schade, es de 1959 y se titula *Trece relatos hispánicos*. Como su nombre revela, esta antología incluye a autores españoles y es numéricamente limitada. De modo que desde el título sospechamos que no se va a encontrar en ella a ningún dominicano. De hecho, aparte de España, solamente México y Sudamérica están representados en esta colección. La tercera antología, del año 1958, la debemos reconocer todos: *Antología de la poesía hispanoamericana* de Julio Caillet Bois. Como sabemos, es esta una voluminosa obra que incluye a 484 poetas con múltiples selecciones de la mayoría de ellos. La República Dominicana está representada por los siguientes siete autores: José Joaquín Pérez (1845-1900), Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897), Enrique Henríquez y Alfau (1859-1940), Gastón Fernando Deligne (1861-1913), Arturo Pellerano Castro (1865-1916), Fabio Fiallo (1886-1942) y Manuel del Cabral (1907-1999). Además, el libro está dedicado a Pedro Henríquez Ureña con un emotivo tributo que reza así: “A Pedro Henríquez Ureña Maestro Inolvidable”. Tal vez la estrecha relación entre el pupilo y el maestro determinó que aquel notara con especial atención el valor icónico en las letras dominicanas de los padres de este, y así incluyó en la antología a ambos, Salomé Ureña de Henríquez y Enrique Henríquez y Alfau. Con todo, a Puerto Rico lo representan diez poetas. Cuba, con la impresionante cantidad de los 42 encon-

trados en esta antología, es uno de los países más representados o quizás el mayormente incluido.

Las próximas cuatro antologías datan de los años 60. La primera, publicada en 1964 en dos volúmenes, es, como la anterior, muy conocida entre latinoamericanistas. Se trata de *El cuento hispanoamericano* del incansable investigador recientemente fenecido Seymour Menton. Entre los 40 autores reunidos en los dos volúmenes de esta antología, se incluye al cuentista dominicano por excelencia, Juan Bosch (1909-2001). La antología recoge a un puertorriqueño y a dos cubanos. El segundo libro, con fecha de aparición de 1966 y antologado por John A. Crow y Edward J. Dudley, se titula *El cuento*. Esta antología incluye a 43 cuentistas españoles e hispanoamericanos. Solo un representante de las islas hispanas del Caribe, específicamente un cubano, logra ser parte de esta colección. También de 1966 es el libro *Conciencia intelectual de América: Antología del ensayo hispanoamericano*, compilado por Carlos Ripoll. Esta obra presenta a 10 ensayistas. Cada antilla hispana es representada por un escritor; el dominicano es Pedro Henríquez Ureña (1884-1946). Quizás de las antologías consideradas en este trabajo, esta es la más balanceada numéricamente en su selección dado que de 10 individuos, tres son de diferentes países caribeños. La tercera antología de este grupo se titula *Narraciones ejemplares de Hispanoamérica*, publicada en 1967 por Daniel R. Reedy y Joseph R. Jones. Solamente cinco narradores componen esta antología; de los cuales uno es cubano. Ni Puerto Rico ni la República Dominicana están representados entre sus páginas.

El siguiente grupo de antologías corresponde a la década de los 70. Aunque *Cuentos americanos*, editada por Donald D. Walsh y Lawrence B. Kiddle, fue originalmente publicada en 1942 y luego revisada en 1948, la edición considerada en este estudio es de 1970. A pesar de su título, este libro incluye también poemas. De hecho, los caribeños representados en él son poetas. Dos son puertorriqueños, uno es cubano y uno es dominicano, Fabio Fiallo (1866-1942). También de 1970, pero publicada por primera vez en 1960, es la conocida *Literatura Hispanoamericana* en dos tomos de Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit. El primer volumen incluye a un puertorriqueño y a cuatro cubanos, pero a ningún dominicano. Otra antología de 1970 es *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*, Volumen 2, editada por Emir Rodríguez Monegal. A pesar de la amplia selección de esta antología, no se incluye en ella a ningún puertorriqueño ni a

ningún dominicano, pero sí a siete cubanos. De 1972 es *Antología de la literatura dominicana* de José Alcántara Almánzar, publicada en la República Dominicana y usada por muchos años como el texto de letras nacionales en los liceos secundarios del país. En 1974 Stefan Baciú publicó su recopilación, *Antología de la poesía latinoamericana, 1950-1970* en dos tomos. El tomo 2 incluye a dos poetas puertorriqueños y a ningún cubano. La República Dominicana la representan cuatro poetas: Manuel del Cabral (1907-1999), Héctor Incháustegui Cabral (1912-1979), Antonio Fernando Spencer (1922-1995) y Lupo Hernández Rueda (1930). De gran utilidad en esta antología es la sección “Bibliografía de Antologías” clasificada por países. La bibliografía de Cuba incluye siete antologías, la de Puerto Rico contiene cinco y la de la República Dominicana tiene cuatro: dos de Pedro René Contín Aybar, *Poetas jóvenes dominicanos*, de 1950, y *Antología poética dominicana*, de 1951, una de Antonio Fernández Spencer, *Nueva poesía dominicana*, de 1953, y una de Gustavo Adolfo Mejía, *Antología de poetas dominicanos*, de 1955. De publicación dominicana en 1977 es la antología *Cuentos y poesías de Hispanoamérica* de Apolinar Núñez y Carlos Fernández Rocha. Esta antología recoge a 23 poetas y cuentistas. Siendo dominicanos los antologistas, no sorprende una inclusión mayor de dominicanos en esta antología, mientras solo dos cubanos y un puertorriqueño son partes de ella. Cinco son los dominicanos: Juan Bosch (1909-2001), René del Risco Bermúdez (1937-1972), Tomás Hernández Franco (1904-1952), Manuel del Cabral (1912-1999) y Pedro Mir (1913-2000). También de 1977 es el libro *Latin-American Literature Today*, editado por Anne Fremantle. De los 38 autores recogidos en esta antología, uno es puertorriqueño, uno, cubano, y ninguno, dominicano.

De los años de la década de 1980 se incluyen aquí seis antologías y una edición especial de la *Revista Iberoamericana* dedicada a la literatura dominicana. La primera es del año 1981, aunque su primera edición data de 1964. Publicada en dos tomos, esta antología, compilada por Carlos Solórzano, se titula *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Con 14 selecciones entre los dos volúmenes, la antología recoge a un dramaturgo por cada nación caribeña; el dominicano es Franklin Domínguez (1931). También de 1981, pero con primera edición de 1976, es *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*, antologada por Jorge Luis Morales. Contiene 44 poetas puertorriqueños, 33 cubanos y 15 dominicanos. Los

dominicanos son: Francisco Muñoz del Monte (1800-1868), Juan Antonio Alix (1833-1918), Domingo Moreno Jiménez (1894-1986), Tomás Hernández Franco (1904-1952), Manuel del Cabral (1907-1999), Franklin Mieses Burgos (1907-1976), Francisco Domínguez Charro (1911-1943), Pedro Mir (1913-2000), Rubén Suro (1916-), Antonio Frías Gálvez (1920-), Antonio Fernández Spencer (1922-1995), Juan Sánchez Lamouth (1929-1968), Rafael Lara Cintrón (1929-), Colombina de Castellanos (1932-) y Dhimas E. Santos (1937-). El libro *9 dramaturgos hispanoamericanos: Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, editado por Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard, fue publicado en 1983, pero su primera edición es de 1979. De los nueve dramaturgos seleccionados, uno es puertorriqueño, uno, cubano y ninguno, dominicano. *Literatura del Caribe: Antología: Siglos XIX y XX: Puerto Rico, Cuba, República Dominicana*, compilada por Eliseo Colón Zayas, fue publicada en 1984. El libro está dividido en dos partes, una para el siglo XIX y la otra para el siglo XX, clasificadas ambas primero por géneros literarios y luego por países. Casi en su totalidad, las selecciones contienen el mismo número de autores por cada país; es esta la única antología disponible para este estudio que logra tal equidad numérica. Los autores dominicanos del siglo XIX son: José Núñez de Cáceres (1772-1846), Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897), José J. Pérez (1845-1900), Gastón Deligne (1861-1913), José G. García (1834-1910), Rafael A. Deligne (1863-1902), José Ramón López (1866-1922), Manuel de Jesús Galván (1834-1910), César N. Penson (1855-1901) y Fabio Fiallo (1866-1942). Los del siglo XX son: Héctor Incháustegui Cabral (1912-1979), Manuel del Cabral (1912-1999), Pedro Mir (1913-2000), Franklin Mieses Burgos (1907-1976), Aída Cartagena Portalatín (1918-1994), Freddy Gatón Arce, Antonio Fernández Spencer (1923-1995), Manuel Rueda (1921-1999), Lupo Hernández Rueda (1931-), Tony Raful (1951-), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Max Henríquez Ureña (1885-1970), Frank Moya Pons (1944-), Federico Henríquez Grateaux (1937-), Tulio M. Cestero (1877-1954), Marcio Veloz Maggiolo (1936-), Sócrates Nolasco (1884-1970), Juan Bosch (1909-2001), Néstor Caro (1917-), Virgilio Díaz Grullón (1924-2001), René del Risco Bermúdez (1937-1972) y Franklin Domínguez (1931-). La antología *Puerta abierta: La nueva escritora latinoamericana* de Caridad L. Silva-Velázquez y Nora Erro-Orthman fue publicada en 1986. El contenido del libro consiste en selecciones de 23 escritoras, de las

cuales una es puertorriqueña, una, cubana y una, dominicana: Aída Cartagena Portalatín (1918-1994). Tal distribución en el contexto de 23 autoras parece tener cierto balance cuantitativo. El libro *La narrativa yugulada* de Pedro Peix fue publicado en la República Dominicana en 1987 como segunda edición de la original de 1981. Es una larga antología de cuentistas dominicanos. Sin embargo, el mismo autor aclara: “Todos los textos que hemos seleccionado en este libro representan mucho más que una antología; son, en efecto, producto de un compendio o suma de antologías. Porque a través de cincuenta años de narrativa breve, sería un acto de ruindad más que de justicia o de estricto rigor, elegir solamente a media docena de cuentistas” (Peix 39). El número 142 de enero-marzo de 1988 de la *Revista Iberoamericana* fue una edición especial dirigida por Rei Berroa dedicada a la literatura dominicana. Contiene ocho artículos sobre narrativa, seis sobre poesía, dos sobre teatro y una sección de tres artículos sobre Pedro Henríquez Ureña. También incluye reseñas de siete obras dominicanas.

Siete antologías de la década de los años 90 ocupan este trabajo. La primera es de 1992 y se titula *Texto y vida: Introducción a la literatura hispanoamericana*, cuya autora es Bárbara Mujica. Puerto Rico y Cuba están representados en esta antología con tres escritores cada uno, pero la República Dominicana no está incluida a través de las obras escogidas. El texto *Sorpresas*, de autoría de Elena Olazagasti-Segovia fue publicado en 1993. De los 14 cuentistas en él incluidos, Cuba y Puerto Rico están representados con un autor cada uno. El voluminoso libro –no tanto por el número de escritores sino por la cantidad de obras incluidas– *Literatura hispanoamericana: Una antología* fue editado por David William Foster y publicado en el año 1994. A pesar de su voluminosidad, no incluye a autores puertorriqueños ni a dominicanos, pero sí incluye a cinco cubanos. En 1996 se publicó la segunda edición de *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria*, antologada por Raquel Chang-Rodríguez y Malva E. Filer. Esta antología reúne a cinco escritores cubanos, a un puertorriqueño y a dos dominicanos. Estos dos últimos son Pedro Henríquez Ureña (1884-1937) y José Alcántara Almánzar (1946-). La antología *Huellas de las literaturas hispanoamericanas* fue publicada en 1997 por Rosemary Bradley como *Editor-in-Chief*. Esta antología incluye a once escritores cubanos, a un puertorriqueño y no incorpora a ningún dominicano. *Panoramas literarios: América*

hispana, cuya autora es Teresa Méndez-Faith, fue publicada en 1998. Seis escritores representan a Cuba, dos a Puerto Rico y ninguno a la República Dominicana.

De la década del 2010 se consideran dos antologías en este estudio. De 2013, pero con primera edición de 1996, es *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria* en su cuarta edición. Como se ha indicado anteriormente, las editoras son Raquel Chang-Rodríguez y Malva E. Filer. Algo ampliada, esta edición agrega a un escritor cubano y a uno puertorriqueño; pero no añade a ningún dominicano, sino que reemplaza a José Alcántara Almánzar con Marcio Veloz Maggiolo (1936-). La más reciente antología, publicada en 2014, se titula *Letras de Hispanoamérica: Nueva antología de la literatura de las Américas*, editada por Julio Ortega, Gustavo Pellón y Martín Gaspar. Esta antología incluye a nueve escritores cubanos, a cinco puertorriqueños pero no introduce a ningún dominicano. Aunque uno esperaría que ya en este milenio los antologistas pusieran un poco más de atención a las letras dominicanas, como muestra esta reciente antología con su ausencia de autores dominicanos, la literatura dominicana no se aprecia tanto como la de las naciones hermanas del Caribe.

En suma, las 29 antologías de literatura hispanoamericana disponibles para esta investigación incluyen un total de 172 escritores cubanos, 112 puertorriqueños y 72 dominicanos. Doce de estas antologías no incluyen a escritores dominicanos, en cinco están ausentes los autores puertorriqueños y en una no hay literatos cubanos.

La menor cantidad de escritores de la República Dominicana que de Cuba y Puerto Rico o su omisión en las antologías de literatura hispanoamericana, se compensa en parte con las actividades de instituciones de los Estados Unidos dedicadas al fomento cultural y literario de la República Dominicana, verbigracia, CUNY Dominican Studies y el Comisionado Dominicano de Cultura en los Estados Unidos y, por ejemplo, su anual Feria del Libro Dominicano en Nueva York. Quizás los eventos de estas y otras organizaciones abran el camino a las letras dominicanas hacia las antologías que están por escribirse o por revisarse; de la misma manera que “los éxitos literarios de escritores dominicoamericanos, como Julia Álvarez y Junot Díaz, en los Estados Unidos han contribuido quizás al aumento de la labor analítica sobre la literatura dominicana” (Ossers xxix).

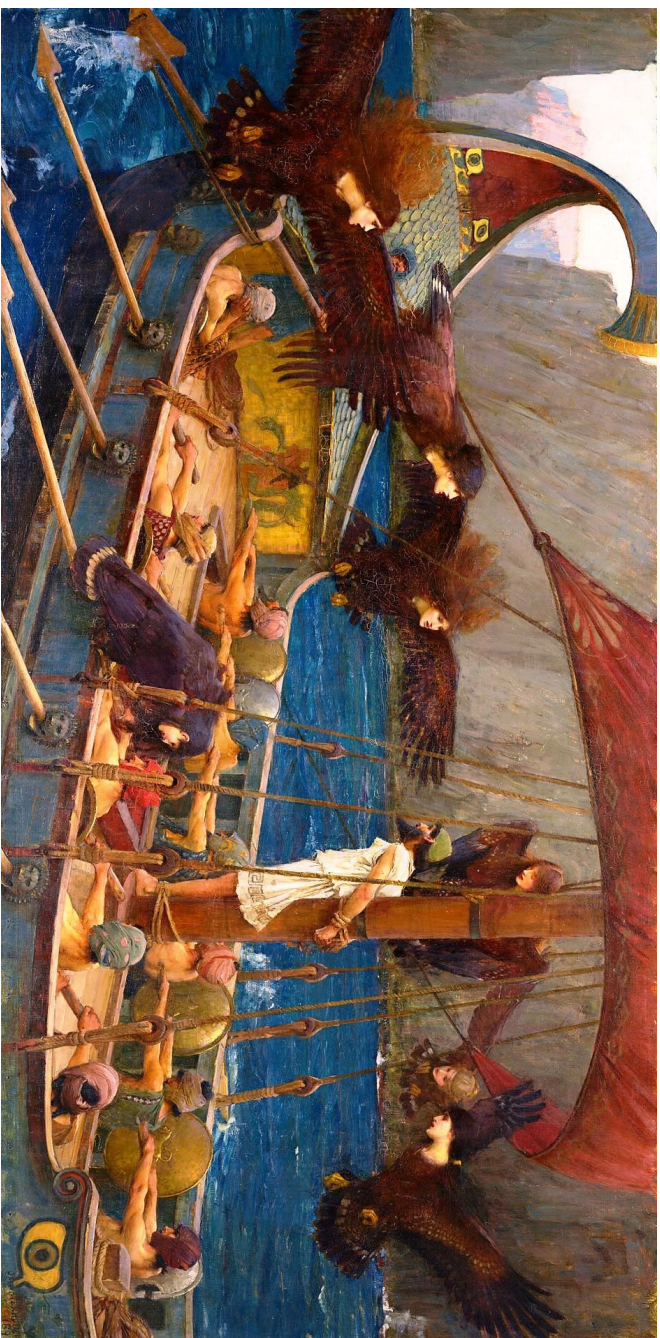
Obras citadas

- Alcántara Almánzar, José. *Antología de la literatura dominicana*. Santo Domingo, RD: Editora Cultural Dominicana, 1972.
- Anderson Imbert, Enrique y Eugenio Florit. *Literatura hispanoamericana: Antología e introducción histórica*. Tomo 1. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Anderson Imbert, Enrique y Lawrence B. Kiddle. *Veinte Cuentos Hispanoamericanos del Siglo XX*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1956.
- Baciu, Stefan. *Antología de la poesía latinoamericana 1950-1970*. Albany, NY: State University of New York Press, 1974.
- Berroa, Rei, ed. *La literatura dominicana en el siglo XX*. Número Especial de la *Revista Iberoamericana*. 56.142 (1988): 1-375.
- Bradley, Rosemary, Editor-in-Chief. *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1997.
- Callait Bois, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1958.
- Chang-Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer. *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria*. 4ta ed. Boston: Heinle & Heinle Publishers, 2013.
- . *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria*. 2da ed. Boston: Heinle & Heinle Publishers, 1996.
- Colón Zayas, Eliseo. *Literatura del Caribe: Antología: Siglos XIX y XX: Puerto Rico, Cuba, República Dominicana*. Madrid: Editorial Playor, 1984.
- Crow, John A. y Edward J. Dudley. *El cuento*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- Dauster, Frank, Leon Lyday y George Woodyard. *9 dramaturgos hispanoamericanos: Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. 2da ed. Ottawa, Canadá: Girol Books, Inc., 1983.
- Foster, David William. *Literatura Hispanoamericana: Una antología*. New York & Londres: Garland Publishing, 1994.
- Fremantle, Ann. *Latin-American Literature Today*. New York: Mentor, 1977.
- Méndez-Faith, Teresa. *Panoramas literarios: América Hispana*. Boston/ New York: Houghton Mifflin Company, 1998.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano: Antología crítico-histórica*. 2 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Morales, Jorge Luis. *Poesía afroantillana y negrista: Puerto Rico, República Dominicana, Cuba*. Río Piedras, PR: Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1981.

- Mujica, Bárbara. *Texto y vida: Introducción a la literatura hispanoamericana*. Fort Worth, TX: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992.
- Núñez, Apolinar y Carlos Fernández Rocha. *Cuentos y poesías de Hispanoamérica (Antología)*. Santo Domingo, RD: Ediciones de Taller, 1977.
- Olazagasti-Segovia, Elena. *Sorpresas*. Fort Worth, TX: Holt, Rinehart and Winston, 1993.
- Ortega, Julio, Gustavo Pellón y Martín Gaspar. *Letras de Hispanoamérica: Nueva antología de la literatura de las Américas*. Boston: Vista Higher Learning, 2014.
- Ossers, Manuel A. *Estudios literarios dominicanos*. Santo Domingo, RD: Banco Central de la República Dominicana, 2014.
- Peix, Pedro. *La narrativa yugulada*. Santo Domingo, RD: Ediciones de Taller, 1981.
- Reedy, Daniel R. y Joseph R. Jones. *Narraciones ejemplares de Hispanoamérica*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1967.
- Ripoll, Carlos. *Conciencia intelectual de América: Antología del ensayo hispanoamericano*. New York: Eliseo Torres & Sons, 1974.
- Rodríguez Monegal, Emir. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. Vol. 2. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- Schade, George D. *Trece relatos hispánicos*. New York: The Odyssey Press, 1959.
- Silva-Velázquez, Caridad L. y Nora Erro-Orthman. *Puerta abierta: La nueva escritora latinoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1986.
- Solórzano, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo: Antología*. 2 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Walsh, Donald D. y Lawrence B. Kiddle. *Cuentos americanos*. 3ra. ed. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1970.

LO QUE VENDRÁ

[E]l grande Homero no escribió en latín, porque era griego, ni Virgilio no escribió en griego, porque era latino; en resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche...
(Don Quijote, en *Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte, Cap. XVI)



Ulysses y las sirenas. John William Waterhouse (1891). National Gallery of Victoria, Melbourne.

LAURA MESTRE: NARRADORA ENTRE DOS SIGLOS

ELINA MIRANDA CANCELA¹

En 1930 Laura Mestre y Hevia, del mismo modo que un año antes había dado a conocer su libro *Estudios Griegos*², se hacía cargo de la edición de un nuevo tomo de su autoría, *Literatura Moderna. Estudios y narraciones*³, en una pequeña imprenta de la calle Cuba que ostentaba un nombre tan alejado del ámbito cultural como el de “Avisador comercial”. También, al igual que en la primera ocasión, su primo, el filólogo y profesor Juan Miguel Dihigo y Mestre, le dedicó una reseña en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, de la Universidad de La Habana, que a la sazón dirigía⁴.

¹ Elina Miranda Cancela es Secretaria de la Junta Directiva de la Academia Cubana de la Lengua (ACUL), Doctora en Ciencias Filológicas y Profesora de Mérito de la Universidad de La Habana. Entre sus libros se destacan: *La tradición helénica en Cuba* (2003); la edición crítica de “La Ilíada de Homero”, de José Martí (2004); *Calzar el coturno americano* (2006) [Premio de Teatrología “Rine Leal” 2005 y Premio de la Crítica 2006]; *Transgresiones cubanas* (coed.) (2006); *Comedia, teoría y público en la Grecia clásica* (2010); *Laura Mestre* (2010); *Diálogo y transgresión* (ed.) (2010); *Actualidad de los clásicos* (coed.) (2010); *Introducción al griego* (2011) y *Poesía griega: épica, lírica y dramática* (En prensa).

² Laura Mestre. *Estudios griegos*. La Habana: Imprenta Avisador comercial, 1929.

³ L. Mestre. *Literatura Moderna. Estudios y narraciones*. La Habana: Imprenta Avisador comercial, 1930.

⁴ Cf. Juan Miguel Dihigo. “*Estudios Griegos* por Laura Mestre (...)”. En: *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*. La Habana, no. 39, 1929, p. 257 y “*Literatura Moderna* (Estudios y narraciones), por Laura Mestre (...)”. En: *Ibid.* no. 40, 1930, p. 166-7

Es muy posible también que algunos conocedores y amigos de una familia con tanto renombre en nuestra historia intelectual desde la última mitad del siglo XIX, repasaran sus páginas; pero muy pocos se deben haber percatado de que, tras un título en consonancia, más bien, con un texto de carácter académico, se escondía una tímida narradora que, si bien buscaba con su libro suscitar el aprecio por grandes obras literarias, no había podido sustraerse a la tentación de dar a conocer algunos ejemplos de su propia cosecha.

Tal es así que, mucho más tarde, en 1967, en ocasión de conmemorarse el centenario de su nacimiento, Loló de la Torriente, en un intento de rescatar el nombre de Laura del olvido en que se hallaba, resalta sus trabajos como traductora de Homero, sus inquietudes como humanista y la variada gama de intereses intelectuales evidenciados en sus escritos, a la vez que constata en su caso un destino análogo al de tantas mujeres que en nuestro país “han concurrido al campo de las letras”⁵ y quienes, en el siglo XIX y aun en la primera mitad del XX, se habían visto siempre postergadas, a menos que hubieran tenido la suerte de desenvolverse en círculos más amplios, según destaca la periodista; pero nada nos dice de Mestre como narradora.

Días después de la aparición de este artículo en el periódico *El Mundo*, José María Chacón y Calvo, compulsado no solo por la evocación que hiciera Loló, sino también por la confianza depositada en él por Isabel Mestre, la cual pusiera en sus manos, para su consideración, los manuscritos dejados por la humanista, publica un artículo que titula, siguiendo la definición que ya usara Dihigo⁶: “Una helenista cubana: Laura Mestre”. Al repasar su obra, el conocido erudito sí hacía referencia a las narraciones de la escritora, y hasta cita un fragmento de uno de los relatos como muestra del “estilo límpido” de la autora que “llega como un fulgor al leyente”⁷, para emplear sus propias palabras.

⁵ Loló de la Torriente. “Laura Mestre”. En: *El Mundo*. La Habana, 14 de abril, 1967, p. 4.

⁶ J.M. Dihigo. *La primera helenista cubana*, discurso leído el 19 de marzo de 1944 en la Universidad de La Habana con motivo de la muerte de la escritora y conservado en el fondo Laura Mestre, en los archivos del Instituto de Literatura y Lingüística, en La Habana.

⁷ José María Chacón y Calvo. “Una helenista cubana: Laura Mestre”. En: *El Mundo*. La Habana, 2 de julio, 1967, p. 8.

Si a Loló de la Torriente le interesaba resaltar la pesada lápida de silencio sobre la obra de Mestre; si Chacón y Calvo pasa revista a los variados campos en que la humanista ejercitó su talento; Camila Henríquez Ureña no solo completa, profundiza y resalta tanto los aportes como la significación de Mestre en nuestra cultura, sino que en la conferencia pronunciada en el acto conmemorativo celebrado en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, da muestra de su penetrante e íntima comprensión de la autora⁸.

Nos devela ese carácter didáctico que animaba a la humanista, su afán siempre presente de procurar el aprecio de la literatura e incidir en la formación cultural de los jóvenes, su vocación de servicio y amor patrio; rasgos estos que no pudo sofocar, a pesar de la soledad en que se confinó, y los cuales subyacen tras su decisión tardía, cuando quizás ya sentía cómo se acortaba su plazo vital, de publicar algunos de sus trabajos en dos libros y preparar otros, con idéntica finalidad, pero que lamentablemente permanecen archivados, de manera manuscrita, en los fondos del Instituto de Literatura y Lingüística⁹.

Camila, quien como Laura aprendiera distintas lenguas en función del disfrute de las literaturas que en ellas se expresan y que también se preocupara por escribir un libro, *Invitación a la lectura*¹⁰, para colaborar en la promoción y disfrute de la literatura, es la primera en reconocer cómo Mestre supo traspasar los pesados moldes de las preceptivas literarias entonces en boga e innovar en los viejos métodos de enseñanza literaria en su *Literatura moderna*, cuyo primer capítulo más que una teoría, como anuncia el título, brinda modelos, en similitud con los métodos de las artes plásticas, de modo que el lector aprehenda por sí mismo los valores literarios, en procura, como en los restantes estudios que constituyen la primera parte de libro, de “la apreciación entusiasta de la alta calidad literaria”¹¹.

⁸ Cf. Camila Henríquez Ureña. “Laura Mestre, una mujer excepcional”. En: *Estudios y Conferencias*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1982, pp. 526-539.

⁹ Institución que custodia los archivos y fondos bibliográficos de la otrora Sociedad Económica de Amigos del País.

¹⁰ C. Henríquez Ureña. *Invitación a la lectura, curso de apreciación literaria*. La Habana: Lyceum y Lawn Tennis Club, 1954 y *Apreciación literaria (texto ampliado y revisado)*. La Habana: MINED, 1964. Posteriormente este texto ha recibido nuevas ediciones.

¹¹ C. Henríquez Ureña. *Estudios y conferencias*, p. 534.

Resalta el hecho de que Mestre introduce, junto a fragmentos de autores españoles —algunos muy de moda por entonces—, ejemplos procedentes de escritores cubanos y, podemos agregar, que estos alternan en plano de igualdad en el capítulo segundo, referido al estilo, no solo con los modelos provenientes de la literatura española, sino con los de autores griegos, latinos, franceses, italianos y hasta uno alemán, cuyos textos ofrece la autora en su lengua original.

No pasa inadvertido para Henríquez Ureña la evaluación que hace Laura de la novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, como “un libro magistral”¹², opinión poco frecuente en aquellos años, o como distingue en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, “una forma de denuncia de la esclavitud”¹³; novela en cuyo enjuiciamiento Mestre también se adelanta en el tiempo al considerarla entre las “creaciones geniales” de la camagüeyana (p. 93), en época en que la narrativa de la escritora quedaba a la sombra de su obra poética y dramática.

Resalta Camila en su conferencia el hecho de que en su estudio sobre la poesía cubana anterior a las guerras de independencia, Laura Mestre elige como factor primordial en los poetas estudiados el ansia de libertad y el amor a la tierra natal. Apunta la profesora que si bien estos estudios ven la luz en 1930, probablemente sean anteriores a 1913, lo cual explica la ausencia de referencias a José Martí en una mujer de tantas lecturas e inquietudes, bien de orden científico, bien en relación con la literatura, puesto que, como aclara: “El conocimiento de Martí como escritor fue, por múltiples razones, de desarrollo lento en nuestra patria, como lo explica Martínez Estrada en su reciente obra sobre Martí”¹⁴.

Sin embargo, en cuanto a las narraciones que conforman la segunda parte del libro, Camila Henríquez Ureña se limita a hacer notar que: “transparentan al mismo tiempo la cultura literaria de la autora y su erudición clásica y moderna”¹⁵.

Ocho breves relatos, ubicados a manera de coda en un libro enfocado hacia la apreciación literaria de obras modernas, precedido por otro dedicado a poner de relieve los valores de los clásicos

¹² “L. Mestre. Sobre el lenguaje y la novela”. En: *Literatura Moderna*, p. 95. Como muchas de las citas que se hacen de Laura Mestre están tomadas de este libro, solo se pondrá entre paréntesis la página en que aparece al final de la cita.

¹³ H. Ureña. *Op. cit.*, p. 535

¹⁴ *Ibid.*, p. 536.

¹⁵ *Ibid.*, p. 538.

antiguos, especialmente de los griegos, así como la propuesta de un método de aprendizaje de la lengua para posibilitar el acercamiento, no dejan de sorprender y su presencia más bien parece, en todo caso, otro ejemplo, a manera de confirmación, de los presupuestos teóricos de enfoque literario propugnados por la autora.

Si a ello se agrega que, al igual que sucede con los modelos tomados de autores modernos los cuales no rebasan prácticamente los límites del XIX, las narraciones tampoco parecen ir más allá de los moldes decimonónicos; si tenemos presente la admiración que despierta su magna tarea como traductora de Homero, en época que muy pocos habían traducido ambos poemas y en que ella se inscribe como la primera mujer en hacerlo en lengua española, y creo que hasta ahora la única, solo precedida, hasta donde tenemos noticias, por la versión francesa que hiciera Mme. Dacier a fines del siglo XVII y principios del XVIII¹⁶, es comprensible que su obra como narradora no despierte mayor curiosidad, tanto más si su descollante labor como helenista tampoco ha sido muy difundida.

Sin embargo, esas mismas razones que podrían explicar el que se haya pasado por alto su carácter de narradora, provocan el interés sobre el porqué la retraída erudita —condición que de por sí ya la marca como *rara avis* en tiempos en los cuales, como norma, la educación brindada a la mujer estaba mayormente en función de su papel hogareño—, decidió, aunque de manera un tanto vergonzante, dar a conocer sus propios relatos. Tal interés se acrecienta cuando, al revisar su papelería, la Srta. Mestre se perfila como anticlerical, rebelde ante el “destino” que la sociedad entendía apropiado para las mujeres y defensora sin tregua de su independencia y de sus criterios.

A ello se suma el que entre esos manuscritos se encuentra todo un libro inédito de narraciones, *Florencia*, al que Chacón y Calvo hiciera referencia como un “sector capital”¹⁷, no obstante referirse a la obra como una serie de relatos dedicados a esa ciudad, cuando en verdad es el nombre de la narración inicial del posible volumen, una de los más extensas, y que quizás por ello o por la importancia que le

¹⁶ Anne Dacier, nacida Lefèvre, dio a conocer su traducción en prosa de la *Ilíada* en 1699 y la de la *Odisea* en 1708.

¹⁷ Cf. artículo periodístico de Chacón y Calvo antes citado. Sin embargo, es de notar que si bien la autora alude en varias ocasiones a este libro y constituye una carpeta aparte, no da la impresión de que haya llegado a la versión definitiva, como sucede con otros manuscritos conservados.

adjudicaba la autora, esta decidió que podría ser también el título del libro en preparación de sus “historietas”, como alguna vez las calificara, y que, como otros posible volúmenes, algunos dedicados a las artes plásticas, se había afanado en preparar con vista a su publicación, propósito que, por un motivo u otro, se vio impedida de llevar a cabo.

Es posible que a estos textos se refiriera la autora cuando en una nota, ya en esa etapa de la vida que ahora eufemísticamente conocemos como “la tercera edad”, hacía balance de su dedicación vital y de sus logros:

Mi delicada salud me ha impedido siempre hacer la vida activa y de perenne ajetreo que pide cursar una carrera; pero he estudiado a fondo y con la mayor extensión posible la Facultad de Filosofía y Letras, el latín y el griego con sus respectivas literaturas y también el francés, el inglés y el italiano. He publicado dos libros y tengo otros en preparación.

Mi arte de adorno ha sido la Pintura para la cual tenía disposición. Las paredes de mi aposento estaban siempre cubiertas de bosquejos, dibujos, retratos de personas conocidas. Estudié este arte y logré dominarlo en su práctica y en su teoría.

A esta dedicación al trabajo debo la serenidad de mi espíritu y mi propia educación moral.¹⁸

Aunque después de la publicación de sus dos primeros libros vivió Laura Mestre catorce años más, no llevó a la imprenta otros, ni pudo ver realizado su mayor deseo: la edición de su traducción de la *Ilíada* y de la *Odisea*, según expresara en otra anotación, como culminación del camino que había elegido tan pronto tuvo conciencia de que el cultivo intelectual y la realización profesional no eran compatibles con la sujeción al marido dentro del matrimonio y la dedicación al hogar y la familia que este implicaba, único objetivo y modo de existencia considerados como adecuados para la mujer, según las ideas de fuerte predominio patriarcal imperantes por entonces:

¹⁸ Muchas de las citas de Laura Mestre que aparecen en este trabajo, han sido tomadas, a menos que se marquen como de los libros publicados por la escritora, de la papelería manuscrita archivada en los fondos del Instituto de Literatura y Lingüística, en la ciudad de La Habana, reproducidos parcialmente por la autora en *Laura Mestre*. Madrid: Ed. Clásicas-Ed. del Orto, 2010, al que se remitirá la referencia. Si no aparece indicación, debe entenderse que la cita procede de fuente aún inédita. En este caso Miranda, pp. 84-5.

Desde niña creímos en que había dos caminos para la mujer, muy distintos uno de otro. Con entera convicción, me defendí como un tigre del matrimonio, y así salvé mi espíritu y mi vida. La mujer de cerebro y la mujer vulgar son muy diferentes. Ahora solo deseo poder publicar mis traducciones de la *Ilíada* y la *Odissea*.¹⁹

Aunque es evidente que Laura Mestre revisó, ordenó y posiblemente expurgó su papelería, la mayor parte de sus anotaciones y demás escritos no están fechados, salvo en una u otra ocasión y ello en relación con el momento en que decide componer un libro como tal; razón por la cual solo las referencias a datos conocidos, como la fecha de publicación de los trabajos que hizo editar, nos permiten ubicar algunos escritos temporalmente; de modo que quedan abiertas muchas interrogantes.

Pero, en cambio, sí es posible apreciar una serie de preocupaciones que se reiteran en sus papeles y que, de una manera u otra, están presentes en las narraciones publicadas, aquellas que en un primer momento fueron seleccionadas por Laura como dignas de ocupar un espacio junto a sus estudios, en la búsqueda de un interlocutor con quien compartir ideas y sentimientos; placer que ella se había negado desde muchos años atrás, posiblemente “incapaz”, como afirma Loló de la Torriente, “de sobrellevar con energía, las complicaciones de la profesión ni de hacer frente a las intrigas y maldades”²⁰.

Razón, por otra parte, que no deja de ser contradictoria con la personalidad tan aguzada y dueña de sí puesta de manifiesto en sus anotaciones personales. Tuvo Laura Mestre, sin duda, oportunidades únicas en su época en cuanto a su formación intelectual, al nacer el 4 de abril de 1867 en el seno de una familia del patriciado intelectual cubano, como la conceptúa Chacón y Calvo²¹.

Los dos hermanos Mestre y Domínguez, aunque hijos de un modesto comerciante y huérfanos de padre desde muy temprano, supieron aprovechar el apoyo brindado por un tío materno, de modo que el mayor, José Manuel, abogado, pronto adquirió renombre por sus trabajos en el campo de la filosofía y por sus posiciones cívicas; en tanto Antonio, padre de Laura, se recibió de médico en la Sorbona,

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁰ Torriente. *Op. cit. supra*.

²¹ Chacón y Calvo. *Op. cit. supra*.

figura entre los primeros en dedicarse a la pediatría e, introductor de las teorías darwinistas en Cuba, fue fundador de diversas empresas científicas, así como el primer secretario que tuviera la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana.

Dedicado Antonio Mestre a las ciencias fue, sin embargo, como apunta Enrique José Varona en el discurso conmemorativo que le dedicara en la Sociedad Antropológica con motivo de su muerte a los cincuenta y dos años de edad²², un humanista de sólida formación literaria, cuyo dominio del griego antiguo era objeto de admiración por parte de sus amigos y compañeros de faenas.

Esta doble faceta hizo de él un colaborador inapreciable de Felipe Poey en cuanto a los problemas de terminología científica, aspecto en el que también cooperó con Juan C. Grundlanch. Su correspondencia con los restantes académicos era amplia y, como atestigua Laura, Carlos J. Finlay visitaba con frecuencia su hogar. Fue, como resalta Varona, “en su casa como en la cátedra, como en la academia y el periódico, el profesor infatigable, que no deja apagar la antorcha, sino que la trasmite encendida a los que a su vez emprenden la carrera en el estadio de la vida”²³.

Personalmente se ocupó de la educación de sus hijos y fue él quien inició a la pequeña Laura en el conocimiento de las lenguas clásicas, tanto latina como griega. También en el piso alto de la casona de Jesús María 26, donde vivían, tuvo la niña como maestros a Gabriel Pichardo y a Dolores Desvernine de quien recibiera los conocimientos de pintura que ella más tarde consideraría su “arte de adorno”.

Este ambiente intelectual en que se formó la futura traductora de Homero, explica que a los dieciséis años, como ella misma hace constar, leyera autores tales como Huxley, Darwin, Spencer, Haeckel, Molleschott y Büchner, de manera que orgulloso su padre comentara alguna vez con su amigo Finlay que: “Laura no le tiene miedo a ningún libro”²⁴.

Mas no solo realizaba estas lecturas que le proporcionaban sustento para “encontrar una interpretación propia de la naturaleza”²⁵, según ella misma expone, sino que a los dieciocho años no vacila en

²² Cf. Enrique J. Varona. *Elogio al Dr. Antonio Mestre*. La Habana: Impr. de Soler, Álvarez, 1888.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Miranda, p. 83.

²⁵ *Ibid*.

hacer su debut en el mundo de la cultura con la publicación de la traducción que hiciera, junto con su hermana Fidelia, de una novela francesa, *La sombra* –hoy olvidada pero que recién entonces publicara una escritora de aristocrática estirpe, vizcondesa, bajo el seudónimo de Mme. Adèle Gennevraye–, nada menos que en la revista *La Habana Elegante* que precisamente en aquel año de 1885 agrupara en su torno los nombres de Manuel de la Cruz, Enrique Hernández Miyares, Ramón Meza, Aniceto Valdivia y Julián del Casal.

Pero, dos años después muere el padre y, aunque no hay datos al respecto a no ser similitudes con algunas de las protagonistas de sus relatos, es de suponer que ello significó no solo un duro golpe sino también cambios en su vida.

La huella del padre en la joven estudiosa fue indeleble a lo largo de su vida. Recuerda ella cómo fue él quien escogiera su nombre, quizás de manera premonitoria, nos dice, por la Laura de las canciones de Petrarca; fue quien descubrió su talento para la pintura cuando solo tenía nueve años, así como sus posibilidades como escritora, cuando, siendo todavía una niña, le mostró uno de sus escritos para un álbum, en el cual reflexionaba sobre las cualidades del poeta. Asombrado el Dr. Mestre al leerlo, sentenció que se trataba de una disertación por la manera en que discurría en su breve escrito.

Si bien las menciones a su madre están motivadas más bien por su estirpe noble o por las posesiones familiares a las cuales Laura Mestre debería tanto la casona en que nació como la finca en Güira de Melena que hiciera sus delicias de pequeña y que tanto se esforzó en conservar, la sombra del padre se proyecta en todo su quehacer intelectual. Entre sus papeles conservó siempre un estudio de carácter lingüístico que hiciera bajo su dirección y su figura se menciona con frecuencia tanto en narraciones como en “disertaciones”, pues, siguiendo la definición paterna, bajo ese nombre guarda y agrupa una serie de escritos en los cuales da rienda suelta a recuerdos, reflexiones, opiniones, aun bajo forma de versos, que, pasado un proceso evidente de selección y revisión, menciona algunas veces como *El libro de las disertaciones* o, tal como se conserva en una carpeta, bajo el título de *Morbidez*, atribuyéndolo en un prefacio a su *alter ego*, la Condesa de San Lorenzo, a quien, muerta en Trieste en 1899, su entrañable amiga anónima rinde tributo con la publicación.

Esta ficción –cuando, por cierto, según la fecha de preparación del posible libro, 1934, implica que Mestre ya frisaba los sesenta y siete

años— no solo nos habla del orgullo de estirpe que a veces la obnubila y de la lucha siempre presente entre su carácter retraído y su afán como escritora de preservar y compartir su obra, sino que también nos remite de algún modo a aquella primera incursión en el mundo de la entonces joven *intelligentsia* cubana agrupada en *La Habana Elegante*, cuando tradujera la novela de una vizcondesa oculta bajo un seudónimo; mientras que la fecha elegida como término de vida para su heterónimo, bajo cuya autoría pone muchos de sus recuerdos de la infancia y posiciones ante la vida, marca prácticamente el fin del siglo, de la guerra de independencia y del período histórico de Cuba como colonia española; pero también de una etapa decisiva en la vida de la escritora.

Pienso que, al igual que le sucede a Rosalba, la protagonista de “Historia de un alma”²⁶, quien, como anteponía el estudio al matrimonio, una vez muerto el padre, eligió trabajar como maestra y así asegurarse la independencia económica, la joven Laura, desaparecida la figura paterna cuando solo contaba unos veinte años, decide presentarse a oposiciones como aspirante para ocupar la plaza de directora del colegio Heredia. Según los testimonios, su ejercicio académico fue brillante y nadie dudaba del éxito del empeño, cuando las influencias políticas y, como apunta Camila Henríquez Ureña, el “hecho de ser ella mujer”²⁷, hizo recaer el nombramiento en otro contendiente.

En la conferencia que pronunciara Dihigo a la muerte de su prima²⁸, resalta las consecuencias de este despojo en el ánimo de la joven y cómo la decepción sufrida la hizo desistir de toda aspiración en cuanto a la vida pública se refería. Refugiada en los estudios y empeñada en dominar a la perfección la lengua y la literatura, primero, de los clásicos latinos y después de los griegos, la familia llegó a temer por su salud. Pero fue precisamente por medio de estos estudios, especialmente de los antiguos griegos, que recobra la serenidad y se reafirma en su ideal de vida.

Si casi desde niña, como ella misma expresa, había renunciado al matrimonio para buscar en el cultivo intelectual su realización personal; si no aceptó las pasiones que inspiró y que, según sus palabras, tuvo la suerte de trocar en amistad, no es raro que este primer

²⁶ Cf. L. Mestre. *Literatura Moderna*, pp. 217-233.

²⁷ H. Ureña. *Op. cit.*, p. 528.

²⁸ Dihigo. *Op. cit. supra*.

choque con los sinsabores y ruindades del bregar cotidiano, sobre todo para quien tenía una personalidad intelectual bien establecida en aquel momento, la decida a restringir su radio de acción a un ámbito lejano al ejercicio público y en el cual ella siente que puede aportar, con su obra, a la sociedad y a su país, sin esperar ni obtener retribución alguna, ni siquiera la satisfacción de compartir sus ideas e incidir de alguna manera en la formación de sus discípulos.

Aunque en ocasiones pondrá por causa su mala salud y aunque evidentemente no fue el despojo del cargo ganado por sus méritos el único mal que sufrió, pues este no explicaría por sí solo las repetidas referencias a envidias y traiciones que se hallan en sus notas y relatos, sin duda fue un hecho fundamental en la elección del modo de vida que a partir de entonces llevó.

No será hasta tiempo después, ya entrado el siglo XX, cuando abra un resquicio en su aislamiento con la publicación en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Universidad de La Habana*, en 1912, de su traducción del pasaje de las naves del canto II de la *Ilíada*, que le mereciera elogios de Luis Segalá y Estalella.

Una vez dado este paso, al año siguiente brinda a la misma revista sus “Lecciones de lengua griega sobre un texto de Homero”, publicadas entre mayo de 1913 y julio de 1915; mientras que en 1919 le entrega “Evolución del arte”; en 1922, “Teoría del arte literario” y en 1923, “Idealizaciones de la poesía cubana”. Pero aún esperará unos años más para procurar la edición de sus dos libros. Así pues, en este contexto resalta todavía más la decisión de Mestre de publicar ocho de sus historietas, aunque alguna vez, al planear sus posibles libros, apuntara narraciones y relatos como “práctica”, de su teoría literaria es dable suponer.

Fiel al principio por ella suscrito de encabezar cada libro con un trabajo fundamental, aunque aquí se trata solo de una sección, elige como inicio “Helena de Troya”, narración en la cual le es posible poner de manifiesto el método propuesto de partir, como en las artes plásticas, de la observación e imitación de un modelo. En efecto, como hemos dicho en otra ocasión²⁹, Laura Mestre se transforma en moderna homérica, al mantener lenguaje, giros, personajes y situaciones propios del antiguo cantor, al tiempo que se detiene, reelabora

²⁹ Cf. de la autora “Laura Mestre y el helenismo”. En: *La tradición helénica en Cuba*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 2003, 99-115.

y desarrolla una situación solo aludida en la *Odisea*: la boda de Hermione, la hija de Helena.

La heroína homérica ya no solo es bella sino sabia; pero también, sujeto de la acción y no mero objeto, en cuanto asume con serenidad que fue ella quien huyó con Paris y no este quien la raptó, como siempre se ha repetido, al tiempo que lamenta, en todo caso, el que no la hubieran dejado tranquila en la vida por ella elegida. Sin embargo, a pesar del respeto y consideración de que parece disfrutar, apenas tiene libertad de movimiento, aun dentro del palacio, so pena de provocar el disgusto del marido. La Helena de Mestre parece ratificar que en el matrimonio no hay cabida para “la mujer de cerebro”³⁰.

En cuanto a Hermione, a quien se impone un novio sin contar con ella, su protesta anacrónica de: “*¿Hasta cuándo las jóvenes seremos víctimas de la tiranía paterna?*” (p. 180), dirige la atención hacia la mujer convertida por los propios padres en objeto y al matrimonio entendido como transacción. El posible rapto de Hermione, motivo reiterado, arroja luz sobre la causa de la fuga de Helena; pero también advierte cómo al colocar a una joven en tal situación, se le arroja a peligros de los cuales los progenitores siempre quisieran resguardar a sus hijos: el engaño, por una parte; la amargura, la frustración y el despliegue de bajas pasiones, por otra, en el mejor de los casos.

Así pues, no se trata solo de la práctica de sus lecciones literarias en cuanto al modelo o a la función del escritor, puesto que Mestre considera tanto su concepto de “idealización” como la elección y combinación de los objetos, “las facultades superiores del artista” (p. 7), sino que bajo su aparente fidelidad al motivo homérico, este deviene paradigma, en contraposición, de su propuesta transgresora sobre la mujer y el matrimonio, no solo a fines del XIX, sino hasta ya entrada la segunda mitad del XX.

Si Homero y la falta de independencia que impide la realización de la mujer son el centro de la primera historieta, en “La esclava” un recuerdo de la niñez es el asunto de que se vale la autora para exponer las consecuencias que la carencia de libertad, el sometimiento de unos seres a otros, ocasiona tanto en el esclavo como en el esclavista.

En una de sus “disertaciones”, al reflexionar “Sobre el bien y el mal en el Arte”, apunta la escritora:

³⁰ Nota 18.

Las personas que han vivido y se han educado en un ambiente de perfecta bondad y cultura, no suponen la existencia del mal. A su alrededor no oyeron jamás ninguna crítica; y sus almas se formaron en la simpatía, el cariño y la ilusión intensa de la humanidad. (...) El mal sorprende como un trastorno de las leyes naturales; y nos irrita de tal modo su presencia, que nos impulsa a denunciarlo. (...) Nuestro credo literario en este particular: nárrese el hecho reprehensible, ya que impresiona y ofende; pero consigne el escritor su propio criterio y muestre los desastrosos efectos del error y la injusticia; a fin de que su obra resulte buena y bella, y se atraiga a un grupo selecto de lectores y admiradores entusiastas de sus ideales estéticos.³¹

Si bien el texto resulta ilustrativo para comprender actitudes asumidas por la autora en su propia vida, devela perfectamente los propósitos de Mestre en estos relatos, buena muestra de cómo procura hacer valedera su denuncia mediante la contención de su irritación y la exposición de las consecuencias.

La narración de un recuerdo personal enfatiza la historicidad, mientras que las circunstancias familiares en que ocurre la acción —el encuentro entre la vieja esclava, que aun pasados muchos años no deja de derramar lágrimas, con su antiguo amo causante de la muerte del hijo, en cuya mirada, a su vez, se evidencia los estragos que en su personalidad ha ocasionado su condición de fiero esclavista—, la misma cotidianidad acentúa el horror y, por tanto, la denuncia.

El motivo homérico del encuentro entre Priamo y Aquiles que Mestre considera como la escena “más trágica y conmovedora de la *Iliada*” (p. 197), está latente en “La esclava”, pero explícitamente presente en “El sepulcro de plata”.

La acción se traslada de las fincas habaneras de época de la colonia, al salón de una dama que evoca ante un grupo en el que se encuentra la narradora una costumbre religiosa de su tierra camagüeyana, la procesión de San Francisco, pretexto para contar la historia del sepulcro de plata. Dos hijos —uno legítimo, el otro, adoptado— rivalizan en el amor de la misma joven. El segundo, en un rapto de desesperación, mata al primero y pone su destino en manos del padre. El encuentro de este con el asesino, centra la trama; pero trasciende el motivo literario por la opción paterna que renuncia a la venganza y ayuda a escapar al asesino.

³¹ Miranda, pp. 78-79.

Aunque situada la acción en Cuba en época ligeramente anterior a la de la autora, la motivación libresca es patente, al tiempo que responde a la contraposición señalada por Mestre en la “disertación” antes citada, entre un ambiente culto y bondadoso y “el mal”, en este caso las pasiones humanas, que “sorprende como un trastorno de las leyes naturales”.

Si “El sepulcro de plata” está escrito a semejanza de las leyendas y tradiciones, “Luces y sombras”, tanto por su ubicación europea como por la caracterización del contradictorio protagonista, recuerda a algunos personajes de novelas, como las muy conocidas de las hermanas Brontë, por ejemplo. Pero el interés realmente está puesto en el personaje femenino, joven de sombría niñez que se ha abierto paso por su esfuerzo en el camino del arte; mas, insegura, teme por su futuro y ambiciona riquezas que la alejen para siempre de sus orígenes. Elige el matrimonio como medio seguro de lograr sus propósitos pero, en cambio, solo obtiene el amor a destiempo y la muerte.

Los problemas para la mujer son los mismos, independientes de los fastos y el lugar, parece decirnos la autora, aunque haya tenido que buscar escenarios europeos para que resulte factible que su personaje sea capaz de ganar una posición en la vida a través del arte. Sin embargo, para la joven Rosalba, antes citada, las perspectivas son mucho más modestas.

Viviendo en Cuba, con dieciséis años, afán de estudio, el padre muerto recientemente y una precaria situación económica, la opción es el matrimonio o librar su sustento mediante la enseñanza. Al renunciar al matrimonio, Rosalba, como quien toma un hábito, desdeña las galas del vestir e imita en su sencillez extrema —apunta la autora tan crítica con la moda en otras ocasiones— “a las primeras feministas que parecían llevar el luto de aspiraciones fracasadas” (p.219). No hay en verdad censura, pero sí distancia no exenta de ironía en esta única mención del feminismo, al menos de sus excesos, hecha por quien tan interesada siempre se mostraba por la independencia de la mujer.

Son muchos los puntos de contacto entre la protagonista y la autora. Además de los datos apuntados, Rosalba no podrá mantener su trabajo como maestra a causa de su precaria salud, rechaza a varios pretendientes por su deseo de consagrarse al cultivo del intelecto y tiene aptitud para la pintura; pero, a diferencia de Laura, termina encontrando un joven con el que comparte aficiones, se enamora y se

casa, si bien nunca olvidó dedicar “algunos ratos al estudio y al arte, que habían sido el ideal de su vida” (p.233).

En el libro de relatos que pensara publicar en 1932 con el título de *Florescencia*, se haya uno titulado “Romance”, ubicado en 1882, en que la autora ha tachado el apellido Mestre, sobrescribiendo Alfonso, en que narra la afinidad y el frustrado proyecto de matrimonio entre dos primos por manipulaciones familiares, así como la decisión de la joven, a partir de ese fracaso, de dedicarse al cultivo de las letras.

Ambos relatos nos hacen estimar que, a pesar de que en varios apuntes y narraciones mostrara la imposibilidad de matrimonio para una mujer que aspirara a su realización intelectual y a dejar una obra que en ese sentido dignificara a su patria, alguna vez pensó que entre tales términos opuestos, según su punto de vista, era posible una conciliación, al menos en la ficción.

Mas, tal ilusorio final de “Historia de un alma” queda como una remotísima posibilidad ante los terribles destinos de las mujeres que intervienen en la trama que bautiza con el nombre de “Pia di Tolomei”, inspirada en un pasaje de Dante, uno de los autores que, junto con Homero, Shakespeare, Cervantes y Goethe, parece ser uno de los favoritos de la escritora, aunque ella misma se sienta inclinada a identificarse con Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán y Jorge Sand, a quienes considera “hermanas en el arte literario”³².

Al titular el relato con el nombre de la joven muerta por los maltratos del esposo, que Dante encuentra en el Purgatorio, la autora sintetiza en él sus prevenciones contra el matrimonio impuesto. En la narración se acumulan tres posibilidades distintas e igualmente nefastas, toda vez que se trata de matrimonios por conveniencias económicas: obligado, aceptado por inexperiencia o convertido en fuente de corrupción para la propia mujer que lo usa como instrumento, devenida victimario y causa de males para la familia del desprevenido marido.

Ubicada la acción en tiempos de la colonia, la autora subraya: “Grave asunto era entonces el matrimonio para ser tratado con ligereza, no existiendo el divorcio” (p. 237). Como la ley sobre el divorcio data en Cuba de 1918, este comentario nos sirve para ubicar al menos la versión definitiva de la “historieta” en un período posterior a esta fecha; lo cual implica, no solo la buena acogida de Mestre a esta norma

³² *Ibid.*, p. 84.

jurídica, sino que, a pesar de la misma, el matrimonio se mantenía en esencia bajo idénticos presupuestos y de ahí, las consecuencias terribles descritas, en procura de una toma de conciencia del significado de una institución que seguía siendo considerada como una concertación económica y único camino para la mujer, siempre dependiente, sin obviar la carga de prejuicios que el divorcio entrañó hasta mucho tiempo después de la muerte de la escritora ocurrida en 1944.

En los dos últimos relatos seleccionados para integrar esta sección del libro, la autora convierte en objeto de ficción algunas de sus inquietudes literarias, sobre todo en el primero de los dos, una especie de ensoñación en que trasluce su interpretación del *Fausto* a través de un encuentro fantasmagórico, en el clima de las leyendas que tan de moda estuvieron en el XIX, entre Goethe y la pitonisa de Delfos.

Si Hesíodo había definido su vocación literaria al toparse con las Musas, Goethe, en el relato de Mestre, levanta el sello de su libro para revelar a la sacerdotisa el secreto de su obra en íntima relación con su propio destino. Pero no se trata solo de un asunto libresco, si recordamos que la autora, más de una vez, se cuestiona si con su consagración al estudio y la renuncia a otras esferas vitales, ha optado adecuadamente y ha cumplido su función en la vida:

Despertéme del más profundo sueño, y con la mente lúcida me interrogué a mí misma: ¿qué soy? ¿qué he deseado? ¿por qué mientras los demás corrían tras el amor o el dinero, yo he permanecido indiferente? ¿Acaso no es posible vivir sin tales cosas?

He deseado la paz y el saber, he buscado la verdad ¿Qué tengo? La más culta serenidad del espíritu, la sofrosine de los griegos, una mente que me distrae como un teatro interior; la verdad que viene a mi encuentro espontáneamente.

Pero el saber es un abismo sin fondo, un mar sin orillas; mientras más avanzo, más me pierdo en lo infinito. Mi pecho exhala un gemido de dolor ante el vacío irremediable, y pienso con Goethe que ninguna ruta humana conduce a la verdadera felicidad³³.

Por último, a manera de composición anular, “Leyendas del poema de Dante” nos remite, al tomar como asunto la analogía en la composición de la *Divina comedia* con las catedrales góticas, al principio de semejanzas entre la literatura y las artes plásticas sobre el

³³ *Ibid.*, pp. 83-4

que Laura Mestre había erigido el método desarrollado en los primeros capítulos de su libro. *Ut pictura poesis*, había afirmado Horacio y habían enarbolado los parnasianos, pero por primera vez en Mestre tal enunciado se transformaba en una propuesta de apreciación literaria.

Así, en vez de una demostración teórica, la escritora para cerrar su libro ha recurrido a un símil desarrollado mediante el relato abreviado de algunos pasajes escogidos del poema. Paola y Francesco, el Conde Ugolino, Pia di Tolomei, el encuentro con Beatriz, son escalones del ascenso hacia donde “piérdese de vista lo humano, olvídense las leyendas trágicas y las pasiones políticas”(p.257), en busca de las mismas regiones del espacio a las que apuntan los campanarios góticos.

Este relato final pone de relieve como Laura Mestre había diseñado el libro a manera de una unidad, aunque con dos partes diferentes, complementarias. Si, en la primera, con Cervantes ejemplifica las formas de estilo en el capítulo IV de su “Teoría del arte literario” y lo hace objeto de uno de sus estudios; si dedica otro, a develar la fuerza del arte dramático de Shakespeare frente a sus fuentes; si rinde tributo a Victor Hugo en el estudio que dedica a su poesía; en la segunda, completa la ilustración del lector con aquellas grandes figuras –Dante y Goethe– admiradas por ella y que considera relevantes e imprescindibles para la formación literaria, cada uno en su género, y aun Homero, al que ya ha consagrado gran parte de su primer libro, está presente como modelo de la primera narración.

Por otra parte, al igual que en los ejemplos de estilo los autores cubanos alternan con escritores de otras latitudes, en las ocho narraciones del propio libro, la acción se ubica en Cuba en cuatro de ellas; mientras que de las cuatro restantes, tres son desarrollo de motivos literarios –tomados de Homero, Goethe y Dante– mientras la cuarta tampoco oculta su inspiración libresca. Sin embargo, entre unas y otras no hay separación evidente puesto que la expresión de su entorno se asocia con motivos literarios conocidos, al tiempo que, al valerse de estos como asunto, los mismos devendrán un cauce más para dar rienda a los problemas e inquietudes que su medio genera en ella, tal como especificara en relación con su *alter ego*, en el apunte en que postula la naturalidad como primera cualidad del estilo:

Shakespeare es buen manantial para la edad media y sus figuras; Homero para cuentos clásicos; F. Caballero revela directamente los tipos del pueblo andaluz. La Condesa de San Lorenzo tratará de expresar la clase media de

su ambiente. No debe apartarse como algo inútil lo novelesco, lo trágico que hay en nuestra vida, sino aprovecharlo en la revelación artística³⁴.

Es por ello que sus narraciones, aunque el pretexto íntimo para su publicación fuera ofrecerlas como paradigma de su propuesta teórica —la práctica a la que aludiera alguna vez—, se centran, en cuatro de ellas, en la mujer sin independencia, sin alternativa para el cultivo de su intelecto y aptitudes, compelida al matrimonio, mientras que las otras se vinculan con sus posiciones ante la vida y el arte.

En sus “disertaciones” enfrenta la situación femenina con una postura mucho más radical que aquella que traslucen sus relatos. Aunque nunca dejó de ser creyente, se subleva contra el dominio clerical como factor que conspira contra la realización femenina:

Entre los adversarios de la personalidad femenina, debe encontrarse la influencia religiosa. ¿Qué le debe la mujer a la tutela eclesiástica de tantos siglos? En la vida religiosa, la sumisión a un dogma inaceptable a la sana razón, su alejamiento de las personas de distinto criterio, la dedicación de su tiempo a lecturas y prácticas religiosas capaces de idiotizar a los más inteligentes, la anulación de la voluntad personal en las asociaciones llamadas conventos.

En la vida social de la mujer, la dominación del clero significa una influencia extraña y hostil en el hogar doméstico, la confesión de su vida íntima y la de sus familiares, la pérdida de su lugar en la esfera de la civilización, y siempre y en todo lugar el desprecio de sí misma, la humillación de su sexo, que se pone de rodillas en los templos, mientras el hombre permanece en pie; porque la mujer ante la opinión eclesiástica es la compañera de la serpiente, la tentadora, la pérfida y gárrula confidente cuyos defectos explota el sacerdocio.³⁵

En su obra de ficción se mantiene, por tanto, discreta dentro de los límites por ella misma asignados de denunciar los males a través de la pintura de sus consecuencias; quizás por el deseo de no provocar irritaciones y prejuicios que impidan su lectura y conveniente atención a los problemas expuestos. En verdad, su afán didáctico es tan notorio en ocasiones que, a pesar de sus postulados literarios, no evita, como en “Pia di Tolomei”, el hacer explícita la moraleja, como si el relato no fuera suficiente.

³⁴ *Ibid.*, p. 79.

³⁵ *Ibid.*, pp. 86-7.

Por otra parte, en sus disertaciones tampoco se muestra ajena al problema económico y saluda cómo ya por entonces se encuentran numerosas jóvenes en Cuba que comienzan a ganarse la vida con su trabajo; mientras que en otra ocasión propone la creación de una especie de conventos laicos, donde las mujeres sin medios económicos se reúnan para educarse y realizar labores. Aboga siempre por la educación y el cultivo de las ciencias y las letras, esgrimiendo que no puede verse este como un impedimento para el matrimonio, sino como una ventaja. “¿Hay algo más grande que la independencia, más elevado que el saber?”, se pregunta en “Talentos malogrados”, para inmediatamente añadir, con ánimo conciliador:

Además creemos que la instrucción no estorba, sino favorece al matrimonio. Y la mujer que ha nacido para cultivar las letras, la ciencia, el arte, seguirá su irresistible vocación sin vacilaciones, ni dificultades, educándose siempre a sí misma, con otro ideal también superior, contribuyendo con su labor intelectual a darle honor y prestigio a su patria.³⁶

Por otra parte, en su papelería que obviamente ya había sido revisada y expurgada por ella con vista a la preparación de sus libros —como evidencia el que no encontremos algún original, algún borrador, de lo ya publicado, salvo unas páginas que no incluyó en su paralelo entre Ruth y Nausicaa del primer libro dado a la imprenta—, llama la atención la falta de fechas y lo difícil que es establecer distinciones de época entre unos papeles y otros. Es como si el tiempo se hubiera detenido en el cambio de siglo. Aun las narraciones que agrupa en 1942, dos años antes de su muerte, bajo el título de *Florenia* siguen estando referidas a fines del XIX en los pocos casos que hallamos referencias explícitas en este sentido.

El mismo viaje a Florenia que da pie al relato cuyo título pretende hacer extensivo al libro, se ubica unos años antes de la guerra del 95 y las anotaciones tomadas de una guía de la ciudad italiana que se conserva entre sus papeles, nos hace pensar que es muy probable que la escritora describió la ciudad sin haberla visto nunca, puesto que ella se confesaba enemiga de los viajes. Si así fuera, su poder de recreación es admirable, puesto que Chacón y Calvo

³⁶ *Ibid.* p. 89.

siente a la ciudad presente “en su fascinante realidad”³⁷ a través de las páginas evocadoras de la escritora. En el relato se mezclan las andanzas de la supuesta narradora por la ciudad con la descripción de sus obras de arte y una trama sobre una familia cubana allí residente cuyo misterio le da una nota distintiva a esta “historieta” con su final abierto.

Sin embargo, aunque parece alejarse de sus temas habituales, en el resto de las narraciones, no se aparta de sus motivaciones conocidas y en algunas se siente muy vívida aún la experiencia personal en que se basa. Por otra parte hay alguna que otra referencia histórica como cuando se habla de la guerra, de las tropas norteamericanas y de la batalla en torno a la ciudad de Santiago. Ello implica que, si bien no podemos afirmar en qué momento fueron escritos sus relatos, sí tenemos la certeza que la autora se refiere a hechos de los que fue contemporánea, de modo que se convierten en los únicos testimonios, más o menos llevados a la ficción, escritos por una mujer en la que de alguna manera está implícita la huella que los sucesos históricos de fines del XIX dejaron en ella y tales narraciones adquieren una significación singular en nuestras letras y bien merecerían su publicación.

En cuanto al estilo, sigue fundamentalmente siendo el mismo de las narraciones por ella publicadas: no hay presencia de nuevas técnicas ni alusión a obras contemporáneas, a pesar de la fecha de la colección. Ello refuerza la idea de que pudieron muy bien haber sido escritas la historietas que componen *Florencia* quizás más o menos en la época en que se sitúan los relatos, en concordancia con la fecha de muerte que adjudica a la supuesta vizcondesa autora del *Libro de las disertaciones*, también llamado *Morbidez* –al menos en parte–; o bien plasmó recuerdos o mantuvo conscientemente la coherencia en aquellos que escribiera o rescribiera quizás a lo largo de varias décadas después; al tiempo que resulta evidente que la fecha ofrecida responde a una última compilación con vista a preparar su publicación, tarea inconclusa por demás.

Esta ausencia de contactos con la literatura de la primera mitad del siglo XX, a pesar de haberse mostrado en su juventud como sagaz

³⁷ Chacón y Calvo, *op. cit. supra*.

lectora y ávida conocedora, en alguna medida pudiera vincularse a su manera de entender y apartarse de las modas y de la “modernidad”:

...si encontramos que una moda es útil, cómoda y bella, ¿por qué cambiarla por otra?

La manera de escribir de Jovellanos y de Martínez de la Rosa, nos parece perfecta, digna de esculpirse en bronce, como las frases latinas, pero ya no se usa: hoy se tiene que escribir a la carrera, descuidando todas las bellezas retóricas.

Parece que el propósito de nuestra época es la velocidad: evitamos todo lo que nos obliga a detenernos. No hay tiempo para crear obras reposadas: el arte antiguo es harto lento y trabajoso para nuestro gusto. No queremos saborear ni contemplar las obras maestras, sino echarles una ojeada. Nuestra divisa es un automóvil a toda carrera: ¡Esta es la moda!³⁸

Por otra parte, Mestre reitera en distintas ocasiones y maneras que el artista debe “escoger y espigar todo lo bello que germina en el universo”³⁹. A partir de esta idea fuertemente arraigada en ella, el arte de su época le provoca preocupación, cuando no desagrado. Al respecto en su nota manuscrita sobre clasicismo, romanticismo y naturalismo afirma:

Desde mediados del siglo XIX cambió el curso de la estética. Las obras revelan un estudio más individual, más psicológico, es el arte de Rodin y Zola.

Este arte moderno tiene de la ciencia su despreocupación por la belleza. Si V. Hugo, utilizando el recurso del contraste, opone Cuasimodo a Esmeralda, los artistas modernos realistas no distinguen lo bello de lo feo, no retroceden ante lo repulsivo, a manera del hábil anatómico que hunde su escalpelo en las carnes enfermas. De aquí ha venido el estudio patológico de tantas novelas y dramas, la preocupación intensa de los personajes, más cerebral que pasional y el pesimismo del arte contemporáneo.

El arte va por tristes y oscuros senderos: no todo lo que existe debe entrar en su dominio.⁴⁰

Si también tenemos en cuenta que Mestre incluye entre sus hermanas literarias a Emilia Pardo Bazán, la cita con frecuencia, pero

³⁸ Miranda, p. 77.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 76-7.

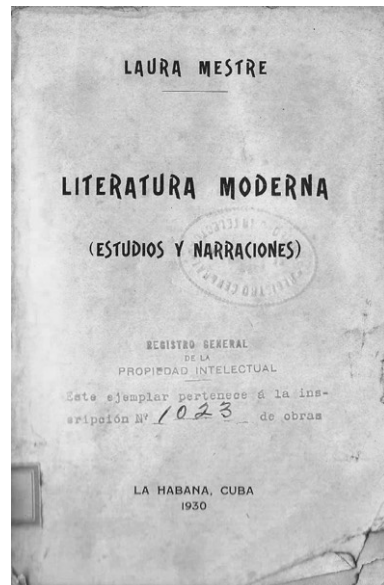
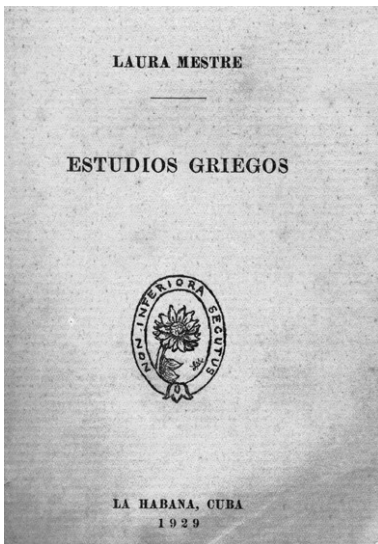
resalta sobre todo su estilo y frente a la rudeza del lenguaje de Cejador señala como esta escritora nunca cayó en extremismos, nos percatamos de los límites de la humanista en su aprecio del naturalismo, corriente introducida por Pardo Bazán en España y que impregna en su desarrollo la narrativa cubana de las primeras décadas del siglo para desagrado de la escritora, quien consideraba la belleza elemento consustancial a la literatura y el arte.

Por ello, quizá, de igual manera que se condenó a sí misma a la lejanía de toda función pública, que se consagró al estudio por entero, que con paciencia y disciplina se deleitó en la traducción de los poemas homéricos, renunció a ponderar la obra de escritores que en los inicios del entonces nuevo siglo se revelaban como exponentes de la mencionada corriente y, como paliativo posible, procuró cultivar en su *Literatura Moderna* el gusto por quienes eran claros exponentes de sus criterios literarios.

Aunque por sí sola estas consideraciones estéticas no nos resulten razón suficiente, es de pensar que, unidas a otras de orden personal, también influyeron en el hecho de que circunscribiera en tiempo y en estilo su propia obra como narradora. De ahí la fecha señalada para la muerte de su *alter ego* literario, la Condesa de San Lorenzo, ficción que le permitía resolver su dilema entre permanecer enclaustrada y dar a conocer sus escritos; de ahí que el heterónimo aparezca precisamente en aquellos años finales en que revisaba y disponía historietas y disertaciones para una eventual publicación.

Laura Mestre resulta, por tanto, ella misma más interesante que sus personajes pues, aunque con las limitaciones inherentes al círculo social también adoptado por ella como objeto literario –“la clase media de su ambiente”– así como su voluntaria restricción personal –aun a título de narradora–, muchas de sus ideas y su batallar por la dignidad humana, en particular de la mujer –en defensa de que esta fuera dueña de su destino al tiempo que se le proporcionaran las armas de la instrucción–, por la condena de todo aquello que se oponía a la realización femenina –ya fuera el clero o la sujeción patriarcal–, la hacen una adelantada que trasciende sus propios límites y una de las pocas narradoras de su época que con un estilo límpido, de elegante sencillez, apoyada en su cultura, se enfrenta a los prejuicios dominantes en la época, sin caer en los excesos del naturalismo de moda a principios de la centuria pasada ni en tintes melodramáticos.

Entre dos siglos vivió y entre dos siglos quedó atrapada, como también entre su voluntad y su inteligencia, entre su retraimiento apasionado y su afán de contribuir a la cultura de su patria, entre su carácter y su cultura, entre sus prejuicios y su humanismo, convirtiéndose ella misma, refugiada en su soledad y en su trabajo, en símbolo de las contradicciones y obstáculos en que se debatían las mujeres, aun aquellas que, a su semejanza, se ilusionaban pensando que con su obrar se habían colocado por encima de las luchas y limitaciones que lastraban a sus congéneres y sobre las cuales pretendía abogar con sus narraciones.



EL PASADO PRESENTE

*–Como me quieres bien, Sancho, hablas de esa manera
–dijo don Quijote– y como no estás experimentado
en las cosas del mundo, todas las cosas que tienen
algo de dificultad te parecen imposibles.
(Don Quijote de la Mancha, Segunda Parte, Cap. XXIII)*



Juan Filloy © La voz del interior.



JUAN FILLOY: EL CAUCE OCULTO

STELLA MARIS COLOMBO Y GRACIELA TOMASSINI¹

Elvirus, el mordaz protagonista masculino de *L'Ambigú* (1982) –una atípica novela de Juan Filloy (Argentina, 1894-2000)– sentenció que una de las facultades de los críticos literarios era la de ser “proveedores de olvidos absolutos”. Si bien no puede decirse que Filloy –de quien el mencionado personaje constituye un indisimulado *alter ego*– haya padecido semejante flagelo, es innegable que hubo una injustificable demora por parte de la crítica académica en reconocer el valor de su legado y que aún hoy resulta insuficiente la atención dedicada a su universo creativo.

Con el propósito de contribuir a la revalorización de su obra, hacia finales de los '90 realizamos un estudio sistemático, con especial atención a los textos narrativos publicados en la década del '30, en los que a nuestro juicio se concentran sus mayores innovaciones temáticas y narratológicas. Nos complace recordar que en su oportunidad el proyecto contó con el beneplácito de Filloy, con quien tuvimos la dicha de compartir nuestros avances iniciales aunque no así –lamentablemente– los resultados finales expuestos en *Juan Filloy: libertad de palabra. Textos críticos y antología* (Rosario: Ed. Fundación Ross, 2000), ya que nuestro volumen vio la luz poco tiempo después de su fallecimiento, acaecido el 15 de julio de 2000, a los ciento cinco años.

¹ Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo son miembros correspondientes de ANLE e integran el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Son autoras de libros y artículos publicados en revistas académicas sobre literatura hispanoamericana y argentina contemporáneas. Coordinan el blog REDMINI (www.redmini.net)

De esa época guardamos entrañables recuerdos, fraguados al calor de un fructífero intercambio epistolar y de la entrevista inolvidable que hoy compartimos con los lectores de *RANLE*.

Habiéndose cumplido recientemente el décimo quinto aniversario de su partida queremos recordar con renovada admiración a este escritor libérrimo y excepcionalmente fecundo; no solo para desmentir a Elvirus, sino porque la relevancia de su aportación lo merece. Medio centenar de libros de variada filiación genérica, parejamente imbuidos de un afán indagador de las inagotables posibilidades expresivas de nuestra lengua testimonian la tesonera vocación escrituraria de Juan Filloy, cultivada desde la década del '30 hasta su fallecimiento en el primer año del nuevo milenio. En su dilatada trayectoria destacan tres textos de imprescindible lectura para quienes deseen comenzar a explorar el personal universo creativo de este prolífico escritor: *¡Estafen!* (1932), *Op Oloop* (1934) y *Caterva* (1937). Se trata de las tres primeras novelas de Juan Filloy, en las que a nuestro entender se halla condensada la más lograda y memorable contribución del autor cordobés a este género, al que siguió sumando numerosas muestras durante las tres últimas décadas de la pasada centuria. Si bien la novelística de Filloy constituye la veta más conocida de su escritura, no fue el único territorio en el que dejó huellas: su copiosa obra también incluye numerosos cuentos, *nouvelles*, artículos, ensayos, baladas, elegías, sonetos, una obra de teatro, miles de palíndromos y hasta un tratado de palíndromía, sin que falten libros de notoria hibridez, indóciles a encasillamientos genéricos convencionales, como *Periplo* (1931) y *Aquende. Sinfonía autóctona* (1935).²

Ajeno a las capillas literarias y a los circuitos sancionadores de prestigio, reacio a los mecanismos habituales de promoción, mantuvo

² La producción de la década del '30 se completa con los poemarios *Balumba* (1933) y *Finesse* (1939). Después de un largo período de silencio editorial da a conocer las siguientes obras: *Yo, yo y yo* ("monodialogos") e *Ignitus* (drama), ambas de 1971; las novelas *La potra* (1973), *Vil & vil* (1975), *L'Ambigú* (1982), *La purga* (1992), *Sexamor* (1996) y *Decio8A* (1997); los poemarios *Usaland* (1973), *Elegías* (1994) y *Sonetos* (1996); el ensayo histórico *Urumpta* (1977); los libros de relatos: *Los Ochoa* (1972), *Tal Cual* (1980), *Gentuza y Mujeres*, ambos de 1991; el tratado de palíndromía *Karcino* (1988); las memorias de infancia *Esto fui* (1994) y la antología personal *Sagesse* (1994). A las obras mencionadas habría que sumar numerosos inéditos, reediciones y traducciones al inglés, al holandés, al francés y al alemán de algunas de sus novelas.

una postura deliberadamente excéntrica y funcional a su tenaz opción por la libertad de palabra. Su personalísima escritura compendia las estéticas que se disputan el espacio literario por los años '30: en el Modernismo abrevan su refinamiento léxico, la poderosa sensorialidad de las imágenes, la eufonía debida en gran parte a una sintaxis trabajada en períodos rítmicos. De las vanguardias históricas incorpora la imagen expresionista, el juego metalingüístico y el humor verbal, el abrupto contraste de registros, la cruda desacralización del cuerpo y la irrisión paródica de los estereotipos. Con perspicacia zahorí, rescata para la literatura dimensiones de la realidad poco frecuentadas, mediadas por la perspectiva de personajes excéntricos.

Por afluentes subterráneos, su extensa obra –en especial, la producida durante la década del '30– se vincula con las de Leopoldo Marechal, Ernesto Sábato y Julio Cortázar. Como observa Bernardo Verbitsky en su prólogo a la segunda edición de *Op Oloop* (Buenos Aires: Paidós, 1968), la obra de Filloy es uno de los “nexos perdidos u omitidos” en la historia de nuestra literatura, cuya consideración obliga a un replanteamiento crítico. Es de esperar que la reedición de muchos de sus libros –algunos de los cuales resultaron inhallables durante muchísimo tiempo en virtud de las condiciones de publicación y difusión escogidas inicialmente por Filloy– favorezca el imposterable encuentro con sus potenciales lectores. Solo así será posible que la obra logre desplazar definitivamente del centro de atención las divulgadas excentricidades del mítico escritor riocuartense –incluida su inusual longevidad–.

El presente *dossier* incluye la transcripción de la mencionada entrevista mantenida el 26 de octubre de 1998, en la ciudad de Córdoba (Argentina); una selección de textos filloyanos y un artículo de un joven investigador checo sobre la novela *Op Oloop*. Nos pareció pertinente dar a conocer esa contribución por tratarse de un trabajo que revela el notable interés suscitado por la obra de Filloy en los departamentos de estudios hispanoamericanos de otras latitudes, hecho que contrasta –lamentablemente– con la escasa dedicación que le presta la academia en el país de origen. Conocimos al autor de dicho estudio durante el usufructo de una beca en la ciudad de Rosario, concedida a los fines de profundizar el conocimiento de la obra de Filloy bajo nuestra tutoría.



*Juan Filloy y Stella Maris Colombo, en el estudio del escritor.
Córdoba, 26 de octubre de 1998.*

Diálogo en torno a un insoslayable legado³

Un día espléndido de primavera, a la hora del té —que el decano de los escritores argentinos respeta casi religiosamente—, Juan Filloy nos recibe en su departamento. El encuentro corona un prolongado intercambio epistolar: Juan Filloy contestaba nuestras cartas —primero tímidas, después casi familiares—, con puntualidad admirable. Ya en ellas manifiesta su complacencia con nuestro proyecto y es por eso que acepta gustoso la posibilidad de conversar personalmente con quienes sabe conocedoras de gran parte de su vasta obra, parcialmente inédita. Una vez en su presencia, se desvanece en nosotras el temor que nos inspiraba su apabullante erudición, su proverbial agudeza y su condición de ironista. Tenemos ante nosotras

³ La entrevista, una de las últimas que concedió el escritor cordobés, apareció publicada originalmente en Colombo, Stella Maris y Graciela Tomassini. *Juan Filloy: libertad de palabra. Textos críticos y Antología*. Rosario (Argentina): Editorial Fundación Ross, 2000. 305-19.

un hombre cálido, hospitalario, que procura desde el comienzo hacernos sentir como viejas conocidas. Su apariencia y su lucidez desmienten los ciento cuatro años recientemente cumplidos: nos asombran su apostura, su elegancia, su semblante lozano. Sin embargo, inmediatamente advertimos que el diálogo no va a ser todo lo fluido que quisiéramos a causa de una pronunciada hipoacusia. Llevamos muchas preguntas, acumuladas a lo largo de nuestro diálogo con su obra, pero entendemos que va a ser conveniente darle a la entrevista un curso diferente al previsto. Por eso optamos por intervenir lo menos posible, permitiéndole en cambio explayarse a gusto en sus temas preferidos. Cuando regresemos a nuestro gabinete, la mayor parte de nuestras preguntas habrán quedado sin formular pero desde el primer momento sentimos que escucharlo sería de todos modos un acontecimiento inolvidable. De entrada nos habla acerca de la génesis de su obra, y las relaciones que esta guarda con su profesión:

Juan Filloy: En mi obra se distinguen varios períodos que coinciden con mi actividad. Yo he sido magistrado; durante cuarenta años he sido juez, administrador de justicia. Yo entré como Asesor Letrado, Defensor de Pobres, y terminé siendo presidente de la Cámara Civil. Yo he sido un funcionario tan correcto que jamás el Tribunal de la Corte me llamó la atención por la lentitud de un fallo; por razones de esa índole jamás he tenido juicio político. Mire lo que pasa con los jueces en Buenos Aires: es un problema saber cuál es un juez honrado. Todo cambia y cambia lamentablemente para peor. Así que mi obra está inspirada, en gran parte, en la observación directa. Si yo le dijera a usted que toda mi obra es imaginaria, le diría el noventa por ciento de la verdad. Todos estos libros son imaginarios, por ejemplo, este libro (señalando *¡Estafen!*). En la ficción, quien da a conocer el manuscrito del Estafador es otro personaje: el fiscal que interviene en su proceso. Ese fiscal soy yo. Hice una novela muy simpática.

(Nos llama la atención el grado de realidad que Filloy adjudica tanto a sus personajes como a sus argumentos. En *¡Estafen!*, en ningún momento se revela el nombre del fiscal, pero en su conversación ratifica nuestra impresión de que ese personaje es su vocero. De otra parte, notamos que no esconde tras una actitud de falsa modestia su satisfacción acerca de su propia obra).

Stella Maris Colombo: Muy buena novela, no solamente simpática.

JF: Tiene una particularidad curiosa esta novela, que figura como trabajo del preso. Es la frase palíndroma. Tiene como cien palíndromos la novela, pero hay un libro, que Uds. tienen...

Graciela Tomassini: ...*Karcino*.

JF: Sí. La palabra *karcino* quiere decir cáncer en griego, y *karcinograma* quiere decir escribir de izquierda a derecha, como camina el cangrejo. El campeón de la palíndromía fue el poeta griego Sótades, que vivió en Alejandría en el S. III A.C., y a quien se considera como creador de este género. El escritor que creó más frases palindrómicas fue León VI el Sabio, emperador de Bizancio (fines del S. IX, principios del X).

Los libros, como decía, son todos ficcionales, si bien algunos cuentos están inspirados en la realidad. Evidentemente, los de *Los Ochoa*, y *Gentuza* también. Porque el patriarca santefesino en el cuento “El juido”...

GT: Proto Orosimbo Ochoa...

JF: ...encontró que la palabra Ochoa también podía escribirse como 8A, como si fuera una marca de hacienda, ¿no? Y bueno, los cuatro libros en que yo me ocupé de tipos que se llaman Ochoa han aparecido los cuatro ya, pero en el último (*Decio 8A*) aparece un prólogo donde explico por qué adopté esa variante, es decir, el nombre sintetizado con una cifra numérica y una letra. Esa idea me vino a mí siendo juez en lo civil en Río Cuarto. Había un secretario en el juzgado que siempre nos mandaba exhortos, comunicaciones; era el único hombre culto que yo he visto escribir su apellido, Ochoa, como 8A, cosa incomprensible porque en materia jurídica todo libro o escrito que se haga en la República Argentina debe ser escrito con la grafía corriente.

La saga de los Ochoa es un conjunto de cuatro novelas: esta sirve de presentación (señalando un ejemplar de *Los Ochoa*). Otra se llama *La Potra*, donde la agonista es...

SMC: Verenna Briggs.

JF: Sí. Es propietaria de una gran estancia al sur de Córdoba, comprada a herederos de la campaña al desierto.

GT: Por eso se llama “Los Capitanejos”.

JF: El segundo personaje es un domador, buen mozo, que tiene relaciones con la inglesa.

GT: Quinto Ochoa.

JF: Ese es el segundo libro. El tercer libro de la saga, que ustedes tienen, se llama *Sexamor*. Es un libro que yo he llamado “del buen

amor y del vicio infame”. El buen amor se refiere a dos amantes de la Capital Federal, uno de los cuales es Sexto Ochoa, quien se enamora de una empleada en una casa de artículos luminosos. Frida se llamaba, y el propietario se llamaba Dieter Rommel. La primera parte es sencillamente bucólica: narra los amores puros de toda pureza, sin ninguna traición, entre dos amigos que llegan al enamoramiento por ideales comunes, porque los dos son inteligentes. Frida, la esposa, se embaraza, y entonces se conviene que el mismo día en que nazca el chico se legitime el matrimonio. El esposo (Sexto Ochoa) es administrador de propiedades de un consorcio norteamericano, el cual, en premio a la calidad y al éxito de su empleado, le regala un viaje a EEUU para asistir a un congreso. Toda la novela, hasta esa parte, es limpia, y puede leerla hasta una criatura de catorce años, pero después...

SMC: después se pone brava...

JF: Después sucede todo lo contrario: por eso la llamo la novela “del buen amor y del vicio infame”. El cambio se explica por la intervención de un amigote que tenía Sexto en Nueva York. Gracias a él Sexto se entera de lo que es la vida nocturna neoyorkina. Y su amigo, que es frecuentador de esos ambientes, hace un estudio, un largo informe que llama “Epicuro-Kant”, con esta particularidad: le pone ese nombre porque Kant fue un hombre virginal, jamás se le conoció mujer; mientras que el otro, Epicuro, era un buen tipo de avería. El informe “Epicuro-Kant” figura como apéndice del libro este.

Bueno, el último libro de la saga de los Ochoa... Dicho sea de paso, la palabra saga es un palabra castellana de origen nórdico, y quiere decir una colección de libros cuyos protagonistas son todos miembros de la misma familia. Los de esta, acá, los Ochoa, usted se habrá dado cuenta, son una cantidad de piratas... El único decente es el viejo.

GT: Don Juan, ¿qué piensa usted como autor, de Decio 8A, el trepador?

JF: El protagonista del último libro, que se llama Decio 8A, es el único Ochoa culto. De los Ochoa de baja catadura, los únicos decentes que yo he conocido, eran el secretario de ese juzgado que yo le decía, Sexto Ochoa y ahora este Decio Ochoa....

(Nuevamente notamos que Filloy en su discurso se refiere a los seres de ficción como si tuvieran existencia real. No hay que ver en esta actitud una poética de la difuminación de los límites entre ficción y factualidad, como podría esperarse en un Borges. Nada tan ajeno a

la escritura filloyana; se trata, antes bien, del efecto de un proyecto realista, donde priva el afán verosimilizador. De allí que defina cada personaje con sólidos trazos que les confieren verosimilitud).

Este Decio Ochoa es tan culto, que a la palabra Décimo le saca una m y le queda el nombre Decio, como si fuera el de un emperador romano. El tipo es un aventurero. Si usted ha leído la historia del trepador, se habrá dado cuenta que el chico, un chico recién nacido en una población cercana a Río Cuarto, que se llama La Gilda, apareció un día a la orilla del camino, en un cajón de vermut Cinzano, entre papeles, arpilleras y trapos. Ahora va a ver por qué le puse trepador: porque a este chico recién nacido, una familia que pasaba por ahí se lo pidió a la policía porque ellos no tenían hijos. Entonces se lo dieron a cuidar. El chico, hasta los seis años, era un portento de inteligente. De modo que la primera escala de su trepada fue dar con una familia que buscaba un hijo de ocasión. Pero, ¿qué resultó?: como acontece muy a menudo, que la familia que no tenía hijos comienza a tenerlos. Con los nuevos procedimientos médicos, esa familia se hace fecunda y tiene tres hijos más. Pero eran tan cabezotas, tan brutos, que la familia, de rabia, lo echa a Decio. Ahí viene otra trepada de Decio. Un repartidor de nafta, muy curioso y bondadoso, le pregunta: ¿qué hacés? ¿querés venir conmigo? Y bueno, el chico se hace amigo de ese buen chofer. Entonces lo protege, lo ayuda, lo lleva por todo el país, y el chico le sirve: le limpia el parabrisas, le controla el aceite del camión, las ventas, el chico se hace útil. ¿Pero qué sucede? Un choque en la Capital Federal. Choca el camión donde venía Decio Ochoa, y este queda completamente descalabrado, rengo a más no poder. Lo llevan a un hospital, donde encontró a una persona decente, y fue otro ámbito en el que trepó este chico de la calle. Estando así, el muchacho todavía rengueaba, no sabía qué hacer en Buenos Aires, y se ganaba la vida lavando copas en los restaurantes. El chico se hace tan laborioso, tan amigo del patrón, que este le da una pieza y lo emplea como mozo y lo ayuda lo más posible. Fíjese: estando el chico en el hospital, adonde concurría para rehabilitarse, leyó un aviso en un diario acerca de una oferta de trabajo para una persona laboriosa y activa que podía ganar mínimo mil pesos. Era un consorcio de productos cosméticos, y este muchacho entra. Cuando el patrón lo vio, le dijo: Usted me conviene porque es rengo, y va a ser simpático con los clientes. Usted va a tener éxito conmigo. Efectivamente: empieza a ascender y ascender

hasta llegar a jefe superior del Directorio. Un día, el dueño del consorcio, viajando por el camino del Buen Ayre, sufre un desmayo, y el automóvil cae en la cuneta y muere.

SMC: Entonces Decio queda dueño de la empresa.

JF: Eso aspira a ser. Confrontando los legajos, la viuda del dueño lo elige a Decio, y este trepó hasta gerente, y además, amante de la mujer.

SMC: Hizo una carrera completa...

JF: Mire usted, de lo miserable que era este chico, ¡qué suerte ha tenido!

SMC: Claro, pero también inteligencia.

JF: Y buena voluntad, y disciplina.

GT: Ahora, era honesto Decio. Trepador, pero honesto, ¿no?

JF: Es gracioso. En una asamblea para designar al director de la empresa, Decio recibió cuarenta votos y cuarenta puteadas. Lo votan, pero lo putean. Ahí empleo las palabras que usa el pueblo.

GT: Eso le pensábamos preguntar, don Juan. Hay un contraste en su obra entre un lenguaje muy elevado y otro muy crudo.

JF: Es el caso de *Op Oloop* y *Caterva*. La palabra “caterva” no tenía traducción en neerlandés, idioma al que fue traducida recientemente, y le pusieron *De Bende*, que quiere decir “la pandilla”.

GT: ...porque “caterva” es una palabra latina.

JF: Claro.

SMC: ¿Está conforme con esa traducción?

JF: Completamente.

GT: Hemos leído por allí que lo consideraban un dandy. (Así lo prueba la foto de un apuesto y atildado caballero que nos sonrío desde la contraportadilla de *De Bende*, un libro de excelente edición, con tapas duras, chaqueta y papel de alto gramaje que Filloy nos muestra con orgullo y nos obsequia en esa ocasión.)

JF: Era el vestuario de todos: sombrero con ribete blanco, guantes color patito, polainas, porque Río Cuarto es muy frío. Y las chicas me tiraban el lanzazo.

SMC: Y usted no se dejaba pescar.

JF: No, no me dejaba, porque yo tenía una hermana, que era soltera, y no quería dejarla hasta que se casara. Se casó en el 33, y yo inmediatamente tuve correspondencia con una inglesa hija de un empleado del Frigorífico Liebig. Era profesora en Concepción del Uruguay. Era muy criolla: inglesa de pinta, pero criolla a base de mate

amargo y tortilla frita. La cosa graciosa es que yo no conocía a esta señorita.

GT: Por carta, solamente.

JF: Por carta. Pero yo soy grafólogo, y le estudié la letra. Era una letra finísima, muy bien delineada, matizada, sin nerviosismo de ninguna clase y con cierta estilización. Nos seguimos mandando cartas. Estuvimos como un año escribiéndonos. Ella empezó a escribirme a mí porque el primer libro que yo hice sobre un viaje por Europa, que se llama *Periplo*, se lo regalé al presidente de la Cámara de Diputados de Entre Ríos, que era amigo de su familia, y me pidió que le mandara un libro a esta señorita de apellido judío inglés. Y bueno, yo no conocía ninguna fotografía de ella, y ella tampoco conocía ninguna mía. Entonces le mandé esta fotografía (y nos muestra la que aparece en la contraportadilla de *De Bende*)

SMC: Quedó impresionada.

GT: Y se enamoró.

JF: Ella pensó que era un truco fotográfico.

SMC: ¡Qué desconfiada!

GT: Entonces lo quiso conocer personalmente.

JF: Lo que pasa es que yo era fundador de un museo de Río Cuarto, el Museo de Bellas Artes, que presidía el Dr. Santamarina, quien venía acá siempre. Y hubo una coincidencia, un episodio muy gracioso. Si lo graban, me hacen el favor, se van a reír ustedes también. Me escribió: “Mire, tengo que hacer una visita al Ministerio en el mes de septiembre.” Por coincidencia, como yo era miembro del Museo de Río Cuarto tenía que ir al de Bellas Artes de Buenos Aires, que en ese entonces estaba presidido por una gran personalidad artística, Atilio Chiápori. Le dije: “Bueno, vos indicame de alguna forma tu vestido, para que pueda identificarte.” Y la entrevista quedó concertada para realizarse en Las Violetas, la confitería que acaba de ser cerrada. Yo me presento muy jarifo y me voy a una mesa donde había una señora y le digo: “Hola, Paulina, cómo te va?”

GT: Y no era ella...

JF: La señora, que ya era un poco madura, dijo: “Yo no soy Paulina.”

SMC: Empezó mal...

JF: “Discúlpeme, tengo una cita con una señora que va a venir vestida más o menos como usted”. Efectivamente, Paulina, por esa época, usaba un paletó un poco militarizado que le quedaba muy bien.

Yo estaba sentado a una mesa, y en eso aparece Paulina, y me dice: “Hola Juan, cómo te va?”

GT: Así que ella lo reconoció inmediatamente.

SMC: Allí vio que no estaba trucada la foto.

JF: Nos conocimos un viernes; al día siguiente, sábado, salimos a pasear, almorzar y cenar en Buenos Aires. A la noche le digo: “Bueno, desde hoy somos novios.” Al día siguiente, repetimos el mismo programa, y al final le digo: “Bueno, ya no somos más novios; somos comprometidos.”

GT: ¡Qué rápido!

JF: *Fiancé*, le digo. Y, efectivamente, al día siguiente, tomamos el vapor de la carrera que llega a Concepción del Uruguay —usamos camarotes distintos, por cierto—, y nos casamos ese lunes. Nos casamos por civil, nada más. Hicimos un viaje de bodas a Brasil, y todo el mundo decía que ese matrimonio de intelectuales no iba a durar quince días. La verdad de las cosas es que duró cincuenta años menos tres semanas. Tuvimos dos hijos, viajé con ella varias veces a Brasil, varias veces a Chile, varias veces a Uruguay. El país lo conocíamos de palmo a palmo, y al final, ya en trance de jubilarme, invité a Paulina a que hiciéramos un viaje a Europa. Ese viaje duró siete meses. Yo mandé mi renuncia como presidente de la cámara civil de Río Cuarto desde Estocolmo. Cincuenta años sin un sí ni un no. Habíamos fijado un trato: yo trabajaba en las letras y en los tribunales, y ella no me molestaba para nada. Eso sí: ella quería corregir todas las palabras crudas. Le digo: “No te lo voy a permitir. En el libro, los personajes hablan como hablan en la vida común; yo no tengo por qué tergiversar su carácter y su cultura.” El segundo libro mío, que se llama *Balumba*, lleva una notita que dice “Escrito antes de conocerla a ella”.

Yo era amigo de un magistrado de la capital Federal, el Dr. Colmo, y le envié un ejemplar. Él me mandó una carta indignada. Me dijo: “¿Cómo se permite usted intercalar en el mismo libro donde figura una muy emotiva elegía a su madre, esos poemas insolentes?” Entonces le contesté: “Dr. Colmo: coincidido con usted en su rebeldía al leer los exabruptos tales y tales. Pero yo le voy a decir que soy un autor moderno, que escribe como debe escribirse, sin eufemismos de ninguna naturaleza. De modo que el libro ha sido hecho como se hace una casa: no le falta un comedor, una sala de pintura, una sala de biblioteca, una sala de baños, pero el libro también tiene su *water closet*, porque usted no puede hacer una casa, por ultramoderna que

sea, que no tenga una alacena para sus artículos diarios de comidas, y un *water closet*.

GT: Usted admira a Baudelaire; él también usaba lenguaje crudo.

JF: Tengo varias citas de Baudelaire.

GT: Baudelaire también escribe poemas a las prostitutas, y por eso tuvo un proceso...

JF: Sí, el proceso que se le hizo en 1857.

SMC: Háblenos sobre *Esto fui*.

JF: *Esto fui* es un libro sobre mi infancia, gozosa pero desarrapada. Yo andaba descalzo hasta los catorce. Mi padre era español, gallego, y mi madre francesa. Fue un matrimonio sumamente unido, sin otro afán que educar a sus hijos. A mí me dijeron: "Si querés jorrobarte, seguí atrás del mostrador, pero si te gusta el estudio, seguí estudiando»; y como a la vuelta de mi casa, por coincidencia, había una biblioteca pública, a los once años entré a esa biblioteca, y salí a los veintiuno siendo bibliotecario *ad honorem*. Después me recibí de abogado y me destinaron a Río Cuarto.

GT: Don Juan, usted en *¡Estafen!* hace una crítica al sistema legal ¿Critica el sistema legal argentino o el concepto de una justicia que consiste en la imposición de los intereses de una clase sobre las otras?

JF: Yo criticaba que no hubiera juicio por jurados. Córdoba fue la primera provincia del país que tuvo juicio por jurados. Yo he actuado muchísimo como juez. La criminalidad en Río Cuarto era una criminalidad primaria, de jugadores que toman después de cobrar el sueldo, de gente de campo que se van a los boliches y se emborran. Eso se ve en *¡Estafen!*

GT: Y también se ve una policía inculta y corrupta.

JF: Sí, le voy a contar. La policía obedecía a razones políticas, por eso es que cuando había un delito grande, le acomodaban el sumario y el reo salía en libertad al otro día. Contra todo eso yo protesté.

Le voy a dar un dato. En Río Cuarto yo ocupaba una casa de seis habitaciones, de las cuales las seis estaban ocupadas por libros, y cuando murió mi esposa, al venirme acá, traje estos muebles que cupieron en este pequeño departamento que yo ocupo. Los libros los doné a la Municipalidad de Río Cuarto, y la Municipalidad separó los libros de derecho y los regaló al Colegio de Abogados, eligió los libros de policía científica –yo tenía la colección completa de las po-

licías de París y de EEUU— y se las regaló a la policía. Yo fundé un Museo de Bellas Artes, que actualmente es un museo de cierta importancia, y le regalé mis libros de arte. Los 5000 libros que quedaron fueron repartidos entre bibliotecas populares.

Otro dato curioso: yo soy fundador del Club Talleres, cuando todavía era bibliotecario de la Biblioteca popular, donde se reunía la comisión directiva y se hacían las asambleas. El club se llamaba Taller Central Córdoba, porque eran todos empleados del ferrocarril y los primeros presidentes que tuvo el club eran todos ingleses. Yo hacía de secretario, y era un hecho que me enronquecía en los partidos de fútbol.

SMC: ¿Le sigue gustando el fútbol?

JF: Sí, le he heredado la afición a mi nieto. Yo ya no voy a los partidos. ¿Sabe lo que es tener ciento cinco años, con el cuerpo ya demolido?

GT: Pero usted está muy bien.

JF: Sí, mentalmente. Tengo muy buena memoria.

SMC: ¿Ahora está escribiendo?

JF: Escribo cartas. He estado internado y he salido con mejoría evidente, pero me ha quedado otra enfermedad: la falta de sueño. Yo las he invitado a tomar el té y estamos hablando todavía... La idea de ustedes de hacer un equipo que aborde la personalidad de un solo autor es muy importante y es característica de algunas escuelas de Letras de Norteamérica, donde la personalidad de un autor es tratada de manera integral por un equipo de investigadores. Por ejemplo: yo tengo cuatro libros de poesía, ocho de cuentos, doce novelas, una tragedia... Lo práctico sería que ustedes, aunque ocupe dos o tres años, no hagan una obra fragmentaria; por ejemplo, se podría estudiar en conjunto el ciclo de los Ochoa, así se puede hacer un juicio maduro. Es el trabajo que los norteamericanos llaman *scholarship*.

GT: Don Juan, hace poco hubo un congreso de hispanistas en la Universidad Nacional de Córdoba y yo traje una ponencia sobre *Caterva*, la leí y les gustó mucho.

JF: Van a tener muchas satisfacciones. Hay varios candidatos que quieren poner en cinta mis obras: *Caterva*, el cuento “Zoraida”. Y un cineasta local hizo un video sobre mí y mis libros que dura cuarenta minutos y ha sido contratado para ser exhibido en los colegios y en los institutos superiores. Está muy bien: aparecen todos mis libros, mis andanzas diarias. Bueno... vamos a tomar el té.

(Mientras la mucama dispone la mesa para servir el té, Filloy nos invita a pasar a su escritorio, nos muestra las distinciones recibidas a lo largo de su vida y nos cuenta:)

JF: Yo soy miembro de la Academia Argentina de Letras, soy Hijo Ilustre de la ciudad de Córdoba, soy uno de los veinte propulsores de la cultura nacional que homenajeó el intendente Saguier. Últimamente, en esta casa me entregaron ante veinte periodistas una gran plaqueta que me instituye como autoridad emérita de la cultura nacional. También he recibido distinciones de los gobiernos de Francia e Italia. Todo esto me ha venido espontáneamente; jamás he movido un dedo para conseguir nada.

(Regresamos al comedor para tomar el té y continuamos conversando sobre sus obras.)

SMC: Hábleme sobre *Aquende*. Allí usted les da la palabra al Dr. Francia y a Juárez Celman. ¿Por qué los eligió?

JF: Elegí al Dr. Francia porque fue estudiante de la Universidad de Córdoba, y a Juárez Celman porque era un intelectual frívolo en una universidad completamente vieja. En realidad, la Universidad de Córdoba ha sido toda la vida un recinto manejado primero por los virreyes y los adelantados, y luego por los jesuitas. Tanto es así que cuando estalló la Revolución de Mayo, no hubo una sola palabra de apoyo en la Universidad de Córdoba. Contra todo eso reaccionó la muchachada que se rebeló con ímpetu revolucionario el 15 de julio del año '18.⁴

SMC: ¿Usted participó?

JF: Sí, yo participé directamente. Estuve presente cuando invadimos multitudinariamente la Rectoría y echamos los muebles a la calle. Y veíamos a los viejos profesores evadirse por las ventanas. Tuvimos otro episodio similar cuando invadimos la Secretaría universitaria.

⁴ Filloy se refiere a la Reforma Universitaria de 1918, el movimiento estudiantil que se inició en la Universidad Nacional de Córdoba de Argentina, liderado por Deodoro Roca y otros dirigentes estudiantiles, y que se extendió luego a las demás universidades del país y de América Latina. La Reforma Universitaria dio origen a una amplia tendencia del activismo estudiantil, integrada por agrupaciones de diversas vertientes ideológicas, que se definen como *reformistas*. Entre sus principios se encuentran la autonomía universitaria, el cogobierno, la gratuidad de la enseñanza, la extensión universitaria, la periodicidad de las cátedras y los concursos de oposición.

(Luego cuenta cómo trataron de derribar infructuosamente el monumento a Trejo y Sanabria:)

JF: Como treinta chicos hicimos fuerza para derribar la estatua, pero no pudimos porque estaba abulonada. Pero la pena duró poco, porque esa noche, frente a la Iglesia de los jesuitas de Córdoba, enlazamos la estatua de un antiguo rector de la universidad, el Dr. García Montaña, y la tiramos a la calle. Toda la muchachada festejamos la victoria. Pero ante la protesta de un diario católico, *Los principios*, el gobierno municipal mandó levantarla y colocarla en su lugar. Todos esos hechos que les narro son rigurosamente verídicos. Yo soy ahora el único testigo con vida que estuvo en ese episodio. Durante la efeméride del 15 de julio de este año, me entrevistaron varios diarios de Buenos Aires y del interior, y yo les narré exactamente lo que les he dicho a ustedes. Lo que sucedió después en la universidad lo ignoro por completo, porque eso fue obra del Consejo Directivo y del gobierno nacional, que envió como interventor a un célebre escritor, Nicolás Matienzo.

SMC: Volviendo a *Aquende*, donde usted hace una revisión de nuestro pasado nacional: ¿con qué línea histórica se identifica más?

JF: Procuro ser verídico. Le advierto que hasta ahora, no he recibido ninguna rectificación sobre lo que digo allí.

GT: Don Juan, ¿qué relación tuvo con FORJA?⁵

JF: Yo era miembro de FORJA, pero actué poco en política, porque como era magistrado no podía.

(Acerca de *Vil y vil*, nos cuenta:)

JF: Me citaban todos los días, me venían a buscar muchachos con ametralladoras. ¿Y sabe por qué me salvé? Por mi astucia. Yo era antimilitarista, pero era muy partidario de San Martín: el hombre menos general que yo conozco, pero el general más hombre que conozco también. A mí me preguntaban con rabia los militares: “¿Cómo dice eso, cómo dice eso?” Y yo: “Yo no dije eso, lo dice mi personaje”. Y ellos me replicaban: “De modo que usted se vale del personaje para decir esas cosas?”. “En absoluto: yo no soy dueño de la personalidad de mis personajes”.

⁵ Son las siglas de Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina, agrupación política argentina creada en 1935 y disuelta en 1945.

* * *

Hemos querido acercar a los lectores de *RANLE* la palabra viva de este singular creador a modo de merecido homenaje a su memoria y con la aspiración de seguir contribuyendo a la difusión y valorización de su insoslayable legado. En lo personal, recordamos con mucha emoción aquel ameno y cordial encuentro durante el cual Filloy logró deslumbrarnos con la jovialidad, gracia y sabiduría exhibidas en el tramo final de su “vejentud dichosa”—como gustaba llamar a esa etapa de su vida—.



*Juan Filloy y Graciela Tomassini, en el estudio del escritor.
Córdoba, 26 de octubre de 1998.*

Juan Filloy en sus textos

Si bien Filloy ha trascendido especialmente por su condición de eximio e innovador novelista, cimentada en las tres novelas que publicó en la década del '30, su legado excede ampliamente la aportación a ese cauce escriturario. Para que los lectores de *RANLE* puedan tomar nota de la versatilidad de la escritura filloyana, queremos compartir un puñado de textos procedentes de obras de variada filiación genérica. Los dos primeros, “Símbolos” y “Encuesta”, pertenecen a

Periplo, un libro de viaje publicado en 1931; el tercero, “Cantus coral: Los Inmigrantes”, a *Aquende. Sinfonía autóctona* (1935), un volumen de atípico perfil en el que plasma un recorrido por la geografía y la historia de su país. El texto titulado “Martín Fierro” procede de *Urumpta* (1977), un ensayo histórico-sociológico. El último, “Adán y Eva...”, está extraído de *Karcino. Tratado de palindromía* (1988), extraño libro donde Filloy reflexiona sobre dicha práctica, traza su historia y obsequia al lector una generosa muestra de su vigorosa afición por las frases jánicas.

Símbolos

Jesús amaba la vida y sintió dejarla. Pero la Escritura lo había tomado como símbolo... ¡Qué broma!

Oíd cómo titubea en la noche de la agonía mientras los discípulos roncan bajo los olivos.

—Padre mío, si es posible pase de mí este vaso. (La angustia le ahoga.)

—Padre mío, si no puede este vaso pasar de mí sin que lo beba, hágase tu voluntad. (La impotencia gime rendida.)

Sócrates amaba también la vida, pero puso la conciencia en cosas superiores a la materia. ¡Qué símbolo de serenidad! Ya está lista la copa de cicuta. Critón sale compungido. Apolodoro rompe en sollozos.

—“¿Qué es eso, amigos?” —les increpa dulcemente—. Y arrima a sus labios la poción que los enmudece.

Encuesta

Monte de los Olivos. Salimos de una capilla que explotan monjes franciscanos. Un bello pavimento de mosaico del tiempo de los cruzados es su mejor presea. Y el mérito esencial, estar edificada en el paraje predilecto de predicación del Redentor.

Un compañero, ya saturado de leyenda, pregunta:

—¿Qué personaje de la Biblia les gustaría encarnar a ustedes?

Todos responden. De improviso me asalta el recuerdo de que aquí, precisamente, aconteció el episodio de la adúltera, y contesto:

— Yo quisiera encarnar uno que, en realidad, no figura en ella: el hombre sin pecado que no quiso arrojar la primera piedra... Fue un fariseo de exquisito dandismo. ¡Qué heroica elegancia la de su virtud! Prefirió el escarnio de los siglos, bajo un tenue escudo de silencios, a hacer quedar mal a Jesús...

* * *

Cantus choralis:

Los inmigrantes

Y PARTEN LOS BARCOS, LOS HOMBRES, LOS DESEOS
Y PARTEN LOS BARCOS, LOS HOMBRES, LOS DESEOS

— ¡Hay que partir! ¡Hay que partir! ¡La nave está pronta!
¡Honda congoja anuda la garganta! ¡Contenida pena estruja el corazón! ¡Apretado abrazo que no se quisiera aflojar nunca!

— ¡Rápido! ¡Ya leven anclas!
¡Si fuera posible decir a los que quedan las ansias que se despiertan! ¡Si fuera dado contar a los que se van los ímpetus que brotan! ¡Si fuera menos cobarde confesar la traición de los sentimientos!

— ¡Suban, pues! ¡Ya está preñado el velamen!

La partida es dolorosa como un alumbramiento.

Una lamentable teoría de seres se desenvuelve en la pasarela. Marcados los rostros por la angustia —fiero cincel que burila de adentro para afuera—, empujados por la adversidad —invisible carga que agobia con rudos pasos—, van subiendo los emigrantes.

Carne de trabajo. Carne de sufrimiento. Carne de porvenir.

Mocetones de pechos amplios y músculos de acero, traen el tajo de la voluntad partiéndoles la frente... Garridas doncellas de ojos puros, portan en su candor la fe de la promisión... Abrazadas parejas, acunando al retoño que no pudieron proveer debidamente, buscan apoyo en la mutua flaqueza... Hombres maduros, en quienes la ilusión enciende la llama caduca y la antigua prestancia... muchachos, niños casi, a los cuales tempranamente la necesidad mordió el rostro y exasperó la mirada...

Y SOLLOZAN LOS HOMBRES, LOS DESEOS, LA MISERIA Y SOLLOZAN LOS HOMBRES, LOS DESEOS, LA MISERIA

La nave zarpa.

—¡Adiós! ¡Addio! ¡Adieu!

El alma toda se asoma a los ojos, agrandados como gemas azules, como negros diamantes.

Miserias, penumbras, desencantos, tristezas, rebeldías... ¿Quién las recuerda? Es el terruño el que se abandona. Es la madre llorosa, el padre inválido, la novia, las hermanas, los amigos...

La patria está muda, mirando la tragedia del esfuerzo inútil que no se soporta más.

Van empequeñeciéndose las imágenes. Se borra la amelga que las manos callosas no lograron fructificar. Se oculta el valle familiar, tapando la faz engañosa con sus manos de colinas. La aldehuela desaparece. Apenas se divisa el pinar de la ladera. Entre la bruma, solo el picacho nativo se dibuja ya...

¡Qué hondas las raíces del querer! ¿Son acaso trozos de alma que se resisten agarrados a las faldas de la patria? ¡Qué fuertes las ataduras del amor! ¿Son flecos de espíritu enredados en el espinoso arbusto de la memoria?

Los ojos, agrandados como gemas azules, como negros diamantes, ¡más agrandados aún! El horizonte está oscuro. Todavía miran el semblante adorado. Todavía ven el rincón predilecto del hogar, donde, en la penumbra, era dulce la oración; donde en la quietud propicia, poníanse los sueños a batir sus alas.

Los ojos... Ya no atisban la realidad. Lloran su transfiguración en recuerdo.

Y VIENEN LOS DESEOS, LA MISERIA, LAS ANGUSTIAS Y VIENEN LOS DESEOS, LA MISERIA, LAS ANGUSTIAS

Cielo y mar.

¡Mar y cielo! Modorra de días iguales. Noche sin fin de sueños ardientes. Rumia de saudades que laceran. Espesas desazones de tabaco y añoranzas. Molienda de nostalgias con la piedra de la frente. Tejido de ilusiones que triza el aliento del mar...

[...]

Flechas de una misma trayectoria todos los emigrantes son. Flechas enderezadas al impacto de la fortuna. ¡Hacer la América!

¡Hacer la América! Su corazón los guía en las brumas del anhelo. Campana tañendo su único son... ¡Argentina! ¡Argentina!

[...]

* * *

Martín Fierro

I

Me gusta Martín Fierro porque encarna un arquetipo. Ser gaucho significa ser duro, indócil y rebelde. Es probable que haya habido gauchos mansos y serviciales. Sin duda, por aberración. Nunca faltan sonsos que se dejan manosear con halagos. Vale decir, gauchos que se rebajan a *ascender* a peón aspirando ser capataz.

Me agrada la apostura de Martín Fierro, sin dobleces hasta la infamia. Carece de sentido jerárquico. No reconoció ninguna clase de amos en sus correrías o estadas, ni se avino de buen grado a la autoridad. Menos aún a la de paisanos de mérito propio, ni a bajezas de adulación y acomodo. Cabos, sargentos, mayordomos y comandantes concitaron su desprecio y su rencor. Su sola presencia lo sulfura y subleva. Son vallas de rigor que le impiden hacer lo que le da la gana.

Curioso: Cuando trata animales, discierne mejor y sabe graduar el castigo. Pareciera tener siete medios de coerción para imponer su voluntad en cada caso: talero, arreador, rebenque, guasca, látigo, chicote y fusta. Pero no admite ni una badana en el trato de hombre a hombre.

II

Estimo a Martín Fierro, porque no se aposentó nunca. Cuando el gaucho se aposenta, deja de serlo. Pierde sus atributos viriles, enraizados en la epopeya primitiva de vivir a sus anchas, sin coyundas ni rezongos de nadie.

Cuando uno se aposenta, acaba su épica aventura de hombre libre. Aventura cotidiana a tierra y cielo abiertos, para agenciarse el sustento y dormir a ras. Apenas su serenero y su poncho. Apenas su facón y su yesquero.

Al llegar a la estancia –baguala o pulida, lo mismo da–, empieza su decadencia. Topa con la novedad de la mesa y el catre. Y apenas se sienta en un banco y come en un plato, ¡adiós estirpe bravía! Ha entrado en el brete de la domesticación.

III

Una literatura emperradamente feudal, oligárquica, ha pugnado y pugna por rebajar la categoría étnica del gaucho, exaltando sus virtudes de peón de campo. Por ella, el gaucho deviene dos cosas: espécimen de eficiencia y paradigma de nobleza.

Pamplinas interesadas. Nuestra casta dominante ha sistematizado la adulación al respecto. Y por órgano de literatos de idiosincrasia colonial y mentalidad europea, se empecina todavía en idolizar su regresión. Porque fue regresión del hombre libre, dueño de todo, que ayudó a forjar la Patria a costa de su sangre y su pellejo, no resistir la inicua limosna del puesto de peón, ni resistir el alcohol del mando siendo capataz de sus iguales.

IV

No tengo ningún reparo en formular diatribas contra semejante sofisticación. No pertenecen a la prosapia de Martín Fierro esos *gauchos presuntos*, concebidos por hijos afrancesados de grandes terratenientes, o nietos *made in Oxford* de grandes accionistas de frigoríficos.

El *negocio* ha instado siempre esa literatura fraudulenta, descharacterizadora. Primero, por mero remordimiento de su explotación; y luego, para paliar la ignominia de haberlos desbancado. Mas lo peor de todo está en la proliferación de esos encomios mercenarios, repitiendo urbi et orbi una imagen dulzona, flexuosa, anodina, del templerecio y díscolo del hombre gallardo y chúcaro que fue.

V

Martín Fierro fue dueño de toda la extensión que midió su galope. De la pampa, ya húmeda o seca, de trebolares o alpatacos, de ombúes o espinillos. De mil horizontes de estampidos y tolvanera, de gesta de patria y patriadas.

Sin embargo no se busque en Registros de Propiedad Inmobiliaria ninguna parcela inscripta a nombre gaucho. La justicia no llegó a tanto. Al “¡Alambren, no sean bárbaros!” —que vociferaba Sarmiento—, solo respondieron puebleros vivos. El gaucho prefirió seguir despreciativo y errante.

La oligarquía ganadera aprovechó su indiferencia. Se acomodó primero con el gobierno. Alegó después posesiones treintañales. Rapiñó cuanto pudo con trampas y taimería. Y después de la *Conquista del Desierto* —¡Qué desierto ni qué desierto! ¡Veinte mil leguas de campo apto, virgen!—, entre hacendados, militares y proveedores se repartieron el botín. (Aquí, en el Sur de Córdoba, un comerciante capujó, mensuró y anotó más de 500 kilómetros cuadrados, él solito. Que tenga noticias, ninguno de los gauchos de Victoriano Rodríguez, Racedo o Antonino Baigorria inscribió su nombre en el Registro de Propiedades...)

VI

Martín Fierro lo demuestra. La gran heredad del gaucho fue la libertad. Y la vivió en plenitud, sin importarle contingencias y fatalidades.

Jamás su libertad rimó con utilidad. Ignoraba esa palabra. No comprendió nunca que hubiera que cultivar la tierra. Le bastaban churques y montes, aquí; médanos y fachinales, allá; miseria y primitivismo por doquiera. Era su habitat, y se hallaba cómodo en él. Son idiotas sórdidos quienes, reprochando su desidia, lo desplazaron sin comedimiento alguno.

Pocas veces su libertad rimó con el amor. El gaucho se *mujera* andando constantemente a caballo. Cabalgar provoca una especie de masturbación que aplaca el apetito sexual. (En México, verbigracia, los charros *mujerados* hasta adquieren una inflexión atiplada que mo-

dula y transmite su típico falsete.) Si bien aquí, por la montura criolla, no llegó a tanto, lo innegable es que el gaucho no brilló como don Juan ni como persona de hogar. Así, no le interesó conquistar mujeres ni atenderlas como se debe.

VII

Resumiendo, aprecio superlativamente a José Hernández, porque hizo leyenda, no literatura. Porque dio testimonio al imprimir la estampa de Martín Fierro con la impronta de sus vicios y los impromptus de su temperamento. Y porque fue, como su creación, un espíritu rebelde, de esos que superan tiempos y contratiempos, de esos que tienen la adusta franqueza de decir su verdad y retirarse. Para que la posteridad comente...

* * *

“Adán y Eva...” (de Karcino)

Adán y Eva no eran mudos. Hablaba hasta la Serpiente. Obviamente hablaron. La Biblia no registra su conversación, un grabador mágico sí. Se sabe de tal modo que, al presentarse el varón, lo hizo en inglés y, al contestarle la mujer, con gracia latina y castellana:

—MADAM, I'M ADAM

—AVE! YO SOY EVA

Fue un encuentro feliz. Todo es puro, virginal. Charlan descosidamente. Tras de recorrer el Edén, ambos coinciden que tanta perfección los aburre. Se quejan a dúo:

SOLOS

SOMOS

SERES

SOSOS

A poco, escuchan que algo reptaba entre las plantas: la Serpiente. Y al captar la desazón de ambos, insidiosa los

ADUNA Y ANUDA

AL RUBOR AVARO BURLA

y luego de tentarlos

ADOBALA BODA
ANULALA LUNA...

Caen en el pecado

EVA USA SUAVE
AMOR AROMA...
AMAR DE DRAMA
AZORADA ROZA
¡AH CARA VIVARACHA!
ALLA CEDE, CALLA...

entonces él su

ANIMO DOMINA
SE TROCO CORTES
¡AY, LE AMA EL YA!

y en fin

ADAM LA CALMA DA
Saboreando el fruto prohibido, pérfida la serpiente que

ALEVE VELA
A FE BEFA
AMOR BANAL, PLANA BROMA...

ALA
AMADA DAMA
ACURRUCA
EL ARROBO BORRALE

Y
A DUELO LEUDA
RARO LLORAR

Espantados, ateridos por la maldición de Dios, Adán y Eva
acaban de inventar el trabajo. Y están cosiendo hojas sueltas con espi-
nas y bejucos para su primer vestido...

EL TEMA DEL TIEMPO EN *OP OLOOP* DE JUAN FILLOY¹

VIT KAZMAR

Universidad Carlos V, Praga

El escritor argentino Juan Filloy (1894-2000) sigue siendo un desconocido en la literatura latinoamericana, incluso entre muchos lectores y críticos de su propio país. Se dedicó a varios géneros pero el más importante siempre fue la novela. Sus primeros libros –*Periplo*, *¡Estafen!*, *Op Oloop*, *Balumba*, *Aquende*, *Caterva*, *Finesse*– aparecen en los años treinta en ediciones privadas. Algunos de ellos serían reeditados más tarde: *¡Estafen!* (1932) y *Op Oloop* (1934), por Paidós en la década del ‘60 y más tarde, en 2010 y 2011 respectivamente, por Ediciones El cuenco de Plata, que desde 2004 está reeditando los principales títulos de la obra filloyana. En España, *Op Oloop* tuvo su primera edición en 2006 por Siruela, que ya había publicado *Caterva* (1937) en 2004. Cabe señalar que *Op Oloop* se convirtió en los últimos años en el libro de Filloy más traducido, con versiones al holandés (1994), alemán (2001), inglés (2009) y francés (2011).

Poco se ha escrito hasta la fecha sobre Filloy y menos aún sobre *Op Oloop*. Los aportes más importantes son los siguientes: el prólogo a *Op Oloop* titulado “Noticia sobre Juan Filloy” por Bernan-

¹ Este artículo, que sintetiza una parte de la tesis de grado de Vit Kazmar, *Juan Filloy: Mýtus, autor, dílo*. (Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2012), fue escrito en el contexto de una beca otorgada en 2010 por la Universidad Carlos V de Praga a fin de profundizar estudios sobre la obra del escritor argentino en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, bajo la tutoría de las investigadoras Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini.

doVerbitsky, que precede a la edición de Paidós de 1967; el trabajo de Graciela Tomassini “Acerca de *Op Oloop*” incluido en el libro Juan Filloy: *Libertad de palabra*² y algunos capítulos de la tesina de Cristina Pérez Múgica *Inspector de sótanos*, donde se interpreta *Op Oloop* en clave del grotesco bajtiniano. Aunque se trata de trabajos muy buenos, llama la atención la ausencia del tema del tiempo que está presente de manera tan marcada en *Op Oloop*. De ahí que elija este tema para mi artículo.

En el presente trabajo querría pasar revista a las varias maneras en las que se manifiesta el tema del tiempo en la novela *Op Oloop*; su importancia para el personaje, la estructura, la narración y también su peso filosófico entre las ideas expuestas a lo largo de la obra de Juan Filloy. Por otro lado, también hay que tener en cuenta los diferentes conceptos del tiempo mismo.

La novela *Op Oloop* aborda el tema del tiempo en distintos niveles. Primero, ya en su estructuración básica. Los nombres de los capítulos son siempre solamente números que indican el tiempo preciso en que acontece la acción. Este es el tiempo objetivo, el tiempo de la física, es el tiempo ideal de *Op Oloop*, de acuerdo con su obsesión por el método, la clasificación y, sobre todo, la estadística, su vocación. Sin embargo, esta estructura revela también otro concepto del tiempo —el que podemos llamar vivido o subjetivo— porque el espacio textual dedicado a los distintos tramos del tiempo es bastante diverso. El tiempo de la narración es un tiempo natural (no sujeto a cuantificación exacta) y sus proporciones reflejan el sentido, el significado. Cuando utilizo la expresión *tiempo vivido*, quiero caracterizar así un concepto del tiempo opuesto al del tiempo objetivo, científico. Tiempo vivido quiere decir tiempo experimentado, cuya duración, dimensiones, medidas y segmentación están siempre estrechamente relacionadas con la experiencia personal, la historia, la situación, el significado, la memoria;³ el tiempo concebido así siempre se resiste a la medida abs-

² Colombo, Stella Maris y Graciela Tomassini. *Juan Filloy: Libertad de palabra*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2000.

³ Me apoyo en el concepto de *durée* de Henri Bergson. Según el pensador francés, no es correcto pensar sobre el tiempo de la misma manera que pensamos sobre el espacio, es decir, matemáticamente. El tiempo tal como lo vivimos no se puede dividir en unidades abstractas como el espacio; nuestro tiempo tiene su calidad, su memoria. El concepto de *durée* es un intento por parte de Bergson a precisar dicha

tracta del tiempo de la física, que es precisamente una de las variables de la estadística. La consecuencia de elevar la estadística al nivel de estilo de vida es precisamente la extrema supresión del tiempo vivido, esta situación que se convierte en el germen de la crisis experimentada por el personaje. Esta constante dialéctica de lo objetivo y lo concreto atraviesa la obra en distintos niveles, sobre todo en la disputa de la disciplina y rutina de Op Oloop con el carácter imprevisible de su personalidad emocionalmente inestable; en el contraste entre el amor a la pureza y el orden, a la cultura alta por un lado y su pasión por las prostitutas por otro; finalmente, el mismo carácter revela también el recurso estilístico central de *Op Oloop* y de toda la obra filloyana: la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo espiritual y lo carnal.

Es posible ver este contraste de una manera aún más general; como propone Noelia Barrón, podemos leer toda la obra como un fracaso de la confianza extrema en la razón y la racionalidad científica.⁴ La novela retrata el fracaso de la visión del mundo que se ha formado Op Oloop, de su fe en la disciplina y la estadística y las consecuencias trágicas de este fracaso. Demuestra que no es posible expresar plenamente lo humano a través de la estadística y los esquemas analíticos, o por lo menos no a largo plazo. La tragedia comienza a partir de la situación en los baños, donde Op Oloop por primera vez se muestra incapaz de controlar su comportamiento y empieza a conducirse de manera vulgar e imprevisible. Luego podemos leer el resto de la obra como una serie de vanos intentos de combatir esta crisis que lo lleva hasta el suicidio impulsivo.

El cronotopo, coincidencias, desencuentros

El tema del tiempo es fundamental para la interpretación de la novela, en dos niveles. El primer nivel es la noción del cronotopo en el sentido bajtiniano, es decir, el carácter del tiempo en la obra y

calidad. (Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de conscience*. Utilicé la traducción checa: Bergson, Henri. *Čas a svoboda*. Filosofía: Praha, 1994.)

⁴ Noelia Barrón. “*Op Oloop*, de Juan Filloy y la imagen de la puesta en crisis de la confianza extrema en la racionalidad”. En *Revista Borradores* VIII-IX (2008). Web.

su relación con el espacio y el género. Cronotopo es para Bajtín una correlación fundamental de relaciones temporales y espaciales.⁵

El segundo nivel es el tiempo como idea que se refleja en la personalidad y las creencias de los personajes y el narrador. La relación con el tiempo es un rasgo fundamental del personaje principal. Se trata de una concepción que en cierto modo trasciende las ideas de Bajtín, o, mejor dicho, sigue fines distintos, más bien se concentra en la relación entre el pensamiento (la filosofía) y la literatura.

Desde la perspectiva bajtiniana, es posible observar que ya en la primera frase de la obra el tiempo se muestra como una dimensión significativa; el capítulo se llama “10.00” y comienza: “Sonaron las diez.” Una información sin más que, sin embargo, nos remite al aspecto mensurable del tiempo por el reloj mecánico, un invento que mide –pero al mismo tiempo crea– el tiempo objetivo, homogéneo, moderno; es el tiempo científico, el tiempo de la estadística. Un tiempo que se puede medir, que se puede organizar, un tiempo que es mera unidad. Ello se refleja en la segmentación en capítulos basada en el tiempo objetivo. En cuanto al cronotopo, el tiempo y el espacio coinciden en el inicio de la obra. Op Oloop tiene un lugar y un tiempo precisamente definidos para cada acción, tiene un método y lo sigue y este método es él en gran medida (método hecho verbo). No obstante, precisamente el quiebre de esta armonía entre el personaje y su cronotopo ideal pone en marcha toda la historia y determina sus elementos fundamentales.

Bajtin siempre observa dos aspectos del tiempo dentro de una obra: la extensión total del tiempo y la manera en que esta extensión está dividida en segmentos. En el caso de *Op Oloop*, vemos que la extensión total es bastante limitada (en tiempo suma un total de 20 horas y en espacio involucra la ciudad de Buenos Aires), pero en este tiempo-espacio limitado acontece una historia esencial: la caída de un personaje, su desintegración. Y esta desintegración tiene que ver precisamente con el desajuste entre el tiempo y el espacio en el *retraso*. El enredo de la novela es, pues, de carácter temporal.

El retraso que se produce al principio de la obra, está presente como el eje central de la historia a lo largo de toda la novela. En ese comienzo, Op Oloop se ve en dificultades para escribir todas las invi-

⁵ Bachtin, Michail Michajlovič. *Román jakodialog*. Praha: Odeon, 1980. 222.

taciones al banquete que ha dispuesto ofrecer a sus allegados, y para completar la lista le falta justamente la que debería dirigir a su mejor (o único) amigo, Piet Van Saal. No es capaz de escribir la invitación porque se halla fuera del tiempo definido para tal acción. Así, Piet Van Saal no llega al banquete y se encuentra por última vez con Op Oloop en la casa del cónsul. Op Oloop trata de comportarse de acuerdo con su método pero el resultado es un retraso y una desorientación mental aun más marcados; se demora en el Jardín Botánico donde se comunica telestésicamente con su amada Franzisca; en consecuencia llega tarde al banquete para sorpresa de sus invitados. Es significativa su manera de afrontar este retraso, convirtiéndolo en un juego de números y así neutralizándolo. La razón se muestra aquí sobre todo como defensa contra lo irracional, o, mejor dicho, contra lo que no se puede controlar. Después del banquete, Op Oloop se dirige al prostíbulo pero allí, otra vez debido al retraso, no encuentra a su prostituta preferida, con quien quería pasar la noche; en su lugar está la hija de su antigua amante, lo que precipita en el personaje un derrumbe mental aún más crítico y refuerza su imprevisibilidad. Sale del prostíbulo, donde lo buscan, un par de minutos después, sus amigos; llega a su casa, escribe varias cartas de despedida, un testamento, y se suicida saltando por la ventana. Solo unos cuantos instantes después llegan sus amigos y, finalmente, también Piet Van Saal, que lo había perseguido en vano desde el momento cuando se encontraron en la casa del cónsul. Queda bien claro que una doble concepción del tiempo (convergente o divergente del cronológico) apoya la historia entera y está por detrás de casi todos los eventos. Es irónico, no obstante, lo siguiente: Piet Van Saal se habría encontrado con su amigo si hubiera recibido la invitación. Pero para ello Op Oloop no habría debido vivir con un apego tan exagerado al método, que es el tema de toda la novela. Op Oloop no escribe la invitación porque se le acaba el tiempo que previó para tal asunto. El encuentro que el lector podría considerar como una posible vía de rescate para el personaje (el encuentro entre Op Oloop y Piet Van Saal) no habría sido necesario si Op Oloop no hubiera vivido tan metódicamente y si no se hubiera demorado escribiendo las invitaciones. El desfase entre ambas dimensiones temporales: el tiempo cronométrico y el retraso del personaje respecto de este, no hace más que aumentar la impresión de que la organización temporal es algo que ya contiene en sí una insinuación de la muerte trágica. El exceso de organización lleva al personaje tarde o temprano al error, al

retraso y, por consiguiente, lo hace afrontar problemas desconocidos relacionados con las imprevisibles facetas de la mente humana, lo cual precipita su muerte.

Porque apenas se encuentra fuera de su tiempo planeado, empieza su esfuerzo desesperado por volver a él, por restablecer el equilibrio. El tiempo objetivo de su rutina diaria, previsible, resulta alterado por la irrupción de la emoción incontrolable que quiebra esa previsibilidad y el personaje no es capaz de orientarse en el tiempo resultante, un tiempo de carácter distinto. Podemos observar también que su movimiento en la ciudad es siempre bastante rápido; el movimiento del personaje durante la historia gira en torno a unos cuantos lugares donde acontecen las escenas clave de la novela: su casa, los baños públicos, la casa del cónsul, el Jardín Botánico, el hotel, el prostíbulo y de nuevo la casa. En cuanto a la conclusión de la novela, el último capítulo, “5:49”, marca el momento de la muerte de Op Oloop, que salta por la ventana de su habitación. De hecho, el número es la hora que marca el reloj de pulsera de Op Oloop, que se rompe y deja de marchar debido al impacto. Es una especie de punto final irónico, el reloj como símbolo del personaje queda destruido al mismo momento que él pero tras la caída todavía registra precisamente el momento de la muerte. Así, incluso el fin de la vida del personaje queda resumido en un dato exacto, el estadígrafo muere *exactamente*.

El tiempo narrativo de la novela es característico también por su linealidad, casi sin digresiones ni retrospecciones. Como el tiempo físico-científico, el tiempo de Op Oloop fluye de manera homogénea y siempre hacia adelante, homogéneamente; es una cuadrícula que se le impone al hombre desde fuera. Podemos verlo como una expresión de la inevitabilidad de la caída del personaje, que queda triturado por el tiempo al cual ha dedicado toda su vida. El tiempo mecánico no permite aceleración ni desaceleración, movimiento ni digresiones, como no los permite el método de vida estricto del personaje.

La concepción del espacio está estrechamente vinculada con la del tiempo; no en vano Bajtin los trata siempre juntos; el espacio, junto con el tiempo, organiza la fábula de la novela. En *Op Oloop* podemos observar un enlace muy fuerte entre estas dos dimensiones. Igual que el tiempo, el espacio de la novela es lineal y no vuelve, no se repite (con la excepción del final, donde el personaje vuelve a su casa). Somos testigos del recorrido del personaje desde su casa, pasando por los baños, la casa del cónsul, el jardín y el hotel, el prostíbulo, y siem-

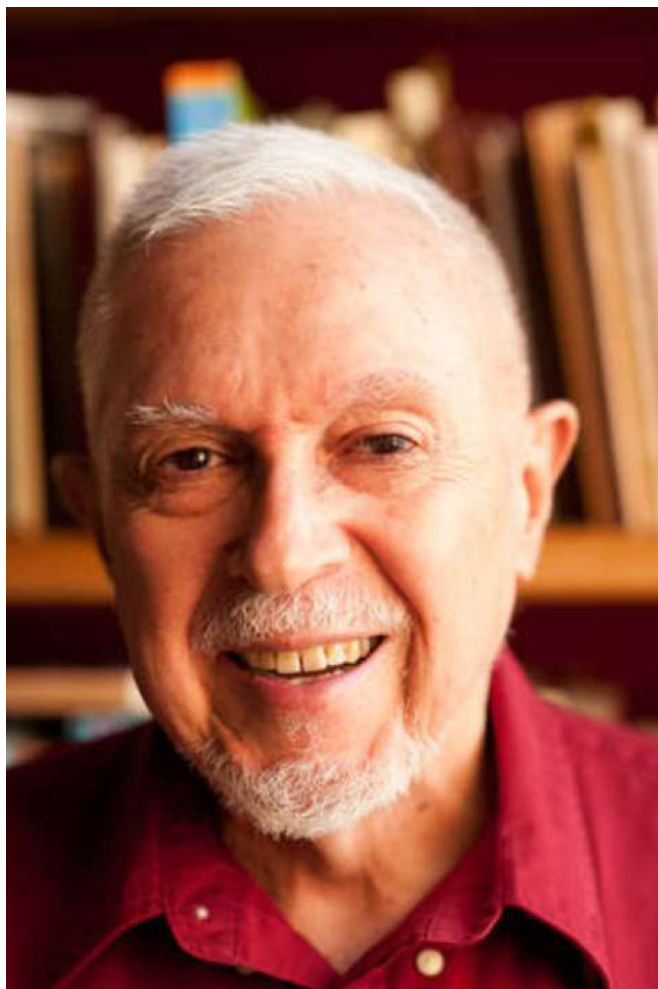
pre es un movimiento que no conoce vuelta, despiadado, a veces caótico.⁶ Todo eso porque el personaje está ya en poder de su irracionalidad que no puede resistir y que no conoce. Op Oloop está por última vez en todos los sitios por los que pasa, su espacio no conoce vuelta, como su tiempo. Hasta en su delirio telestésico con Francisca ambos protagonistas se mueven todo el tiempo, están siempre marchando hacia adelante, tienen que avanzar, cumplir la prueba. Tampoco hay que olvidar que toda la novela concluye no con una frase, sino con una imagen: un gráfico. Este muestra las subidas y bajadas de una variable (que depende del tiempo), cuyo descenso absoluto marca la muerte de Op Oloop. Cuando concluye la novela, vemos, pues, el día último de Op Oloop y su muerte como meros datos estadísticos medidos por el tiempo mecánico. Como lectores, observamos la historia y la caída de un personaje. Sin embargo, el personaje bien puede ser un símbolo de la modernidad y su fe en la ciencia y el progreso que en fin, en vez de construir y liberar, destruye y ata.



⁶ Hay varios puntos de contacto entre *Op Oloop* y *Ulysses* de James Joyce. Primero, el cronotopo limitado de una ciudad y un día; segundo, la pluralidad de discursos; tercero, el personaje central (Optimus Oloop y Leopold Bloom), un hombre práctico, pragmático que es al mismo tiempo muy culto y tiene amplios conocimientos del arte y de la cultura que lo llevan a meditaciones profundas y comentarios insólitos que no pocas veces asustan o sorprenden a los demás.

BITÁCORA EDITORIAL

*—Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy
don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano,
a quien mis costumbres me dieron renombre de “bueno”.
(Don Quijote de la Mancha, Segunda Parte, Cap. LXXIV)*



Stephen Cussen, 2015.

ERNEST ANTHONY (E. A. TONY) MARES
(1938-2015)

Tony Mares nació y creció en la misma Plaza Vieja (*Old Downtown*) de Albuquerque en un momento de la historia en el que, en Nuevo México, los *cowboys* todavía eran *vaqueros* o, como mucho, *buckaroos*. Su padre conocía, entre otros, a Élfego Baca, posiblemente uno de los pistoleros nuevomexicanos más interesantes de finales del siglo XIX que hasta 1945 tuvo su despacho de abogados y de detectives privados en la calle *Gold*. Élfego había sobrevivido un tiroteo contra medio centenar de texanos y se había convertido en un símbolo de la resistencia nuevomexicana contra las injusticias que vinieron después del tratado de Guadalupe Hidalgo. Tony Mares recordaba siempre cómo, un día, de pequeño, caminando por el centro de la ciudad, su padre le había señalado la puerta del despacho de Élfego y le había contado su historia.

A Tony Mares pronto le llamó la atención otro icono de Nuevo México, otro miembro de la resistencia hispana, Antonio José Martínez. El padre Martínez de Taos introdujo la imprenta en Nuevo México en el siglo XIX, publicó un cuaderno de gramática en español para las escuelas del estado y tuvo que enfrentarse al arzobispo Lamy, nacido en Francia y traído al territorio por la iglesia católica del este de los Estados Unidos cuando las parroquias de Nuevo México dejaron de depender de la diócesis de México. Lamy no sabía español y representaba, una vez más, ese esfuerzo estadounidense para que Nuevo México fuera menos Nuevo México y más Estados Unidos. La escritora estadounidense Willa Cather noveló (*La muerte llama al arzobispo*, 1927) el enfrentamiento entre Lamy y el padre Martínez describiendo al primero como a un reformador modernista necesario y al segundo como a un oscuro sacerdote corrupto. Durante unos cuantos años, Tony Mares decidió meterse en la piel del padre Martínez y re-

corrió el estado de Nuevo México enfundado en una sotana con una obra de teatro en la que mostraba una visión mucho más completa y menos maniquea del presbítero de Taos. Los estudios históricos que llevó a cabo Mares y su obra de teatro revitalizaron el tamaño de la figura histórica del padre Martínez y fueron publicados en forma de libro en dos volúmenes (*Padre Martínez: New Perspectives from Taos*, 1988 y *I Returned and Saw Under the Sun: Padre Martínez of Taos*, 1989).

Pero su admiración por los defensores del débil no se iba a quedar tan solo en Nuevo México. Tony Mares demostró su universalidad no solo eligiendo su carrera universitaria (Historia de Europa) sino mostrando interés por el mundo y buscando héroes que pusieran voz al pueblo llano. De ahí su pasión por el cantautor estadounidense Woody Guthrie y su colaboración con el festival de música folk que Okemah dedica a Guthrie. Tony viajó a Oklahoma en repetidas ocasiones en sus últimos años para participar, leyendo sus poemas, en el apartado literario del festival. Tony era consciente de la responsabilidad del poeta y de su compromiso con el mundo.

Tony Mares tuvo la suerte de conocer a dos voces ejemplares de la literatura española. Primero, fue alumno universitario de Ramón J. Sender en la Universidad de Nuevo México. Más tarde fue colega, amigo y traductor al inglés del poeta Ángel González. Con este último compartía el amor por la poesía y el amor por el disfrute de la vida. Tony siempre recordaba cómo se juntaba con Ángel en diversas cantinas de la ciudad para hablar sobre las traducciones que hacía de sus poemas. La misma página web de Tony se llamaba “La cantina de Tony” porque la literatura no deja de ser un lugar social donde los interlocutores intercambian sus visiones de la vida. Y, según Tony Mares, la mejor forma, el vehículo mejor preparado estética y formalmente para explicar el mundo es la poesía. Y el autor tiene una responsabilidad importantísima, la de explicar su visión del mundo pero también la de preguntar al lector cuál es la suya. Citando a Woody Guthrie, Tony decía que todos estamos conectados en este mundo y todos, y todo, cuentan. La mayor parte de su poesía fue publicada en los últimos años de su vida (*The Unicorn Poem and Flowers & Songs of Sorrow*, 1992, *With the Eyes of a Raptor*, 2004 y *Astonishing Light. Conversations I Never Had With Patrociño Barela*, 2010).

A pesar de que su medio favorito, el más puro según él, era la poesía, Tony era un gran prosista, tanto en español como en inglés.

Hizo sus incursiones como columnista de opinión en un periódico nuevomexicano, colaboró en varios libros sobre historia del estado y escribió un buen número de prólogos para libros de sus amigos historiadores, escritores y poetas. Sería interesante recopilar todos esos prólogos porque Tony condensaba, en pocas palabras, las virtudes de esos libros y de sus autores y conseguía contextualizarlos de manera exquisita. La mayoría de estos prólogos fueron escritos en inglés pero escribió alguno también en español (como el que hizo en 2014 para el libro de Martha E. Heard, *Salir del silencio*, sobre los movimientos anarquistas colectivistas al norte de Valencia a comienzos del siglo XX).

En los últimos años, Tony trabajó en un poemario en versión bilingüe español-inglés sobre la Guerra Civil española (*Reflexiones tras el espejo convexo del tiempo: recordando la Guerra Civil española*) que mostraba, una vez más, el carácter integrador y pedagógico de Tony y que giraba alrededor de la figura del Ángel Caído. Tony trabajaba, sobre todo, por las noches en su apartamento de Albuquerque pero viajó tres veces a España para documentarse bien. Visitó las ruinas de Belchite (una de las poblaciones que más veces cambió de bando durante la guerra), visitó Fuendetodos (la aldea natal de Goya) y peregrinó hasta Collioure junto a Carolyn Meyer, su esposa y compañera, siguiendo los pasos del poeta Antonio Machado y rindiéndole un último homenaje al visitar el cementerio donde está enterrado el poeta de *Campos de Castilla*.

Tuvo especial trascendencia para Tony la invitación que recibió de Carlos E. Paldao, en nombre de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), para integrar el equipo fundador de la RANLE en momentos en que se encontraba en ciernes el lanzamiento de esta revista semestral de la institución. Carlos y Tony se habían conocido a mediados de los 90 y de allí en adelante cultivaron una sólida amistad. La dedicación y entusiasmo de Tony para con la RANLE no conoció límites. Como resultado de esa fecunda colaboración surgió la idea de que Tony preparase una antología bilingüe de su obra poética, labor en la que se me invitó a participar junto con Graciela Tomassini. Es así como de manera sostenida empezaron a ver la luz en las páginas de la revista anticipos de ese proyecto editorial. Igual entusiasmo manifestó Tony cuando la ANLE lo nombró presidente de su Delegación en Nuevo México y estados aledaños.

Además de los cinco años que compartí con Tony en Nuevo México, tuve la suerte de que me visitara en España durante sus dos

Universidad de Zaragoza y ANLE

MERECIDA POSTULACIÓN

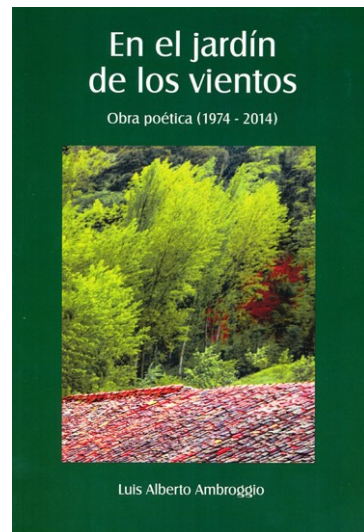
La Academia Norteamericana de la Lengua Española postuló al poeta y escritor hispano estadounidense Luis Alberto Ambroggio para la *XXIV Edición del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*, que convoca la Universidad de Salamanca de España. Según los documentos de postulación de la Academia, su Junta Directiva decidió proponer la candidatura de Ambroggio por su destacada trayectoria como poeta, escritor y promotor de la cultura y presencia hispana de los Estados Unidos.

El pasado 31 de marzo se cerraron las candidaturas a estos galardones, que tienen como objetivo premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de Iberoamérica y España. Este galardón se enmarca dentro del convenio de cooperación cultural suscrito por la Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional de España. Los candidatos son sugeridos por la Real Academia Española y las Academias de la Lengua de cualquiera de los países iberoamericanos, así como los departamentos de Filosofía Hispánica y de Literatura española e hispanoamericana de las universidades iberoamericanas, españolas y portuguesas. El ganador recibe una suma significativa de dinero, un diploma, la encuadernación artística de un volumen de la antología con destino a los fondos de la Real Biblioteca y promovido por Patrimonio Nacional.

En años anteriores se alzaron con el galardón poetas como Ernesto Cardenal, José Emilio Pacheco, Blanca Varela, Juan Gelman, la poetisa española María Victoria Atencia García, Antonio Gamoneda, entre otros.

El poeta Luis Alberto Ambroggio, entusiasta y dinámico integrante del Consejo Editorial de la *RANLE*, es Presidente de la Delegación de la Academia en Washington, DC., y un luchador incansable

por el rescate de la historia, idioma y cultura hispana en el país. Al enterarse de la noticia expresó su profunda emoción y agradecimiento por tan distinguida nominación. Recientemente había sido sorprendido con la edición crítica de la Academia de sus más de 20 libros y 40 años de creación poética en español en los Estados Unidos, *En el Jardín de los Vientos. Obra Poética 1974-2014* (Nueva York: ANLE, 2014, 908 p.)





LEAN®ANLE

Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española
1905 TOYON WAY - VIENNA; VA, 22182, USA

<i>Suscripción por un año:</i>	\$ 40
<i>Suscripción por dos años:</i>	\$ 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 N°**

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 séptimo número
de la *Revista de la Academia Norteamericana*
de la Lengua Española
acabose de imprimir el día 15 de julio de 2015,
festividad de San Buenaventura,
en los talleres de *The Country Press*, Massachusetts,
Estados Unidos de América