ACADEMIA NORTEAMERICANA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
(ANLE)

Junta Directiva

D. Gerardo Piña-Rosales
Director

D. Jorge I. Covarrubias
Secretario

D. Carlos E. Paldao
Censor

D. Emilio Bernal Labrada
Tesorero

D. Daniel R. Fernández
Coordinador de Información

D. Eduardo Lolo
Bibliotecario

D. Eugenio Chang-Rodríguez
Director del Boletín

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

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

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

Copyright © 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. 8** **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
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: "Campanario" (Burgos, 2008) 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 (Julio-Diciembre, 2015)

PRESENTACIÓN 333
Graciela S. Tomassini

EDITORIAL 339
Miradas en el tiempo incesante 341
Carlos E. Paldao

MEDIACIONES 345
La modernidad de la mujer en el *Quijote* 347
Alba Omil

Itinerario, presencia y escritura: *En el jardín de los vientos* de Luis Alberto Ambroggio 354
Carmen Ruiz Barrionuevo

Dos Generaciones Perdidas: Ignacio Aldecoa y Ernest Hemingway .. 363
María Rosario Quintana

IDA Y VUELTA 371
Por amor a la lengua. Diálogo con Emilio Bernal Labrada 373
RANLE

En las riberas de tres ríos. Conversación con Juan Armando Epple . 384
Graciela S. Tomassini

Robert Pinsky reencarnado en español. Conversación con el poeta laureado de los Estados Unidos 400
Luis Alberto Ambroggio

INVENCIONES 411
Palabra 413
Luis Alberto Ambroggio 415
César Calvo 417
Karla Coreas 419
Ángel Cuadra 422
M. Ana Diz 425
Gabriel Jiménez Emán 428
Lourdes Espínola 431
María Elisa Gallo 434
María Eugenia Godoy 436
Sebastián Jorgi 438
Daniel Kelley 440
Robert Lima 442
Juan Liscano 445
María Luisa Medina 449
Alba Omil 451
Federico Peltzer 453
María Ángeles Pérez López 456
Héctor Rojas Herazo 458
Jesus Sepúlveda 462
Graciela S. Tomassini 471
Rima de Vallbona 473

TRANSICIONES 477
Huellas de la picaresca en *La Florida del Inca* 479
Leonardo Rossiello Ramírez

Ambigüedad y fantasía en los relatos de Cristina Fernández Cubas 498
Carolina Suárez Hernán

PERCEPCIONES 509
Reseñas 511
Carmen Benito-Vessels sobre Víctor Fuentes: *California hispano-mexicana. Una nueva narración histórico-cultural* 513

Randi Lise Davenport sobre Carles Magrinyà Badiella:
"Post tenebras spero lucem". Alquimia y ritos en el Quijote *y otras obras cervantinas* 516

Bernardo Gluch sobre José Luis García Delgado, et. al.:
Valor económico del español 521

Isaac Goldemberg sobre Alberto Julián Pérez:
Cuentos Argentinos 523

Fernando Gómez sobre José Luis Damis:
Laberinto I. Los lamentos de los Minotauros 525

Miguel Gomes sobre Raquel Abend van Dalen:
Sobre las fábricas 528

Humberto López Cruz sobre Daniel Nemrava y Ezequiel de Rosso:
Entre la experiencia y la narración: ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000) 534

Alicia Ramos Jordán sobre Claire Joysmith, ed.:
Cantar de espejos. Poesía testimonial chicana de mujeres .. 536

Corinne Pubill sobre María Teresa Andruetto: *Los manchados* 539

Benedicto Víquez Guzmán sobre Rima de Vallbona:
Senderos del crepúsculo 543

Tinta Fresca 547
Hoe, Heaven and Hell: My Boyhood in Rural New Mexico de Nasario García
Marc Simmons 549

Destacados 553
El poeta *re*puesto: sobre el presente año marechaliano y el coloquio internacional "El gran juego de Leopoldo Marechal"
Enzo Cárcano 555

Notas 559
Una variedad "fronteriza": algunas notas sobre el español gibraltareño o yanito 561
Elena Errico

Camila Candelaria o las trampas de la fe y de los hombres 566
Rafael E. Saumell

EL PASADO PRESENTE 575
Alberto A. Murena: El fin de la historia concebido desde América 579
José Luis Damis

Palabra y plenitud lírica: *El águila que desaparece* 591
Teresita Frugoni de Fritzsche

Murena: una imagen mítica de América 594
María Rosa Lojo

Selección de *El águila que desaparece* 608

PUBLICACIONES RECIBIDAS 621

BITÁCORA EDITORIAL 627

PRESENTACIÓN

La única manera que tiene la literatura
de ser central es conservando
su marginalidad.

OCTAVIO PAZ

© La espera (Gerardo Piña-Rosales, 2015).

Releer un texto que alguna vez nos ha convocado es una aventura personal, pero también una experiencia que apela a nuestra responsabilidad como miembros de una cultura. Porque supone, de una parte, remontar el hilo de la memoria, y de otra, desmontar la densa capa de detritus culturales y temporales que se evidencian en nuestro regreso a lo ya leído. La letra impresa no ha cambiado —más allá de la variedad de soportes que nos brinda la tecnología actual— pero ni nosotros, ni el mundo en el que habitamos, somos los mismos. Y mientras nuestra lectura avanza, las palabras, súbitamente nutridas de sentidos nuevos, saltan cada vez más lejos de nuestra reminiscencia para revelar su viva contemporaneidad. En suma, cuando se nos impone la relectura de un texto, es porque su supervivencia —el llamado que nos exige volver a sus páginas— se fundamenta en ese carácter profético al que se refería Michelet cuando afirmaba que cada época sueña a las siguientes. Por ello, y porque nuestra tarea cultural nos ubica en la frontera lábil entre un pasado continuamente sometido a reconfiguraciones —como los complejísimos mandalas móviles de un caleidoscopio— y un futuro cada vez más exigente, *RANLE* insiste en enriquecer con sus aportaciones el arte clarividente de la relectura.

Sumándose a los homenajes que el mundo hispánico ha dedicado a la celebración del cuarto centenario de la publicación de la Segunda Parte del Quijote, que tendrán continuidad durante 2016 al cumplirse 400 años de la muerte de don Miguel de Cervantes Saavedra, *RANLE* ofrece en este número la mirada actual de Alba Omil sobre las mujeres del Quijote, que en sus discursos y conductas evidencian la oscilación entre la herencia feudal y la irrupción de una modernidad que hace crisis hacia fines del S. XVI tras la decadencia del Imperio y la muerte de Felipe II. Otro cuarto centenario, el del fallecimiento del Inca Garcilaso de la Vega el 23 de abril de 1616, se anticipa mediante la inclusión del estudio que Leonardo Rosiello Ra-

mírez ha realizado, en el marco de la hermenéutica literaria, sobre las huellas de la picaresca en *La Florida del Inca*, monumento inaugural de la literatura hispanoamericana.

Una sección completa, EL PASADO PRESENTE, contribuye al rescate y revaluación de una de las voces más polémicas de la literatura argentina, la del ensayista, narrador y poeta Héctor Álvarez Murena, al cumplirse cuarenta años de su tránsito. En "El fin de la historia concebido desde América", José Luis Damis pasa revista a los lugares metafóricos desde los que Murena contempla la noción de "fin de la historia", que en el contexto de su obra no tiene relación con el concepto de Francis Fukuyama, vinculado con un supuesto fin de las ideologías, sino con una visión apocalíptica de la cultura y la sociedad modernas, condición de un renacimiento posible, por mediación del arte. Por su parte, María Rosa Lojo recorre en un lúcido análisis el arco que describe la ensayística mureniana, desde *El pecado original de América* (1954), que postula en clave metafísica el doble exilio y la culpa del hombre americano, hasta *Homo Atomicus* (1962) que extiende al plano universal la idea de una civilización agotada y exiliada del espíritu, bajo la imagen expiacional del desierto donde quizá, en el futuro, pueda fundarse la Ciudad Justa. Teresita Frugoni de Fritzsche, la primera investigadora que dedicó un libro a este pensador frecuentemente ignorado —una suerte de lobo estepario de las letras argentinas— examina el poemario póstumo *El águila que desaparece* en "Palabra y plenitud lírica". Completa esta sección un conjunto de textos del autor seleccionados por nuestro Editor.

Condenada al silencio de los depósitos subterráneos tras la caída de Perón en 1955, la obra de Leopoldo Marechal aguardó durante décadas su reconocimiento como hito fundacional de la literatura hispanoamericana moderna, hoy fundamentado y confirmado en numerosas publicaciones, seminarios y encuentros académicos como el coloquio internacional realizado en Buenos Aires, en junio de 2015, bajo la dirección de María Rosa Lojo. En "El poeta *re*puesto. Sobre el presente año marechaliano y el coloquio internacional *El gran juego de Leopoldo Marechal*" Enzo Cárcano sintetiza los hitos más recientes de esta necesaria labor revaluativa, que no cesa de expandirse en foros nacionales e internacionales.

El revelador ejercicio de la relectura permite a María del Rosario Quintana rastrear los vínculos entre las obras de Ernest Hemingway e Ignacio Aldecoa, labor comparativa que podría extenderse a

la producción literaria de las dos generaciones perdidas: la estadounidense y la del medio siglo español. A su vez, la reciente publicación de *El jardín de los vientos*, volumen que compendia la obra poética de Luis Alberto Ambroggio desde sus noveles expresiones en 1974 hasta *Todos somos Whitman*, de 2014, brinda a Carmen Ruiz Barrionuevo la oportunidad de releer en pos de constantes temáticas y estilísticas, la obra de la voz más caudalosa de la poesía escrita en lengua española en los Estados Unidos. La narrativa de la escritora española Cristina Fernández Cubas es analizada por Carolina Suárez Hernán en pos de las claves retóricas de una narrativa pródiga en variantes del fantástico, desde el absurdo hasta lo insólito que desfamiliariza las situaciones más cotidianas.

Nuestra sección IDA Y VUELTA se convierte en el presente número en foro convocante de tres personalidades que en sus respectivas trayectorias han contribuido a la defensa y difusión de la lengua y cultura hispánicas en los Estados Unidos: Emilio Bernal Labrada, Robert Pinsky y Juan Armando Epple. El primero, en ameno diálogo con nuestro Editor Carlos E. Paldao, rememora su vasta labor lexicográfica y dialectológica, que le permitió colaborar con la RAE en la elaboración de diccionarios —como el de americanismos— y encarar publicaciones destinadas a orientar a los profesionales de la comunicación en el buen uso de la lengua española. Robert Pinsky, tres veces consecutivas distinguido como "Poeta laureado de los Estados Unidos", dialoga con Luis Alberto Ambroggio acerca de las revelaciones que depara al poeta la traducción, mucho más fecunda —más allá de las asperezas propias de dicha singladura— cuando se hace en colaboración con el autor, tarea que tuvo la oportunidad de disfrutar el entrevistador al reencarnar en español los versos del entrevistado. Historiador y crítico de la literatura hispanoamericana, pero también poeta y narrador de mérito, Juan Armando Epple vuelve a recorrer, de la mano de la *RANLE*, los hitos de su vida profesional en los Estados Unidos y su relación con grandes figuras del arte y de las letras que compartieron con él las angustias de la vida en exilio, convertida en oportunidad propiciadora del diálogo, cada vez más urgente en un mundo multicultural y multilingüe, entre perspectivas y tradiciones. La reciente publicación de sus *MicroQuijotes 2* viene a rubricar los valiosos aportes de la ANLE a las celebraciones cervantinas de 2015 y 2016.

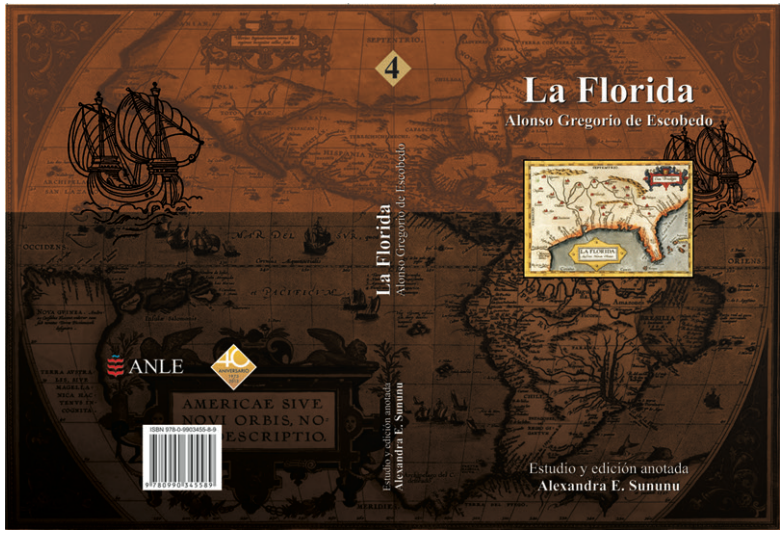
Como es costumbre, *RANLE* abre su ventana a las novedades editoriales en TINTA FRESCA, esta vez, con el comentario de Marc Simons sobre *Hoe, Heaven and Hell: My Boyhood in Rural New Mexico*, de Nasario García. Y no faltará la celebración de la palabra, multiplicada en canto y relato en nuestra sección INVENCIONES. Y como la imagen es espacio convocante que al cifrar el tiempo agudiza nuestra conciencia de esas dos coordenadas primordiales de la vida, volvemos a confiar en la cámara lúcida de Gerardo Piña Rosales para que obre en nosotros la transmutación de la mirada en poesía.

Graciela S. Tomassini
Editora General Adjunta

EDITORIAL

Nada te turbe;
nada te espante;
todo se pasa;
Dios no se muda,
la paciencia
todo lo alcanza.
Quien a Dios tiene,
nada le falta.
Solo Dios basta.

SANTA TERESA DE JESÚS


4
La Florida
Alonso Gregorio de Escobedo
Estudio y edición anotada
Alexandra E. Sununu
ANLE
AMERICAE SIVE
ORBIS, NO
ESCRIPTIO
La Florida
Alonso Gregorio de Escobedo
Estudio y edición anotada
Alexandra E. Sununu

2
Voces olvidadas de la mujer azteca.
Su rescate en códices indígenas, crónicas y memoriales coloniales
ANLE
Rima de Vallbona
Voces olvidadas de la mujer azteca.
Su rescate en códices indígenas, crónicas y memoriales coloniales
Rima de Vallbona
Prólogo Jorge Chen-Sham

MIRADAS EN EL TIEMPO INCESANTE

Este cuarto año de vida de nuestra revista se cierra con dos circunstancias de especial relevancia. Por un lado la conmemoración de los 500 años del nacimiento de Santa Teresa de Jesús, paradigma de una excepcional personalidad que amalgamó talento y fortaleza con una inagotable capacidad creadora. Una laboriosidad sin tregua signó todos los aspectos de su vida sobreponiéndose a la incomprensión y desatención de los otros y a las limitaciones propias para realizar una obra cuya magnitud y trascendencia no ha cesado de expandir sus proyecciones en el tiempo y el espacio. Por otro, las celebraciones de los 400 años de la publicación de la segunda parte del Quijote, que sentó las bases para el futuro de la novela, permitieron una vez más atestiguar la "misteriosa lealtad" que aludía Borges para con la obra de Cervantes y encareció Harold Bloom recordando que "[t]odas las novelas reescriben la obra maestra cervantina aun cuando no son conscientes de ello".

Volviendo la mirada al quehacer de nuestra Academia, en los últimos meses del año han culminado tres realizaciones que, como el prisma triangular del caleidoscopio de Brewster, multiplican por mutua reflexión los escenarios contemplados —España, la América precolombina y nuestro mundo global contemporáneo— para abrir la posibilidad de nuevas interpretaciones, iluminadas por el diálogo entre tiempos y cosmovisiones distintas. La primera, que suma el homenaje de la ANLE a la celebración cervantina, es la publicación de *MicroQuijotes 2* (Nueva York: ANLE, 2015, 140 p.), nueva versión de la antología concebida por Juan Armando Epple —autor de obras seminales para la cartografía y el estudio de las formas brevísimas de la ficción literaria—, enriquecida por la inclusión de nuevos textos, en su mayoría inéditos. Entre los muchos méritos de esta obra se cuenta

el de ofrecer, en su rico despliegue de reescrituras, un panorama del incesante diálogo que la obra de Cervantes mantiene con la literatura contemporánea, representada por más de setenta microrrelatos, en su mayoría de autores distribuidos en la amplia geografía del mundo hispánico. Género de nuestro tiempo, la ficción brevísima concentra en su concisa superficie rasgos que la fuente cervantina inaugura, como la demanda de un lector cómplice, el humor lúdico e irónico, cuestionador de los estereotipos verbales e ideológicos. Por ello, esta antología testimonia la contundente actualidad del *Quijote*.

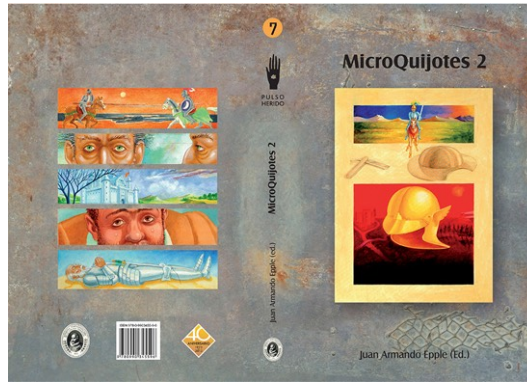
Una segunda realización es la publicación de un texto clave para la historia hispanounidense. Se trata de otro nuevo esfuerzo de la ANLE por rescatar la temprana presencia hispánica en los Estados Unidos: el poema épico *La Florida* del franciscano Alonso Gregorio de Escobedo. Una de las primeras obras histórico-literarias de algo más de 21,000 versos, dispuestos en treinta y siete cantos en metro de octava real, escrita hacia fines del siglo XVI e inicios del XVII, que testimonia los esfuerzos vinculados con el descubrimiento, conquista y colonización del extenso territorio que abarcaba desde la península de La Florida hasta la Bahía de Chesapeake. Si bien de otros textos fundacionales (como los de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, el Inca Garcilaso de la Vega y Luis Jerónimo de Oré) existían ediciones actualizadas y completas, este no era el caso de un documento literariamente más complicado como *La Florida*. Su rescate ha sido posible a partir del estudio y la cuidadosa edición anotada de Alexandra E. Sununu, llenando este vacío y poniendo a disposición del lector especializado y el público general el texto completo de Escobedo con profusas notas aclaratorias del léxico, de la historia de España, América y La Florida (Nueva York: ANLE, 2015, 758 p.). Entre los méritos de esta publicación está la de ser la primera que se realiza en los Estados Unidos. En su estudio preliminar nos recuerda Sununu que el manuscrito del poema se conserva en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 187). Algunos pasajes de los cantos de *La Florida* se han comentado y publicado parcialmente a lo largo de los años y hay una edición española del 2008 lamentablemente inasequible.

En el escenario de estas realizaciones no podía faltar el volver la mirada a las civilizaciones que en nuestra América precedieron a la presencia hispánica. Estableciendo un diálogo distinto con el pasado respecto del que entabla la edición anotada de *La Florida* de Escobedo, la obra *Voces olvidadas de la mujer azteca. Su rescate en códices*

indígenas, crónicas y memoriales coloniales (Nueva York: ANLE, 2015, 496 p.) tiene el mérito de ser el producto de una minuciosa investigación de numerosas fuentes que abarcan desde los códices indígenas hasta valiosos textos actuales relacionados con la mujer azteca. Esos materiales han permitido a Rima de Vallbona recopilar una gran variedad de actividades y reconocimientos otorgados a esas mujeres. Su exploración permitirá al lector descubrir que además de haber sido cacicas, esposas, concubinas, madres, laboriosas amas de casa y de ser sacrificadas para aplacar la ira de los dioses, ellas tenían ciertos privilegios, a saber: las mujeres en los tianguis o mercados indígenas, no solo eran compradoras y vendedoras, sino también eran administradoras, tanto que en algunas regiones los mercados eran dominios femeninos; iniciaban juicios y podían servir de testigos, lo cual no se les permitía a las mujeres de la época colonial; las casadas mantenían sus pertenencias; asimismo las plebeyas igual que las nobles asistían a las mismas escuelas que los hombres; fueron mujeres las que trasmitieron la estirpe noble a los aztecas y sentaron las bases para una rica identidad cultural que se proyecta hasta nuestros días.

Las tres realizaciones que hemos recorrido reafirman una vez más el compromiso de nuestra Academia para aportar obras de creación, reflexión e investigación que desde nuestro presente recuperen el pasado hispanounidense a la vez de proyectarse hacia el porvenir en cuyo sendero hay enormes acervos aguardando su rescate, estudio e investigación.

El Editor



© El pequeño milagro (GPR, 2007).

MEDIACIONES

Hay que distinguir el ensayo de otras formas que son una especie de parientes cercanos: la filosofía, la crítica o el estudio erudito que se practica en el mundo de especialistas y académicos. Como ellos, el ensayo es una reflexión original sobre un tema, un discurso que trata, organizada y racionalmente, de elucidar aquello que estudia. Pero la gran diferencia es que en el ensayo ese lenguaje es un reflejo vivo de la persona que piensa, analiza y descubre: es un lenguaje singular y reconocible como tal, pues no ha renunciado a la subjetividad y aun a los vuelos imprevisibles de la fantasía.

José Miguel Oviedo.

La inflamada imaginación de Don Quijote por los libros de caballería ilustrada por Gustave Doré (I, 1).

LA MODERNIDAD DE LA MUJER EN EL *QUIJOTE*

Alba Omil[1]

¿Es posible para nosotros, lectores del siglo XXI, comprender a las mujeres del *Quijote*? ¿Tenemos elementos suficientes para inferir qué componentes de su psique motivan su conducta? Dos operaciones lectorales podrían asistirnos en ese empeño: primero, el análisis del escenario (desde la novela cervantina, y desde la Historia); segundo, el de los personajes femeninos mismos, esas mujeres que la ficción nos presenta con tanta inmediatez como si estuvieran vivas, porque el autor las ha independizado de su tutelaje, lanzándolas a vivir como ellas quieran, como ellas son. Este hecho nos las acerca y nos permite relacionarnos con ellas, haciendo una lectura de su historia y de su conducta desde la óptica de nuestro tiempo. Las mujeres del *Quijote* caminan por el mundo de la literatura con su antiguo ropaje pero, ¡qué parecido al nuestro es a veces y, qué hondo, qué interesante es todo lo que vive debajo de ese ropaje! Vamos, pues, a mirarlas de cerca para verlas actuar, pero antes resulta indispensable observar el contexto en que se inscriben.

El *Quijote* nace de un Cervantes ubicado a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, y realiza una síntesis magistral de ambos períodos. Una fusión que, en definitiva, va a determinar en el XVII el

[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.

florecimiento y fructificación, en diversos órdenes, de aquella planta cuyas raíces están en el Renacimiento. Si bien Cervantes vivió entre ambos mundos, lo importante es señalar cuál fue su circunstancia y qué es lo que abrevó en ella, cómo ambos mundos lo marcaron hasta plasmarse en su obra. Miguel de Cervantes nace en 1547, se forma dentro del clima de su época: una nueva mentalidad que transforma la sociedad como destaca Antonio Domínguez Ortiz: "Cervantes fue un hombre del siglo XVI; su circunstancia fue la España de Felipe II aunque viviera lo suficiente para contemplar el tránsito de un siglo a otro, de un reinado a otro, con todos los cambios que comportaba ese tránsito" (lxxxvii).

En efecto, hay una enorme tensión social en la España del siglo XVI, cuya naturaleza no es solo económica (la presión impositiva que agobiaba a los *pecheros*) sino también religiosa (el reino de terror instituido por una Inquisición directamente dependiente de la Corona, ejercida principalmente sobre los judeoconversos y las pequeñas comunidades protestantes). Mantenida a lo largo del siglo XVII, esta tensión tiene sus consecuencias en la vida de la mujer y en las normas que la rigen, influenciadas a su vez por dos hechos, en cierto modo contrapuestos: por una parte, el Concilio de Trento (1563) y sus alcances sobre la espiritualidad femenina, condicionada a la exigencia de una incorruptible castidad; por otra, la prédica y el ejemplo de Santa Teresa de Ávila, quien brega por el derecho de las mujeres "a ejercer el magisterio femenino" en su obra *Camino de Perfección*.

Cervantes vivió, junto con don Juan de Austria, la gloria de Lepanto (1571), que contribuyó a consolidar la hegemonía española durante el reinado de Felipe II, en cuyos dominios no se ponía el sol. Sufrió el cautiverio en los "baños" de Argel. También vivió, más tarde, el desastre de la Armada Invencible, que precipitó la decadencia "verdaderamente trágica" de la supremacía hispánica en Europa. Su vida atravesó las circunstancias históricas que determinaron la mayor gloria y la más abrupta decadencia de España, desde los rastros del esplendor de Carlos V, la pobreza y descomposición social que suceden a la muerte de Felipe II; el desastroso gobierno de Felipe III y sus validos (nepotismo, corrupción, burocracia, inflación: avatares del oro y la plata de América). Un erasmismo soterrado pero vigente alimenta las mentes más abiertas. Como ha señalado Marcel Bataillon: "Este erasmismo había calado tan profundamente, que existen huellas suyas hasta la época de Felipe II" (353). Para Américo Castro (1972), la pre-

sencia de esta corriente de pensamiento late bajo la obra cervantina, especialmente en el *Quijote*. A manera de ejemplo, recordemos el orgullo con que el vulgo reviste la condición de cristiano viejo, de la que se jacta Sancho. Y preguntémonos también, si no es la duquesa, con su necedad, su banalidad y sus burlas, una figura erasmiana, la que "elogia" Erasmo en su más conocido libro. Por su parte José Antonio Maravall (2000:16) señala con precisión:

> En el pensamiento de Cervantes están vigentes creencias e ideales ligados íntimamente a las tendencias espirituales que vienen de los siglos anteriores a él y que en él, lo mismo que en el Humanismo que le precede, comprendido Erasmo, no se entienden si no se toma en cuenta que pertenecen a esa tradición, cualquiera que sea la transformación que hayan sufrido.

En 1585, Cervantes comienza la producción de su obra, que se irá alimentando con los nutrientes y los fermentos de las circunstancias mencionadas. Afirma Américo Castro: "Cervantes se sitúa en el fondo de la conciencia de quienes surgen de su pluma, ya que en ellos radica el observatorio y la fábrica de su realidad" (82). ¿Y cuál es esa realidad? El reflejo de los cambios y motivaciones que se van operando en los hombres dentro de ese período que va de la segunda mitad del siglo XVI a la primera mitad del siglo XVII, por lo que enfatiza Américo Castro: "Don Quijote es el mayor portador del tema de la realidad oscilante" (85). ¿Cuál es esa oscilación? ¿De qué manera se manifiesta? Creemos que es la oscilación entre lo heredado y lo que aporta el nuevo siglo, con un contexto diferente.

A la luz de esta afirmación, entramos en el tema que nos ocupa: una de las manifestaciones de esa realidad oscilante puede advertirse dentro del *Quijote*, en la personalidad y la conducta de la mujer. Cervantes ahonda en la vida de sus personajes femeninos; observa, estudia y analiza a las mujeres de su tiempo, y las recrea en sus ficciones. Así nace una figura literaria nueva, una figura femenina diferente, donde los cambios en la conducta (representación y muestra de una combinación de lo heredado con lo nuevo) no son otra cosa que el reflejo, o la manifestación de la honda crisis social que viene del Renacimiento y se propaga en el Barroco. Son "trastornos del funcionamiento social heredado y ya establecido que se manifiestan en alteraciones sociales y en nuevas formas de comportamiento" (Maravall: 57).

Hay ya, a fines del siglo XVI y, más aún en el XVII, un sentimiento generalizado de cambio. Por algo contrastan en la novela aquel discurso nostálgico de Don Quijote ante los cabreros sobre la pasada Edad de Oro y curiosamente, a continuación, el testimonio de ese cambio: el discurso de Marcela en las exequias de Grisóstomo. Allí, desde un comienzo, la joven se muestra como un ser independiente. Hija de ricos, bien guardada, optó (obsérvese el verbo) por la libertad de vivir como pastora, aunque de su propia hacienda. No quiere casarse, a pesar de los múltiples requerimientos "porque no se sentía hábil para llevar la carga del matrimonio". Palabras que suenan hoy como arcaísmos. ¿O no? Y hay una expresión más, que destaca, extraña al contexto donde ella se inscribe: "Yo nací libre y para poder vivir libre, elegí la soledad de los campos".

Bueno es detenerse en este concepto de la liberad que esgrime Marcela. Es una libertad moral y social, producto del individualismo español que madura en el siglo XVI, cuando el deseo de libertad se hace más imperioso en España. Destaca Francisco Carrillo: "Derecho natural y libertad están en el centro de la estructura mental española" (129). Marcela es auténtica en su conducta: recta, y no en apariencia. Nada de simulaciones; en su conducta se advierte la gravitación del erasmismo al que ya hemos aludido.

No es el único caso el de Marcela; también debemos ocuparnos de Dorotea y de otras. Dorotea, rica, mimada, bien cuidada, bien guardada. Y aquí debemos detenernos sobre un hecho interesante: en la mansión de su padre cumplía una responsabilidad notable: "yo era señora de sus ánimos, ansí lo era de su hacienda. Por mí se recebían y se despedían los criados; la razón y cuenta de lo que se sembraba y cogía, pasaba por mis manos" (Cap. XXVIII). Y sigue una larga enumeración de lo que ella controlaba, "como mayordoma y señora". Es decir, demuestra su capacidad para cumplir papeles generalmente destinados a los hombres. Pero por otro lado, no obstante la guarda y los cuidados, cae en falta -para el concepto de honra de la época- y, burlada por su amante, vestida de varón y acompañada por un criado aparentemente fiel, huye a refugiarse en la aspereza de la sierra. Pero como el criado "fiel" quiere abusarla, ella lo despeña y abandona "sin saber si muerto o vivo" y vaga sola durante meses. A partir de este momento se ponen de manifiesto la "industria", la osadía, la inteligencia y la seguridad con que se maneja Dorotea, hechos que se proyectan en el tiempo, con muchos rasgos de la mujer moderna.

Disfrazarse de hombre para burlar el coercitivo papel que les asignaba a las mujeres la sociedad del siglo XVII era más que frecuente, y lo vemos reiterado en la obra cervantina. El parentesco literario de Dorotea con Claudia Jerónima es importante: ambas muestran una conducta decidida y hasta violenta. Vestida de varón, como aquella, Claudia Jerónima hace de las suyas. Se acoge a prerrogativas masculinas, no por su vestimenta sino por su conducta, ajena al estereotipo de lo femenino. El travestismo le permite obrar de esta manera: "un mancebo, al parecer de hasta veinte años, vestido de damasco verde, con pasamanos de oro, gregüescos y saltaembarca, con sombrero terciado, a la valona, botas enceradas y justas, espuelas, daga y espada dorada, una escopeta pequeña en las manos y dos pistolas a los lados" con las que ejecutó la traición de un amante infiel como narra más adelante: "y sin ponerme a dar quejas ni a oír disculpas, le disparé esta escopeta, y, por añadidura estas dos pistolas, y, a lo que creo, le debí encerrar más de dos balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde, envuelta en su sangre, saliese mi honra" (Segunda parte, capítulo LX). ¿Por qué? Porque debían casarse, según lo determinaban los códigos de la honra. Y así lo hacen, como lo vemos también en el caso de Dorotea y Fernando y en el de Lucinda y Cardenio, aunque estos son diferentes. En el de Claudia Jerónima, *in articulo mortis*. No hay que olvidar que tras de la Reforma y la Contrarreforma "se produce un endurecimiento del rigor social que se refleja sobre todo en la forma en que son aplicadas las normativas emanadas del Concilio de Trento en relación con el matrimonio, el celibato y, en general, el control de la vida familiar" (Duby-Perrot, VI, 369).

Vamos ahora hacia otro testimonio, más rico aún, de la realidad oscilante: Teresa Panza, mujer honrada pero rústica, nada sumisa, discute mano a mano con su marido acerca del posible casamiento de Sanchica, y hace valer sus razones (Segunda Parte, capítulo V). Asume un derecho que, en aquel tiempo, no tenían las mujeres: "Trae vos, dinero, Sancho, y el casarla déjalo a mi cargo" (clara violación de la norma). La discusión se enardece a tal punto que Sancho, furioso, expresa: "Ahora digo que tienes algún Familiar en el cuerpo". Grave acusación: esa actitud de Teresa, tan fuera de lugar y extemporánea, solo podía ser dictada por el diablo. Finalmente, Teresa termina sometiéndose a la norma: "Os digo que hagáis lo que os diere gusto, que con esta carga nacemos las mujeres, de estar obedientes a sus maridos, aunque sean unos porros". Se somete, pero discute la actitud de

su marido como equivocada e injusta. Lo prueba la proposición concesiva y descalificadora. Era el hombre el que decidía el casamiento; tenemos variados ejemplos, entre ellos *La dama duende*, de Calderón (1629) donde Ángela burla su encerramiento y desobedece a sus hermanos al casarse con el hombre de su elección.

Pero Teresa dijo, también, algo significativo y testimonial, que viene del pasado: "La mujer casada, la pierna quebrada, y en casa". Lo heredado y lo nuevo se entrecruzan y chocan. ¿Por qué discute y actúa así Teresa? Porque el autor siempre se proyecta de algún modo en sus personajes y Cervantes era también Teresa y pensaba como ella. Todas estas mujeres (su conducta, su accionar) están condicionadas por el sentimiento de la honra. Es la honra la que busca Sancho con el casamiento de Sanchica. Es la falsa honra y su castigo social lo que repudia Teresa en la discusión con su marido.

¿Podemos decir que la honra es un convencionalismo? Categóricamente sí, como señala Carrillo: "El honor, algo individual, responde a la fama, que es algo social. No depende del individuo sino de la sociedad, de la aprobación o condena de los demás. Regula como primer agente la relación individuo–sociedad." (132) ¿Dónde está la honra de Dorotea? ¿La de Claudia Jerónima? Solo en la apariencia que debe sustentar el casamiento, después de la falta que se cometió a escondidas. Conocerse el hecho hubiera determinado la condena social; de ahí el refugio de Dorotea en la sierra, de ahí la actitud de Claudia Jerónima: asesina pero no deshonrada.

Hasta aquí llegamos, luego de haber intentado destacar la trascendencia y humanidad de estas mujeres, que las hace acercarse tanto en lo psíquico como en la conducta, a nosotras, las mujeres de nuestro tiempo.

Obras citadas

Bataillon, Marcel. *Erasmo y el Erasmismo*. Barcelona: Crítica, 1977.

Carrillo, Francisco. *Semiolingüístisca de la novela picaresca*. Madrid: Cátedra, 1982.

Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona-Madrid: Noguer, 1972.

Domínguez Ortiz, Antonio. "La España del Quijote". Introducción a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervan-

tes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
Duby, Georges y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Tomo VI. Madrid: Santillana, 1993.
Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2000.

Ilustración de Gustave Doré del episodio de Camila pretendiendo desvanecerse por su herida (I, 34).

ITINERARIO, PRESENCIA Y ESCRITURA EN *EL JARDÍN DE LOS VIENTOS* DE LUIS ALBERTO AMBROGGIO

Carmen Ruiz Barrionuevo[1]

En el jardín de los vientos[2] es la obra que comprende toda una larga vida dedicada a la escritura del poeta de origen argentino, pero residente en Estados Unidos, Luis Alberto Ambroggio. Para situar la lectura de su poesía resulta revelador partir de estos datos, que desde sus comienzos la cincelan: primero su origen argentino, y luego su larga residencia en Estados Unidos desde 1967, donde prosiguió estudios de maestría y doctorado en Ciencias Sociales. En este contexto surge y se consolida su empeño de escribir en español en un lugar nada propicio, así como también su preocupación por los temas del bilingüismo y la identidad referidos a ese medio en que vive. Ambroggio es quizá el poeta más importante de los que escriben en español en los Estados Unidos. Ha obtenido múltiples reconocimientos y desde 2011 es miembro numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

[1] Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Anteriormente, fue profesora de la Universidad de La Laguna en las Islas Canarias. Es autora de más de un centenar de artículos acerca de las literaturas cubana y venezolana, así como de poesía y prosa contemporáneas. El presente trabajo fue leído en la presentación de la obra de Luis Alberto Ambroggio el 21 de abril de 2015 en la Sala de la Palabra del Teatro Liceo del Ayuntamiento de Salamanca.

[2] Luis Alberto Ambroggio, *En el jardín de los vientos. Obra poética (1974-2014)*, New York, Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2014. Introducción de Carlos E. Paldao y Rosa Tezanos-Pinto.

Lo primero que resalta al emprender la lectura de sus libros secuencialmente, gracias a este volumen que los compendia, es el despliegue de una serie de temas que hacen que su poesía sea única y personal, surgida de vivencias y experiencias que apuntan con fuerza desde el epígrafe que abre el libro, tomado de un poema propio, "Vejez", de *Los habitantes del poeta* (1997), que anticipa el tema central de su palabra poética: la fugacidad de lo temporal, el conocido *tempus fugit*, que ha sido, y sigue siendo, preocupación esencial de la poesía de todos los tiempos. En la obra del poeta argentino, la vorágine temporal arrebata el pasado, el presente y el futuro y los hace dialogar en el lugar imaginario donde la palabra actúa: "Ya no cuento los años / sino el tiempo, las épocas fugitivas / para encarcelar de una vez por todas / las cenizas, / desnudar el aire de mi presencia, / contar la historia de amor / como ave de otra estación, / vestir la nostalgia del futuro que / fuera, /así me encuentro vivo, / en el jardín de los vientos" (8 y 343). Vientos que concitan esos lapsos temporales y que conjuran la muerte justamente con el hacer de la palabra.

Se abre el volumen con un primer poemario de 1987, *Poemas de amor y vida*, que según expresan acertadamente los autores del prólogo, Carlos E. Paldao y Rosa Tezanos-Pinto, evidencia aquella "impronta sentimental de las primeras búsquedas" que sin embargo pronto va cediendo, en poemarios posteriores, a "la troquelación de un lenguaje concebido como instrumento de meditación acerca de la condición humana y sus circunstancias" (11), siempre en la conciencia de su precariedad y proyectándose hacia una búsqueda del sentido de ese tiempo que atrapa todo lo vivo. Hay un aspecto que llama la atención en su poesía, y es cómo el poema surge aquí y allá, en todos los lugares del mundo, acompañando al autor en sus desplazamientos por distintos escenarios: ciudades, aeropuertos, en la tierra original y propia en su retorno, pero también en el lugar en el que vive, en los momentos de la espera y las fugacidades varias que propicia su vivir. Son poemas los de este primer libro de versos cortos, de mucha asonancia, de ternura y nostalgia familiar, de salvación por el amor, pero también se introduce el verso largo, como en el titulado "Testamento" (34), en el que ya aparece la reflexión sobre la vida y la realización familiar. Si bien asoma circunstancialmente la crítica a las instituciones –como en "Burocracia" (35)- el tema esencial del poemario es amoroso, aunque transido por el paso del tiempo, expresamente abordado en textos como "Treinta cumpleaños" (38), entre otros.

Quisiera establecer ahora la distancia que media entre este libro y el último de los incluidos en el volumen, el titulado *Todos somos Whitman* de 2014, en la apreciación de los prologuistas el poemario "estética y filosóficamente más riguroso" y en el que "[c]ada uno de los cincuenta y dos poemas es construido en homenaje al poeta norteamericano Walt Whitman pero se convierten en un despliegue de la versatilidad lingüística e interpretación metafísica del poeta" (15). El homenaje, declarado en el título y reiterado en una traducción que enmarca todo el poemario y lo coloca bajo la advocación de Whitman, se despliega en la preferencia por el verso largo, convertido en andadura de lo que se puede denominar una épica latinoamericana, de sus raíces y las razones del canto. El manejo de la intertextualidad con el poeta norteamericano denota no solo su conocimiento del autor, sino también el entrañamiento de su poesía al recoger versos y sentidos; véanse por ejemplo "Las palabras" (848), "Jeroglífico del yo poético" (878), o "Corolario" (896). Libro nacido de la admiración a Whitman, sostiene un giro hacia una lectura propia que se despliega en tonos reivindicativos y jubilosos y en la apropiación creativa de técnicas como el paralelismo y la anáfora.

Entre estos dos títulos median varios libros, quince poemarios en los que podemos percibir como lectores el asedio a variadas temáticas que se manejan con igual acierto. Como ya se ha dicho, el tema fundamental del primer libro es el amoroso, pero ello no implica un inmovilismo temático: apunta ya en los textos de esta temprana serie una evolución que se percibe bien en otras posteriores; así en *Oda ensimismada* (1994) constituido por 66 poemas donde los momentos amorosos se enhebran en la insistente conciencia de finitud: "El amor alarga el mundo / en cada viaje de un instante casi eterno" (99). Y también: "Entiendo tu gesto, y hasta tu palabra, / pero no sé lo que me dices" (115), para avanzar: "He estado buscando un amanecer / para edificar mi alegría / momento a momento" (125). Porque esta es una colección que se resuelve en la interacción amorosa, en el reconocimiento del tú, aun en la conciencia del fin:

> Cuerpo, me estás abandonando
> y te siento como dolor en los extremos.
> Alrededor me toca la muerte.
> Me asedian ataques de corazón, cáncer
> y amigos derribados (142).

Se advierte que los 66 poemas son como escalones o años de la vida en la convicción de que se avizora el final: "No me voy ni he llegado. / Me he vuelto camino / de polvo, piedra, aire, fuego,/ desierto de plenitud poblado"; y "Tampoco me recoge un encuentro. / La vida no ha parado; / seguirá amando, soñando / con vuelos perdidos / entre frágiles espacios llenos" (146). Pero este tema amoroso culmina en un poemario posterior, *Cuando el amor se escribe con Alba*, ya de 2007, en el que se profundiza aun más en el descubrimiento de ese otro dialogante mediante el sortilegio del amor. La explicación y dedicatoria inicial nos indica el sentido: Se habla de "Enamorarse del amor", de compartir hasta la misma palabra creada que pudo ser obra de ambos, "A mi alma gemela, a Alba, la diosa blanca […] que compuso día tras día, con la ilusión de la existencia, la otra mitad de este diálogo" (535). No sorprende que en consecuencia una referencia intertextual intencionada sea el *Cantar de los Cantares*. Con esta intencionalidad, el primer poema marca el sesgo amoroso que se prolonga en los textos partiendo del poema inicial titulado "Prólogo: cuando el amor se escribe con Alba", letra y gesto inicial, diálogo, Aleph, Alfa, apertura al mundo y al sentido que todo lo compendia. Siguiendo idéntica pauta la primera parte del poemario se denomina "Almas gemelas" en un gesto significativo (543,545), pero enseguida esa relación se instala en el itinerario del mundo, y asoman los poemas encuadrados por el apartado titulado "Trenes del amanecer"(557), como "Amor infinito" (565), para confluir en "Nuestro viaje" en una línea menos ensimismada y más dialogante: "Alba, ¿dónde se fueron las guerras, / las muertes, todo lo que niega la vida?" (573). Sin duda es esta también una relación marcada por la exaltación, de ahí que entre las "Celebraciones" aparezcan poemas de júbilo como "Brindis" (579) y "Día de acción de gracias", aunque en el apartado subsiguiente el tema amoroso exija otros componentes como "El poema de los cuerpos": "Ved el poema de los cuerpos, / el esbozo de multitud en sus líneas, / las alas de sangre, el sol negro, / los pasillos de seda, pieles unísonas." (585); o amor y letra, amor y escritura, que alcanzan así una trascendencia en "Alfabeto de Dios": "Alba, te sueño, / te escribo, te llamo / cada mañana por la mañana" (590) para terminar en el apartado "Síntesis", con el poema compendiador "Ars Amandi": "El amor es un sueño que sueñan dos. // Para celebrarlo a menudo / en el mar voraz de los cuerpos" (601) en una lograda intertextualidad que nos recuerda a Darío. Cierra con un "Epílogo" donde insiste en que "el poema está hecho

de palabras, no de ideas, con palabras que muerden, que tocan, que cantan, que copulan" (602). Todo este poemario conforma un único universo de gran coherencia que interactúa, se pertenece y nos pertenece por el despliegue en la escritura.

Puede entenderse prolongación o complemento del anterior en algún sentido *La desnudez del asombro* (2008), en el que asoman varias figuras femeninas y se acentúa el valor de lo corporal. Poemas significativos, entre otros, serían: "Te encuentro en la Maja de Goya" (608), "Marilyn Monroe" (611), "Lady Di" (612), "Carta a Cleopatra", "Godiva" (615), "Casa de citas" 631). Son títulos que se deslizan hacia la carnalidad y el erotismo, sin eludir tampoco otros sentidos como la injusticia ejercida sobre la carne: la falta de respeto hacia el cuerpo, "Se llamaba n/n" (643), "Terrorismo" (646), o el impactante "Pagando por el pésame" que comienza: "Mi bala / te mató, niño iraquí, / camino a la escuela / porque mi soldado / creyó que tus libros, / en su maleta de colores, / eran una bomba" (668). Pero en todo caso el "Epílogo" (675), el gesto de cierre que Ambroggio suele incluir en sus libros, establece una imagen de "desnudez feliz y angustiosa" en consonancia con el título.

La veta metafísica e introspectiva es una constante significativa en su obra y aparece pronto en sus versos. Tal vez se asiente en *Hombre del aire* de 1992 como un elemento axial que enseguida conecta con su convicción de que la palabra es el único instrumento humano. En un libro como *La muerte del tiempo* (2001) asoma con nitidez el tema de lo temporal, incluso al elegir como epígrafe inicial una cita de Antonio Machado: "¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?" (399), y un título como "Aniversarios" así parece refrendarlo en versos cuyo sesgo meditativo impregna de temporalidad a otros poemas:

> No todos los otoños son los mismos
> ni el viento que cada año fustiga
> los colores hasta convertirlos polvo y suelo.
>
> El amarillo sonríe y palidece
> se fragua el rojo en ardores y llantos.
> Son colores, el tronco queda (401).

Incluso "El álbum" (405) situado en Atenas, se convierte en reflexión sobre la cultura griega y el trascurso de lo temporal, como así también "Definiciones", que pondera el desengaño del mundo y acaba concluyendo en sarcásticas observaciones (409).

Otro registro significativo de su poesía es el que se refiere a la denuncia en todos los frentes, desde el personal al colectivo. Ello puede ejemplificarse en la compilación titulada *Por si amanece…* (*Cantos de guerra)* publicada en 1997, una reflexión sobre la violencia que focaliza particularmente en el cercenamiento de los derechos de los latinos en EEUU. El libro muestra la universalidad de la violencia, en un arco que se tiende desde las escenas bíblicas, en poemas que evocan resonancias épicas o asumen tonalidades sálmicas, hasta la desigualdad y la discriminación contemporáneas ejercidas contra seres humanos empeñados en la búsqueda del sueño americano. Como bien señalan los prologuistas, un poema impactante de este libro es "El papiro de González" (313-314), un texto que se constituye en emblema del abandono, la soledad y la pobreza de muchos latinos en Estados Unidos. Es evidente que este poemario nos abre a también a otros temas como el exilio y la rebeldía frente al poder.

Una vertiente fundamental de la obra de Ambroggio es la reflexión sobre la escritura y la palabra poética, temas que aborda de manera recurrente en casi todos sus libros. Citemos en primer lugar *Hombre del aire* (1992) donde ya nos dice: "Yo escribo estos versos / para sembrar las estrellas" porque "Las palabras son la vida / y el agua de los tiempos" (61), para situarse el poeta como centro con esa metáfora que denomina el libro, reconociéndose como "Hombre del aire": "Hombre del Aire" / me llamaron las musas / que bautizaron mi existencia/ con proyecciones misteriosas / y mágicas intuiciones" (61). Otros temas concatenados asoman, así la palabra superadora más allá de la muerte aparece en un poema como "Trascendencia": "No te rías de mí, muerte maldita / con tu sarcasmo de calavera maquiavélica" para concluir el breve poemario con dos versos de intertextualidad quevediana: "Si mis huesos serán cenizas / mi alma se quedará en poemas" (63). Pero en esta reflexión acerca de lo que constituye el vivir del ser humano, otro libro de 2002, *El testigo se desnuda*, da un paso más, porque se pregunta por la escritura y se justifica en su labor:

> ¿Para qué escribo? Para crucificarme y resucitar luego como tierra húmeda e inocente. Para ser el último y el primero. Para detener de una vez el río en

> la mano y beber agua. Para que quienes beban las gotas sepan que hay río. […] Escribo para sembrar cenizas de colores en la soledad vasta y el gran silencio. […] Escribo para repetirme hasta el olvido y recordarlo en cada verso. Y porque así el principio y el fin se tornan inagotables (429).

Claro que este optimismo también puede acarrear el desaliento en "Quehaceres del poeta", poema un tanto desencantado sobre el trabajo con la palabra (458), sin olvidar tampoco el toque reivindicatorio en torno a la violencia en los impactantes versos de "Toque de queda": "El general de los subdesarrollados / ordenó que no le molestaran // En realidad no tenía nada que hacer. / El general de los desarrollados / había acaparado todas las flechas" (457).

Pero quizá en el tema metapoético sea más significativo un libro como *Los habitantes del poeta* (1997), en el que el poema del mismo título aclara en su final el sentido: "En su fuga imposible / nunca está solo el poeta,/ lo poseen voces / inasibles y punzantes, / lo consume el aroma fatal de su amada, / la palabra, esa divinidad salvaje que copula con espejos indisolubles" (320). Dos vertientes aparecen en sus textos; la centrípeta, que emerge en un poema como "Censo hispánico" (322) donde llama a la compañía de los que sueñan con esperanza una vida mejor en otro territorio: "Vine solo, señores, y quiero que sepan / ahora soy la tierra,/ ahora soy la sangre ardiente de su mapa / abierto en otra cruda primavera"; y la centrífuga, mediante la cual el poeta observa en su salida hacia fuera el camino recorrido, los kilómetros de versos escondidos y enumera las experiencias positivas y negativas adquiridas por la humanidad: los campos de concentración, las agresiones de la segunda guerra mundial por parte de Alemania, pueblo en que se funden "la eternidad y la muerte", la gran música y el holocausto ("Arte poética" 349). Bien se observa que la poética desplegada por el poeta Ambroggio a lo largo del tiempo se ha gestado en un caminar por el mundo, en un nutrirse de experiencias: "*Soy un vagabundo* bebiendo poesías, fábulas de leones tiernos" (351), pero también se ha nutrido de sus raíces italianas y de su mestizaje, "soy argentino / francés en una pierna / comerciante bohemio de América, masticando un inglés cortado" (352). Otra compilación, la titulada *Laberintos de humo* ya doblando el siglo, pues aparece en 2005, retoma los temas de la escritura y de la incertidumbre de su pervivencia: "Dicen que de los miles de poetas / apenas tres sobrevivieron / en la memoria de los siglos […] ¡Cuántas palabras de sobra, /

Páginas, minutos, árboles cortados al vicio!" ("Por el vate que sobreviva") (498); o un poema como "Otredad" que puede incluirse dentro de los procedimientos de la autoficcionalización, pues el poeta se presenta y se reconstruye a sí mismo: "Luis Alberto, por decir alguien, es un hombre errante con ojos postizos" y "Respira mágicamente un aire efímero" para insistir: "Desde la lozana fidelidad de sus raíces / desteje voces y apellidos / mientras le da de comer migas de sol a las lágrimas del tiempo" (521-522). Es este un poema en el que se diseña con acierto la imagen propia proyectada hacia fuera como si se tratara de otro en un proceso de espejeo. En la misma línea reflexiva el "Epílogo" del libro concentra ideas, gestos, actitudes: "Con la palabra, los símbolos, el engaño de los versos, todos esos instrumentos juguetones, el poeta, la poesía, el ser humano, se crea, se define, se recrea y procrea la existencia, en lo que es, sin poderse tomar tan en serio." (533).

En un escritor de tan prolongada trayectoria y de tanta dedicación poética no podían faltar las referencias intertextuales que son constantes en sus versos; así *Poemas desterrados* (1995), con intertextos de varios pensadores y poetas que se funden con las experiencias personales brotadas de la vida del autor en Estados Unidos y su identidad argentina y europea. Encontramos epígrafes de Octavio Paz y Rilke, y homenajes varios dedicados a Renoir (198), Juan Ramón Jiménez (199), Lorca, Nietzsche (210), y otros varios. Y en *Escape elemental* (1998) sigue convocando voces amadas, a Verlaine, Carranza, Darío, Cernuda, Huidobro, la Biblia. Hay varios poemas que hacen referencia a los poetas: "Poetas, pido que me acompañen" (376); y en "Pregónenlo, aviadores" (377) hace alusión a San Juan de la Cruz y a Timoneda. Nombres de poetas muertos pueblan el espacio verbal ("Ofrenda" 384) para terminar reflexionando en el "Epílogo"(397) sobre el valor de la poesía, en una época marcada por la cibernética, y en la que poesía, a pesar de todo, permanece porque el hombre es capaz de enternecerse, de crear una ilusión de una existencia distinta.

Estas mismas ideas, y otras varias aquí expuestas se concentran en el iluminador texto de cierre del volumen titulado "Post Scriptum" que hay que analizar con atención para desentrañar todo lo que hemos leído en el recorrido poético realizado:

> Porque esto no es un museo, mi propia búsqueda vive aquí en los poemas, luz con la esperanza de que lleguen a un espacio, a un tiempo, a un ser

> que comparta con sensibilidad y enardecimiento esa visión de la naturaleza humana, de las cosas, a su modo, y con suerte, muy diferente a la del autor. Mi fracaso se mitiga al provocar con la pasión lírica de mis connotaciones otra creación sobre la creación original persiguiendo siempre la creación ideal o sugerida de nuestra naturaleza misma, la verdad que nos define y se nos escapa, con la emoción y sabiduría imaginativas de la filosofía hecha poesía o la poesía con un suspiro filosófico (901-902).

Resulta evidente que la preocupación fundamental del poeta gravita sobre ese rompimiento de los límites y el deseo de llegar a comunicar mediante la palabra cuanto pueda romper la barrera del aislamiento humano. La vida se entiende como itinerario, pero también como presencia constante, como iluminadora insistencia que supera el vacío y el no ser, mediante el instrumento de la palabra.

DOS GENERACIONES PERDIDAS: IGNACIO ALDECOA Y ERNEST HEMINGWAY

María Rosario Quintana[1]

La influencia de la narrativa norteamericana en la española de mediados del siglo XX ha sido considerablemente discutida, no obstante son escasos los estudios que examinan con detenimiento la aportación de determinados autores a través de sus obras.

Con el deseo de ir llenando ese espacio ausente en la historia de la literatura, realizamos un estudio comparativo de Ernest Hemingway e Ignacio Aldecoa, que no son más que un paradigma entre los miembros de dos Generaciones Perdidas, la estadounidense (William Faulkner, John Dos Passos, Scott Fitzgerald...) y la española del Medio Siglo o de los niños de la guerra (Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio...), ya que el campo necesitado de estudio es amplio.

Resulta complejo definir en términos de teoría literaria (influencia, intertextualidad...) qué aportó exactamente Hemingway a la literatura española del Medio Siglo y a Ignacio Aldecoa en particular. Sin embargo, sí se puede hablar de una vinculación, y documentar que la obra de Hemingway fue leída en dicha época, comentada con estima por parte de la crítica, y que su presencia se advierte en la literatura de esa generación.

[1] Profesora de español, literatura española y lingüística, ha sido Directora de los estudios de posgrado en español en Marshall University. Fue profesora de la Universidad Complutense de Madrid y filóloga de la Real Academia Española. Asimismo, se ha dedicado al análisis de la literatura española contemporánea desde puntos de vista interdisciplinarios, también a estudios transatlánticos y de traducción literaria.

También cabe decir que la obra de los autores comprendidos en ese conjunto no acusa una influencia absoluta. Luis Goytisolo afirmó que aprendieron de él sin dejar de crear su personalidad como escritores. Ese aprendizaje les sirvió para continuar cada uno por su propio camino. En su opinión, la influencia fue sobre todo estilística. Los escritores jóvenes recibieron una enseñanza que les sirvió de base para crear posteriormente un estilo y un pensamiento propios. A su vez, Josefina Rodríguez opinaba que la literatura española del Medio Siglo no había recibido una influencia directa de la obra del escritor de Illinois (Twomey 345-46).

De modo que podemos encontrar afirmaciones bastante contradictorias entre los críticos. Unos opinan que se produjo una influencia evidente, otros defienden que no hubo influencia o solo en algunos aspectos. Otras consideraciones reflejan una postura más prudente. Douglas LaPrade en "The Reception of Hemingway in Spain" sostiene que "[t]he study of literary influences is delicate, and the degree to which Hemingway has influenced Spanish journalists and novelists would be difficult to measure" (49)[2].

Los escritores de los años cincuenta en España y los de la Generación Perdida norteamericana partieron de unas circunstancias históricas y literarias similares. Juan Goytisolo en su libro *Problemas de la novela* nos recuerda que los temas desarrollados por estos autores en sus obras, así como el uso de la técnica objetiva, no suponen una novedad. También se encuentran en las tradiciones literarias de varios países (106).

No obstante, Juan García Hortelano precisa que la técnica utilizada por él y otros compañeros del Medio Siglo bebía en las fuentes, no del "objetivismo francés", sino de la "novela social-realista de la 'gran generación' norteamericana", y entre los autores que cita se encuentra Hemingway formando parte de la misma (Twomey 337). Y no nos resulta menos interesante la opinión de Antonio Ferres, quien amplía esta idea al comentar que a los escritores españoles de esos años la novela americana les resultaba "muy viva, menos intelectualista y más acorde con un país como el nuestro, un poco separado del contexto europeo" (Martínez Cachero 182).

[2] "El estudio de las influencias literarias es delicado, y el grado en que Hemingway ha influido en los periodistas y novelistas españoles sería difícil de medir".

José Luis Castillo-Puche también ha insistido en la aportación del escritor de Illinois. En *Hemingway: Algunas claves de su vida y de su obra*, además de comentar la relación del escritor con España, en el capítulo "Hemingway y los escritores españoles" afirma que los autores de los cincuenta leían sus obras y también imitaban su estilo, a pesar de que no lo admitieran.

Igualmente, evidenciamos los efectos que produjo la narrativa estadounidense siguiendo el comentario de Gonzalo Sobejano: "Escueta consignación de lo hablado, contención emotiva y diafanidad para presentar el comportamiento externo sin arrogancias psicológicas, aprenden estos novelistas de varios norteamericanos, entre quienes el más conocido hubo de ser, aunque no el único, Hemingway" (538).

A través de la lectura de las obras y con las opiniones de la crítica podemos ver, por tanto, con bastante claridad, la presencia de la novela norteamericana en España, muy leída por los escritores, así como su contribución a la dirección tomada por la narrativa en dicha época. Con todo, pensamos que para valorar justamente y conocer mejor el significado de esas aportaciones hacen falta estudios profundos que muestren esos puntos de contacto entre escritores y obras determinadas de ambos lados del Atlántico.

De igual modo, en la narrativa de Hemingway encontramos rastros lingüísticos y culturales españoles. Milton M. Azevedo en "Shadows of a Literary Dialect" (30-48) nos habla del particular uso del español en *For Whom the Bell Tolls*. Y la influencia de las lecturas de escritores españoles (Pío Baroja, Miguel de Cervantes…) es igualmente observable, por lo que resultaría de gran interés el estudio de rigor de las influencias en ambas direcciones.

En 1954 y 1961 Ignacio Aldecoa hace unos comentarios breves sobre la obra de Hemingway. Muestra en ellos la admiración que sentía hacia él, en especial hacia una de sus novelas, *The Old Man and the Sea*. Estos comentarios nos demuestran que conocía bien su obra, al tiempo que nos descubren qué le interesaba concretamente de esta novela. Destaca temas como la dignidad del hombre en lucha constante con la naturaleza y su valentía al no detenerse ante las circunstancias difíciles de la vida, que también aparecen en su obra, especialmente en *Gran Sol*, novela con fecha de publicación posterior a la de Hemingway.

Al estudiar las obras de Hemingway y Aldecoa encontramos puntos de conexión. Estas coincidencias son lógicas si tenemos en cuenta que no solo manifestaron gustos e intereses comunes (la pasión por el mar y por la pesca, el mundo del boxeo, o el de los toros) sino también preocupaciones semejantes con respecto al ser humano. Ejemplo de ello es la actitud existencialista que se infiere de sus narraciones.

Por otro lado, ambos escritores concebían la literatura como una forma de representar la realidad con fidelidad, y para ello partían de la experiencia vivida. Compartían un gran interés por modelar la ficción a partir de sus propias vivencias a fin de conseguir que el lector, al igual que ellos, también pudiera sentirlas y experimentarlas mediante la lectura.

Otro punto de coincidencia es el uso de la expresión poética en sus narraciones. En ellas lo objetivo y lo poético se combinan para dar como resultado un texto lleno de significado. No es de extrañar que ambos cultivaran la poesía con anterioridad, porque esa pericia en el arte de la sugerencia y otros recursos propios de la misma, llevados a la narración, consiguen elevar las emociones del lector como si de unos versos se tratara. Cuando leemos las obras de estos autores de una forma comparativa, llegamos a la convicción de que un gran interés por la perfección estilística las aproxima de una manera bastante clara.

Josefina Rodríguez reconocía el interés de su marido por la obra de Hemingway, pero consideraba que era difícil decir que esta hubiera influido en su estilo, a pesar de que ambos estilos se parecen, y explicaba que probablemente los dos narradores buscaban la exactitud y la perfección en el lenguaje. No obstante, afirmaba que Aldecoa admiraba sobre todo el sentido de la vida y de la muerte en la narrativa de Hemingway (Twomey 365). En nuestra opinión, al escribir su novela *Gran Sol* tuvo en cuenta *The Old Man and the Sea*, como demuestran los puntos de encuentro que analizamos al estudiarlas[3].

Aldecoa cuenta en *Gran Sol* la vida de los pescadores del Aril, uno de dos barcos que navegan hacia la zona de Gran Sol, cercana a la costa irlandesa. Durante el trayecto tienen que enfrentarse tanto al

[3] En este estudio citamos de Ignacio Aldecoa la edición de *Gran Sol* de la Editorial Noguer, S. A. (Barcelona: 1997). Citamos de Ernest Hemingway la edición de *The Old Man and the Sea* de Collier-Macmillan (New York: 1987).

mal tiempo como a diversos inconvenientes, incluido el accidente que provoca la muerte del patrón de la tripulación. En la novela de Hemingway, Santiago, un viejo pescador que lleva tiempo sin pescar nada, se hace a la mar y consigue capturar un pez enorme, pero antes de llegar a la playa los tiburones se lo devoran. Lo que conecta inmediatamente estas dos narraciones es el espacio que eligen ambos escritores como escenario: el mar, o la mar, en femenino. Según Hemingway, el viejo pescador "always thought of the sea as *la mar* which is what people call her in Spanish when they love her"[4] (29). Y también es la mar para Aldecoa: "Simón Orozco tenía los ojos cansados de los reflejos de la mar" (109). Pero la mar, o el mar, es amigo y enemigo en ambas novelas, por lo que se nos transmite una visión tanto amorosa como hostil. Por un lado, las descripciones, logradas mediante una gran economía verbal, son bellísimas, como si se tratara de auténticas pinturas, y por otro, la narración nos muestra la cara sombría de la vida, la dureza que le es inherente. El mar perdona y castiga, y encierra en sí mismo la vida y la muerte: "Fishing kills me exactly as it keeps me alive"[5] (106), nos dirá el viejo Santiago. Tanto Hemingway como Aldecoa son conocedores del mar y del lenguaje que usan quienes viven en contacto con él. Por ello el léxico marino y marinero se usa con precisión. En *The Old Man and the Sea* podemos leer: "In the turtle boats I was in the cross-trees of the mast-head and even at that height I saw much [fish]"[6] (71). También se nombran con exactitud diferentes tipos de peces (tiburones y peces más pequeños), tortugas… En *Gran Sol* la precisión léxica adquiere en ocasiones una complejidad sorprendente:

> Macario Martín soltó la estacha. Las puntas de la red, engarfiadas a un cable empoleado en el mastelerillo del estay de galope, patinaron por la regala hasta el comienzo de la obra muerta. Principiaron a halar la red.
> El arte fue invadiendo la cubierta. Como un monstruo de fondo, flojo y poderoso, se derramaba lentamente de la mar sobre el barco. Su oscura maraña, en la cubierta inclinada, avanzaba, a los resguardos y apoyos de las amuras. (116)

[4] "Decía siempre *la mar*, que es como la llaman en español cuando la quieren".

[5] "El pescar me mata exactamente igual que me da la vida".

[6] "En los barcos tortugueros yo iba en las crucetas de los masteleros y aun a esa altura veía muchos peces".

El tema de la soledad se halla tratado desde puntos de vista diversos. Simón Orozco en *Gran Sol* canta y habla en solitario. Le ocurre lo mismo al viejo pescador de la novela de Hemingway, quien habla al pez que ha pescado para paliar su soledad. Simón Orozco es un solitario entre su tripulación; el viejo de Hemingway es un solitario en el inmenso mar, aunque en algún momento encontramos también la idea contraria: tras observar la belleza y la vida en el mar, el viejo pescador se percata de que nadie está jamás solo allí. Pero Aldecoa aún nos muestra otro tipo de soledad: Macario Martín, otro de los tripulantes del barco, representa la soledad del hombre ante su propio fracaso. Nos hablan de ella las displicentes actitudes que muestra hacia sus compañeros, que en definitiva son reflejo del desprecio que siente hacia sí mismo:

> —¿Verdad, José, que soy una mierda de individuo?
> José Afá miró a su amigo, por encima del bolsillo del vaso de cerveza que estaba bebiendo. Macario insistió:
> —¿Verdad que soy una mierda de hombre? (150)

La soledad, que tanto preocupa a estos escritores, no se detiene en sus personajes, sino que va mucho más allá. Al extenderse al ser humano, a su existencia, el tema adquiere dimensiones universales, las cuales en nuestra opinión contribuyen junto a otros aspectos a que ambas obras se enriquezcan en calidad literaria.

Estas obras son también narraciones de viaje, en el que se produce un cambio esencial que afecta al destino. Tanto en *Gran Sol* como en *The Old Man and the Sea*, la violación de las reglas de la naturaleza es la causa que arroja a los personajes a la fatalidad. En ambas los pescadores se alejan más de lo habitual y ello tiene resultados negativos. En una, los marineros del Aril violan su suerte cuando se alejan. En la otra, Santiago se pregunta: "And what beat you, he thought". "'Nothing', he said aloud. 'I went out too far'"[7] (120).

José Luis Martín Nogales ha señalado la visión existencial que se desprende de *Gran Sol*, "la vida del hombre como lucha contra la naturaleza, como camino irreversible a una muerte incierta" (43). La novela de Hemingway no escapa tampoco a una visión existencial

[7] "'¿Y qué es lo que te ha derrotado, viejo?', pensó". "—Nada –dijo en voz alta–. Me alejé demasiado".

de la vida, y aunque el anciano no muere, las referencias a la muerte están muy presentes. Además, se da especial importancia a la idea de resistir. Es común la continua mención y alusión a la resistencia, al sacrificio y a la necesidad de fortaleza (especialmente en el caso del viejo Santiago). Fernando Arrojo en su introducción a *Gran Sol*, nos recuerda la propuesta de Ortega y Gasset "[e]n el existir va incluido el resistir" (9). De hecho, uno de los principales valores de estas obras, en nuestra opinión, radica en su ejemplaridad, en sus enseñanzas morales individual y universalmente entendidas, entre las que se halla la que nos enseña que la calidad del ser humano proviene de su voluntad de sacrificio, y estrechamente relacionada con esta se encuentra su dignidad: "A man can be destroyed but not defeated" (103)[8].

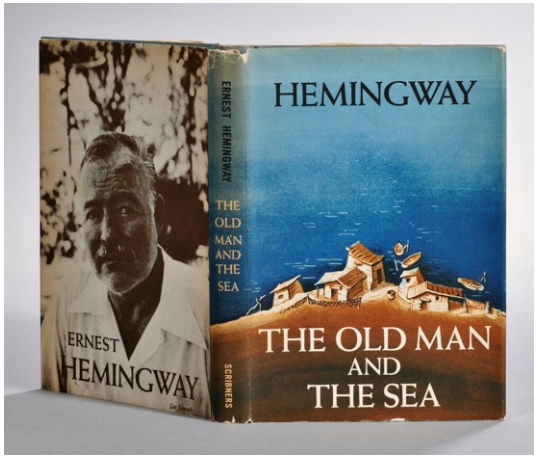
Lo que hallamos al estudiar estas dos obras son puntos de encuentro. Sea influencia, convención en la escritura, o sencillamente unas preocupaciones vitales semejantes y un mismo anhelo de precisión al servicio de la palabra para producir la emoción de lo vivido, el caso es que existen muchas coincidencias en las obras de estos autores, y esos puntos de encuentro nos ayudan a comprenderlas mejor, así como nos permiten valorar con mayor acierto sus relaciones transatlánticas.

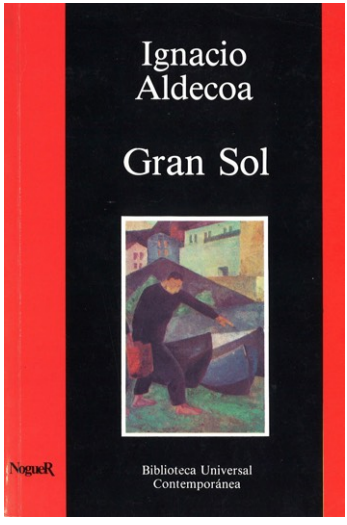
Referencias bibliográficas

Aldecoa, Ignacio. *Gran Sol*. Barcelona: Noguer, 1997.
---. "Un mar de historias." *Oficema* 77 (1961).
---. "Hemingway y sus mitos." *Cuadernos Hispanoamericanos* 53 (1954): 235-36.
Azevedo, Milton M. "Shadows of a Literary Dialect." *The Hemingway Review*. 20.1 (Fall 2000): 30-48.
Castillo-Puche, José Luis. *Hemingway: Algunas claves de su vida y de su obra*. Madrid: Libertarias, 1992.
Goytisolo, Juan. *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral, 1959.
Hemingway, Ernest. *The Old Man and the Sea*. New York: Collier-Macmillan, 1987.
LaPrade, Douglas E. "The Reception of Hemingway in Spain." Spec. European Issue of *The Hemingway Review*. (Summer 1992): 42-50.

[8] "Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado".

Martín Nogales, José Luis. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Cátedra, 1984.
Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1997.
Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española, 1975.
Twomey, Lisa Ann. *La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en la posguerra española*. Biblioteca Universidad Complutense de Madrid, 2004. Web. 11 dic. 2013.





IDA Y VUELTA

Me gustaría se me recordara
como un buen maestro de lectura,
por lo que entiendo como una lectura
reparadora, en un sentido profundamente moral:
la lectura debería ligarnos a una visión,
comprometer a nuestra humanidad.

GEORGE STEINER

Sesión de trabajo de la Comisión Permanente de la ASALE que tuvo a su cargo la revisión del Diccionario de americanismos *en la que Emilio Bernal Labrada representó a la ANLE a inicios de 2014. (http://www.asale.org/noticias/finalizan-las-sesiones-de-trabajo-de-la-comision-permanente).*

POR AMOR A LA LENGUA
DIÁLOGO CON EMILIO BERNAL LABRADA

Carlos E. Paldao[1]

En los últimos años se ha venido dando de manera sostenida un renovado interés por el estudio de la lengua, las lecturas y la cultura hispánica en los Estados Unidos. Sin duda, las recientes publicaciones de la Real Academia Española han realizado valiosos aportes con obras tales como la *Nueva gramática de la lengua española (2009-2011)* —primera gramática académica desde 1931— hasta la reciente edición 23ª (2014) del *Diccionario de la lengua española,* por citar solo algunas. Por su parte la acción de la ANLE a través de su boletín electrónico *Glosas* o sus ediciones de *Hablando bien se entiende la gente*, ha tenido una amplia recepción tanto en los Estados Unidos como en el mundo panhispánico. Para reflexionar sobra la importancia y vigencia de los estudios sobre nuestro idioma, la RANLE dialogó con Emilio Bernal Labrada, cuya dilatada trayectoria en los estudios sobre el léxico, los modismos y su cartografía aquilata su figura, dentro y fuera de nuestra academia, como un referente obligado.

RANLE. Recientemente tuviste oportunidad de representar a nuestra ANLE ante la Real Academia Española para colaborar con los trabajos relacionados con la revisión de la primera edición del *Diccionario de americanismos*. ¿En qué consistió tu participación y aportes?

[1] ANLE y RAE. Integrante de la Junta Directiva y Editor General de la *Revista de la ANLE*. http://www.anle.us/351/Carlos-Paldao.html

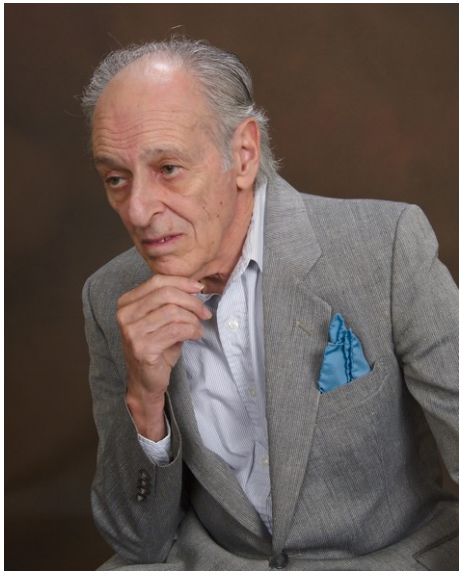


Foto cortesía Emilio Bernal Labrada durante una entrevista

Emilio Bernal Labrada. Fue una experiencia extraordinaria, tanto en lo académico y profesional como en lo personal, siendo que me he pasado la vida interesadísimo en las cosas del idioma, su conservación y depuración, la superación de los entresijos planteados por adelantos tecnológicos, la necesaria creación de neologismos, etc. Así tuve la singular oportunidad de colaborar con la importante obra que es el *Diccionario de americanismos,* así como de conocer mejor a la Real Academia y su cotidiano funcionamiento. Tuve ocasión de presenciar algunas de sus reuniones y, como coincidió la celebración de su tricentenario, de asistir a una serie de actos y funciones teatrales conmemorativas. La suerte quiso que nos invitaran a la presentación del Premio Cervantes, en el salón de actos de la Universidad Complutense, y a un almuerzo ofrecido a los académicos por los Reyes de España, que entonces eran S.M. Juan Carlos I y S.M. la Reina Sofía. También entablé contacto frecuente con los entonces Director de la Real Academia, Don José Manuel Blecua y con Don Humberto López Morales, Secretario General de la ASALE y director de esta tarea

lexicográfica, así como con otros académicos y funcionarios permanentes de la docta institución.

Mi aporte consistió en revisar esa obra de 3,000 páginas en cuanto a, oficialmente, los estadounidismos, aunque en la práctica también me ocupé, siendo cubano, de buen número de cubanismos; por otra parte hice aportes respecto a los ismos de diversos países hispanoamericanos, ya que en mis viajes a conferencias por el Continente adquirí conocimientos de casi todos ellos. Además, por iniciativa propia hice una serie de recomendaciones generales respecto a normas definitorias y otros aspectos lexicográficos. En total, una experiencia inolvidable que me permitió colaborar con una obra importantísima y con los fines generales de la Real Academia, a la vez que aprendí muchísimo para desempeñar mejor mis funciones con la ANLE.

RANLE. Muchos tenemos la imagen de la RAE y sus quehaceres a través de sus boletines informativos y sus publicaciones. ¿Cómo fue tu visión de observador inmerso, al conocer desde dentro su dinámica funcional y académica?

EBL. Superinteresantes las actividades de la Real Casa del Idioma, por así llamarla. Pude palpar su funcionamiento, valor y altura de miras como la entidad fundadora de filiales en América y Filipinas, y cómo, desde el punto de vista jerárquico, su democrática equiparación con las corporaciones hispanoamericanas, aun siendo por su antigüedad y solidez la casa matriz protectora y defensora del idioma. Es asombroso lo que ha logrado desde mi primera visita a ella, hará unos veinticinco años, cuando aún estaba en ciernes el sistema informático que hoy ha desplazado millones de tarjetas y su laborioso ordenamiento y búsqueda. Se han revolucionado los procesos que antes consumían excesivo tiempo y horas de trabajo. La Asociación de Academias de la Lengua Española, ASALE, sigue dando grandes pasos de avance bajo la dirección de su Secretario General, Don Humberto López Morales, para coordinar las labores de todas las corporaciones y seguir depurando y enalteciendo el idioma español, el segundo en importancia en el planeta por sus hablantes y extensión, su valor cultural y literario, y su cada día mayor internacionalización. En fin, creo que debemos aprender del concepto de la Asociación Pro Real Academia —que la ha patrocinado y favorecido con su apoyo— para crear en la ANLE una entidad análoga capaz de impulsar nuestro desarrollo y ponerla a la altura de su misión en Estados Unidos.

RANLE. En tu condición de Académico de Número de la ANLE has tenido oportunidad de conocer durante casi cuatro décadas a muchas de sus figuras señeras. Me gustaría pudieses compartir tus impresiones sobre algunas de ellas pero antes saber cómo te vinculaste con nuestra corporación.

EBL. En efecto, como siempre me habían interesado vivamente las cuestiones del idioma, al viajar como traductor de la OEA me ocupaba de visitar las academias de la lengua en todos los países: las de Argentina, México, Chile, Perú, Venezuela, etc., y sobre todo la Colombiana. Tuve muy buenas relaciones con esa academia y sus figuras señeras como Don Eduardo Guzmán Esponda, su Director, a quien conocí por los años sesenta. Me invitaron muy gentilmente a escribir una serie de artículos sobre los anglicismos, que se publicaron a lo largo de unos veinte años en su Boletín. Mantenía correspondencia también con la Real Academia Española y con otras instituciones como el Instituto Caro y Cuervo. Fue solo cuestión de tiempo, pues, cuando tuve contacto con la Academia Norteamericana —cuya existencia durante mucho tiempo era prácticamente desconocida—, al punto comencé a intercambiar correspondencia con Don Carlos Mac Hale, su primer director. Sin haber aspirado inicialmente a lo que me pareció muy improbable, hice contacto preliminar con Don Odón Betanzos Palacios, fui a Nueva York a conocerlo y tuve la gran suerte de que con su gentileza y amplitud de ánimo me invitara a incorporarme como académico correspondiente. Evidentemente ya conocía algo de mí y de mi trayectoria de escritor idiomático en la Academia Colombiana. Siempre interesado en la actividad de tales instituciones, asistía a las reuniones y acontecimientos (hoy llamados "eventos") académicos y escribía cuanto podía sobre el tema del idioma. Mi primer congreso académico fue en San José, Costa Rica, en 1989, y desde entonces no me he perdido más que uno, pero esa es otra historia. En viaje a Madrid, por los años 90, asistí a una reunión de la RAE, donde sostuve breves pero interesantes intercambios con el entonces Director, Manuel Alvar, Valentín García Yebra y Manuel Seco Reymundo. Aproveché para conseguir la obra histórica de Alonso Zamora Vicente, *La Real Academia Española,* entre otros libros para estudiar el funcionamiento, los documentos y publicaciones de la corporación.

Durante mi período en la OEA, ya como correspondiente, seguí visitando las academias americanas, incluso la de Brasil, entonces

en Río de Janeiro, donde pronuncié breves palabras en nombre de la ANLE. Odón Betanzos me decía que era el embajador itinerante de la ANLE y me aconsejó que me quedara en la OEA, pero se me había metido en la cabeza jubilarme antes de tiempo para seguir un sendero propio. De todos modos me mantuve muy activo y en 1992, antes del congreso de Academias en Madrid, el propio Odón me patrocinó para ingresar como académico numerario. Otro sueño nunca imaginado.

RANLE. Varias veces hemos conversado sobre la figura fundacional del primer Director de la ANLE, Don Carlos F. Mac Hale y su *Eutrapelia Lexicográfica dedicada a la Academia Española* que en algunos colegas de entonces en la RAE causó reacciones diversas ¿Cómo se dieron esas circunstancias?

EBL. Lamento no haber conocido en persona a Don Carlos, cuyo libro, en realidad editado en 1958, se titula *Fe de erratas del diccionario oficial* (el subtítulo es el bien indicado por ti, arriba). Era una figura legendaria en el campo de las letras, por lo que adquirí y leí con fruición, ya desde el decenio de 1960, esta obra suya llena de sagacidad, saetas certeras, ingenio y sano humor. Sí tuve noticia a través de un colega que se conocía los intríngulis matritenses de que algunos numerarios de la docta corporación se habían sensibilizado —pese a que Don Carlos había dejado constancia de que únicamente el amor que le tenía al Diccionario y a la lengua motivaba sus dardos encaminados a enderezar entuertos—. Su paráfrasis rezaría "te hará llorar solo quien te quiere" (como Don Carlos, con todo respeto discrepo de la RAE en algunos puntos, como el de hacer optativo el acento diacrítico en *solo*). Pero doy por supuesto que muchos, tal vez la mayoría, no se dieron por ofendidos sino que valoraron sus observaciones; así lo demuestran las claras reformas que se manifestaron en subsiguientes ediciones. (Los puntos negativos siempre resaltan más que los positivos; es la condición humana.)

RANLE. Recuerdo que durante las décadas que nos tocó trabajar juntos en la Secretaría General de la OEA, tus estudios sobre lexicografía, tanto en castellano como en inglés, eran altamente respetados y consultados. ¿Dónde surgió tu interés por estos asuntos?

EBL. Bueno, Carlos, como creo que se "echa de ver" —para reverenciar el estilo un poco chapado a la antigua—, mis estudios autodidactos (ya se acepta *autodidacto* como se hizo con *analfabeto*) me llevaron siempre por ese camino. Claro, mi trabajo profesional de traducción, corrección de estilo (hoy ya se acepta *edición* con ese

sentido) y redacción, me condujo a ahondar en los puntos finos del idioma. Aunque en realidad me viene de mis antepasados, la poetisa y prosista Emilia Bernal, mi tío tatarabuelo Calixto Bernal y Soto, escritor, diputado a Cortes por Cuba en la época colonial y fundador del Ateneo de Madrid. Lo cual comprueba la absoluta certeza de que los genes inevitablemente transmiten inclinaciones y tendencias. Ha habido en mi árbol genealógico muchos escritores, poetas y traductores.

RANLE. Veo que esta vocación lexicográfica viene desde temprano y a propósito de esto, ¿cómo fueron tus primeros años en los Estados Unidos cuando llegaste de Cuba?

EBL. Pues, increíblemente, no me quedé en el lugar indicado para los cubanos, Miami, sino que por una serie de peripecias caí en Washington. Estaba de alguna manera predestinado porque siempre había soñado con radicarme en esta capital y trabajar en lo que entonces se llamaba la Unión Panamericana. Me sentía muy atraído al ideal panhispánico y era una manera de colaborar. Fue mi primera intención pero al ser mal aconsejado y hallar empleo en la empresa privada, me demoré cuatro años en trasladarme a la OEA. Entonces me di cuenta de que ese era el medio y lugar para la carrera con que había soñado siempre.

RANLE. En el volumen doble e inaugural de la RANLE, nuestro colega Guillermo A. Belt publicó "Emilia Bernal o una historia de amor" que presentó la incansable trayectoria de tu abuela en su irrenunciable amor a Cuba. ¿Podrías compartir algunos recuerdos de cuando ella se instaló aquí en los Estados Unidos.

EBL. Le agradezco enormemente a mi amigo y colega Guillermo ese incomparable artículo. La odisea de Emilia Bernal fue su partida de Cuba vía México, para pasar a Miami y luego a Washington, donde ya se encontraban sus hijas Hilda y Nohemí. Me la encontré muy desmejorada y en mal estado de salud, por lo que infortunadamente ya no duró sino pocos meses. Sufría la pena de haber abandonado en su casa habanera todo lo que tenía: su biblioteca, sus documentos, su mobiliario de toda la vida y un baúl con un libro que escribía sobre la historia de los Bernal, más mucho material inédito. Perdiéndose todo eso, resolví más adelante honrar su memoria estableciendo el "Premio Emilia Bernal". Mis mejores recuerdos de ella eran de mis visitas a su casa de Miramar, en las afueras de La Habana, a donde iba los domingos con mi padre, siendo yo adolescente. Recomiendo a nuestros lectores, hoy que los medios electrónicos de gra-

bación están tan a mano, entrevistar a los mayores de la familia para dejar constancia oral y visual de sus recuerdos e impresiones. No se me olvidan los relatos de sus viajes culturales por América y Europa, ni de los tropiezos al traducir del gallego, catalán y portugués, cuya aparente semejanza románica oculta insospechados entresijos.

RANLE. Anualmente la Fundación Emilia Bernal que presides viene otorgando un galardón muy apreciado por la comunidad hispánica de los Estados Unidos ¿qué planes tienes en el horizonte para futuras labores?

EBL. En aras de dar a conocer a la generación actual y a las futuras la obra de Emilia Bernal, tuve la iniciativa de establecer la Fundación que lleva su nombre con miras a restablecer su memoria y estimular la creatividad de prosistas, poetas, y dramaturgos en lengua hispana. Ha alcanzado su cometido, pues a través de varios decenios se ha otorgado el Premio Literario Emilia Bernal a numerosas figuras señeras de nuestra literatura, entre ellas el poeta Luis Mario, el autor y periodista Carlos Alberto Montaner, la poetisa exiliada María Elena Cruz Varela, el dramaturgo Matías Montes Huidobro, la escritora Zoé Valdés, el poeta Ángel Cuadra, y el escritor bilingüe Gustavo Pérez Firmat. Así se ha restablecido la presencia cultural de Emilia Bernal y han surgido datos interesantes de su vida y obra en distintos y distantes lugares: Barcelona, Madrid, Mallorca, Sevilla, Chile, Brasil y Ecuador. Compruébase así que ha alcanzado su cometido la fundación, puesto que entiendo que hasta en Cuba —donde antes prevalecía el silencio sobre ella— ha habido cierto renacer. En la actualidad, un excelente y docto académico e investigador, pulcro prosista y poeta, está escribiendo la antología de su obra, por lo cual se hace acreedor del próximo y pendiente premio.

RANLE. Recientemente publicaste *Asesinatos Impunes y Crímenes de Costra en la Vida Pública de EE.UU*., de la que también realizaste una versión en inglés ¿Cuál ha sido la reacción del público lector para ambas versiones?

EBL. Pues mira, Carlos, acaso el punto más notable de esa novela histórica en clave, verídica y esclarecedora —modestia aparte—, es el hecho de mi pervivencia (por cuánto más, veremos). Con las revelaciones hechas tanto en inglés como en español, no descartaba la posibilidad de que me ocurriera un "accidente", de que me tocara repentinamente una mortífera "enfermedad" o de que me hubiera(n) "suicidado". Esos "percances" les han sucedido a muchas personali-

dades de diversa estirpe, entre las que menciono algunas en mi libro: el presidente Kennedy, su hermano Robert, Marilyn Monroe, J. Edgar Hoover, Martin Luther King (no "Jr.", asunto que abordo en mi libro próximo a publicarse, *El buen uso impide el abuso/ Good Usage Prevents Abusage*). Pese a los rumores, los tales percances han permanecido oficialmente encubiertos y pocos se han atrevido a insinuar la verdad que a la vista está si se encajan bien las piezas del rompecabezas. Atribuyo mi longevidad a haberle puesto mi nombre al libro, ya que de haber usado un pseudónimo, si algo me pasara, tal vez nadie advertiría ningún vínculo con él. Así los malhechores llevarían la de perder, porque la publicidad acrecentaría la difusión de la verdad. Pese al gran silencio oficial y mediático —encierra peligros, claramente, hacer señalamientos— se han vendido unos 800 ejemplares, gracias mayormente a mi empeño constante y personal de promoción. No pierdo la esperanza de que alguna gran editorial advierta lo que es una hazaña en el campo de la "autopublicación" y lo haga suyo. Tendría más confianza en que se hiciera con la versión hispana, puesto que las consecuencias políticas serían menos preocupantes. De paso, escribí primero el libro en inglés, *Getting Away with Murder…*, y luego se me ocurrió hacer la versión en español, en la que excuso decirte evité todo asomo de anglicismos, hasta los de puntuación. No hay una sola comilla anglo (" "); en su lugar figuran, claro, las españolas (« »), en tanto que los diálogos se formulan *a rayas* (—Así no —dijo Juan). Ahora preparo una especie de secuela, *Top Secret Cover-Ups,* cuya versión hispana será *Secretos Encubiertos al Máximo,* producto de las investigaciones que hice para *Asesinatos Impunes*. Rompe todos los esquemas de la tan cacareada "corrección política".

RANLE. A mediados de este año, el nuevo director de la Real Academia Española, Darío Villanueva, presentó en Nueva York y otras ciudades el nuevo Diccionario de la Lengua Española, que contiene 19.000 americanismos. En su interacción con el público surge de manera recurrente el tema del "espanglish" ¿cuál es tu visión sobre el mismo?

EBL. Como sabes ahora se llama DIE, *Diccionario del idioma español,* lo que es acierto de la RAE y de las academias miembros de la ASALE, ya que así se democratizan sus raíces y se concreta el hecho de que sea panhispánico. Se ha adelantado mucho en lexicografía, sobre todo en cuanto a los americanismos, aunque obviamente queda mucho por hacer. En cuanto al *espanglish, spanglish* o *Spanglish,*

hace decenios que, como sabes, combato los anglicismos y la anglosintaxis, y la mala costumbre de imitar o tomar en préstamo las voces inglesas cuando nuestra lengua tiene recursos de sobra. Empezando por el término *espanglish* en sí, que ejemplifica precisamente lo que pretende censurar: para ser fieles a lo nuestro, llamémoslo *espanglés*. Digamos *correl*, no *e-mail; supermóvil*, no *smartphone; cibersitio* o *sitio internético*, no *sitio web; alojamiento de red*, no *web hosting*, etc. Los adelantos tecnológicos exigen agilidad y prontitud de parte de la comunidad panhispánica a fin de no contaminarnos con lo exógeno y contar con neologismos prácticos y formados según el genio de nuestro idioma. Si dejamos que el gran público, bien intencionado pero no especializado, copie lo ajeno y piense en inglés, creo que no estamos cumpliendo con nuestro deber de orientar y dar directrices encaminadas a conservar la salud e integridad del idioma de Cervantes.

RANLE. Hace unos instantes nos hablaste de tu próxima obra *El buen uso impide el abuso/ Good Usage Prevents Abusage*). Cuéntanos un poco más sobre ella.

EBL. Se trata de una colección de artículos cuidadosamente escogidos y actualizados de mis columnas «Nuestro idioma de cada día», «Notas de actualidad», que vengo escribiendo desde hará unos quince años al ritmo de uno por mes. No se repiten, naturalmente, los artículos ya aparecidos en mi libro *La prensa liEbre o Los crímenes del idioma*, ya que se trata de una selección totalmente novedosa, la cual espero cuente con el visto bueno de sus futuros lectores. Lejos de tratarse de una lección gramatical o instrucción en el arte del bien decir —si indirecta o sutilmente surtiera ese efecto, tanto mejor— constituye sencillamente una (a)ventura por los vericuetos del idioma en que, con buen humor y la más positiva intención, les hacemos alguna que otra broma o picardía a los artífices de la noticia y la publicidad, tan ocupados en lo fundamental de su oficio que a veces pasan por alto lo elemental del idioma. Con todo respeto, espero que esto les sirva de base y apoyo en el empeño por cumplir mejor con su misión de comunicar e informar.

RANLE. Sin duda brindará al hablante corriente un panorama útil y sugerente sobre el buen uso de nuestro idioma.

EBL. Claro que sí, pues el usuario idiomático común y corriente, no preocupado necesariamente por los misterios y virtudes del bien decir, también verá resueltas muchas de sus inquietudes con la ayuda de explicaciones lógicas que pueden servir de orientación general sin

Sesión de la Junta Directiva de la ANLE en la ceremonia de incorporación de Emilio Bernal Labrada y Joaquín Segura (Nueva York, 1992). De izquierda a derecha: Gerardo Piña-Rosales, Joaquín Segura, Emilio Bernal Labrada, Odón Betánzos Palacios, Gumersindo Yépez y Juan Avilés.

exigir horas de riguroso estudio ni menos ejercicios que le inscriban en su ya repleta memoria las normas a seguir. Es que el idioma es un tesoro heredado de nuestros antepasados cuya importancia histórica nos mueve a perfeccionar su uso y protegerlo de dañinas influencias —de cualquier procedencia—, que tiendan a socavar y tergiversar su vital esencia y secular genio. En fin, conservarlo y defenderlo de toda corrupción para el disfrute de futuras generaciones de hispanohablantes en lo que viene a ser un planeta cada vez más interconectado con telecomunicaciones, medios/redes sociales y la moderna malla internética (o sencillamente malla, internet, preferibles a web). Además me pareció sugerente organizarlo para que los lectores puedan escoger los artículos que deseen (h)ojear, según lo llamativo que les resulte el título, ya que aparte de la lógica y la naturaleza de la lengua no hay principios ni reglas precisas que recordar. En síntesis; será un libro para pasar ratos de ocio informativo con buena dosis de humor, abrazando ideas y conceptos, concretados a partir de las Glosas Emilianenses, que puedan

hacer reflexionar y recapacitar sobre el *uso* y *abuso* de esta lengua milenaria que representa la tradición y el legado de nuestros antepasados.

RANLE. Una consulta final, Emilio. Sin duda la existencia de 50 millones de hispanos aquí en los Estados Unidos constituye todo un universo multicultural y bilingüe que interactúa en múltiples escenarios. A partir de tu experiencia personal y profesional ¿cuáles son los desafíos futuros que se presentan para la lengua y las letras hispánicas en este país?

EBL. Lo consabido e innegable es que el español ya está muy bien arraigado en este país, en el que viene a ser el segundo idioma, como lo es en el mundo entero. Ha habido un avance inconcebible en el pasado cincuentenario. Los movimientos como el *English Only* no tienen razón de ser. La cultura hispánica está muy extendida y tiene un efecto muy saludable en EE.UU., por múltiples razones. La consolidación de dos culturas que son afines y no contrarias produce una simbiótica complementación que va en pro del bienestar común. A tal efecto estimo que la defensa y protección de nuestro idioma y cultura son puntos de primer orden a fin de que el castellano se mantenga por buen rumbo y no se corrompa. Ya hemos dado pasos en firme en los medios editorial e internético, pero ahora pondría de relieve la conveniencia de que la ANLE ofreciera servicios de asesoramiento a los publicitarios, cuyas versiones hispanas son muchas veces absurdas, incomprensibles o simplemente irrisorias. Es la repetición de voces y frases equívocas lo que hace que perduren y se arraiguen. A cambio de ello recibiríamos las donaciones que estimaran razonables y así todos progresaríamos juntos. Es un concepto que vengo promoviendo desde hace mucho. El futuro lo veo muy prometedor. En la actual jornada electoral ya contamos con dos presidenciables que hablan español con fluidez y gran facilidad, excelente augurio nunca antes ni soñado siquiera. Más que eso, imposible.

EN LAS RIBERAS DE TRES RÍOS. CONVERSACIÓN CON JUAN ARMANDO EPPLE

Graciela S. Tomassini[1]

Historiador y crítico de la literatura hispanoamericana, estudioso y difusor de la literatura chilena en el exilio, poeta y narrador, Juan Armando Epple es ante todo un maestro, que ha inspirado a muchas generaciones de estudiantes desde sus cátedras de literatura latinoamericana en la Universidad de Oregón, en Eugene, de cuyo Departamento de Español es hoy Profesor Emérito. De su larga y fecunda trayectoria como investigador dan testimonio numerosos libros y artículos, a partir de los cuales es posible trazar un mapa de sus intereses: la literatura memorialística vinculada al trauma de la represión dictatorial y el exilio (*Chile: poesía de la resistencia y el exilio*, con Omar Lara, 1978; *El arte de recordar. Ensayos sobre la memoria cultural de Chile*, 1994); la nueva canción latinoamericana (*Entre mar y cordillera. Conversaciones sobre Violeta Parra y la nueva canción chilena*, 2011); el neopolicial (*Aproximaciones al neopolicial latinoamericano*, 2009). Los volúmenes *Brevísima relación del cuento breve en Chile* (1989) y *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990) —y los artículos que las preceden— han sido reconocidos como obras seminales para la carto-

[1] Graciela Tomassini. ANLE, Doctora en Letras Modernas por la Universidad de Córdoba, Argentina. Como investigadora del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, integra con Stella Maris Colombo un equipo que ha desarrollado proyectos sobre literatura argentina e hispanoamericana y actualmente se dedica al estudio de la microficción, su historia, sus poéticas y sus proyecciones didácticas.

grafía y el estudio de las formas brevísimas de la ficción literaria, a las que también ha dedicado la antología temática *MicroQuijotes* (2005), de la que acaba de compaginar un nuevo volumen, recientemente publicado por la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Entre sus múltiples agencias culturales se destaca, además, su labor como editor de importantes revistas como *Literatura chilena en el exilio* (1977-1980), que dio voz a artistas y escritores que compartían con él la dolorosa vivencia de la patria lejana y sometida a una cruel dictadura. Su obra de creación literaria comprende libros de poemas, como *Del aire al aire* (2000) y *De vuelos y permanencias* (2004), y los microrrelatos incluidos en *Con tinta sangre* (1999) y *Para leerte mejor* (2005).

Ha sido un privilegio para mí dialogar con Juan Armando, quien en muchos de sus libros ha hecho de la conversación un vehículo eficaz y amable cómplice de la memoria: basta recordar, al respecto, la singular obra que lleva el sugerente título *Nos reconoce el viento y silba su tonada*, una autobiografía literaria "conversada" con Fernando Alegría.

Graciela Tomassini. Juan Armando, usted nació en Osorno, en la Patagonia chilena, ¿transcurrió allí su infancia? En varios lugares de su obra usted evoca con nostalgia las orillas del río Calle-calle. País de huilliches, pródigo en historia y leyendas. ¿Influyó ese trasfondo en su vocación de escritor?

Juan Armando Epple. Nací en Osorno y desde los ocho años viví en Valdivia, donde hice mis estudios de profesor de educación básica en la Escuela Normal de Valdivia y posteriormente los de profesor de castellano en la Universidad Austral de Chile. Mi formación pedagógica se la debo a la Escuela Normal, a un sistema educativo de calidad y espíritu vocacional que fue desmantelado por la dictadura militar. Antes de pasar a la universidad trabajé en escuelas rurales en zonas montañosas, en una escuela agrícola y en una escuela para estudiantes mapuches. Mi vida se ha desarrollado en torno a tres ríos: el Calle-calle en Valdivia, el Charles River en Cambridge, Massachusetts, y el ríoWillamette, en Eugene.

GT. ¿Qué libros marcaron su infancia y adolescencia?

JAE. Como muchos de mi generación en Chile, leí clásicos como *Corazón, Ivanhoe, Genoveva de Bravante, Tom Sawyer*, las novelas de Salgari, y otras.

Foto cortesía Juan Armando Epple (2015)

GT. ¡Así es! Yo también recuerdo las interminables tardes de verano en compañía de alguno de esos maravillosos libros que alimentaban nuestra imaginación y modelaban nuestra sensibilidad. En Argentina, los leíamos en las viejas ediciones de tapas amarillas de la Colección Robin Hood. Hablando de editoriales, uno de los hitos más importantes de la democratización de la cultura durante el gobierno de Salvador Allende fue la creación de la editorial Quimantú, que "inundó a Chile de libros" con sus diversas colecciones de literatura chilena y universal, y que además editó revistas de vanguardia como *Quinta Rueda*. ¿Qué significó esa empresa para usted y para la gente de su generación?

JAE. Los libros de Quimantú, en ediciones masivas, se vendían en los kioscos de diarios y revistas. Miles de lectores lograron formar rápidamente sus bibliotecas familiares. Los que trabajába-

mos como profesores de escuelas básicas y secundarias pudimos tener un valioso material literario para nuestras clases, que enriqueció la capacidad lectora de miles de estudiantes. La editorial también inició dos concursos literarios nacionales, uno de cuento y otro de poesía. Recuerdo que fui finalista del concurso de poesía, fallado justo en septiembre de 1973. Recibí por correo una medalla y un cheque, pero no alcancé a confirmarles mi nombre, de modo que en el libro publicado aparezco como "anónimo". Pero cualquier lector informado se da cuenta que esos poemas tienen muchas referencias a Valdivia. Vino el golpe y el cheque del premio pasó a la carpeta de los recuerdos.

GT. Se graduó como profesor en letras en la Universidad Austral. ¿Qué proyectos, qué sueños lo guiaron en la elección de esa carrera?

JAE. Pienso que ya a mis nueve años presentía que mi vida estaría vinculada a los libros. Cuando egresé de la escuela básica, la Escuela Hogar de Valdivia, a los doce años, se me presentó un dilema: como tocaba clarinete segundo en el Orfeón de la Escuela, tuve un ofrecimiento para enrolarme como agregado de banda en el regimiento Caupolicán, siguiendo la opción que tenían otros niños músicos de la banda de mi escuela. Se ingresaba al ejército con grado de cabo de reserva, un sueldo mínimo y cuartel gratis. Al mismo tiempo, mis profesores me aleccionaron para que diera la prueba nacional para entrar a la Escuela Normal, que formaba maestros de educación básica. Y el incentivo de vivir gratis en un internado. Me he resistido a contar esta historia personal porque suena muy literaria: elegir entre la espada y la pluma, las armas y las letras. Obtuve un buen puntaje nacional y en 1960, el año del mayor terremoto registrado en la historia, ingresé a la Escuela Normal, donde se afianzó mi vocación por la literatura. ¿Otra coincidencia literaria? La patrulla militar que me detuvo al día siguiente del golpe militar estaba bajo el comando del sargento Molina, el clarinete primero de nuestro Orfeón escolar. Nadie podía creer que un militar saludara con un abrazo a su prisionero.

GT. Materia para un cuento, realmente. Los acontecimientos de setiembre del '73 marcaron a fuego su vida: se trunca un proyecto político y social en el que había puesto su energía y sus esperanzas, y con él su carrera docente en Chile. La muerte emblemática de Pablo Neruda le inspiró el cuento "De vuelos y permanencias", donde se

mezclan ficción y testimonio, una combinación que perduraría en su obra poética y narrativa. ¿A qué vuelos, a qué permanencias se refiere ese título, seguramente muy significativo para usted, pues también preside su libro de poemas de 1998?

JAE. Se refiere a la necesidad de partir al exilio y el deseo de permanecer en el país. Yo estuve detenido dos veces: al día siguiente del golpe militar y luego en 1974. La primera vez me salvé porque pude convencer al jefe de la unidad de interrogatorios que estaba en una lista equivocada: buscaban a Jorge Appel. Me condenaron a permanecer en Valdivia hasta que encontraran a Appel. Muchos años después me enteré que Jorge Appel, su joven esposa, su hermano y su cuñada fueron detenidos en Cipolleti por los militares argentinos y asesinados. Los dos hijitos de Jorge quedaron en la calle y fueron socorridos por unos vecinos valientes. Mi segunda detención, en 1974, también tiene un sesgo literario: me fueron a buscar a mi sala de clases en la Universidad, me sentaron sobre una enorme caja de cartón y el oficial que me apuntaba con su metralleta me dijo: "esto es lo que hay que hacer con estas huevadas de libros". Varios de mis microcuentos se basan en esta apreciación bélica del libro. Como en mi universidad expulsaron a todos los profesores no adictos a la dictadura, a los que éramos ayudantes de cátedra nos pusieron a cargo de los cursos de literatura. Tuve la experiencia de dar un curso semestral con milicos vigilando sentados en la última fila, bastante incómodos. Por suerte era un curso de literatura latinoamericana del siglo XIX, un tema supuestamente inofensivo. Al analizar "El matadero", de Esteban Echeverría, que como sabemos ocurre durante la dictadura de Rosas, se produjo en la sala de clases una corriente de sobreentendidos donde todos los estudiantes daban sus opiniones con especial entusiasmo. Ahora que lo pienso, esta experiencia también es un buen material para un cuento.

GT. Con la sutil mezcla de humor e ironía que suele caracterizar su escritura, usted ficcionalizó la vivencia del exilio, agravada por lo que solemos llamar "shock cultural", en un bello cuento titulado "Garage Sale". ¿Cómo se le ocurrió esa historia? ¿Qué simboliza en ella la figura de esa abuela que el padre de familia se propone comprar a sus vecinos yanquis?

JAE. Ese cuento ha alcanzado bastante difusión en Estados Unidos, en antologías de escritores hispanos y en un libro de lecturas para cursos de español. Este cuento nació de mi fascinación por la

tradición de los 'garage sale' o los 'yard sale', donde la gente pone a la venta los objetos familiares que no necesita. Para mí, además de tener la oportunidad de adquirir libros, revistas, videos o herramientas por precios irrisorios, era un modo de adivinar o enterarme de los gustos culturales de esa familia, sus viajes, sus profesiones, etc. Era como hacer una especie de antropología cultural. Muchas veces me han preguntado lo que simboliza la abuela que compra el protagonista para llevar a su casa: el materialismo de la sociedad norteamericana, el nivel absurdo del consumismo, la nostalgia por las raíces familiares. Yo imaginé la escena como un gesto ilusorio de recuperar un país que había cambiado radicalmente.

GT. ¿Qué circunstancias decidieron su elección de Eugene, Oregón, como hogar en el exilio?

JAE. Al graduarme de Harvard, postulé a varias universidades que tenían vacantes en mi área académica, siguiendo los procedimientos que se usan en el sistema norteamericano, que son muy claros y objetivos. Deseábamos permanecer en el este. Fui finalista en un par de universidades donde uno de los criterios que se habían adoptado era elegir, entre calificaciones similares, al candidato de minoría hispana. Yo no calificaba como hispano, es decir, como candidato de origen puertorriqueño, cubano o mexicano. Postulé a la Universidad de Oregón, me invitaron a dar una charla y una clase demostrativa, y me ofrecieron el puesto. Me encantó el ambiente social del lugar, donde pervivía la cultura *hippie* y un modo de vida abierto a la diversidad, muy adelantado para la época. Sobre todo, encontrar una geografía natural muy parecida al sur de Chile.

GT. Usted mencionó a Harvard, universidad donde cursó su doctorado. Creo que fue la primera academia estadounidense en contar con una cátedra de estudios hispánicos. ¿Encontró allí una comunidad de profesores y estudiantes latinoamericanos con quienes compartir inquietudes, debatir ideas o simplemente juntarse a hablar español? ¿Tuvo maestros memorables o inspiradores en esa prestigiosa casa de estudios?

JAE. Cuando llegué a Harvard había una comunidad chilena, pero estaba dividida entre pinochetistas (varios becados por la dictadura) y opositores a la dictadura. Me tocó vivir un ambiente académico excelente, con profesores de la calidad de Enrique Anderson Imbert, Raimundo Lida, Jaime Alazraki (mi director de tesis), Stephen Gilman, Juan Marichal, profesores visitantes como Octavio Paz

y Carlos Fuentes y las visitas de escritores de la estatura de Borges (que tiene un par de cuentos ambientados en las riberas del río Charles), Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa.

GT. Por esos años, Fernando Alegría fundó, en colaboración con el poeta David Valjalo, la famosa revista *Literatura chilena en el exilio*, proyecto en el que usted participó activamente, junto con muchos otros artistas e intelectuales que luchaban por el retorno de la democracia en su país natal y en el resto de una América Latina desgarrada por crueles dictaduras. Háblenos de lo que significó esa revista como órgano de la producción literaria y artística dentro y fuera de Chile, y como foro de debate en torno a problemáticas comunes para toda la comunidad hispanounidense, tales como el exilio o la creación de condiciones para el necesario diálogo intercultural.

JAE. La revista fue posible gracias a la tenacidad quijotesca de David Valjalo, que puso a disposición del proyecto su propia imprenta. Esta revista se mantuvo con ejemplar periodicidad por más de diez años, con cuatro números anuales. Contaba en su directorio con Gabriel García Márquez y el músico Claudio Arrau. Pienso que fue un oportuno y necesario vehículo de comunicación entre la diáspora chilena y de varios escritores con Chile, puesto que allí circulaba en forma clandestina.

GT. Hemos mencionado a Fernando Alegría, poeta, novelista, historiador y crítico de la literatura hispanoamericana, y además pionero y promotor de los estudios hispánicos en los EEUU. Como estudioso de su obra y antólogo de su narrativa, ¿qué aspectos destacaría de la multifacética y prolífica labor desarrollada por ese gran intelectual chileno?

JAE. Primero, su apoyo a la difusión de la gran literatura chilena e hispanoamericana en las universidades norteamericanas. Segundo, su labor en la creación de cátedras especializadas en la literatura latinoamericana. Como escritor, fue uno de los primeros en reconocer la presencia de una literatura mexicanoamericana de perfiles distintivos. Ya en los años cuarenta escribió un cuento, "¿A qué lado de la cortina?", con temática chicana.

GT. Sí, allí comienza a manifestarse el interés de Fernando Alegría por el "pachuco" como figura del obrero perseguido y vapuleado por razones étnicas y sociales en los disturbios conocidos como *Zoot Suit riots*. Usted ha trabajado desde distintos ángulos la obra y

la figura de Fernando Alegría. Hay un libro, sugestivamente titulado *Nos reconoce el viento y silba su tonada* (1987), donde usted dialoga con el autor para construir una especie de autobiografía literaria "conversada". ¿Cómo se gestó esa original obra?

JAE. En una de mis visitas a su casa, en Palo Alto, cerca de la Universidad de Stanford, me estaba contando sobre escritores que habían estado en su casa de visita, entre ellos Pablo Neruda, Borges, Gabriela Mistral, Rulfo, refiriendo historias personales y anécdotas. Pensé que esas conversaciones podrían extenderse y vincularse a experiencias formativas de este escritor. Acudiendo al modelo de la entrevista literaria creado por Leónidas Morales en su libro "Conversaciones con Nicanor Parra" (1972) preparamos una serie de entrevistas articuladas como una memoria personal vinculada a personajes relevantes. Para una segunda edición iniciamos unas conversaciones sobre Salvador Allende, Neruda y Orlando Letelier, pero este proyecto quedó inconcluso.

GT. Su interés por la memoria, no solo como género específico, sino como concepto íntimamente ligado a toda labor literaria, se manifiesta en gran parte de su obra, pero muy particularmente en su libro *El arte de recordar. Ensayos sobre la memoria cultural de Chile* (1994). ¿Toda literatura es, de algún modo, ejercicio de la memoria? ¿Han sido las mujeres —como Patricia Verdugo y Patricia Politzer— las principales cultoras de la literatura testimonial durante el período de la dictadura pinochetista?

JAE. El relato testimonial como modelo narrativo que legitima *lo visto* y *lo vivido* aparece ya en las crónicas de la conquista. Por lo general, reaparece en periodos de grandes crisis, cuando los parámetros tradicionales para explicar la realidad pierden legitimidad. Esto lo vemos en forma distintiva con la literatura que surge a partir de las dictaduras militares en el cono Sur. Esa literatura testimonial tiene mucho en común tanto en Argentina como en Chile y Uruguay. El corpus más destacado corresponde a los testimonios de tortura y prisión de mujeres. En la nueva literatura testimonial de mujeres en Chile habría que destacar, además de las escritoras que tú nombras, a Carmen Castillo, Mónica Echevarría, Luz Arce y otras. Todas estas escritoras han mostrado una gran valentía al asumir el riesgo de publicar bajo dictadura. Quiero destacar el caso de Patricia Verdugo: cuando publicó su novela testimonial *Bucarest 187* recibió amenazas de muerte. Estas amenazas continuaron cuando dio a

conocer sus libros de investigación periodística que documentaban los asesinatos, torturas y otros apremios a prisioneros políticos. Su libro *Los zarpazos del puma* se convirtió en un gran éxito de venta. Copias piratas se podían encontrar fácilmente en los sitios de ventas callejeras.

GT. Desde los albores de su carrera, usted se ha dedicado con particular intensidad, diría con pasión, al estudio de la poesía en lengua española. De 1978 data el libro que coeditó con Omar Lara, *Chile: poesía de la resistencia y del exilio*. Más tarde, organizó un congreso sobre la poesía hispánica en los EEUU, y editó las Actas correspondientes. También estudió la obra poética de Neruda, Juan Gelman y Omar Lara, entre otros. ¿Qué tienen en común estas voces? ¿Con cuáles ha dialogado más intensamente su propia poesía?

JAE. En la tradición poética latinoamericana hay momentos de ruptura, con la aparición de nuevos proyectos estéticos, otros de continuidad, pero sin que se rompa una actitud dialogante. Gelman dialoga con Neruda y con la gran poesía sefardí, José Emilio Pacheco con López Velarde y con Enrique Lihn, Omar Lara con Vallejo y Jorge Teillier, Óscar Hahn con el legado renacentista, y así. Pero por sobre todo son voces únicas, que aportan una visión del mundo distintiva. Tuve la suerte de conocer personalmente a José Emilio Pacheco y a Juan Gelman, cuya ternura y solidaridad con el ser humano sufriente o confuso se reflejan con claridad en sus poemas. La mayoría de los poetas nombrados se destacan, a mi juicio, en contraste con esos poetas supuestamente jóvenes que han surgido en nuestros países neoliberales y que exudan egolatría, por alejarse de las posturas del poeta vedette y sus visiones proféticas.

GT. Poesía "necesaria como el pan de cada día", como definía con tanto acierto Gabriel Celaya, es también la canción popular, que Violeta Parra transformó no solo para Chile, sino para toda América latina. ¿Cuál es para usted el sentido de esa transformación?

JAE. José María Arguedas fue el primero en reconocer el inmenso valor artístico de Violeta Parra. El escritor presintió que el proyecto cultural de Violeta Parra, de legitimar la tradición folklórica campesina de Chile y reinsertarla en la cultura urbana era similar al proyecto arguediano de impulsar el desarrollo de la cultura quechua en una sociedad supuestamente moderna y cosmopolita, que rechazaba su legado indígena. En ambos casos fue una lucha llena de frus-

traciones y hasta trágica. Violeta Parra, como precursora de la nueva canción chilena y por extensión latinoamericana, recuperó la tradición folklórica, la liberó de esas ataduras ideológicas que le imponía la cultura dominante. Pasemos ahora, si me permites, a un tema que me interesa especialmente. En Chile se promovía un folklore restringido a la zona central, la cultura del huaso, con temas desprovistos de contenido social, donde se cantaba al amor romántico y la armonía entre patrones e inquilinos. Ella reinsertó el folklore en la realidad contemporánea y lo dotó de nuevos contenidos. Primero, se abrió a la variedad de expresiones musicales del territorio, desde las regiones del sur, las tradiciones indígenas hasta el arte nortino. Segundo, incorporó instrumentos y estilos de varios países latinoamericanos, desde Venezuela (el cuatro) hasta Bolivia (el charango). Esta apertura latinoamericanista va a ser acogida y ampliada por el movimiento de la nueva canción latinoamericana surgida en los sesenta. En Chile, esta apertura temática y melódica se expresó creativamente en cantantes como Ángel a Isabel Parra, Patricio Manns, o grupos como Quilapayún, Inti Illimani, Los Jaivas y otros.

GT. Quisiera focalizar ahora un tema que me interesa especialmente. Muchos de quienes habríamos de dedicarnos al estudio de la microficción, le debemos a usted, y a sus tempranos trabajos sobre este cauce de escritura, nuestros primeros acercamientos al tema. Su artículo "Brevísima relación sobre el minicuento en Hispanoamérica", publicado en el número 10 (1988) de *Puro Cuento*, la revista argentina editada por Mempo Giardinelli, y sus tempranas antologías *Brevísima relación del cuento breve en Chile* (1989) y *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (1990), con sus valiosos estudios preliminares, fueron, en efecto, la primera bibliografía que pudimos leer sobre la microficción en Hispanoamérica, además del artículo de Edmundo Valadés, "Ronda por el cuento brevísimo" (*Puro Cuento* 21, 1990). ¿Cómo comenzó a interesarse por las formas más breves de la ficción?

JAE. El primer trabajo que publiqué sobre este tema fue un corto artículo editado en una revista chilena alternativa, *Obsidiana*, en 1984. Luego Mempo lo reprodujo en *Puro cuento*, en 1988. Mi interés por las formas breves comenzó cuando yo estudiaba en la Universidad Austral, a mediados de los sesenta, y leí dos libros fundamentales: la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) de Borges y Bioy Casares y las *Historias de cronopios y famas* (1962), de Julio Cor-

tázar. Sobre todo el libro de Cortázar. De un día para otro, todos los estudiantes de Castellano nos declaramos cronopios. A partir de ese año comencé a recopilar textos brevísimos, los que yo consideraba microcuentos. Esto comenzó como un *hobby* personal, una curiosidad filológica. Más adelante, cuando ya trabajábamos como ayudantes de cátedra, con dos amigos y colegas, Oscar Paineán y Walter Hofler, diseñamos un curso sobre Teorías del cuento, donde mostramos algunos de estos textos, como una novedad. Casi sin darme cuenta, con el tiempo tuve un repertorio amplio, así que pude organizar en un par de antologías: una sobre el microcuento chileno y otra sobre el microcuento hispanoamericano. Por la dificultad para acceder a libros de varios países del continente, esa primera antología general es muy limitada.

GT. En *Brevísima relación…* y más tarde en su Introducción como editor del volumen especial de la *Revista Interamericana de Bibliografía* de 1996, dedicado a la microficción (sobre el que volveremos más adelante), usted reconoce las aportaciones de Enrique Anderson Imbert, miembro fundador de la ANLE, gran estudioso del cuento y uno de los pioneros en la escritura de microrrelatos. Anderson rastrea el origen de nuestras actuales miniaturas en aquellas formas breves intercaladas en los textos sumerios y egipcios de más de cuatro mil años de antigüedad, e incluye en su antología *Los primeros cuentos del mundo* (1977), como usted señala, un importante repertorio de ficciones brevísimas. ¿Tuvo oportunidad de intercambiar ideas sobre el tema con este distinguido académico?

JAE. Con Enrique Anderson Imbert cursé varios seminarios de literatura hispanoamericana en Harvard. Cuando le comenté sobre mi afición filológica, se entusiasmó por este tema, regalándome sus antologías y libros originales y dándome información sobre otros escritores que incluían microcuentos en sus libros. El me instó a que siguiera con este trabajo, aunque no lo consideraba un género independiente. Anderson Imbert, desde sus tiempos en el Instituto de Filología de Buenos Aires, tratándose de géneros literarios seguía a Benedetto Croce y los análisis estilísticos del texto.

GT. Usted destaca, ya en sus primeros trabajos sobre la ficción breve, el carácter transgresivo de esta escritura, manifestado en la "fluidez semiótica" con que muchos textos distienden las fronteras convencionales de los géneros. Advierte que, "si bien una parte de estos relatos se adecua al diseño tradicional del cuento […] hay otros que resisten una clasificación genérica determinada, problematizando

su legalidad discursiva." En estas tendencias divergentes usted veía una "metáfora de los dilemas que viven las sociedades latinoamericanas en sus niveles sociales, ideológicos y de reformulación estética de sentidos." (*Brevísima relación…*, 1990). Transcurridas dos décadas y media, ¿suscribiría hoy estos conceptos?

JAE. Pienso que esa característica del género no solo se mantiene, sino que se ha profundizado. Coincidiendo con la llamada posmodernidad y el descrédito de los grandes paradigmas (aunque esto tiene mucho de engañoso: la llamada posmodernidad es un paso más del desarrollo capitalista), el microrrelato o minificción agudizan una visión desacralizadora del mundo y de sus tradiciones culturales, utilizando los recursos de la parodia, la elipsis y la ironía. Recuerda, por ejemplo, aquella doxografía de Juan José Arreola que dice: "Los habitantes de Ficticia somos realistas: aceptamos por principio que la liebre es un gato".

GT. En esa antología usted incluye microrrelatos de los autores chicanos Rolando Hinojosa y Tomás Rivera. ¿Conoce otros autores hispanounidenses que se hayan dedicado a este género? ¿Existe en los EEUU una escritura microficcional en lengua española que merezca un relevamiento como los que hicieron Shapard y Thomas (*Sudden Fiction*, 1986, 2006; *Flash Fiction*, 2007), y Jerome Stern (*Micro-Fiction*, 1996) con la ficción breve en lengua inglesa?

JAE. Es posible que existan otros autores hispanounidenses que hayan escrito microrrelatos en la prensa en español, que es una tradición muy rica en Estados Unidos (cien años antes de la llegada de los *pilgrims* en 1620 ya existía una imprenta en lo que es hoy Nuevo México), pero esta es una tarea de investigación que está por hacerse.

GT. Su labor pionera como antólogo del microrrelato chileno e hispanoamericano ha contribuido al conocimiento y difusión de este cauce de escritura. Pero además reunió en *MicroQuijotes* (2005) un nutrido conjunto de ficciones breves que reescriben con mayor o menor grado de libertad diversos episodios del texto cervantino. ¿A qué atribuye la extraordinaria productividad del Quijote para la recreación microficcional?

JAE. Creo que se debe a que el Quijote sigue siendo nuestro libro de cabecera: es nuestro gran paradigma ficcional. En este libro los personajes someten a juicio valorativo la obra de Cervantes, en la segunda parte leen la primera parte, o don Quijote decide cambiar de rumbo para contradecir la versión del Quijote de Avellaneda. Y es un libro que enjuicia paródicamente toda la literatura de la época, desde

la novela bizantina, la pastoril hasta la picaresca. Para los escritores de minificciones es un gran repertorio temático. Preparo una segunda edición, revisada y ampliada, de "MicroQuijotes"[2], con nuevos textos de escritores jóvenes.

GT. Le cabe la paternidad, compartida con Carlos E. Paldao, de ese hito fundacional en la construcción del metatexto crítico sobre la minificción, que fue el volumen XLVI, 1-4 de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, coordinado por usted. Las voces convocadas en ese volumen histórico, que hasta ese momento desarrollaban sus estudios en solitario, comenzaron allí un diálogo ininterrumpido hasta el presente. También participó, en calidad de especialista invitado, autor y miembro del Comité de referato, en el volumen *Entre el ojo y la letra. Estudios sobre minificción hispanoamericana*, publicado recientemente por la ANLE y editado por Carlos E. Paldao y Laura Pollastri. ¿Qué avances rescataría como los más significativos para este campo de estudios en el período que media entre estos dos acontecimientos editoriales?

JAE. Creo que se ha producido un avance cualitativo en los estudios teóricos sobre el género. Se han desarrollado además trabajos específicos que definen el corpus microficcional de varios países latinoamericanos. Se ha ampliado considerablemente la comunidad de especialistas, que incluye ahora a académicos de España, Alemania, Italia, Corea del Sur, e incluso Islandia.

GT. Su conferencia plenaria para el VIII Congreso Internacional de Minificción (Kentucky, 2014) reúne dos importantes ejes de su investigación sobre la literatura hispanoamericana: la ficción brevísima y el policial. ¿Puede adelantarnos una somera caracterización del "micropolicial"?

JAE. Yo identifico el "micropolicial" como un texto brevísimo donde hay un crimen. El crimen puede ser real, anunciado, virtual, soñado o simplemente imaginado. Se hacen presente los rasgos más distintivos del género: la parodia, la elipsis, el metarrelato, etc. Algunos siguen el modelo del relato de enigma, otros el del *noir* y otros la fórmula del relato de suspenso. La mayoría de sus autores conocen muy bien la tradición de la novela de detectives. Estoy completando una antología de "micropoliciales" que se va a editar pronto en Chile.

[2] Recientemente publicada por la ANLE, en la Colección Pulso Herido (*Microquijotes 2*. Nueva York, 2015).

GT. ¿Cuáles serían, en su opinión, las tareas pendientes para la teoría y la crítica de la microficción?

JAE. Se ha avanzado bastante en los estudios que relacionan la minificción con otras expresiones artísticas y audiovisuales. Esto se debería sistematizar mejor. En algunos críticos jóvenes hay una tendencia a analizar temas sobre los que ya hay un buen trabajo teórico, pero que al parecer ellos desconocen. Por ejemplo el tema de las definiciones del género. Esto lleva a veces a volver a inventar la rueda.

GT. Más allá de sus insoslayables aportaciones en calidad de antólogo y crítico del microrrelato hispanoamericano, usted es autor de dos libros de ficción breve: *Con tinta sangre* (1999) y *Para leerte mejor* (2005). ¿Llegó a este cauce de escritura desde la praxis de otros géneros, como la poesía o el cuento, o como resultado de sus exploraciones teórico-críticas?

JAE. Yo comencé a escribir a la vez cuentos propiamente tales y microcuentos, algunos de los cuales fueron publicados en la revista *El cuento* en 1973 y 1974. Pocos de esos textos son rescatables. El repertorio de microcuentos publicados en esa revista está siendo recopilado en alguna antología. En ese tiempo no tenía una idea muy clara de los rasgos específicos del microcuento como género independiente.

GT. ¿Cómo se gestan sus textos de creación? ¿En diálogo con otros? ¿Sabe desde el comienzo cuál va a ser el cauce genérico en cada caso, o se va definiendo en el proceso de escritura?

JAE. Al haber analizado en clases las ideas de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga, Juan Bosch, Mario Lancelotti, Ernest Hemingway sobre el cuento, aplico algunas nociones básicas a lo que escribo: tener muy claro el final, depuración de detalles superfluos, intensidad y tensión narrativas. Pero si uno fiscaliza demasiado lo que escribe, puede resultar un texto bien diseñado pero sin vida. En ese caso, dejo que el narrador se deje llevar por su entusiasmo y se desborde en expresiones subjetivas o cauces líricos.

GT. Para casi todos los especialistas que se han ocupado de caracterizar la minificción, la condensación, más que la brevedad, es el rasgo definitorio de esta textualidad; sus propios microrrelatos son un ejemplo de ello. Además, en casi todos, lo que se cuenta es un efecto, una circunstancia lateral, de una historia cuya construcción queda confiada a un lector cómplice. Con frecuencia hay un desplazamiento (generalmente irónico) entre el título y el texto, como cuando titula

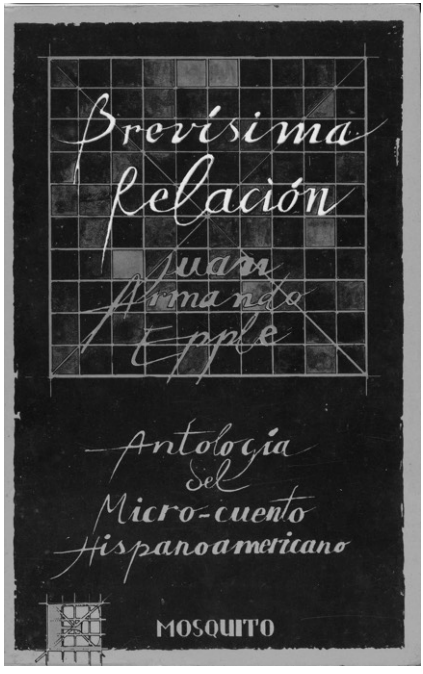
"Problemas de teoría literaria", "Lobotomías", o "Tareas gramaticales". ¿Escribe pensando en un determinado perfil de lector?

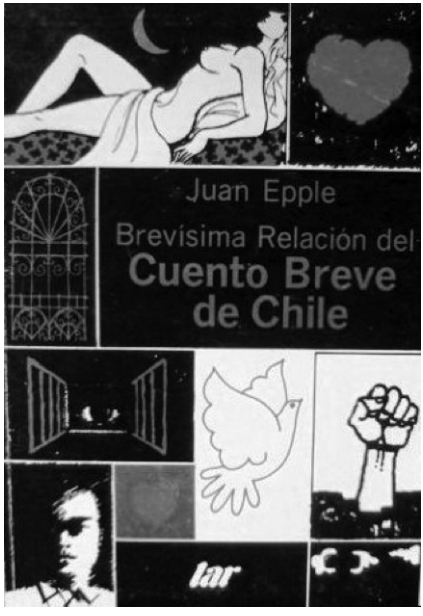
JAE. Por lo general, el escritor de minificciones se dirige a un lector que sepa interpretar no solamente lo que dice expresamente el texto, sino lo aludido, lo implicado, lo elicitado. Para mí, por ejemplo, es muy importante el título del relato y del libro, porque contribuyen a explicar el significado. Al titular mi libro "Con tinta sangre" busco hacer alusión al tópico clásico de "las armas y las letras" y a la vez al conflicto entre el poder militar y el civil, la fuerza bruta y la razón. El lema del escudo de Chile es: "Por la razón o la fuerza", un lema militarista. En todos los allanamientos que hicieron los militares en Chile revisaron minuciosamente las bibliotecas familiares, buscando libros "subversivos". Los militares que hacían estos registros no tenían ninguna formación literaria, de modo que cometieron errores risibles, que ahora se cuentan como anécdotas. Lo curioso es que estas mismas metidas de pata ya estaban descritas en una escena de *El recurso del método* (1972), de Alejo Carpentier.

GT. Juan Armando, usted profesa la literatura en sus plurales caminos. Sus investigaciones teóricas e históricas, así como también sus aportaciones a la crítica han merecido variados premios y reconocimientos, entre ellos, un volumen en homenaje a su persona, editado por Rosamel Benavides, *Formaciones sociales e identidades culturales en la literatura hispanoamericana* (1997). Se ha dedicado sostenidamente a la enseñanza universitaria y —*last but not least*— a la escritura de creación en diversos géneros. ¿Cuál de estas actividades siente más cercana a su corazón? ¿Por cuál de ellas desearía ser recordado?

JAE. En la Universidad de Oregón, donde he trabajado por más de treinta años, me han dicho que siempre me recuerdan por mi forma de enseñar literatura. Para mí, cada clase es un acontecimiento irrepetible. En mis cursos sobre el género policial, por ejemplo, analizamos el hecho criminal y la investigación simulando una corte de justicia, con un detective que presenta las pruebas, un juez que interroga, y un jurado que dictamina. Algunas de mis clases sobre el cuento fantástico las hacemos en el cementerio de los pioneros que está situado en el campus, un parque muy bien cuidado, sentados en esas baldosas históricas. En mi primer seminario sobre estética literaria, nuestro profesor nos invitó a reflexionar sobre la pregunta: ¿Para qué sirve la literatura? Pasamos todo

el semestre analizando desde qué punto de vista y con qué criterios se puede responder esta pregunta. Supimos que la literatura existe desde los comienzos de la humanidad pero todavía nadie ha dado una respuesta definitiva sobre para qué sirve. Eso fue lo que decidió mi profesión: no hay mejor vocación para un muchacho rebelde que dedicar la vida a valorar algo que no se sabe para qué sirve. Me gustaría que me recuerden como un tipo que vivió y amó la literatura.





ROBERT PINSKY REENCARNADO EN ESPAÑOL. CONVERSACIÓN CON EL POETA LAUREADO DE LOS ESTADOS UNIDOS

Luis Alberto Ambroggio[1]

Robert Pinsky nació y creció en la ciudad turística de Long Branch, New Jersey. Cursó su carrera universitaria en Rutgers (la Universidad estatal de New Jersey) y sus estudios de posgrado en la Universidad de Stanford, con una beca de investigación Stegner. Sus *Selected Poems* (Farrar, Straus & Giroux) fueron publicados en 2011. Entre sus publicaciones anteriores se encuentran: *Gulf Music: Poems* (2008), *Jersey Rain* (2000), *The Want Bone* (1990) y *The Figured Wheel: New and Collected Poems 1966-1996*. Su traducción del *Inferno* de Dante Alighieri (1994) fue elegida como el libro del mes del Club de Editores, y recibió el Premio del Libro de *Los Angeles Times* y el premio de traducción Harold Morton Landon. Entre los libros en prosa de Pinsky figuran: *The Life of David* (2006), *The Sounds of Poetry* (1998) *y The Situation of Poetry* (1976). Su adaptación libre de la trilogía de Schiller, *Wallenstein*, fue puesta en escena en 2013 por el teatro Shakespeare de Washington, D.C. Su nueva antología *Singing School: Learning to Write (and Read) Poetry by Studying with the Masters* fue publicada en el 2013 por la editorial Norton, que también publicó sus *Essential Pleasures: A New Antholo-*

[1] ANLE y RAE. Poeta, ensayista y promotor cultural. Su extensa obra comprende diversos géneros, desde la poesía y la ficción narrativa hasta el ensayo sobre temas vinculados al bilingüismo y la identidad, la literatura hispanoamericana y la poesía en lengua española escrita en los EE.UU. http://www.anle.us/338/Luis-Alberto-Ambroggio.html

gy of Poems to Read Aloud (2009, con el acompañamiento de un CD). El CD *Poem Jazz,* con el pianista Laurence Hobgood, ganador del Grammy, fue lanzado por Circumstantial Productions, y en el 2014 ofrecimos como primicia su versión en español durante el Congreso de Poetas Hispanos en Los Ángeles. Robert Pinsky también ha puesto en escena sus poemas con Ben Allison, Bobby Bradford, Vijay Iyer, Mike Mainieri, Stan Strickland y otros músicos. Entre los premios y reconocimientos de Pinsky se cuentan el William Carlos Williams, el premio Harold Washington Award de la ciudad de Chicago, el premio Capri de Italia, el reconocimiento PEN-Volcker y el premio coreano Manhae Prize. Recientemente ha recibido el Lifetime Achievement Award del Centro Americano del PEN. Robert Pinsky fue elegido por tres veces consecutivas como Poeta Laureado de Estados Unidos (1997-2000), situación sin precedentes en la historia de este cargo. En ese tiempo fundó el Proyecto del Poema Favorito (que incluye vídeos que pueden ser vistos en www.favoritepoem.org).

El texto que sigue aspira a ser leído, más que como entrevista literaria, como una amena conversación entre amigos donde la poesía es una presencia constante. También lo es el español, idioma que el poeta ama y conoce, más allá de las primeras frustraciones que refiere en su poema "El burro es un animal". Similares inquietudes nos han permitido compartir encuentros tales como el Festival Internacional de Poesía en Granada, Nicaragua; proyectos comunes como la edición bilingüe de su poesía selecta —*Ginza Samba*, cuya traducción y prólogo tuve a mi cargo— e intercambios como este, que continúa y enriquece un diálogo sostenido a través del tiempo y la distancia.

Luis Alberto Ambroggio. ¿Cómo apareció la poesía en su vida? ¿Cuándo comenzó a escribir sintiendo que su vida era ser poeta? ¿Qué influencias marcaron su escritura durante sus estudios en la Universidad (el Bachillerato, la Maestría y el Doctorado), más allá de las figuras modélicas de profesores como Francis Fergusson, Paul Fussell, y Yvor Winters? ¿Cuáles son sus sentimientos acerca de la escritura poética?

Robert Pinsky. Cuando era muy pequeño yo golpeteaba los ritmos de las palabras y frases en la cabecera de la cama. Posiblemente lo hice ya en la cuna. Cuando tenía más edad, leía el diccionario por placer. Disfrutaba no solo aprendiendo los significados, sino que incluso obtenía un gozo más grande en el estilo, el tono del diccionario-

rio: sus "any of several" (cualquiera de varios) y su aplomo al proveer significados increíblemente diferentes a palabras mono-silábicas aparentemente simples como "bear" o "close". Su serena comprensión de la diferencia entre "la mayor parte" y "la mayoría de", la distinción entre el rango militar de "mayor" y su uso civil, que se traduce como "alcalde". Los delirantes cuasi sinónimos del inglés: "wobble" y "jiggle" y "jangle" y "toggle" y "waggle", "wig-wag" and "wigwam". Sobre todo, acaso, el hecho de que no había una trama o historia: solo una enorme y entusiasta fuente de palabras. Pero el mío no era un hogar en donde uno "escribía poesía". Mis padres no tenían una educación universitaria. Por otra parte, eran elegantes y creativos para quejarse, contar chistes, discutir y mentir. De manera que yo contaba con espléndidos antecedentes para desarrollar lo que parecía ser una afinidad natural por las palabras. ¿Habrá sido esto mejor, en cierto modo, que tener padres literatos? En la escuela secundaria, mi arte era la música. En la Universidad, como sugieres, Francis Fergusson me mostró cómo el trabajo con la palabra puede tener el impulso, la fuerza y el efecto de las obras musicales. Su obra *The Idea of a Theater/La idea de un Teatro* y su edición de la *Poética* de Aristóteles me guiaron hacia la energía de las frases y el discurso, esas especies de herramientas hidráulicas movidas por la fuente que es el diccionario. Su libro sobre el Dante sigue siendo mi libro favorito sobre la *Comedia*, como *The idea of a Theater* es el trabajo de crítica literaria que hasta ahora me ha sido más útil. Más tarde, cuando llegué a Stanford, Yvor Winters me mostró nuevos niveles de expresividad y dinámica en el verso —poderosa, indeleblemente, imprimió en mí la idea que vertebra mi antología *Escuela de Canto*: en palabras de Yeats, que no existe mejor escuela de canto que el estudio de los monumentos más maravillosos de la lírica. El *ABC de la Lectura* de Ezra Pound despliega una idea similar: la obra maestra puede impulsar y abrir caminos para lograr algo nuevo.

LAA. Cuando lo nombraron Consultor de Poesía de la Biblioteca del Congreso (Poeta Laureado), ¿cuál fue su reacción inicial? ¿Qué disfrutó más? ¿Cuál considera su contribución más importante durante sus dinámicos tres períodos como Poeta Laureado de los Estados Unidos?

RP. Títulos y premios pueden significar mucho o poco. Quienes los recibimos, los damos o somos testigos de ellos debemos considerarlos, pienso, con una suerte de escepticismo benigno, paciente.

Lejos, el aspecto más importante, más gratificante ha sido para mí el Proyecto Poema Favorito. Los videos en www.favoritepoem.org lo trasuntan. Me hace muy feliz decir que lo hemos retomado añadiendo nuevos poemas. Me enorgullece que el FPP no "promueva" la poesía o le diga a la gente que la valore: nosotros le preguntamos a la gente sobre los poemas que ellos aman, y ese es el tema del vídeo donde un obrero de la construcción comenta a Walt Whitman, o ese otro más reciente en el que un portero de escuela habla sobre Theodore Roethke.

LAA. Cuéntenos sobre su incursión en los campos de la televisión y el teatro. ¿Cómo fue su experiencia como invitado en *The Simpsons* y *The Colbert Report*, y sus contribuciones a la Hora de las Noticias de PBS? ¿Qué podría contarnos sobre sus producciones teatrales, especialmente, su adaptación y producción de *Wallenstein* de Schiller y el libreto que escribió para la Ópera de Tod Machover, *Death and the Powers: A Robot Pageant/La Muerte y los Poderes: Una Cabalgata de Robotes?*

RP. Debo confesar que me encuentro más cómodo en esos ambientes que en el mundo académico o intelectual. Tengo un gran respeto por la actividad académica —el héroe-investigador de la gran novela *Stoner* de John Williams es realmente un héroe para mí. Pero estoy más seguro de que puedo contar un chiste adecuadamente que proveer información académica confiable. Supongo que se trata de una cuestión de temperamento e inclinación. Amo la comedia; desde mi juventud mi héroe en ese campo ha sido Sid Caesar, de manera que trabajar con *Colbert* y *Los Simpsons* fue un gran placer para mí. Como también lo fue interactuar con los actores, directores y músicos de *Wallenstein* y *Death and the Powers*.

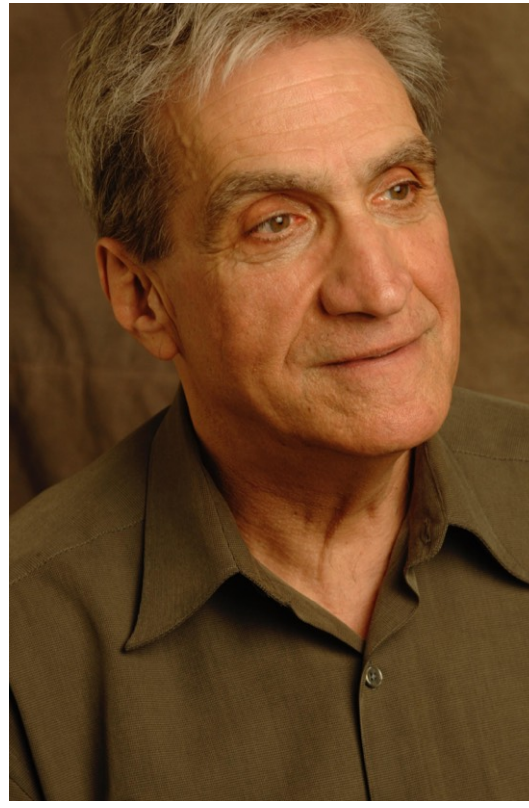
LAA. En poemas como "Camisa", "La Refinería" y varios otros, usted revela su simpatía, o su aprecio, por el lenguaje de la producción industrial y las transacciones económicas —un lenguaje y textos que se refieren a competencias prácticas y físicas. Ha dado conferencias sobre estos temas en varias universidades: las de Princeton, publicadas con el título *Democracia, Cultura y la Voz de la Poesía* (Princeton University Press, 2002) y luego las Conferencias Campbell en la Universidad de Rice, publicadas como *Thousands of Broadways: Dreams and Nightmares of the American Small Town/ Miles de Broadways: Sueños y pesadillas del pequeño pueblo americano* (University of Chicago Press, 2009). Por esta veta temática

los críticos literarios lo han considerado un "Poeta Cívico". ¿En qué sentido describe esta calificación sus inclinaciones y logros poéticos?

RP. Cuando estaba en la escuela intermedia, con 11 o 12 años de edad, a veces nos mostraban películas provistas por algún grupo industrial o asociación comercial: "El milagro del vidrio" o "La magia del Petróleo" o "La historia del papel". Al ver los diagramas de estos complicados procesos, al observar a las personas con guardapolvos y cascos, llevando sujetapapeles en las manos, ajustando sintonizadores, operando maquinarias complicadas, yo recuerdo que pensaba, "¡Oh, no! Cuando los mayores mueran, nosotros los niños no vamos a saber cómo hacer todo esto. Yo conozco a estos chicos, no van a dominar esto, no va a haber vidrio o papel". Esta ansiedad probablemente dice mucho sobre mí mismo: el interés en los procesos, la admiración mezclada con la duda sobre la empresa comunitaria. La sobrevaloración y la subestimación, la preocupación por tales cosas: en cierto modo, esa es la historia de todo lo que yo he intentado hacer.

LAA. Hemos mantenido numerosas conversaciones sobre traducir y ser traducido mientras trabajábamos en compilar la edición bilingüe inglés/español de su poesía selecta: *Ginza Samba*. ¿Cómo surgió en usted la inspiración de traducir el *Inferno* de Dante? ¿Fue suya la idea de participar como co-traductor del libro *The Separate Notebooks* de Czeslaw Milosz? ¿Qué textos lo ayudaron en esas traducciones? ¿Qué diferencia hay entre traducir a un poeta vivo y a uno muerto?

RP. El llevar a cabo una versión inglesa del *Inferno* fue, para mí, exactamente como escribir un poema: encontrar las palabras más veloces, más penetrantes, más efectivas; melodías verbales, ritmos, frases. La única diferencia, por supuesto, consistía en que uno no necesita pensar sobre qué decir a continuación: ya está determinado. Al tratar de encontrar un equivalente inglés para el verso de Dante, yo descubrí que la condensación era especialmente importante. Más allá de mis aciertos o fallas en otros aspectos de la traducción, creo que uso menos palabras y menos sílabas que cualquier otra versión inglesa ya sea en verso o en prosa. Al trabajar contigo en la versión española de mis poemas para *Ginza Samba*, tomé conciencia de lo que implicas con la última frase de esta pregunta: el poeta vivo puede ayudar al traductor, pero también existe la posibilidad de que sea una molestia. Trabajar con Czeslaw fue una gran bendición, un golpe de buena suerte para mí. Pero de vez en cuando, yo deseaba que él no



Robert Pinsky (Foto: Scott Davidson)

supiese inglés, porque no estaba de acuerdo con él. Traté de aplicar esa lección que aprendí en mi trabajo con el poeta Ambroggio (y con nuestro colaborador, el poeta Andrés Catalán), en la traducción de mis poemas al español. Quiero decir, traté de formular mis sugerencias de un modo tentativo, y de respetar al poeta que escribe en el idioma de destino, el español… ¡Y si tuve éxito en ese esfuerzo, eres tú quien lo debe decir!

LAA. Ud. ha escrito varios libros sobre crítica literaria, entre ellos *Landor's Poetry/ La poesía de Landor* (1968), *The Situation of Poetry/ La situación de la poesía* (1977) y *Poetry and the World/ La Poesía y el mundo* (1988). ¿Cuáles son sus principales hipótesis y conclusiones como crítico?

RP. El crítico debe recordar que la raíz de la palabra "crítico" está en el vocablo griego "*krinein*", que según Pound significa "elegir". En otras palabras, se trata de dar ejemplos específicos. Como Pound, Winters, Fergusson, Jarrell, que nos dan a los lectores una cantidad de listas y de citas, de modo que nosotros podamos elegir cuánto confiar en ellos.

LAA. Se ha dicho, y soy testigo de ello, que su poesía está llena de una desbordante energía musical. Lo confirma su CD *Poem Jazz*, donde la interpretación de cada poema se realiza mediante la palabra y la música: usted lee un poema, y luego los eminentes músicos de jazz que lo acompañan lo interpretan con sus instrumentos. (Una de estas performances se presentó en versión bilingüe durante el Congreso CUPHI III —en inglés y en español— en la Sala Crystal del Hotel Millenium Biltmore de Los Ángeles.) Lo mismo puede decirse de su reciente libro *Singing School: Learning to Read (and Write) Poetry by Studying with the Masters/ Escuela de Canto: Aprender a leer (y escribir) poesía estudiando con los Maestros,* publicado por W. W Norton en 2013. ¿Toca Ud. algún instrumento musical? Siempre pensé que tocaba el saxofón, ya que aparece en algunos de sus poemas. De ser así, ¿desde cuándo? ¿Qué vivencia tiene y cómo se expresa mediante estas dos artes, la poesía y la música?

RP. Bueno, yo soy una especie de músico potencial o aspirante a músico. (Estoy seguro de que el idioma español tendrá un término apropiado para la idea de "*wannabe*"/aspirante). En la escuela secundaria, mi identidad era la de un músico. (¡No la de un escritor ni la de un buen estudiante!). Cuando fui a la Universidad, seguí tocando durante cierto tiempo, pero me pasé a la poesía. Por muchos años, tuve conciencia de que todos mis poemas eran tentativas de hacer con la palabra todo lo que no había logrado realizar en mis años de aspirante a saxofonista: la repetición del estribillo de un baladista que extiende nuevas capas de sensibilidad y emociones diferentes con cada recurrencia del tema. O la energía del solo de be-bop, que emerge de repente abriéndose paso entre ritmos que se fracturan y reconstituyen, sorprenden y confirman. Guardo el "Real Book" de Jazz en el teclado de mi estudio y casi cada día, usando auriculares de manera que solo yo pueda escuchar, hago sonar mis torpes improvisaciones. No he tocado mi saxo en un año, pero lo conservo como un tesoro. A lo mejor uno de estos días comienzo a practicar nuevamente. *Poem Jazz* —muy pronto se lanzará un segundo ál-

bum— representa la unión de muchas cosas para mí, incluyendo dos artes y dos etapas de mi vida.

LAA. En nuestras discusiones, enfrentamos, cada uno desde su propia experiencia lingüística, el dilema sobre el uso de los registros alto y bajo. De hecho, en su ensayo, "American Poetry and American Life/ Poesía y Vida Americana", usted celebra lo que ha dado en llamar la "heteroglosia" de la poesía americana, la fuerza del contraste entre el registro alto y el bajo. ¿A qué obedece en su propia obra la inclusión de tantos niveles de discurso cuantos sean posibles? En algunos poemas, la etimología parece ser para usted un punto de partida, un lugar de referencia o una fuente de inspiración. ¿Se asombra y entusiasma con las raíces etimológicas de las palabras? ¿Se alimenta de los diccionarios de etimologías?

RP. La movilidad social característica de la vida americana, la movilidad social que he experimentado en mi propia vida, es de primordial importancia para mí. La lectura del diccionario que mencioné en la respuesta a tu primera pregunta: ¿era, tal vez, en parte, una especie de lucha inconsciente por la superación, un intento de abrirme camino hacia el gran mundo pasando las hojas de un libro de referencia de alta confiabilidad? Me recuerda, en un nivel diferente, al gran ensayo de W. E. B. Du Bois sobre la educación del pueblo negro. En su último párrafo, una conmovedora perorata, dice: "Yo camino con Shakespeare y él no se avergüenza". La heteroglosia, esa tendencia a mezclar lo alto con lo bajo, lo simple con lo sofisticado, es central en la poesía inglesa desde el siglo XVI hasta el presente. La poesía americana, comenzando con Whitman y Dickinson, parece intensificar esa mezcla feliz. Me gusta la idea de incluir en el lenguaje de mis poemas todos los ámbitos sociales que he transitado. Juntarlos no quizá de una manera sistemática, pero sí musical y emocional.

LAA. Sabe español; aprendió en la escuela desde el inicio la diferencia entre *ser* y *estar*. Cuéntenos su experiencia en el aprendizaje del idioma de Cervantes y cómo se siente al respecto ahora.

RP. El oscurantismo reinante en el lugar y la época de mi escolaridad preparatoria asociaba el noble idioma español, la lengua de Cervantes, Borges y Lorca con los inmigrantes. Como consecuencia, el francés era el curso para los estudiantes de secundaria destinados a la Universidad y el español para los bobos. Mi gran suerte fue que me ubicaran en la categoría de los bobos, por fallar repetidamente en

hacer lo que se me ordenaba —de manera que tuve la bendición de acceder a la lectura de *Doña Perfecta*, de *La Celestina* y sí, incluso algo del *Don Quijote*, cuando estaba en la Universidad. Mi español se ha deteriorado un poco desde entonces, pero una visita reciente a España me permitió repasarlo levemente.

LAA. Juntos nos involucramos en el proceso de su reencarnación en el idioma español cuando preparamos la versión bilingüe (inglés/español) de su Poesía Selecta para el volumen de Vaso Roto titulado *Ginza Samba*. ¿Puede compartir con nosotros su vivencia del proceso y los resultados de ese emprendimiento?

RP. Nuestro trabajo conjunto fue reconstituyente para mí, renovó mi amor por el idioma español. Al estudiar español aprendí tempranamente muchas cosas sobre el lenguaje en general y más tarde sobre el arte de la poesía. Me llena de entusiasmo y emoción haber podido ofrecerte, en la experiencia que compartimos, un puñado de sugerencias que te resultaron útiles.

LAA. ¿Ha sido traducido a otras lenguas? ¿Qué siente al ver que su obra renace en un idioma diferente a su inglés nativo?

RP. Mi obra ha sido traducida al polaco, que no puedo leer en absoluto, y al italiano, que puedo entender de un modo externo y moroso pero no tan bien como lo que tú y Andrés han hecho en español, por lo que estoy tan agradecido. El mes pasado en la Coruña, tuve el extraño placer de escuchar a nuestra amiga común, la poeta gallega Yolanda Castaño, leer sus traducciones de mi obra en gallego.

LAA. Usted despliega una vena pedagógica en algunos de sus poemas y libros como en *Una Explicación de América* y actualmente ejerce la docencia en la Universidad de Boston, habiendo dado clases en Princeton, Rice y otras instituciones. ¿Piensa que enseñar es una buena ocupación para un poeta? ¿Por qué?

RP. Enseñar es un trabajo honorable; los estudiantes pueden ser inspiradores… y si tú lo encaras del modo como yo lo hago, puedes convertir la clase en una oportunidad para pensar sobre aquello que ocupa en ese momento tu mente y tu escritura.

LAA. Usted ha recibido muchísimos reconocimientos, entre los que cabe mencionar la triple designación de Poeta Laureado de los Estados Unidos y los premios PEN/Voelcker, William Carlos Williams y Lenore Marshall; el Capri de Italia, el coreano Manhae, el Premio Harold Washington de la ciudad de Chicago, entre muchos otros, ¿cuál de ellos ha sido más gratificante para usted, y por qué?

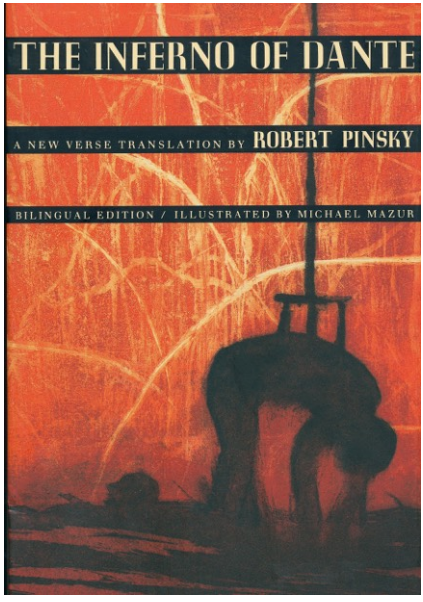
RP. El poeta coreano Manhae fue también autor de la constitución coreana y líder religioso. Como Harold Washington, representa un mundo que respeta e incluye el arte, y especialmente el arte poético, en relación con los actos humanos en su totalidad. Por ello, y sin que esto signifique colocar en un segundo plano los demás, me siento orgulloso de tener esos dos premios en la lista.

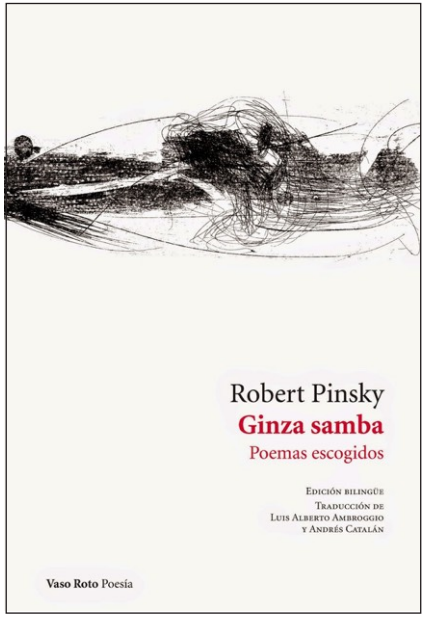
Aprender una lengua es ardua tarea, pero pocas experiencias en la vida nos resultan tan reveladoras. Robert Pinsky descubrió tempranamente, en la clase de español, junto con la diferencia entre los verbos *ser* y *estar* —cuya discusión atraviesa la historia de la filosofía occidental— el camino de la poesía. Así lo cuenta en su ensayo "Mi español", a propósito de la deplorable política de las autoridades de su escuela secundaria en lo que se refiere al aprendizaje de idiomas:

> Como adolescente hice algunas estupideces. Y, por supuesto, también las hiciste tú. Pero la reacción de las autoridades escolares de Long Branch, New Jersey, fue colocarme en lo que se conocía informalmente como la Clase de los Bobos. Las estupideces a veces arrojan buenos resultados, si uno espera un tiempo suficiente. (…) A los estudiantes en nuestra categoría de Bobos no les estaba permitido cursar el primer año de francés junto con los otros estudiantes del octavo grado. En cambio, se nos asignaba el primer año de español. El idioma de Cervantes y Góngora y Benito Pérez Galdós, de Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez, Federico García Lorca y Pablo Neruda; el idioma que hablan más personas en la tierra excepto por el mandarín; el segundo idioma más hablado en los Estados Unidos —y podríamos considerarlo como el primer idioma europeo hablado en lo que llegó a ser los Estados Unidos…— se consideró apto solo para los ineptos. Bueno, eso —esa política— era realmente estúpida. Y, sin embargo, a causa de ella, yo tuve la oportunidad de leer a aquellos grandes escritores en su idioma. Aprendí los elegantes y profundos verbos españoles como *estar* y *ser*: uno para lo temporario y condicional y otro para lo actual y permanente. Posiblemente, fui rescatado por mi propio esnobismo.

Traducir es aprender la lengua de un poeta: las frecuentes frustraciones ante el exigente desafío de recrear en otra lengua la gracia y la fuerza del texto fuente constituyen un exiguo precio frente al enriquecimiento personal del traductor que se lanza a tal empresa. Eso es, precisamente, lo que experimenté al traducir y editar la Poesía Selecta de Robert Pinsky, y luego, una vez más, al verter al español sus respuestas a mis preguntas. Como dije en el Prólogo de aquel

libro —*Ginza Samba*—, haber tenido la oportunidad de traducir al español la poesía de Robert Pinsky significó a la vez la coronación de un anhelo y una proeza: "(e)l proceso de reencarnar a un poeta en otra lengua, en otra cultura, implica la doble satisfacción de una aventura pasional y milagrosa." A diferencia de Robert Frost —para quien poesía es lo que se pierde en la traducción— pienso que la poesía, al ser traducida, se recrea, renace con un poder y un alcance nuevos. En mi caso, la posibilidad de dialogar con el poeta, en aquella oportunidad y nuevamente ahora, en esta entrevista, acrecentó la magia de un proceso que de por sí es un ejercicio de alquimia y de gozosa impregnación de universos culturales. Muchas gracias, apreciado Robert Pinsky, por ese regalo.





INVENCIONES

El guía y yo por esta senda oculta
iniciamos la vuelta al claro mundo;
y, sin cuidarnos de ningún reposo,
subimos, él primero y yo segundo,
hasta que columbré las cosas bellas
que lleva el cielo, por una abertura:
y nuevamente vimos las estrellas.

DANTE

Cantante y músicos habaneros (Tres, maracas y güiro).
Foto cortesía de Mark X. Lima.

PALABRA

Por perder todo se ausenta y se marchita.
Todo se pierde, poco a poco, en lo que ya no sueño:
noches descampadas entre blancas lunas llenas,
y los nombres que más he amado y no recuerdo.

ORLANDO ROSSARDI

© Bandeja marroquí y gumía (GPR, 2007).

LUIS ALBERTO AMBROGGIO[1]

Encanto de Marrakech

El color de los pájaros —dijo Averroes—
parece facilitar el portento.
Jorge Luis Borges

En la plaza de Jemmá el Fná
sentí el llamado a oraciones
junto con la música
de los que encantaban
a las serpientes.

Sentí la paz
en el desorden del orden
de esa alfombra con colores
de rostros, cosas, idiomas
donde compré recuerdos.

Me transformé felizmente
en el yo colectivo
del zoco, mercado,
la vibrante ciudadela.

[1] ANLE y RAE. Poeta, ensayista y promotor cultural. Su extensa obra comprende diversos géneros, desde la poesía y la ficción narrativa hasta el ensayo sobre temas vinculados al bilingüismo y la identidad, la literatura hispanoamericana y la poesía en lengua española escrita en los EE.UU. http://www.anle.us/338/Luis-Alberto-Ambroggio.html

Convivía con el Averroes
de aquí y de la Córdoba mágica;
el que reunió, sin credos,
a pensadores,
bajo el respiro del viejo Aristóteles.
Desde un rincón de esa festiva
congruencia de la incongruencia
surgía la música que celebraba
al "Habibi de mis amores".

Dicen que hace un siglo
45 criminales morían ejecutados
cada día en este sitio.

Se enciende de luces en la noche.
Hoy, otra vez, es una fiesta.

Recorrí luego pueblos
entre montañas, ovejas, trigales,
olivos, verdes y desiertos,
todos al amparo de la Minarete
de su mezquita.

Volveré a Marrakech,
al lodo rojo de su belleza,
a su Mamunia y palacios,
con mosaicos, esculturas de madera,
columnas mansas, las palmeras,
al Jardín de la Menara.

Volveré a celebrar la paz
de la oración abierta
viendo hacia el oeste, al sur,
al este, al norte
y a todos los otros puntos cardinales.

Marrakech,
15 de Mayo de 2015.

CÉSAR CALVO[1]

Nocturno de Vermont

Me han contado también que allá las noches
tienen ojos azules
y lavan sus cabellos en ginebra.

¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas,
el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

¿Y es cierto que allá en Vermont los geranios
inclinan al crepúsculo,
y en tu voz, a la hora de mi nombre,
en tu voz, las tristezas?

O tal vez, desde Vermont enjoyado de otoño,
besada tarde a tarde por un idioma pálido
sumerges en olvido la cabeza.
Porque en barcos de nieve, diariamente,
tus cartas
no me llegan.
Y como el prisionero que sostiene

[1] Poeta, periodista, escritor y promotor cultural peruano (1940-2000). Integró la generación poética del 60 y su obra se caracteriza por un lenguaje brillante y musical, impetuoso al inicio y más tarde refinado. Entre su producción poética se destacan: *Poemas Bajo Tierra* (1961), *Ausencias y retardos* (1963), *Cancionario* (1967), *El cetro de los jóvenes* (1967), *Pedestal para nadie* (1975), *Como tatuajes en la piel de un río* (1985), *Puerta de viaje* (1989) en coautoría con José Pavletich.

con su frente lejana
las estrellas:
chamuscadas las manos, diariamente
te busco entre la niebla.

Ni el galope del mar; atrás quedaron
inmóviles sus cascos de diamante en la arena.

Pero un viento más bello
amanece en mi cuarto,
un viento más cargado de naufragios que el mar.

(Qué luna inalcanzable
desmadejan tus manos
en tanto el tiempo temporal golpeando
como una puerta de silencio suena.)

Desde el viento te escribo.
Y es cual si navegaran mis palabras
en los frascos de nácar que los sobrevivientes
encargan al vaivén de las sirenas.

A lo lejos escucho
el estrujado celofán del río
bajar por la ladera.
(un silencio de jazz sobre la hierba.)

Y pregunto y pregunto:
¿Es cierto que allá en Vermont
las noches tienen ojos azules
y lavan sus cabellos en ginebra?

¿Es cierto que allá en Vermont los geranios
otoñan las tristezas?

¿Es cierto que allá en Vermont es agosto
y en este mar, ausencia…?

KARLA COREAS[1]

El único espacio que tengo soy yo:
hay muchas voces; se lo pasan hablando.
Ya no camina solo,
observa,/
se observa, en el fondo.

*

Estás siempre en el árbol que no florece,
en las hojas de mi diario,
en las palabras que aún no pronuncio.

Todo renace. Tú sigues
buscándote.

Déjame devolverte.

*

Pudo ser la libélula que viaja hasta él.

[1] Poeta, fotógrafa, traductora, activista cultural salvadoreña. Autora de *Tarde en Manhattan* (2008 y 2012), *Como dos perfectos extraños* (2014), y las traducciones *Milagro/Las Horas del israelí*, *Amir Or* y *Performance para mí mismo*, del checo Martin Zet. Su poesía ha sido publicada en antologías, revistas, y periódicos dentro y fuera de los Estados Unidos. Es directora de Urpi Editores en Nueva York; y directora del Festival Latinoamericano de Poesía Ciudad de Nueva York. Ha sido traducida al inglés, portugués, italiano y hebreo.

Tierra pantanosa donde hacen fiesta.
No lo puede abrazar —él no ve sus alas—
Transparente la esperanza.
Inmóvil se coloca sobre su espalda,
lo protege. Pudo alejarse: se aquieta.
Crece ninfa, posa eterna junto a él. Yacen.
Podría morir de distintas formas.
Podría no ser inmortal.
El ríe. Ella, atenta, lo escucha.

Péndulo

Paredes recién pintadas.
Dejaré este espacio que nunca me perteneció.

En madrugadas donde nos encontramos sigilosos,
tu aliento de acasos negros
es mi única verdad.

Espacio que habita

dentro de un péndulo que gira
iracundo gritándonos que sí.

Nosotros que ya no creemos en nada:
nos habitamos.

Margarita

Las margaritas adornan la tarde.
Entre montañas,
un sol enardece.

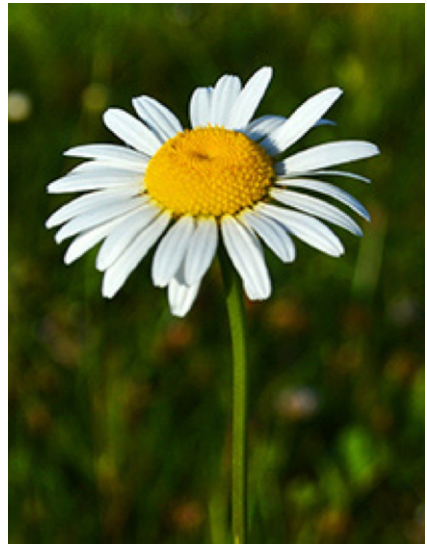
Deshojadas las margaritas por ese sol,
revelan lo siempre sabido,
lo siempre esperado.

Nacen de los labios
de una blanca niña que sin saberlo
desordena al poeta.

No sabe nada Margarita;
tendrá a su padre esperándola.
Florecerá con cada pensamiento.

La convocan, llega, otro será
quien arrulle su llanto, mientras él,
el poeta encuentre en los ojos claros de Margarita
su verdad:

la niña nacida hace tiempo ya,
concebida en un poema
la devuelve,
enloquece,
se marcha.



© Solitaria (RANLE, 2015).

ÁNGEL CUADRA[1]

Canto a la lengua española

Lengua mía, mi idioma,
Que los abuelos nos trajeron
en galeones y velas y dolor y esperanza.
Lejanas notas de tu música
arrastra el viento de los siglos.
Cabalgadura de armonía, vienes
como potro rebelde a un galope de estrellas.
Asume el alma un vuelo de palomas
extendido en el alba.
Tu vieja juventud viene vibrando
como aluvión de voces que te exaltan
y, en la estela que traes a tu paso,
los fantasmas hermosos
que te hicieron de espuma y piedra y niebla
[y claridades,
trazan señales a lo lejos.
El Cid abrió fronteras
para afirmar el reino en que te estrenas,

[1] Abogado, escritor, ensayista y poeta cubano. Desde 1985 reside en los Estados Unidos donde ha ejercido la cátedra universitaria. Entre su vasta obra poética se destacan: *Peldaño* (Cuba, 1959), *Impromptus* (EE.UU., 1977), *Tiempo del hombre* (España, 1977), *Poemas en correspondencia* (EE.UU., 1979), *Esa tristeza que nos inunda* (España, 1985), *Fantasía para el viernes* (EE.UU., 1985), *Las señales y los sueños* (Teruel, España, 1988), *Réquiem violento por Jan Palach* (EE. UU., 1989). http://www.anle.us/468/Angel-Cuadra.html

y en poemas de mármol transparente
entonaron sus cantos los poetas.

En las voces anónimas del pueblo
el poema y la historia se fundieron:
"¡Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo el conde de Arnaldos
la mañana de San Juan!".

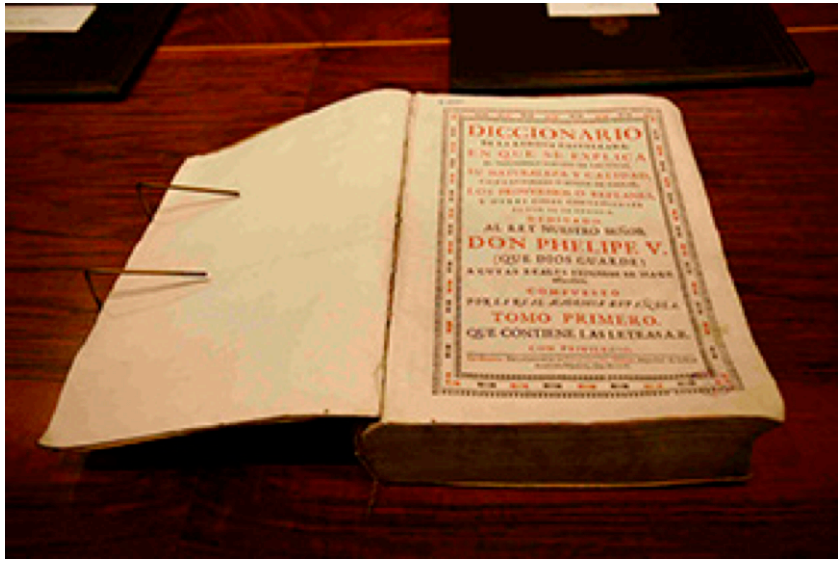
Ah, lengua nuestra, libre de ataduras,
florecilla naciente:
"Quiero hacer una prosa en romance paladino,
en la que suele el pueblo hablar a su vecino".
Berceo alza su "copa de buen vino"
bajo el pórtico abierto a tu paso en el tiempo.
El Arcipreste asoma por el camino, y clama:
"Tú, señor e Dios mío…
que pueda hacer Libro de Buen Amor, aqueste".
Y el caro caballero,
soldado a flor y espada:
"Corrientes aguas puras, cristalinas,
árboles que os estais mirando en ellas".
Garcilaso convoca
las quejas del amor en la floresta.

Alto vocabulario de los himnos,
verbo para la mística plegaria:
"Muéveme en fin tu amor y en tal manera
que aunque no hubiera cielo, yo te amara."
Y a otro amor trascendente le da Quevedo
nueva vida en el "polvo enamorado".

Para cantar los campos de Castilla,
diste a Machado tu instrumento,
a anotar en el " olmo del Duero"
su "rama verdecida" en el milagro.

Viajera de los mares,
te dio surcos la tierra americana:
“Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda”.
cruza Darío.

Lengua nuestra, mi idioma,
allí iremos, al borde de los siglos,
a pecho abierto, a corazón entero,
allí iremos a encontrarnos,
allí, donde por siempre seguirás cabalgando,
“en un lugar de La Mancha,
de cuyo nombre…”.



Diccionario de la lengua castellana *(1716)*.
Foto cortesía de la Real Academia Española.

M. ANA DIZ[1]

Ahora confiesan

L'infini, mon cher, n'est plus grand chose;
—c'est une affaire d'écriture. L'univers n'existe
que sur le papier.
VALERY

Ahora que han perdido el hambre,
estas manos me dicen
que la escarcha que se pega al cristal
es un breve episodio
del agua, que la hoja, un fugitivo
capítulo del viento, y que la ola,
un ligero vestido de la sal.

Confiesan estas manos
que el infinito, el universo,
la nada y otros rascacielos,
son asuntos suyos, negocios
de tinta en el papel.

[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 poemario *La almendra hermética* que acaba de ganar la IV Edición del premio de poesía "Homenaje a los poetas", promovido por el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca.

La costumbre

Goce y dolor, los dos estrepitosos,
colorean las estampas del tiempo.
Cuando no están,
es que ha llegado el sol de la costumbre,
ese milagro boca abajo,
el animal sin ojos,
la garganta de luz
en apariencia inofensiva,
que se lo traga todo y a mansalva
me arrastra
por sordas claraboyas y balcones
de una punta a la otra de mis días.

Venecia interior

En sueños de mandrágora se abren
ardidas procesiones,
figuras de humo, relámpagos
de sol y de turbantes, noches
impávidas que albergan
el dormir temblando, los odios
entrañables,
los ajenos abismos del amor,
el separarse, impar y propio,
y otras innumerables variaciones
de esa plural espuma de las cosas.

En mar la tierra y por el viento velas

Pensando en Ausiàs March
(Velas y vientos I, XLVI*)*

Rumor de árboles y aguas,
y de una luz
por ella misma encandilada.

Quieren levantar vuelo los pies desamparados.
Alguien canta allá arriba.
Y el agua mece su barcaza blanca.

Nada hay dividido en el canto que me trae la brisa,
nada comprensible
en esta escena que comprendo entera.

Temblor feliz aqueja al cuerpo, lo reúne.
Una inexistencia, un juego de manos
superior.

Sale del pecho una quietud fogosa,
fluyendo sola, intemperada, angélica,
que como loca me recorre quieta.

Y el canto está más cerca.

© Hacia el mar (GPR, 2013).

GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN[1]

SUICIDIO ACCIDENTAL

—Ayer me suicidé.

—Qué chiste. ¿Será que estás pensando en hacerlo?

—Sí, pero primero te mato, antes de que lo andes divulgando por ahí a todo el mundo.

—¡Ten cuidado con esa pistola! ¡Se puede disparar!

—Bang!

—Te lo dije, ahora estoy muerto antes que tú y no me querías creer.

Del otro lado no hubo respuesta.

EL ÚNICO DEFECTO

Qué hombre tan interesante, tan alegre y lleno de vida.

—Y tan elegante… y tan cortés…

—Y tan bien parecido.

—Pero tiene un solo defecto.

—¿Cuál?

—No tiene dinero.

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

LECTURAS OBLIGATORIAS

—Acabo de leerme el libro más interesante de todos.

—¿Sí, cuál?

—Las obras selectas del Tiempo.

—Eso no es nada, la semana pasada me leí las obras completas del Viento.

—Sí, pero ninguna de las dos se compara con la antología de la Nada.

—¿Pero es que no te has leído la última selección que han hecho del Vacío?

—Sí, apenas se comparan a la selección que ha editado el Tiempo del Espacio Infinito.

—Sí, la verdad es que esta serie de lecturas obligatorias podrían ser muy útiles para la juventud.

—Por favor, profesor, hágame el favor de tomar nota de ellas para incluirlas en la bibliografía literaria del próximo milenio, donde los libros ya estarán a punto de desaparecer.

FICCIÓN Y REALIDAD

—Te lo confieso, amigo, a veces me asalta la clásica confusión entre realidad y ficción. Me cuesta reconocer ese límite donde comienzo a escribir y no sé si estoy, en ese momento, interpretando bien la realidad, o si estoy falsificándola a través de unos signos que ya empiezan a estar agonizantes, a estar fijados en un papel inerte.

—Nada de eso, poeta, usted es un creador y como creador tiene derecho a crear, recrear, ficcionar, fabular, inventar cualquier cosa que se le antoje e incluso a falsificar.

—No crea. Mis poderes son limitados, y no pudiera decir si mis lectores se creen todas esas invenciones.

—Sí, los lectores, desde el mismo momento en que toman el libro en las manos, están preparados a ello.

—Bueno, eso depende. Por ejemplo, tú has sido creado ahora mismo por mi pluma.

—No bromees, eso no es posible, yo soy real, de carne y hueso.

—Eso crees tú; en este mismo instante he decidido dejarte sin vida…

—¡Dios mío, que es esto, estoy desapareciendo, es verdad!

—Pero si lo deseo, puedo hacerte aparecer otra vez. Mira, ves, ya estás, ahí vas de nuevo, eres una ficción hecha realidad.

—¿Y entonces dónde radica tu confusión?

—En que ahora yo mismo no puedo hacerme aparecer como un ser de verdad, soy solo un ente creado por la tinta de otro…

—Yo soy la realidad, escritor, sé lo que estoy diciendo, es tiempo de que recapacites.

© Mediodía (GPR, Denver, 2015).

LOURDES ESPÍNOLA[1]

El pan es la palabra

1

El poema es el jaguar
tendido en mi cama,
tibio, colorido,
feroz y con pezuñas.
El poema me lame
y me rasguña.
Me frota entre sus dedos
hasta hacerme dormir.
Y solo allí
y de su zarpazo,
me toma entera.
Suya,
entera y por asalto.

2

Cuando todas las palabras,
esas frutas hermosas,

[1] Poetisa y ensayista paraguaya, está considerada entre las voces más destacadas de la literatura paraguaya de finales del siglo XX escrita por mujeres y ha recibido numerosas distinciones internacionales. De sus publicaciones, se destacan: *Monocorde amarillo* (1976), *Almenas del silencio* (1977), *Ser mujer y otras desventuras* (1985; ed. bilingüe: inglés-español), *Tímpano y silencio* (1986) y *Partidas y regresos* (1990).

las deseadas,
fueron usadas como cualquier cosa,
decidí tragarlas.
Pelar cada adjetivo con los dientes,
chupar cada vocal desde la pulpa
Y que caigan los jugos
de comas y puntos suspensivos.
Esas futas amadas,
las palabras transgredidas
por otros,
las rescaté, las devoré.
Hoy están a salvo,
son mi cuerpo.

3

Como la serpiente, me cambio de piel.
Busco las claves que dejaron los otros.
Me desvisto,
mi cuerpo era mi casa,
ya no lo es,
es solo mi vestido.
Tallo mi cara, corazón,
Busco en la blanca pulpa el pulso,
con el pico de una lapicera
desgajo redonda y rotunda la palabra.

4

No quiero estar sino con él,
revolcarme en su aliento,
jadeando en sus dientes.
Redonda y absoluta
entre sus manos,
deshecha
y siempre escapando.
No quiero sino con él
esta cópula violenta,

verdadera,
interminable.
Solo con la palabra,
desnuda en medio del poema.

5

La poesía está hecha de pan
dura por fuera
pero,
para quien escarba el secreto
es tibia y blanca.
El poeta se pone en la boca las palabras
y son redondas migas húmedas.
Se van deshaciendo las vocales
Y cosquillean como cáscara las comas.
El poeta hace el pan
en la palabra
y lentamente
Como los dioses,
se come a sí mismo.

© El pan nuestro (GPR, 2010).

MARÍA ELISA GALLO[1]

Alta costura

Un tiempo crece dentro de la mente; hago mis labores.
Subvertir el tiempo verbal es un Don...

I

Ella devela memorias, hilado inconcluso
arte de bordar prendas íntimas
origen y genealogía de un matriarcado,
suave cadencia en el trazo.
Tejer al crochet las minúsculas partículas del dolor,
condición femenina, canastilla de
agujas de acero brillante
encarno a Penélope y cada noche
cierro puntos de un diseño mental,
aprendo a esconder el recuerdo,
la hebra en su punto-crochet.

II

Confecciono un edredón para el mal de reminiscencias
mis retazos-recuerdos son demasiado irregulares,

[1] Escritora y abogada. Ha publicado la obra *Teclas Negras* (2008) e integra las antologías *Escritores de Tucumán Siglo XXI* de ese mismo año, *Iceberg* (2010) y *Poemario Lírico* (2013), entre otras.

rectángulos rayados de tela luminosa,
escocesa, a lunares
puntada por puntada,
recompongo pequeños huecos
del encaje antiguo, remiendo
un relato de infinita permanencia,
el inconsciente familiar
no poder arroparse, en tu
manta de piezas que no logran unirse
luz tenue en la mecedora,
el corazón habita
la línea combada del hilván

III

Con tiza blanca bosquejo un contorno
remembranzas, en molde de papel madera
enhebro con aguja dúctil un filamento,
la forma exacta de la evocación,
vano intento de zurcir el tiempo pretérito
hilo invisible, dedal conductor de la Palabra
predigo el futuro, la gravedad en la lección
de costura; mi madre decía
no hay que cruzar la frontera,
la línea del pespunte,
la cordura.

IV

Vestida de vacío
hilvano tiempo,
siempre
mi cuerpo
en-fragmentos.

MARÍA EUGENIA GODOY[1]

Invitación

Porque las sombras se beben el aire
y los fantasmas devoran mis sueños
porque el tiempo se ha detenido
en tus sienes y mi pelo
en tus ojos y los míos
en tu cara en mi cara
porque no sé qué hacer con mis manos
ni con las sonrisas guardadas
y porque sé que sin prisa
y a su tiempo
siempre injusto
sobrevienen las ausencias
las preguntas

por eso
por lo que sé
desde este viejo amor te escribo

[1] Poeta, narradora y promotora cultural. Es autora de publicaciones de poesía, cuentos, microficciones y trabajos de investigación. Adicionalmente a publicaciones educativas se destaca el poemario *Cavilaciones* (1995) y los microrrelatos *En pocas palabras* (2008). Ha sido galardonada en innumerables oportunidades tanto a nivel municipal como provincial y nacional. Actualmente trabaja en la Fundación Miguel Lillo de Tucumán y forma parte del equipo de investigación del Centro Cultural "Alberto Rougès" de dicha Fundación.

quiero invitarte a nuestros lugares
como antes
cuando creíamos que todos y ninguno nos pertenecían
cuando creíamos que era tuya y vos eras mío
quiero invitarte a paladear los sabores del regreso
recorrernos de la cabeza a los pies
llenar la mesa de cada día con el pan compartido
sentir que nuestros brazos nos abrasan
como el sol del verano
quiero invitarte a reconocernos
los momentos que nos quedan
tal vez ahora seas mío y yo tuya

porque sabes?
el dolor es un largo camino
en el que ya no caben las respuestas.

La otra

A veces creo que
si camino detrás de mi sombra
nadie podrá rozarme
nadie podrá alcanzarme
y la otra que me habita
la que no tiene cara
ni ojos ni boca
podrá asomarse sin miedo
a enfrentar la noche.

SEBASTIÁN JORGI[1]

RAYUELA

La niña estaba jugando a la rayuela cuando apareció el muchacho de anteojos claros. Era el señor Julio, su nuevo maestro. Se había quedado mirándolo.

—Sigue jugando, Romi.

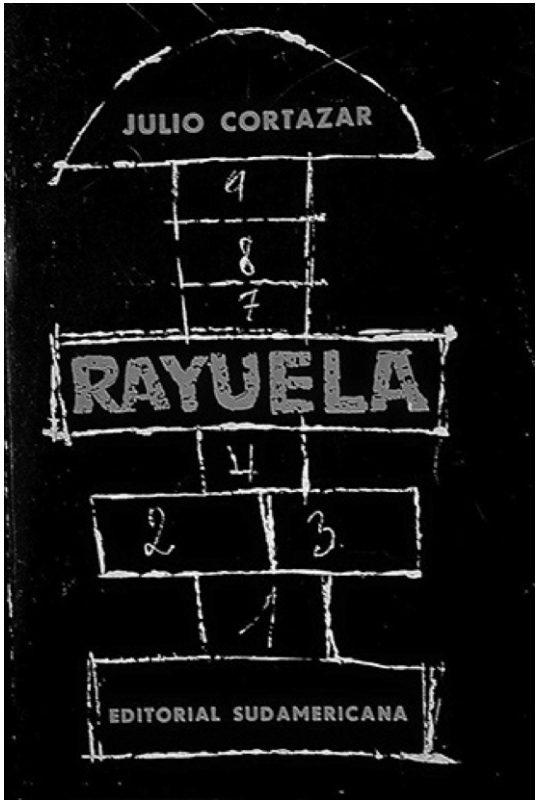
Ella así lo hizo.

Años después, en el secundario, se puso muy contenta al tener de profesor de Literatura a su ex-maestro Julio. Él se acordaba de ella y aún la imaginaba jugando a la rayuela en el recreo. La adolescente supo que el maestro alegre que había conocido, ya no existía. Se había convertido en un profesor taciturno, que se entretenía escribiendo cosas en una libreta.

Cuando Romina Pérez terminó la Facultad con la calificación de Distinguida en la carrera de Letras, lo primero que hizo fue comprar la novela que tanto éxito tenía y entonces supo el porqué de aquella tristeza del profesor Julio. El título del libro le decía que jamás aquel maestro la hubo de olvidar: *Rayuela*. También de ella se había borrado el corazón de niña. Un golpe de estado derrocaba a un presidente constitucional.

[1] Docente, escritor, crítico literario, dramaturgo y periodista. Entre sus últimas publicaciones se destacan *Por todo el camino* (2011), *La Cocó Cambá del Okey Club* (2008), *Tardes del Lorraine* (2001) , *Fuga y Vigilia* (1996). http://sebastianjorgi.galeon.com/aficiones1723006.html

Para siempre compartió la triste nostalgia de Julio Cortázar. Ahora la rayuela era jugada por hombres enérgicos y audaces, por la llamada Revolución Argentina, por la Argentina Potencia después y por el Proceso de Reorganización Nacional, al tiempo.



DANIEL Q. KELLEY[1]

SANTA TERESA DE JESÚS

De Doña Teresa de Ahumada decían, según Auclaire, que podría casarse con el hombre que ella quisiera. Le encantaban Amadis, Lancelot y Palmerin. Era *enemiguísima de ser monja*. Joven, linda, alegre y romántica. Por eso entró en el monasterio, porque se conocía a si misma, porque pensaba que allí le curarían de su frivolidad y le sería más fácil ganarse el cielo. En los escritos de su madurez, se vislumbra, también, que sentía que no había ningún hombre del mundo que le pudiera satisfacer. Teniendo siete años, agarró a su hermano mayor y caminaba a lo que imaginaba era *tierra de moros* para ser martirizada y estar con *Dios para siempre, siempre, siempre*. Una romántica. A la cual el convento no le curó de nada: Durante dieciséis años hablaba con las demás monjas, cosía, rezaba un poco, y pasaba horas riéndose con las visitas que no dejaban de buscarle. Hasta metía su mano a través de las rejas para colocar mensajes en la mano de un hombre de Ávila. Una romántica que quería y no quería darse. Finalmente, un busto de Cristo afligido y un libro de Agustín confesor le sacudieron de su vida mediocre, falsa, y la verdadera Teresa irrumpió en la tierra y en el cielo: Fundó la orden de Carmelitas Descalzas, sufría, rezaba, viajaba por España, pedía, aguantaba las tonterías de unas ricas, formaba amistades, fue trai-

[1] Integrante de la Comisión Editorial de la RANLE, es graduado del Institute of Technology (MIT) y de la universidad de Harvard, ambas en Cambridge, Massachusetts. Realizó estudios de postgrado en el Institute for the Educational Sciences (Roma) y en la Universidad de Navarra, España, en las áreas de Filosofía y Leyes. http://www.anle.us/355/Daniel-Q-Kelley.html

cionada, no le entendían unos prelados, rezaba, cantaba, sufría física y emocionalmente, fundaba una docena de monasterios de mujeres, fundaba monasterios de hombres, las noches escribía sus reglamentos y autobiografía porque su confesor se lo mandó. Su reconversión fue *una pequeña determinación*, palabra que usaba con frecuencia en sus escritos. Se enloquecía de amor de Dios: *Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero, / que muero porque no muero*.

Sus mejores versos son el comienzo de un poema escrito en verso libre, algo raro para la época:

Nada te turbe,
Nada te espante,
Todo se pasa,
Dios no se muda.
La paciencia
Todo lo alcanza;
Quien a Dios tiene
Nada le falta:
solo Dios basta.

Son los mejores porque han tenido la virtud de consolar y acercar a muchas almas a Dios: Esto es el arte. En todo caso, su autobiografía y sus cartas, llenas de eventos extraños, consejos prácticos y bromas son más ilustres que sus poesías. *Aunque las mujeres no somos buenas para el consejo, algunas veces acertamos*. Pues, sí, Señora Fundadora. *De devociones absurdas y santos amargados, líbranos, Señor*. Ya entrada en años, enferma, sufría la vaivén de un carro incómodo que le llevaba adonde problemas y más problemas, como siempre. Llovía. El puente rústico, sin barreras, apenas se veía debajo del torrente del arroyo. El carro empezó a volcarse, y la futura santa saltó al agua. *¡Señor, con tantos males y encima esto!* Escuchó una voz conocida: *Teresa, así trato a mis amigos*. La futura Doctora de la Iglesia le contestó: *Dios mío, por eso tienes tan pocos*.

ROBERT LIMA[1]

CANCIONES CUBANAS

Guajira, el son te llama

"Güajira, el son te llama
a bailar, a gozar"

A mí también el son me llama
Con su suave tono y repetición.
A mí también me llama con
El ritmo del bongó
Y ese tres que toca fina melodía
pa caderas que se mueven
Al rico ritmo del diapasón.

Y oigo, a la vez, el son
De carretas campesinas,
su vaivén de las maderas
que imitan las caderas
que se agitan con el son.

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

Son de la loma

"Mamá, yo quiero saber
de dónde son los cantantes"

Son de La Habana,
Mi tierra cubana,
donde se canta
de noche y de día
y en el Malecón
se unen las voces
del viejo y del joven,
se mueve la gente,
los blancos y negros,
con el paso caliente
y cuerpo ondulante
de los que bailan
al son de la loma
que viene de Oriente.

El cuarto de Tula

"El cuarto de Tula le cogió candela.
Se quedó dormida y no apagó la vela"

¡Despiértate, Tula,
Sálvate la vida
Que tu casa está
Toda encendida!

¡Levántate, Tula,
Que la cosa es fea.
Vete a la ventana y
Grita hacia afuera!

Descuídate, Tula,
que te van salvando.
Los bomberos vienen

Y con sus mangueras
Apagarán el fuego
Que te está quemando.

Consuélate, Tula,
Que ya va el bombero,
Se mete en tu cuarto y
Ya te está regándo.

El cuerpo de Tula
Ya se está calmando
Ahora que su fuego ya
No le está quemando.

ChanChan

"De Alto Cedro voy para Marcané,
Llego a Cueto voy para Mayarí"

En Holguín hay cuatro pueblos

Tan sonoros que Compay
Hizo el son de dos amantes
Recordados por la gente
En un ritmo que soñó
Y captivo se quedó
Con Juanica y su Chan Chan,
Que en la orilla de su mar
Recogen arena pa usar
En una casita pa dos.
Y lo que vino a pasar
Es que ella se movió
En un ritmo muy sensual
Y él se quedó apenado
De no poder actuar.

JUAN LISCANO[1]

Poesía confesional. Solo cuando se cree ciegamente que hablar de sí es un acto de amor.
ALBERTO GIRRI

2

¿En qué medida
la ausencia no es presencia
no es sentirnos despiertos?
¿En qué medida soy o me deshago?
¿En qué medida puede contenernos el tiempo
si el sueño nos pasea
por diversos sitios simultáneos
por momentos distintos y conjuntos
y nos asoma una duración ensanchada?
¿Si la evocación avasallante
me revela
me deja asombrado de mí mismo
ante el valor indecible de la nostalgia?
¿Cuándo
en fin
lo más presente
lo más grávido de porvenir
es el recuerdo?

[1] Escritor, poeta, periodista y destacado crítico literario venezolano (1914-2001), dirigió la fundacional revista *Zona Franca* de Monte Ávila Editores. Los poemas seleccionados forman parte de *Rayo que al alcanzarme…* (1974-1976).

23

Regreso a la soledad
de buscarla en la memoria.
Regreso de su presencia
de cólera y dulzura
al impreciso recuerdo
a las efímeras formas
que la evocan
a su don de pertenecer al tiempo
soñando el absoluto
a los opuestos cuerpos del aire
de sus mellizos natales
y me pongo a imaginar
aventuras de solitario
desolaciones
viejas costumbres de soltería
nostalgias de viudez.

Me pueblo de
fantasmales personas mías
poblando otra vez
su ausencia.

38

La Adivina en su balcón
juega a extraños juegos.
Sus dedos juegan
a tocar una fresa del mar
Es la dueña del rincón
que huele a jazmín
en la memoria.
Juega a los dioses yacentes
indaga sus destinos
sus fuerzas
sus desgracias
cuando juegan a ser humanos.

Corren sobre el piso
las pequeñas esferas de vidrio
sus colores dan números
anuncian movimientos del cielo
peligros de la oscuridad
y ella adivina entonces
las mudanzas del tiempo
el posible asesino
como una antorcha
el rostro
del bello jugador
guardián de la alegría.

44

Los viajes del sueño
me acercan a su presencia
tan hecha de viajes y sueños
tan como mi sueño la encuentra.

Empieza el vuelo
siento que todo es lomo de divinidad
de fuerza que no me pertenece.
Pasa un tiempo extático
Sonríe cuando llego
Está inmóvil ante mí
no sabe lo que mi caída sobre ella exige.

Sacudo las manos para hablar
  son gestos de afuera.
Su mirada pide irse al fondo.
Sé que arriesgué el tiempo.
para tocar su mano delgada
para reír de tonto
  solo
dichoso de que estuviera ante mí.
Somos cuales otros.
No vale ya la muerte

ni el modo de matarnos vivos
Viajamos en el sueño
de nuestra propia realidad.

61

Sobre el pino de todas las horas
allá en el Sur
en la casa de la sierra
donde creció nuestra avidez mutua
brillan al atardecer o al alba
dos estrellas como sus mellizos
la blanca Venus y el rojo Marte.
Así la siento
doble
hecha de esa risa
y de esa fulguración lírica
que vuelvo a mirar ahora
—ella ausente—
sobre el mar.

© Zen (GPR, 2015).

MARÍA LUISA MEDINA[1]

MUERTE EN EL FACEBOOK

UNO

Ese día que Santos Aguilar murió se saturó la página del Facebook. Durante dos años había sido el visitante más asiduo. Hizo comentarios de todas las reflexiones que subían quienes eran sus amigos y quienes no lo eran. Le contestó a una tal Rosa Elvira Muñoz que tenía la obsesión por subir fotos de animales maltratados: perros sin una pata, ratones sin cola, cocodrilos tuertos. La apoyó siempre con comentarios llenos de compasión hacia las bestias maltratadas.

A Rogelio González le envió todos los días una rola de música barroca. Rogelio comentó, reiteradamente, que si por él fuera, la vida tendría que haberse detenido en el siglo XVII. De vez en cuando intercambiaban versos de Góngora y de Sor Juana.

Y así, el encantador Santos Aguilar murió un día cualquiera. Un infarto masivo se lo llevó. Todavía alcanzó a subir los síntomas de su dolor : "*… siento que me muero, el dolor es insopor… sí, me muero, adiós por la vez última, mis feisbukeros, adiós…*"

Muchos subieron al Face moños negros; otros, música de Bach; algunos poemas sobre la paz de los difuntos. Había belleza en esas

[1] Actriz, directora, dramaturga y novelista mexicana. Entre sus obras teatrales se destacan *Tren nocturno a Georgia*, por la que recibe en 1992 el segundo lugar en el Concurso de Teatro de la SOGEM (1992 y 1997); *Íntimas confesiones, El color de las bugambilias* y *La Condesa llegó a las cinco*, entre otras. Http://maluisamedina.com/

páginas virtuales pero también una terrible pesadumbre. Cada uno de ellos iba a extrañar a ese amigo incondicional, entrañable, pendiente siempre de todo lo que comentaban, pensaban y sentían aquellos que compartieron con él dos años de su vida.

DOS

En un oscuro velatorio de la colonia Roma se encontraba una mujer frente al féretro de su hijo. Era una mujer de facciones indígenas. Su cabello entrecano estaba ceñido por un moño negro. El féretro de su hijo no tenía flores alrededor, nadie las había llevado. La luz de las velas y la ausencia de humanos le daban al lugar un tono sombrío.

Amalia rezaba en voz baja y de manera automática, porque en realidad se preguntaba por qué su hijo estaba tan solo si siempre le hablaba de sus amigos, de Susana, de Rogelio y de quién sabe cuántos más. ¿Qué mal les había hecho su hijo para que nadie fuera a visitarlo en su último momento? ¿Por qué nadie venía a darle un abrazo cálido a ella que era su madre? ¿Acaso nunca les habló de ella? ¿Acaso se avergonzaba de que fuera su madre?

Ya eran las doce, Amalia pensaba velarlo toda la noche pero decidió que no se lo merecía, seguro no tenía amigos, y se había avergonzado de ella. Se levantó para avisar que cerraran el velatorio y que ella mañana vendría a la incineración. Antes de irse vio el féretro y pensó que de seguro su hijo había sido un perfecto cabrón.

Y así, el rey del Facebook se quedó absolutamente solo mientras las páginas virtuales ya se habían olvidado de él, ahora reventaban de chistes, de memes y de recetas para la caída del pelo; o de fotografías de seres humanos comiendo, bebiendo y siendo absolutamente felices.

ALBA OMIL[1]

NARCISISMO

En este mundo, el supremo don es el de la belleza. Un cuerpo armonioso, flexible, como el mío, con esa luminosidad en la piel que todas las mujeres me envidian ¡Ya quisieran ser como yo! ¡Pero nunca lo lograrán!

Yo desprecio a las mujeres: son débiles, caen fácilmente, uno puede hacer con ellas lo que desee. Tengo mi experiencia en la materia. Muchos lo saben. Más de uno envidia mi belleza, mi sabiduría, mi poder de persuasión, mi inteligencia, la armonía de mi cuerpo, sobre todo mi cuerpo. No es vanidad, no; el reconocimiento de los propios méritos no es vanidad. Mi vida está llena de anécdotas relativas al trato con las mujeres; sin embargo, esto no me ha conferido una aureola donjuanesca. No sé por qué. Solo una puede jactarse de haberme vencido, pero esa ya es historia antigua. A las otras, sé muy bien cómo acercarme, cómo llegar, cómo vencer: el regalo, la palabra armoniosa, el casi imperceptible coqueteo y la receta mágica: hacerlas creer que son inteligentes, que son sabias. Recuerdo un caso entre tantos: ardía el verano, ella se bañaba desnuda en el estanque. El rumor de las aguas del arroyo se mezclaba con el rumor el viento. Me acerqué cautelosamente:

[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 *Hace tiempo en el Noroeste* (Tomo VII, 2015), *Los ojos de Medusa* (2014), *De nieblas y fulgores* (microrrelatos, 2013), *Puebla. Recuerdos y ensueños* (microrrelatos, 2013) y *Hechicería en las culturas prehispánicas* (ensayos, 2011).

—Hola!, le dije con mi tradicional mundanidad.

Ella, la descarada, ni siquiera ocultó su desnudez.

—Eres hermosa (¡Cómo se complacía!) ¡Qué piel! (En realidad, yo pensaba en la frescura, en la luminosidad de la mía).

El sol ponía escamas brillantes en el agua y en todas las cosas.

—¡Hermosísima!, recalqué ¿Te gustaría ser más bella? ¿Siempre joven? ¿Más inteligente? ¿Más atractiva? Todos te envidiarían. Poseerías todos los secretos.

—¿Algún secreto de belleza?, dijo la estúpida, no sin cierta timidez aunque con un brillo de ambición en la mirada.

—¡Por favor! —le dije, a punto de indignarme. Me serené.

—¿Quieres que charlemos un rato?

—No hablo con desconocidos. Mi compañero puede disgustarse.

—No temas. En realidad, ya estamos hablando. Hace calor ¿verdad? ¡Cómo brillan las gotas sobre tu belleza! ¿Tienes sed? Toma (le extendí unas uvas rosadas, traslúcidas. Tomó una, dos, tres).

—Esta es mejor —comenté como al descuido.

Ella, al instante, como si la intuyera, no quiso aceptarla.

Insistí, con mi típico aire mundano, mezcla de sabiduría, suficiencia y cierta coqueta frivolidad.

No pudo más. Le dio un mordiscón y luego se la pasó a Adán.

Mis carcajadas estallaban en medio del silencio de Paraíso.

Lucas Cranach the Elder (1472-1553).
Detalle de Adán y Eva *(1526), Courtauld Instiute of Art, London.*

FEDERICO PELTZER[1]

ÁRBOL DE UN PÁJARO

Su sombra abarcaba un ancho círculo de tierra y bajaba, desde las hojas grandes, brillantes, que solían crujir, si se las arrancaba, como un papel grueso y bien planchado. Cuando llovía, el agua tardaba en caer a través del follaje macizo; y después continuaba remojando la tierra, como una rebeldía, cuando el sol hacía rato que encendía faroles por el cielo.

Había pertenecido a una vieja quinta y estaba en el borde, invadiendo la calle. Era del tiempo en que la gente se eternizaba con hechos aún más desmesurados que los árboles que plantaba. Al atardecer, algunas muchachas con sombrillas se paseaban por los caminos interiores, mientras afuera, en la ciudad, las mentaban como a los coroneles famosos o a los payadores de pico de oro. Un gobierno expropió la quinta, y el árbol fue a dar al pueblo, que solía acudir a sentarse, con la canícula, en el ancho cinturón de bancos con que el Municipio limitó su contorno. Y, desde el momento en que fue posible tocarlo (y hasta grabarle flechas o iniciales en la piel), perdió algo de prestigio; aunque lo recuperó pronto, porque los gigantes resisten la cercanía.

En aquel árbol no se escuchaba más que a un pájaro: uno solo, hacia la tarde, a veces durante la noche, cuando lo desvelaban el calor o las visitas. Era un canto dulce, tímido al principio, después alegre y victorioso como una ola que se decide a retozar. Ningún otro pájaro cantaba entonces en los aledaños. Hay cosas que imponen su soledad.

[1] Catedrático universitario, abogado, poeta, ensayista y novelista (1924-2009). https://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Peltzer

La plaza del árbol era muy concurrida. A la gente le gustaba escuchar aquel canto que ayudaba a ser feliz. Iban en grupos, leían la plaquita que recordaba el famoso nombre del expropiante, y la cita laica, en austero latín, que hablaba de usos naturales y morigerados. Algunas parejas conocieron el amor allí, ese amor pulverizado después en múltiples desencuentros. Los viejos leían su diario y comparaban días y hombres; los chicos, contenidos, solo querían descubrir el origen de aquella voz, amparada por un guardián malhumorado. Hasta un suicida decidió matarse al pie del árbol, tal vez convencido de que lo último que se escucha perdura toda la eternidad… Y el pájaro cantaba.

Cada diez o quince años, la Comuna proveía una cuadrilla, remolona y bullanguera, a fin de podar aquellas ramas que multiplicaban el tronco, igual que una filosofía demasiado ambiciosa. El pájaro esperaba y, cuando se iban, volvía a cantar. Ni el ojo más limpio alcanzó jamás a descubrir su nido.

Hubo conjeturas, teorías, consultas. La ciudad cambiaba, pero no el árbol; y menos el canto. Un árbol, en verdad, no es algo idéntico: se renueva, se recrea; como un hombre. En cambio, un canto puede prolongarse, como un eco de sí, mientras haya un oído capaz de escucharlo; es una palabra que no envejece, acaso porque no dice nada.

Sin embargo, un árbol tampoco es eterno, aunque quizás debiera serlo. Y a este le llegó la hora de morir. Parecía imposible, porque era ancho como un gigante acostado. Pero murió. Se fue secando, probablemente asustado del lugar que robaba a una ciudad sin espacio. Se contrajo y se arrugó, como un globo sin aire. Con él se fue apagando el canto de su pájaro. Inútilmente trataron de hacerlo perdurar grabado en los más celosos alambres de las mejores fábricas europeas: el canto no se registró en ellos y quedaron lisos, vacíos, como la mano que se cierra y no logra cazar la mariposa.

Cada árbol tiene un pájaro. Muchos acuden, pero uno solo es su amigo, su confidente. Se hablan, se conocen, quizá se cuentan sus mutuas aventuras por la entraña de la tierra o por la libertad del espacio. El pájaro suele morir antes y el árbol lo llora a su manera, con un bisbiseo de hojas que se caen hacia el otoño. Después, encuentra algún otro cantor y reanudan el dialogo.

Y aquel árbol no había visto morir al único pájaro que vivió en él con su permanencia de canto. Tal vez era su alma, su ser primero y último, eso que también deben tener los árboles.

La intriga arreció. A la gente le agradan los muertos que caen con dignidad, haciendo un espectáculo de su caída. Querían saber aquel secreto de tres generaciones, porque, después de la oportunidad de la muerte, los grandes misterios no suelen descifrarse.

Pero no lograron descubrirlo.

Cierta noche de tormenta, cayó un rayo. Aquel lento apagarse terminó de golpe y solo quedaron un montón de ramas esqueléticas, retorcidas, entre un inútil colchón de hojas y el tronco breve, enano, con un enorme hueco en el medio.

Amaneció un día frío, republicano. Dos chicos, rumbo a la escuela, entre el pegajoso vapor de la lluvia lo vieron así, terminado, ya con el impudor de su derrota a la vista. Se acercaron y uno, el más ágil, trepó sobre las manos enlazadas en estribo del otro y se asomó para saber antes que nadie.

Había escuchado al pájaro y sus ímpetus dañinos se amansaban con él; su padre recordaba otros tiempos de canto mejor, y su abuela hablaba de una de esas ocasiones únicas en la vida, cuando la invitaron a tomar el té en el parque donde el árbol era el príncipe.

Todo era negro, húmedo, caduco. Hasta el silencio gravitaba como una presencia. Le pidió fósforos al compañero de abajo y, aprovechando un resuello que se dio el viento, lo encendió dentro de la madera.

Tenía una hondura mayor que lo previsible. Se asomó todavía más, el vientre rayado por el borde, y miró hasta lo último.

En el final del árbol, allá junto a la definitiva muralla de la tierra, había un gorrión muerto.

© Un triste adiós (RANLE, 2015).

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ[1]

Haikús del camino

Espigas blancas.
En la luz más humilde,
las alpargatas.

*

Tendón, guijarro
y pobreza del lirio.
Su mecenazgo.

*

Cáñamo herido.
En la aguja se ciñen
cierzo y estío.

*

[1] Escritora, ensayista, poeta y profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Es autora de una amplia, variada y reconocida producción literaria. Poemas suyos han sido traducidos a varios idiomas (gallego, inglés, francés, italiano, neerlandés y armenio) y publicados en numerosas revistas y antologías. En el aporte que publicamos recurre a la estructura de las diecisiete silabas del haiku inspirados pensando en Santa Teresa, la poeta andariega e inmortal figura.

Desbrozadura
del alma vuelta cuerpo.
Llaga y ventura.

*

Los pedregales
rezuman tinta roja.
Tinta que es aire.

*

Nubes que empujan
las hojas hasta el suelo.
Las piernas, mudas.

*

En cada puerta
un camino se abre
y otro despierta.

© En cada puerta (RANLE, 2013).

HÉCTOR ROJAS HERAZO[1]

La espada de fuego

A la diestra la llama de Dios, viva
palpitando como un ave de diez alas
y nutriendo el silencio con su vuelo encendido.
Nosotros estábamos descansando de haber sido hechos.
De sabernos sombreros y flores
y trenes futuros y locos por una gran pradera.
Nosotros no sabíamos
de la fuerza que tienen las raíces para apretar un ataúd
ni conocíamos el pan, la sal, el agua
ni el espeso follaje de un párpado cuando oculta un deseo.
Nosotros éramos solo eso:
un montón de asombro,
dos brazos que cubren un rostro para huir,
dos vientres locos,
dos niños sin salida por un túnel de espinas.
¡Ay!, nos dieron un peso de sombra en cada vena
un ojo para cada cosa,
una valla de tacto,
un olor que se empapa de nosotros

[1] Poeta, novelista, pintor y periodista colombiano (1921-2002). Adicionalmente a su producción plástica y en literatura narrativa, su obra poética incluye *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961) y *Las úlceras de Adán* (1995). Poeta Laureado (1991) recibió numerosos galardones y reconocimiento a su producción y trayectoria.

y una risa encendida por la muerte.
¡Ángel, hermano ciego,
puro,
míranos ahora desposeídos de tu alegría y de tu llama!
Desnudos
como un pensamiento en la mitad de una conciencia.
Tiritantes
suplicando que no nos quiten esto.
Que nos dejen los muslos temblorosos de una mujer pariendo,
que nos dejen un sapo bajo un arbusto
y un peluquero mirando el vaho de una infamia
mancharle su perita de alhucema.

Que nos dejen oler —¡hasta el suplicio!—
una botella donde un misógino envejecido
ha atesorado todos los orines que no pudo vaciar
en el sexo de una mujer difunta.
Que nos dejen masticar cáscaras de guayaba
y lamer cucharas sucias de gas bajo las camas
o mirar fijamente la palidez de un hombre cuando duerme.
Que nos llamen fulano,
tulipán,
comadreja.
Para algo vimos un caballo relinchando
furiosamente iluminado por el alba.
Para algo vimos cómo se gastaba un peldaño
y un niño repetía —hasta volverlo pájaro o sombrero—
el nombre de un país oculto en la bisagra de un pupitre.
Para algo fuimos hormiga taciturna
con una hojita de almendro en las antenas.
¡Ay!, y fuimos calles y ciegos con bastón
y mugre de unas manos
frotando el mobiliario de una casa enlutada.
¡Siempre, siempre,
hemos de regresar a nuestras sienes
a buscar nuestros ojos,
a comernos los hígados,
a vestirnos de baba los dientes y la lengua!
¡Y allí —parado y mudo en cada pan del día,

en cada represalia de la luz y del humo—
tu gran espada ardiendo, ángel mío,
tus grandes ojos ciegos y el brío de tu frente!
Ay, la almohada,
la nariz resoplando,
las baldosas cuadradas,
todo lo que se apaga cuando vibra tu fuego.
El río que busca su rumbo,
los ojos que quisieran otras órbitas,
la piel que se resiente
de tanto ser golpeada por huesos y palabras
que nuevamente quisieron ser terrón o semilla.
La yerba, sí la yerba como vello del mundo.
Y esa luz que nos llama en cada sombra,
una luz de esta tierra
de una hoja, ángel mío, de una torre,
de algo que ha de viajar por siempre con nosotros.
Nos dejaste hambrientos.
Con extraña alegría
colmaste nuestra fuente de avidez y sonido.
Nos hiciste de presagio y de sangre,
de cosas que se pudren huyendo,
de animales que llaman simplemente y se apagan.
Encendidos.
Todo lo que tocamos lo herimos con tu fuego.
Tú nos asistes.
Cada pulso eres tú,
cada segundo es pluma de tus alas,
cada palabra guarda en su silencio el lirio de tu enigma.
Y tú, ángel,
disperso en tanto belfo,
en tanto enero mío,
en tantas cosas que he apretado
con inocente afán y dura garra,
por no caer,
por aferrarme al mundo,
por no morir de espaldas talado por tu fuego.

El Barro Escoge un Hombre

El barro escoge un hombre, lo señala y madura,
le da su resplandor y su fuerza callada
y un poco de ceniza le derrama en la sangre.
Después el hombre busca, se deshace, recuerda,
desovilla sus horas,
pone a trasluz su sangre
y una tarde comprende que ha triunfado el olvido.
Es el tiempo, se dice,
pasó por mi cabeza
llovió en mí
tembló sobre mi pecho
y otro labio encendió para henchir mi tristeza.
Entonces busca, mira, regresa por su frente,
pregunta en el invierno por su roto verano.
Y solo el aire, el sueño, las cosas vagas, una amarga dulzura,
lo hieren sin herirlo, lo deshacen cantando.

Súplica de amor

Por mi voz endurecida como una vieja herida;
Por la luz que revela y destruye mi rostro;
Por el oleaje de una soledad más antigua que Dios;
Por mi atrás y adelante;
Por un ramo de abuelos que reunidos me pesan;
Por el difunto que duerme en mi costado izquierdo
Y por el perro que le lame los pómulos;
Por el aullido de mi madre
Cuando mojé sus muslos como un vómito oscuro;
Por mis ojos culpables de todo lo que existe;
Por la gozosa tortura de mi saliva
Cuando palpo la tierra digerida en mi sangre;
Por saber que me pudro.
Ámame.

JESÚS SEPÚLVEDA[1]

Alejandra

Perdóname, no sé decirte
nada más pero tú comprende
que yo aún estoy en el camino.
José Agustín Goytisolo

Las campanadas daban la hora exacta
Cuando tu madre entraba en la casa de tus abuelos paternos
Y el frío se colaba por el tragaluz del cuarto
Eran los años de dictadura y militancia
El futuro entonces se venía con su carga incierta
Era la hora exacta en que abandonábamos el colegio
[y pensábamos en la universidad
El humo de las ametralladoras todavía flotaba en el aire
Era invierno —siempre era invierno—
La oscuridad lo abarcaba todo

[1] Escritor, ensayista, poeta y actualmente docente en el departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Oregón. Su obra poética ha sido publicada en revistas y antologías de más de quince países. Es autor de *Lugar de origen* (1987); *Hotel Marconi* (1998; 2006 y 2012 en edición bilingüe), *Correo negro* (2001, *Escrivania* (2003) y *Antiegótico* (2013). En 2009 *Hotel Marconi* fue llevado al cine y en 2013 apareció la primera compilación de su poesía selecta: *Poemas de un bárbaro*. Es también autor del manifiesto *El jardín de las peculiaridades* (2002), traducido a cuatro idiomas. http://rl.uoregon.edu/profile/jsepulve/

Yo me había dejado crecer la barba y vestía una camisa
[verde oliva
Tu mamá estudiaba en un liceo de niñas (era una muchacha
[seria)
A veces había explosiones en los bancos y allanamientos
Para cada grupo teníamos una *chapa* o nombre político que
[aumentaba la paranoia
Era invierno y yo caminaba por las calles agobiado
[y rabioso

La locura me golpeó una tarde de invierno
Me sacaron a tirones y puntapiés
Y me encerraron en una celda
Otra vez me agarraron por desorden callejero
La paranoia es vivir vidas paralelas
Y aunque siempre hubo una cama donde pernoctar
El sendero al jardín permanecía sombrío
Caminar sin un peso en los bolsillos y el sol en los ojos
Transpirando a cada instante
Sentado en la cuneta
Con una lata de cerveza y el pelo en la frente
Entonces escribía un libro
Hablaba del Matadero y los personajes del barrio
Allí quemé las primeras barricadas
Y fumé el primer pitillo
El resto quedó olvidado en una carpeta escolar
Con dibujos de guerrilleros
Y versos de amor de los que aún no me arrepiento

Los amigotes me perdieron
O me dieron empuje y me sacaron a pasear
Yo me quedé estudiando en el "Piedragógico"
Mientras tu madre se iba a Valparaíso

La distancia es implacable
Porque el alma no es el cuerpo y la lejanía fulmina
Naciste cuando el cartucho de la pólvora se comenzaba a
[enfriar
Y aunque los neumáticos de las protestas todavía estuviesen
[humeando
La brasa de nuestros cuerpos ya se había hecho cenizas

Eras redondita y curiosa como una beba
Llegué a la clínica acompañado de una turba de trovadores
Que hicieron guardia mientras yo esperaba conocerte
Vi entonces el cansancio irreparable de tu madre
La lejanía exacta
Espejo empañado por mi tufo a alcohol y tabaco

Sí, es cierto
Consumí su juventud y me hice viejo —escribí una noche
[con letra malsana—
Otra vez grabé mi penitencia en el árbol de los locos donde
[cuelgan los muertos
Una mañana cualquiera firmé en un bufete de abogados
La trampa que mi mente nebulosa no pudo comprender
Me enteré entonces de tu nombre por teléfono y lloré días
[enteros
Cuando cumpliste dos meses me quise arrojar de un
[catorceavo piso
Estaba en Buenos Aires y el mundo sangraba
Pero tu recuerdo me rescató del pozo hondo de cemento
Al regresar estaba aterrorizado

Eras redondita y curiosa como una beba
Cuerpo tierno y pequeño que cargué en Plaza Italia
O llevé entre autos y bullicio por el parque Bustamante
La cordillera entonces extendía su telón de fondo

Como pila de cadáveres arrumbados y baleados en la frente
Me enteré que te mudaban al norte
Lejos de la contaminación y libre del asma que no te heredé
Así empecé a verte a ratitos
Cuando ibas de paseo a Santiago
Y el sol y la luna no se denostaban

Entonces yo comenzaba a despertar de un largo letargo
Que me había hundido en el silencio
Y amasé la idea de huir para siempre
De pronto me golpeó la tristeza
Tú tenías cinco años
Y yo una silueta frente al espejo
Que no era sino una fotografía ausente
Entonces sufría la enfermedad oculta de los que besan la flor
[de la muerte
Y salí del horroroso Chile
Sin pasaje de vuelta y con tus ojos en la memoria

Me extrañaste
Aprendiste a llamar a tus abuelos tata y mami
Estudiaste francés, inglés, guitarra, violín, piano, buenos
[modales
Te criaste sana
Fuiste al colegio, al psicólogo
Aprendiste a nadar
A crecer y a reír
Fuiste tú

Me extrañaste
Vacío dejado en la sala de clases cuando celebraban el día
[del padre
Y se formaba una incógnita en tu mente
¿De qué color son tus ojos? —me preguntabas por teléfono—

¿Y tu barba?
Comencé entonces a ser parte del inventario del mundo
Bruma espesa que no podías descifrar
Tu fotografía de graduación del jardín infantil
Me acompañó en las noches de insomnio
En las tardes de vacío
Y las mañanas de desesperación
A veces recibías mis llamadas desde el extranjero
Aparato frío entre tus dedos
Nos comenzamos a ver en forma fugaz
Y a reconocernos en cada viaje relámpago

Tus abuelos maternos te criaron y vistieron
Y mudaron
Y alimentaron tu hambre y abrazaron tu corazón
Y te quisieron con besos de abuelos
Y tu madre con arrumacos de madre
Y te compraron regalos y juguetes
O arrullaron en las noches de horror e impaciencia
Yo los envidio

Mientras tanto los libros y obsequios que te enviaba
Se fueron acumulando en tu cuarto
Como objetos de colección sin cuerpo ni tiempo
Y viajaste a México
Tuviste vacaciones
Cumpleaños
Fiestas de año nuevo y navidades
Y días en que lloraste desconsolada, hija frágil
En el duro rincón de la infancia

Nací con ictericia y me puse amarillo
Cuando iba al kinder vi a tu abuelo tratando de suicidarse
Y a tu tía desesperada que le pedía por Dios no lo hiciera

Ese fue el comienzo del insomnio y las caminatas nocturnas
Recuerdo que había helicópteros que sobrevolaban el parrón
Y soldados en las calles

Mi madre corría del brazo en busca de tu tío
Mientras al fondo se oía una balacera
Hubo un tiempo feliz que se acabó de repente
Antes de que cumpliera seis años
En el colegio me enfermaba y me daban retorcijones
[nerviosos
Me eximieron de gimnasia
Así empezó el aislamiento
Cuando comencé a hincharme se aguzó mi conciencia
Muro doble entre yo y su otro
Siete años enfermo en forma intermitente causan
[extrañamiento y precaución
Las píldoras me deshidrataban hasta los huesos
Y los niños crueles me llamaban Calavera

Durante años la hora del té estuvo incompleta
Mesa pobre que inspiró alguna frase con inteligencia
Entonces me puse a escribir
Las piezas del ajedrez fueron dedos maestros
Con ellos aprendí a colorear
Y a modelar el paisaje
En el cuarto oscuro
Donde me encerraron para que se me quitara el miedo
Afloró esa visión insana que duró años en apagarse

Tu abuelita trabajaba horas extras
Tu abuelito permanecía hospitalizado
Dos años de muletas y patos de orina
Trajeron el hospital a la casa
A su regreso iba a buscarlo a fétidos bares clandestinos
Donde se encerraba a morir y olvidar

Como te imaginarás
Hubo gritos y quebrazón de vajilla
Juergas y largos almuerzos
Antes de cumplir doce sufrí una neurosis galopante
Y una nefrosis impertinente
Las vidas fáciles achatan y debilitan el pensamiento
En las tardes de escándalo tu tío adolescente se encabritaba
Mientras tu abuelo hacía amagos de colgarse
A mí me enviaban a la casa de mis abuelos paternos
[—que no conociste—
Para que no me trizara
El ritmo de los días se definía entonces como baraja de
[naipes
Sin embargo todos sobrevivieron
Y fui feliz
En mi mundo interior que no es distinto al tuyo
O al de otros
Sin importar la edad el estatus ni el sexo

Cuando las campanadas del reloj daban la hora exacta
Tu madre entraba a la casa de tus abuelos paternos
El vino tinto ya se había disipado
Y el pasado sepia
Desteñido frente al color de la pantalla del televisor
Y la nueva línea de teléfono
Permanecía oculto en un cajón del ropero
Ya no había toque de queda
Ni bombas lacrimógenas en la puerta de entrada
Aunque la mampara siguiera retumbando
Con las campanadas exactas del reloj

Como te imaginarás
Yo ya no era aquel niño tímido

Que se sentaba solo en el patio del colegio a pensar en la
[muerte y la guerra
Ni tampoco el estudiante que comía su concaví en silencio
Y le daba vergüenza saludar
De repente algo en mí estalló con la potencia de la savia en
[primavera
Y como la imaginación que brota con abundancia cuando
[todavía es tierna
Comencé a malgastar mi juventud en boliches de mala
[muerte
Hundido en piezas encendidas para apagar el dolor
Alardeando en camastros con el infierno en los labios
Y una llamarada amarga en los ojos
Era invierno y caminaba por las calles agobiado y rabioso

Como ves la realidad quema y deslumbra
La derrota consiste en dejar que el dolor gobierne
Pero no creas
La vida vale la pena
Y es hermoso seguir durando
Viaje que a todos nos toca por igual
Sin importar la edad el estatus ni el sexo

Aprendiste técnicas de lectura veloz
Y ciencias que te hacen más clara y lista
Ahora entras a la casa de tus abuelos paternos
Justo a la hora exacta en que el reloj de muro marca sus
[campanadas
Y miras la vida con ojos nuevos
Acabas de cumplir catorce años

Aprenderás que el porvenir es un presente maravilloso
Que la independencia nunca es suficiente
Porque la liberación más justa es la autonomía total

Ahora la distancia que nos separó la junta el tiempo
"Crecer duele" —escribiste—
Todos crecemos y continuamos haciéndolo
Porque el dolor es parte de la vida como un viejo maestro

Ahora te veo entrar en la casa de tus abuelos paternos
A la hora exacta en que el reloj de muro marca sus
[campanadas
Y hablas con ternura de tu hermanito recién nacido
Sensibilidad cristalina que fluye por tus venas
Cristalería del alma que no se ensucia
Gota de ser que salpica en el rostro y abre una sonrisa

Te quiero

24 de agosto de 2003

© El espectador (GPR, La línea, sf).

GRACIELA S. TOMASSINI[1]

EVOCACIÓN DE DON BUENAVENTURA GONZÁLEZ

Cuando las calles del Rosario eran todavía de tierra y había palenques ante las puertas de las casas, don Buenaventura González solía caer de sorpresa en lo de mi abuela. Ataba el caballo —un gateado pangaré que según él valía una fortuna— y subía a los trancos la escalera haciendo llorar las nazarenas. Siempre venía con algún presente para merecer la sopa que venía buscando. Esta sopa vale como quinientos pesos, decía, y la abuela protestaba: ¿Y vos te crés, Buenaventura, que con ese zapallo criollo me vas a comprar la voluntad? Quedate, al menos, hasta que vuelva Juan, a ver si se arma un truco. Y se armaba. El truco, para Ventura, era un pretexto para sacarse de adentro las coplas de flor, quiero y envido que iba perfeccionando con los años, en las que despuntaba una vocación de cantor amasada a fuerza de muchas lecturas y postergada por los rigores de la vida. Cordobés de Montecristo, don Ventura supo esquivar el destino eclesiástico que le correspondía por el día de su nacimiento un 15 de julio; no fui obispo por un higo, decía; por robar higos a la siesta lo habían echado del Seminario franciscano, pero es seguro que la tentación no pasó por el estómago, que siempre tuvo magro, sino por la voluntad de andar los caminos y tener por techo las estrellas. Dicen que había sido guardaespaldas de Alvear, y algunos viejos de

[1] Miembro correspondiente de ANLE, integrante del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario y Editora General Adjunta de la RANLE. Es autora de libros y artículos publicados en revistas académicas sobre literatura hispanoamericana y argentina contemporáneas y es co-responsable del blog REDMINI (www.redmini.net). http://www.anle.us/472

la familia aseguran haber visto una foto de don Marcelo sentado en el café de París junto a Yrigoyen, con don Buenaventura parado atrás, como un arcángel huesudo y cetrino, una mano apoyada en el mango de la faca cruzada al cinto, y la otra escondida a medias entre dos botones de la chaqueta. Habrá sido por poco tiempo, porque nunca quiso ser hombre de comité. Si tuvo sus cosas, siempre fue por lealtad a su idea de justicia. En la cárcel aprendió a ser peluquero, pero ningún oficio sedentario lo conformaba. No se casó, por no echar raíz, pero dicen que amó con devoción a una Rosa de ojos claros que nadie vio jamás, en cuyo nombre recogió de la calle a varios desarrapaditos de la ciudad de Roldán, que crió como hijos y que le cerraron los ojos y le quitaron el libro de las manos el día en que dio su espíritu, quiero decir que se murió.

Acuarela de Franco Mosca para la portada de la edición de Allá lejos y hace tiempo *[*Far Away and Long Ego*] de Guillermo Enrique Hudson (Bs. As.: Peuser, 1950).*

RIMA DE VALLBONA[1]

Búsqueda perpetua

Te busqué.
Te busqué en el fondo infinito
de tu pupila
de lago ignoto
y cielos anubarrados.

Te busqué.
Te busco.
Te sigo buscando.
Impasible,
insondable,
Tú, plácido y azul oscuro,
me miras
desde tu espacio tendido en el horizonte,
mientras te voy buscando...
¿Me miras?

¿No estarás más bien soñándome?
Y porque me sueñas,
me siento fuera de mí,

[1] ANLE y ASALE. Profesora emérita de *University of St. Thomas*, adicionalmente a una amplia producción como investigadora y crítica literaria, cuenta con una relevante obra en los géneros de poesía, novelas, cuentos, ensayos y teatro. Ambos poemas forman parte del poemario *Senderos del crepúsculo* (2015) que se reseña en la sección "Percepciones" de este número de la RANLE.

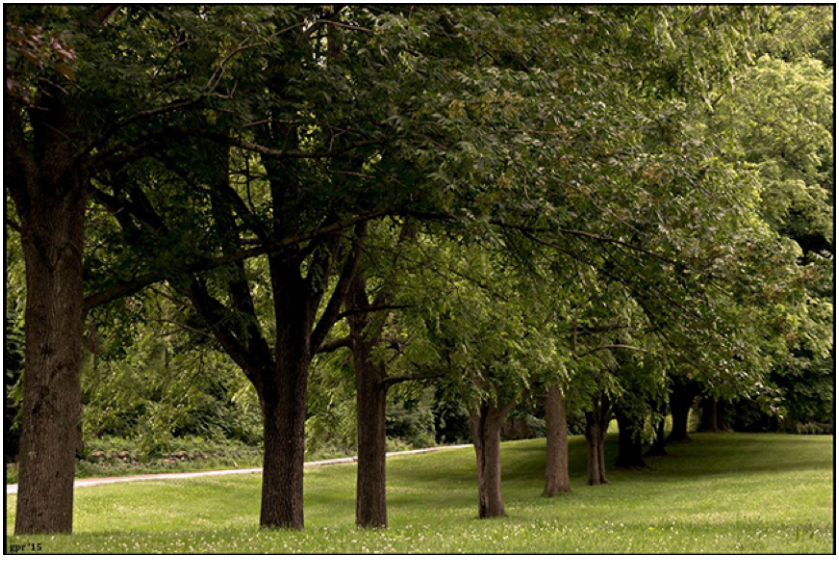
ajena
a mí misma,
dentro de Ti,
como un pedazo tuyo,
toda tuya,
mientras buscándote vivo...

Sedienta de ti

Aspiro a Ti,
pero Tú te escurres
como el agua indefinible;
como el agua inapresable
y corres raudo
por cauces secretos,
más allá de los límites
de mi mortalidad;
más allá de esta carne
que me constriñe
sin remisión;
más allá del espacio físico
que ocupa mi cuerpo
entre multitud de cosas;
sumergida dentro de mí misma
en abismos sedientos de Ti.
Y cuanto más aspiro a Ti,
cuanta más avidez tengo de llegar a Ti,
más distante,
más ubicuo,
más diluido te vuelves
en el centro doblegado de mi deseo…
No puedo ya aspirar a Ti;
en la sequedad de esta imposible jornada
se me agotaron
fuerzas,
ánimos,
ilusiones,
anhelos…

Se me agotó el ansia de alcanzarte
en los abismos inescrutables
donde te ocultas.
Solo aspiro a Ti,
poseerte sería
el milagro de poder guardar entre las manos
el agua escurridiza
como si fuera otra cosa sedentaria
que se queda fija.
Mientras siga aspirando a Ti,
algo tuyo quedará en mí,
como la humedad en la mano que tocó el agua.
En mi desolada soledad sin Ti,
será un consuelo saber que sin alcanzarte,
mis ansias de alcanzarte
pervivirán en mí.

© Las manos de San Pedro de Alcántara
(GPR, Cáceres, 2009).

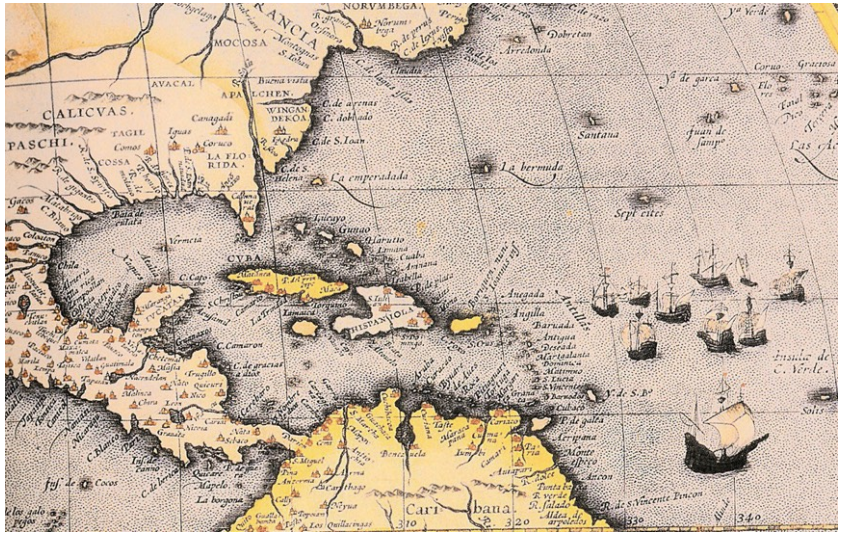


© Centinelas del camino
(GPR, 2015).

TRANSICIONES

Aquel año se le perdió. A veces trataba de recordar y ya para cuando creía que se estaba aclarando todo un poco se le perdían las palabras. Casi siempre empezaba con un sueño donde despertaba de pronto y luego se daba cuenta de que realmente estaba dormido. Luego ya no supo si lo que pensaba había pasado o no.

TOMÁS RIVERA



Detalle del mapa "Nueva descripción de América" (Americae sive novi orbis, nova descriptio), la más reconocida e influyente cartografía del nuevo mundo en los siglos XVI y XVII. Corresponde a la edición de 1592 del atlas Theatrum Orbis Terrum del holandés Abraham Ortelius en el que se incluyeron 70 mapas de diferentes regiones del mundo. El detalle permite apreciar la península de La Florida y sus aledaños.

HUELLAS DE LA PICARESCA EN LA FLORIDA DEL INCA

Leonardo Rossiello Ramírez[1]

Introducción

Este trabajo propone una nueva lectura de *La Florida del Inca* (en lo sucesivo abreviado LFI), del cuzqueño Gómez Suárez de Figueroa, en la que se examina la presencia textual de rasgos característicos de la picaresca y se determina sus funciones en la economía narrativa.

La densidad de códigos filosóficos, culturales y lingüísticos de LFI ha generado una multiplicidad de estudios con enfoques disímiles por parte de la crítica. Así, los aspectos históricos e historiográficos merecieron la atención de Miró Quesada (1951), quien estudió la concepción de la Historia del Inca y señaló la influencia de la novela bizantina, las novelas italianas y los libros de caballería; Barraza (1999) la escritura historiográfica y Puppo Walker (1985) el discurso historiográfico de LFI en su contexto. Cuestiones de estrategia militar fueron abordadas por Marín (1954-55). La génesis de la obra y la influencia de los historiadores clásicos latinos merecieron la atención de Durand (1954-55 y 1963) y de Mora (1998). Rodríguez Vechinni (1982) comparó el *Quijote* con LFI; Chang Rodríguez (1982) abordó los aspectos filosóficos; Vaccarella (2004) ha resaltado los ecos de la

[1] Catedrático del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Uppsala, Suecia. Es autor de *La narrativa breve uruguaya (1830-1880). Formas y direcciones*, Institutionen för romanska språk, Göteborgs Universitet, 1990 (tesis doctoral), de otros libros y de más de treinta artículos especializados. Dirección electrónica: leonardo.rossiello@moderna.uu.se

resistencia, en tanto que la ideología del autor y el providencialismo fueron estudiados entre otros por Avalle-Arce (1962), Moreno Baez (1954) y Zanetti (2010). Un eje importante de la investigación ha sido lo que podría llamarse una polémica "Historia vs. Ficción", apuntada ya por Torres Rioseco (17) al referirse a LFI: "[…] Garcilaso […] introduce en su narración toda clase de episodios fantásticos y legendarios más propios del novelista que del espíritu minucioso del erudito […]".

Los estudios, por su cantidad, diversidad y calidad sugieren completitud en ese sentido. No obstante, una nueva lectura de LFI desde la hermenéutica nos ha puesto en evidencia una serie de características que, en conjunto y consideradas desde el punto de vista de las fuentes, conforman para nosotros una novedosa "presencia" de la picaresca en el texto del peruano. Así, nos ha parecido interesante estudiar este aspecto hasta ahora nunca explícitamente abordado por la crítica literaria y que constituye nuestra hipótesis: que operan en LFI algunos rasgos de la picaresca, género *dicendi* que tuvo su auge durante su gestación.

Un abordaje como el que nos proponemos resulta relevante no solo por lo que pueda significar en términos de enriquecimiento del estado de la cuestión sino también porque existe una nueva novela histórica latinoamericana que, a veces, se presenta como neopicaresca en clave de metacrónica, incluso dentro de aquellas del "ciclo del Descubrimiento", estudiadas por Grillo (2010) y Aracil (2004) entre otros.

En este trabajo se aborda, desde la hermenéutica, la dialéctica entre la interdiscursividad, las estrategias discursivas y los lectores de la época. Después de referir el estado de la cuestión y de exponer algunas observaciones contextualizantes, se discuten los rasgos específicos de la picaresca. Partiendo de una taxonomía establecida, se hace un recorrido isotópico examinando ocurrencias textuales que avalan nuestra hipótesis; a través del estudio se determina que, pese a la ausencia de algunos importantes rasgos de la novela picaresca, como la narración de un relato pseudo-autobiográfico y primopersonal, efectivamente hay huellas de la picaresca en LFI, que, en gran medida, hacen a la excepcionalidad de esta crónica, el primer libro *mestizo* de la literatura hispanoamericana.

Las citas de la fuente primaria provienen de la edición crítica de 1988 de Alianza Editorial, con Introducción y notas de Carmen de Mora; las partes, capítulos y páginas se indican entre paréntesis.

El libro

El texto definitivo es resultado de sucesivas redacciones, para las cuales el Inca se apoyó en fuentes como memorias, relaciones, testimonios personales, poemas épicos y elegías. LFI no solo relata encuentros y choques de culturas sino que, pese a las explícitas protestas de su autor (p. ej. en II/1: 27), se mueve sin solución de continuidad entre el polo histórico-testimonial y el poético-literario. En efecto, LFI se presenta como testimonio y registro historiográfico, como *res gestae* (cfr. de Mora 161) y no como ficción; por lo tanto, las categorías "personaje" y "protagonista" resultan problemáticas y poco relevantes. Además, está ausente en LFI lo que es esencial de la picaresca: el relato ficticio "autobiográfico" de las peripecias de un marginado social. De acuerdo con Costa Milton (253, *passim*), la novela picaresca gira en torno a un antihéroe. Aunque no cuestione el sistema socioeconómico en el que actúa, sus acciones y pensamientos permiten leer el texto como crítica social. LFI carece asimismo de la presencia dominante de la voz narrativa consecuentemente homo e intradiegética, característica de la novela picaresca.

No obstante hay otros rasgos textuales que hacen pertinente un examen más detenido en busca de ecos de la picaresca. Se trata de la presencia de un narratario o lector explícito; del carácter episódico, presente en las relaciones de casos sucesivos; de los *exempla* comentados de personajes y situaciones dignos de imitar o de evitar que afloran como prédica didáctico-moralizante. Asimismo, del motivo del engaño, actualizado en situaciones con *dramatis personae* representados como embaucadores; del humor derivado de situaciones jocosas y finalmente, de la formulación explícita de una tesis dogmática.

Estos aspectos no solo pueden encontrarse en los textos canónicos del género picaresco sino que su presencia es sistemática y lo configuran. Se presentan en LFI en el plano de la estructura, en el de la historia narrada y sus repercusiones en el plano del discurso y en lo que podría llamarse una teleología ideológica.

La picaresca

El Inca pudo haber conocido algunos antecedentes medievales de la picaresca, en particular la *Celestina* (con la que, siguiendo

a Ferreras (24), "entramos ya en el mundo picaresco"), pero la que más pudo haber influido es la de los quinientistas como *La Lozana andaluza* (1528), el *Lazarillo* (1554) y las narraciones picarescas aparecidas durante el ciclo vital del cuzqueño como el *Guzmán de Alfarache* (1599) y libros de atmósfera picaresca, como *El viaje entretenido* (1603). LFI se publicó el mismo año de la aparición de *La pícara Justina*, de autoría aún incierta.

En la biblioteca de Gómez Suárez de Figueroa, en la que se encontraron relativamente pocos autores españoles, había sin embargo volúmenes de la *Celestina* y de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*. El catálogo, incompleto, fue publicado en 1935 por José de la Torre y el Cerro (cfr. Durán 1948: 239 ss.).

La tradición crítico-teórica y hermenéutica desde la aparición de la picaresca es abundante y plena de polémicas en torno a la definición del género. Remitimos a los estudios de Zamora Vicente ([1962] 2002), Guillén (1971), Lázaro Carreter (1972 y 1978), Rey Hazas (1990) y Sevilla (2001). Desde una perspectiva europea pueden destacarse los trabajos de Alexander Parker (1971) y Garrido Ardila (2009), quien propone (433 s.) que en realidad la novela picaresca es un *subgénero*: "La picaresca se inserta en el género de la novela, por lo que, para mayor precisión, puede asignársele la etiqueta de subgénero novelístico".

Nosotros preferimos referirnos a "la picaresca", esto es, a las *narraciones* picarescas con una serie de rasgos característicos, aunque no privativos, cuya suma la define. Así, definimos la narración picaresca como aquella en la que a por lo menos un narratario o lector explícito se relatan, por lo general intra y homodiegéticamente, una serie de episodios, presentados *ab ovo* y en orden cronológico, protagonizados por un personaje subalterno y estigmatizado, proveniente de los estratos bajos de la sociedad y acreedor de una importante deuda social.

Retomando productivos alcances de Jolles (29 ss.), se puede asumir que la hagiografía, actualizada en numerosas[2] *vitaes* de santos, presenta *imitabiles*, es decir, modelos humanos y comportamientos dignos de ser imitados, de acuerdo con el sentido latino del concepto

[2] Jolles (30) indica que la colección de la revista *Analecta Bollandiana* contenía hacia 1930 veinte mil vidas de santos.

de *imitatio*. Y lo hace junto con unas prédicas más o menos explícitas. Jolles propone como anti-*imitabiles* a figuras que hacen pactos con el demonio (Simon Magnus, Roberto el Diablo, Don Juan, Fausto).

En esa línea de pensamiento, proponemos que la picaresca presenta ante todo un modelo de personaje y de acciones que no conviene imitar. Si el santo es representado en la hagiografía como un *imitabile*, el pícaro es representado en tanto que anti-*imitabile*. La picaresca adopta así una posición opuesta a la hagiografía. Ambas formas narrativas contemplan y confluyen de maneras diversas en un propósito común —la prédica moralizante y doctrinal— a partir de formas inferenciales posibilitadas por la inducción y, más concretamente, por la forma *exemplum*. El personaje pícaro y sus acciones —y ese rasgo se hace más evidente en la picaresca barroca— habilita este tipo de digresiones, que, entre episodio y episodio, especialmente a partir del triunfo de la Contrarreforma, tienden a expandirse, al punto que se invierte la relación acción/ comentario de la acción (esto es, discurso diegético/ discurso ensayístico) y la primera deviene pretexto para amplificar el segundo. Al contrario del *imitabile* de la hagiografía, de cuyas acciones ejemplares se deriva una prédica de lo que debería hacerse, el pícaro es un "anti-*imitabile*": la enseñanza didáctico-moralizante se deriva del ejemplo negativo, o sea, lo que *no* debe hacerse. La picaresca es así una narración de aprendizaje y una anti-hagiografía. Como en esta última, y a menudo como en el sermón, los *exempla* son formas estructurantes retórico-argumentativas basadas en la inducción, es decir, en los procesos inferenciales del lector a partir de ejemplos "negativos", aunque también se destaquen en ocasiones ejemplos dignos de imitarse.

Este protagonista utiliza el engaño puesto en sistema como principal método para sobrevivir y ascender socialmente, lo que genera situaciones jocosas y el humor se hace presente como importante ingrediente discursivo. El protagonista sufre una serie de peripecias que le provocan trasmutaciones y cambios en su perfil psicológico. Hacia el final accede a formas *non sanctas* de integración social. Desde su ganada experiencia, narra, reflexiona de manera irónica entregando una prédica más o menos evidente sobre aspectos éticos y morales de la vida suya y aun en general. Por lo menos una tesis subyacente o a veces explícita, de orden doctrinal o confesional, suele justificar el relato. Veamos ahora cuáles de estos rasgos se encuentran en LFI y cuáles son sus funciones.

El narratario o el lector explícito

La emblemática y memorable apelación a un lector explícito del comienzo del *Lazarillo* también está presente en LFI, "Dirigida al serenísimo príncipe, duque de Bragança, etc.", especificada en la siguiente página inicial: "Al eccelentíssimo señor don Theodosio de Portugal, duque de Bragança y de Barcelos, etc.". En el texto que sigue el Inca explica la "obligación" que siente y el "atrevimiento" de dedicar a "Vuestra Excelencia" esta historia, con el pedido de que "se digne a admitir y recebir este pequeño servicio". (95, 97 s.). Más allá del enunciado téngase en cuenta el acto, el contexto y las consecuencias de la enunciación: apelar a lectores explícitos es también una manera del escritor peruano, hombre a caballo entre dos culturas, de defender la verosimilitud de lo expuesto.

El subsiguiente "Proemio al lector" también puede verse como una referencia al narratario. Va más allá el Inca en materia de apelaciones a narratarios; afirma la veracidad de los hechos ("[…]para que se crea que no escribimos ficciones […]") en circunstancias en que la historia en realidad tiene un destinatario más amplio, merecedor de la verdad: "[…] que no me fuera lícito hazerlo [escribir ficciones] aviéndose de presentar esta relación a toda la república de España, la cual tendría razón de indignarse contra mí si se la huviesse hecho siniestra y falsa". ("Proemio al lector": 102).

Desde el título de la obra se verifica la presencia retórica de la *aequitas* (cfr. Lausberg §123; 202) o equidad; tanto los "cavalleros españoles" como los "yndios" reciben el calificativo de "heroicos"; en el texto el Inca procura mantenerla. Una forma de apelación al narratario español funciona en la oposición entre un "nosotros" y un "ellos", donde los invasores son presentados con fórmulas que a menudo incluyen referencias al ámbito cultural peninsular del peruano, por ejemplo, "el valor de la nación española" (II, I/14: 185) o "los christianos" (III/6: 315).

En el plano de la enunciación, determinados deícticos evidencian, además del sujeto de la enunciación, sus circunstancias y espacios, involucrando y apelando indirectamente al narratario. Por ejemplo Hernán Ponce, dice el Inca, "[...] alçó las velas y se vino a España […] (I/15: 144).

Finalmente, señalemos otro recurso con el que el Inca involucra al narratario: la abundante presencia de formas de la primera

persona del plural. “Nuestra historia” se halla abundantemente, pero también en referencias al acto escritural en el plano de la enunciación, por ejemplo el comienzo del capítulo IV de la tercera parte: “Los cuatro cavalleros que [...] dexamos en el camino”, o bien “Bolviendo a nuestro primer propósito […] la escribiremos en lo porvenir, diré […]” (II, I/27: 221). Fórmulas para el actor colectivo al estilo de un “nuestros” inclusivo, v.gr. “nuestros españoles” (III/36: 403) operan en el mismo sentido.

El carácter episódico

Mencionemos en primer lugar aspectos de la macroestructura, que emparentan la narración con no pocas novelas en las que el viaje es el elemento estructurante. En su “Prólogo al lector” el autor peruano se refiere a dos de sus fuentes, la crónica de Alonso de Carmona y la de Juan Coles, pero señala deficiencias estructurales en ellas: “Verdad es que en su proceder no llevan sucesión de tiempo […] ni orden en los hechos que cuentan, porque van anteponiendo unos y posponiendo otros […] (101). El Inca se refiere a esa presentación de las crónicas en las que a veces se apoyará —no sin subrayar su brevedad— en términos de “inadvertencias”. Muestra así una voluntad no solo de rellenar vacíos sino además de organizar el relato de manera cronológica. En ese sentido, señala de Mora (41):

> Recordemos que en la historiografía renacentista, por influjo italiano, una buena parte de la verosimilitud —no existía entonces diferencia entre lo verdadero y lo verosímil– se apoyaba en la ordenación de los hechos y en la coherencia de las partes con el todo.

Puede comprobarse que en LFI los episodios se suceden, si bien en algunas ocasiones el Inca usa recursos propios de la literatura de ficción como la analepsis.

> Para descargo de los de la ciudad, será razón que digamos la causa que les movió a dar este mal aviso, por lo cual sucedió lo que se a [*sic*] dicho. […] Para lo cual es de saber que diez días antes que el gobernador llegase al puerto, avía entrado en él una muy hermosa nao de un Diego Pérez […] (I/9: 126).

Esto indica una diferencia respecto a la picaresca "clásica", pero no es una diferencia estructural, puesto que los episodios siguen en términos generales, y marcadamente, un orden cronológico.

En aras de potenciar el interés el Inca Garcilaso utiliza elementos propios de la intriga, como el suspense: "[…] no fue poca ventura según venían fatigados de lo que avían trabajado. Donde los dexaremos por decir lo que el gobernador hizo entretanto en Apalache." (II/9: 254) y la prolepsis: "Los indios [...] quisieron suplir la falta y descuido que tuvieron [...], como luego veremos." (II/19: 282).

No obstante, el rasgo concomitante de LFI con la picaresca es la sucesión de capítulos y de episodios, marcados los primeros por espacios en blanco, una numeración correspondiente y, lo que es rasgo de época, un resumen de los contenidos: "Cap. I. Salen los españoles del alojamiento de Chicaça y combaten el fuerte de Alibamo" (IV/1: 415).

El carácter episódico en la picaresca está subrayado por la ausencia de enlaces narrativos (esto es, de indicaciones temporales y de relaciones de causalidad que vinculen uno y otro episodio) entre capítulos o fragmentos textuales. En LFI el carácter episódico también está marcado por espacios en blanco, por la organización en partes y capítulos correspondientes y por la subtitulación.

Imitabiles y anti-imitabiles

La narración de ejemplos no edificantes y la prédica en su contra también se encuentra en LFI. El autor utiliza ejemplos para expandir un cuerpo de opiniones de corte ideológico. En el elenco de LFI figuran numerosos anti-*imitabiles*, sin que por ello tengan necesariamente las características del pícaro. Ejemplo de ello es el cacique Vitachuco: "Ensobervecido [...] con estas imaginaciones que los imprudentes y locos, para su mayor mal y perdición, suelen concebir, llamó a sus capitanes, y, dándoles cuenta de sus vanos pensamientos y locura […]" (II/23: 208). En cambio, otros se acercan más a la imagen tradicional del pícaro. Un buen ejemplo es el "soldadillo" Francisco Enríquez:

> […] no valía nada, y, aunque tenía buen nombre, era un cuitado más para truhán que para soldado, con quien se burlaban muchos españoles, el cual

> estaba enfermo en la enfermería, que muchos días avía lo traían a cuestas. Pues como sintiese el fuego y el ímpetu de los enemigos, salió huyendo de la enfermería y, a pocos passos que dio por la calle, topó un indio que le dio un flechazo por una ingle […]. (III/37: 408 s.)

Como coda moralizante, este personaje sufre luego la reprensión, las burlas y el denuesto de sus compañeros de armas. Como en este ejemplo, el escritor peruano concluye a menudo la relación de episodios con breves comentarios edificantes: "Al otro indio [...] le sucedió mejor, porque a los osados, como a gente que lo merece, favoresce la fortuna" (II/9: 252). No es de extrañar en un autor que ha sido capitán que la cobardía resulte un ejemplo negativo:

> [...] en la primera arremetida que los indios hizieron contra los castellanos […] salió huyendo un español natural de una aldea de Badajoz, hombre plebeyo, muy material y rústico, cuyo nombre se ha ido de la memoria. Solo este huyó entonces a espaldas vueltas. Yendo, pues, ya fuera de peligro, aunque a su parecer no lo debía estar, dio una gran caída de la cual por [e]ntonçes se levantó, mas donde a poco se cayó muerto sin herida ni señal de golpe [...]. Todos los españoles dixeron que de asombro y de cobardía se avía muerto […] (III/30: 389).

No obstante, en razón de la *aequitas*, el Inca opone inmediatamente otro caso "en contrario", de un "fidalgo" que ha combatido valientemente y de igual modo murió "sin herida ni señal de golpe". Resulta interesante comprobar que en estos dos *exempla*, el anti-*imitabile* inicial es un hombre rústico cuyo nombre se ha perdido, en tanto que el segundo, *imitabile*, llamado Men Rodríguez, era noble. (*op.cit., loc.cit.)*

Es innegable la simpatía que el Inca expresa ante el coraje de los indígenas, como en esta prolepsis: "[…] cuando lleguemos a aquella provincia no nos faltará qué contar de las valentías de los naturales della" (II/18: 279), aunque tampoco deje dudas acerca de qué lado está su ideología y a quiénes considera dignos o no de imitarse. LFI ocupa principalmente el relato de una serie de enfrentamientos entre dos actores dentro de la dialéctica Ellos contra Nosotros: los indios por un lado, casi siempre representados como la alteridad-el Otro-y a menudo mencionados como "los enemigos" (261, *passim*), "los infieles" (260, *passim*) y "bárbaros" (293, *passim*), que cometen "abominables heregías" (550), en tanto que abundan las referencias a los

invasores enviados por la Providencia como "los nuestros" (253, *passim*); "los castellanos" (339, *passim*) y "los cristianos" (II/20: 286), amén del más frecuente "los españoles". También encarece Gómez Suárez de Figueroa el mérito del "trabajo" y sacrificio de la conquista. Gracias a ellos España ha obtenido enormes riquezas:

> *Con estos trabajos* [...] se ganó el nuevo mundo, de donde traen a España cada año doze y treze millones de oro y plata y piedras preciosas, por lo cual me precio muy mucho de ser hijo de conquistador del Perú, de cuyas armas y trabajos ha redundado tanta honra y provecho a España (nuestro énfasis, III/7: 322)

Lo *imitabile* aquí radica en lo que el autor ensalza como comportamientos edificantes, como por ejemplo la ambición de la honra: "Escrívense estas cosas por menudo [...] porque se vea que la ambición de la honra, más que otra pasión alguna, tiene mucha fuerça en todos los ombres, por bárbaros y agenos que sean de toda buena enseñanza y doctrina." (IV/10: 441). El movimiento inferencial es inductivo: llegar a una conclusión general a partir de una conclusión parcial:

> A que los príncipes y poderosos que son tiranos, cuando con razón o sin ella se dan por ofendidos, suelen pocas veces, o ninguna, corresponder con la reconciliación y perdón que los tales merescen, antes paresce que se ofenden más y más de que porfíen en su virtud, por lo cual, el que en tal se viere, de mi parecer y mal consejo, vaya a pedir por amor de Dios para comer, cuando no lo tenga de suyo, antes que porfiar en servicio dellos, porque por milagros que en él hagan no bastarán a reduzirlo en su gracia. (II/14: 186).

El narratario implícito de este fragmento ("los príncipes y poderosos que son tiranos"), se actualiza en el vituperio del género demostrativo y parece sugerir que el Inca continúa sus digresiones moralizantes sobre otros anti-*imitabiles*, en este caso los poderosos, en la línea renacentista del "regimiento de príncipes".

El engaño y la burla

El motivo del engaño (cfr. Smerdou 41 ss.) conforma el acaso más elocuente y típico de los diferentes motivos que recorren el gé-

nero picaresco, desde el *Poema de mío Cid* y el Mester de Clerecía hasta los ejemplos más recientes de la neopicaresca. La actualización consiste en que el pícaro engaña para medrar, usando la astucia y el ingenio contra otros personajes, normalmente a quienes él o ella están subordinados, y de los que no pocas veces se mofa una vez a salvo de las represalias. Este motivo con ese rasgo, también cumple su función en muchas ocurrencias en LFI; veamos algunos ejemplos.

En la segunda parte del libro II se narra cómo un curaca prisionero, que había asegurado a los españoles que llamaría a los demás jefes de la provincia y los convencería de que se sometieran, logró escaparse durante la noche junto con sus indios, evadiendo las persecuciones posteriores. El Inca comenta:

> […] no hallaron rastro dél, porque mal se cobra el páxaro que se escapa de la red. Los indios, aviendo puesto en cobro al curaca, salieron a los christianos y les dixeron mil afrentas y denuestos, haciendo burla y escarnio dellos y, sin hacerles otro enojo, que no quisieron pelear con ellos, los dexaron volver a su real, donde llegaron bien corridos y avergonçados de que un indio, que tan encomendado avían llevado, se les uviesse huido y escapado a gatas. (II/2:260 ss.)

La narración del episodio del engaño ocupa más de una página e incluye todos los rasgos del motivo, incluida la burla final. Los agentes de la burla final son un personaje colectivo ("los indios") y no el cacique mismo. Carentes de caballos y sin conocer el recurso de enfrentarlos con picas, los indios usaban los árboles como refugios. La voz autorial narra cómo un indio perseguido por dos jinetes se refugió en un árbol y les abatió sus caballos a flechazos. Al episodio (en el capítulo 24 de la parte VI) sigue la burla del indio:

> […] el cual, contento con las dos buenas suertes que en tan breve tiempo y con tan buena ventura avía hecho, se fue corriendo al monte haciendo burla y escarnio dellos volviendo el rostro a hacerles visages y ademanes, y les dezía yéndose al passo dellos sin querer lo que podía: "peleemos todos a pie y veremos quién son los mejores". Con estas palabras y otras que dixo en vituperio de los castellanos, se puso en salvo.

No siempre la burla sigue al engaño. En una ocasión, los españoles vieron venir hacia ellos un indio, con plumaje en la cabeza, que avanzó hacia ellos solo y pacífico como si trajera un recado o mensaje

del cacique para el gobernador, pero, a menos de cincuenta pasos de ellos,

> […] puso con toda presteza y gallardía una flecha en el arco y, apuntando a los de la rueda que le estaban mirando, la soltó con grandísima pujança. […] Aviendo hecho este bravo tiro, volvió el indio huyendo al monte, y corría con tanta velocidad y ligereza que bien mostraba averse fiado en ella para venir azer lo que hizo (V, II/5: 492).

En este episodio la "picardía" del indio consistió en hacer como que venía en son de paz, engañando así a quienes estaban viendo su avance.

El engaño se presenta, también, como una táctica necesaria de parte de los pobladores autóctonos a los efectos de compensar la desventaja resultante de la falta de caballos para enfrentar a los invasores.

En circunstancias en que los sobrevivientes de la invasión buscaban una ruta para retirarse, entran en un desierto y se dan cuenta de que el guía indio los había estado llevando *ex profeso* de un lado a otro. Apremiado, el indio confesó que lo había hecho por seguir órdenes de su jefe. Los españoles premiaron la lealtad del indio a su jefe y la información brindada soltándole los perros, los que "con la mucha hambre que tenían en breve espacio lo despedaçaron y se lo comieron" (V, II/3: 489 ss.).

Tratándose de táctica militar no resulta fácil determinar la frontera entre el engaño y la astucia, que son utilizados por ambos bandos. Los indios entraban a escondidas y en silencio a los fuertes de los españoles para flechar caballos y asesinar centinelas y los españoles se emboscaban en arboledas para capturar indios (cfr.V, II/3: 498). Los españoles usan del engaño para lograr sus propósitos tácticos, como sucede en el episodio de la captura de un cacique, actuación que el autor cuzqueño narra en la parte II, capítulo 23: 290 ss.

Otro ejemplo de relato picaresco con comentario hilarante de parte del pícaro, es la secuencia en la que Vasco Porcallo se mete con su caballo en una ciénaga para dar el ejemplo a la tropa, se salva de perecer ahogado mas sale lleno de lodo y vergüenza, y resuelve retirarse de la empresa. Como compensación, se burlaba de los nombres de los curacas Hirrihigua y Urribarracuxi y decía:

> Doy al diablo la tierra donde los primeros y más continuos nombres que den ella he oído son tan viles e infames. Voto a tal, que de tales [principios]

> no se pueden esperar buenos medios ni fines; ni de tales agüeros, buenos sucesos. (II, I/11: 175).

En estos últimos ejemplos, el rol "picaresco" ha recaído en españoles y poderosos; sin embargo, considerados funcional y morfológicamente, coinciden con procedimientos propios de la picaresca. No obstante, también se narran otros casos de conducta picaresca protagonizados por soldados y aun por pajes, como Juan López Cacho, "page del gobernador" que, debiendo acompañar a Gonzalo Silvestre de regreso con provisiones, se queda en el real al que habían llegado, "[…] diciendo: «A mí no me mandó el general bolver, ni venir».(II, I/13: 181).

El humor

El motivo del hambre, muy presente en la picaresca, aparece elaborado en varios episodios relacionados con el humor. La importancia de este motivo se ve subrayada en un capítulo entero (el VIII de la parte tercera parte) titulado "De un cuento particular acerca de la hambre que los españoles pasaron, y cómo hallaron comida", en el que se relata cuando Gonçalo Silvestre repartió dieciocho granos de maíz entre sus soldados, diciendo que llevaba unos mazapanes recién preparados y llegados de Sevilla y una rosca de Utrera, tierna y recién salida del horno. Los soldados rieron, ante lo cual Silvestre respondió: «Pues porque veáis que no he mentido a ninguno de vosotros, os daré cosa que al uno le sepa de maçapanes, si los ha en gana, y al otro a rosca de Utrera, si se le antoja».

A veces el humor se hace presente en réplicas de protopícaros como Antón Galván, quien, de acuerdo con la sutil litote del Inca, " no era el más discreto de sus aldeanos". Este personaje aseguraba: «Cuando los indios nos mataron a mí y a mi compañero Pedro López, hezimos esto y esto», y cuando le hacían ver que estaba vivo, respondía «A mí también me mataron, y, si soy vivo, Dios me volvió a dar la vida". El autor señala con ironía que "Galván, preseverando en su lenguaje pulido, diziéndolo siempre de una propia manera, dava contento y qué reír a sus compañeros". (II, II/17: 252). Similar función cumplen este y otros episodios en el cuerpo textual de LFI, aliviando la tensión producida en el lector por la narración de hechos crueles y penosos.

Gómez Suárez de Figueroa es consciente de este efecto y consigna que "[…] sucedieron en el real lanças no menos crueles y espantables que dignos de risa." En efecto, siguiendo órdenes de su cacique, muchos indios que estaban al servicio de los españoles se rebelaron al unísono: "[…] dieron a sus amos en la cara las ollas de su comida que, según las tenían hirviendo, algunos salieron quemados. Otros les dieron platos, escudillas, xarros y cántaros. Otros, con bancos, sillas y mesas, donde las avía […]" (II, I/29: 226).

Así, otro indio que era llevado por un español pequeño, llamado Francisco de Saldaña, asió a su amo por detrás, lo levantó en alto "como a un niño" y lo tumbó en el suelo y le saltó encima "con tanta ira y ravia que uviera de reventarlo a coces y patadas" (II, I/29: 227). El Inca no desaprovecha la oportunidad para, de acuerdo con la norma de la picaresca, entregar una digresión moralizante a propósito del episodio: "Porque van a mal partido los cuerdos que están subjectos y obligados a obedecer y hazer lo que ordena y manda un loco, que es una de las mayores miserias que en esta vida se padesce" (II, I/29: 228).

El capítulo siguiente comienza con un balance en la línea de la *aequitas* retórica, en el que el Inca señala el trágico desenlace: "Después de la batalla digna de risa que hemos contado, aunque sangrienta y cruel para los pobres indios, estuvo el gobernador cuatro días en el pueblo de Vitachuco reparando el daño que él y los suyos avían rescebido".

Una tesis dogmática: el providencialismo

Como en muchas de las narraciones picarescas, entre episodio y episodio encontramos discurso no-narrativo, ensayístico, que va pautando el relato en forma de comentarios didáctico-moralizantes y la a veces explícita defensa de una tesis dogmática: "Esta duda y otras muchas que nuestra historia calla, se aclararán cuando Dios Nuestro Señor sea servido que aquel reino se gane para aumento de su Santa Fe Cathólica." (III: 351).

Algunos críticos han señalado la deuda del Inca Garcilaso con el neoplatonismo humanista de León Hebreo, de cuño agustiniano, y hay buenas razones para pensar que en su *Dialoghi d´amore,* traducido por el Inca y publicado en 1590, ha de buscarse buena parte de

la etiología de la visión de mundo del peruano. Avalle-Arce (1962 y 1988), Cornejo Polar (1993) y Majfud (2009) entre otros han estudiado la ideología del Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales de los Incas* y en su *Historia General del Perú*. En su artículo sobre su concepción de la Historia, Avalle-Arce (cfr. Goic183) sostiene que España heredó el providencialismo mesiánico medieval (en efecto, está presente en Alfonso X), esto es, la idea de que Dios actúa diariamente en la vida humana, y que en el XVI le dio un giro personalista: "Dios interviene en forma directa en la historia española y señala así a esta nación como el instrumento de su Providencia. Imperialismo y providencialismo se convierten así en dos caras de la medalla".

No caben dudas de que el Inca Garcilaso adoptó esta tesis y le imprimió un giro propio, una suerte de neo-antropocentrismo, al admitir la importancia de la voluntad humana en el devenir histórico. En su *Comentarios…* y en su continuación, *Historia General del Perú*, ejemplifica abundantemente[3]. Veamos ahora ejemplos de cómo el providencialismo también está presente en LFI.

Puesto a reflexionar sobre las causas de la derrota y el fracaso de la expedición, el Inca señala que Hernando de Soto no solo perdió "contento y esperanças" sino también lo conquistado, su hacienda y, agrega, "asimismo [perdió] aver dado principio a un grandíssimo y hermosíssimo reino para la corona de España y el averse aumentado la Santa Fe Cathólica, que es lo que más se debe sentir" [III: 396). De la cita se desprende que Gómez Suárez de Figueroa pone por encima de todo lo material el valor de la tesis que ha venido sosteniendo el relato de LFI: lo más importante en el empeño de la conquista no es la obtención de reinos nuevos y riquezas sino el aumento de la fe católica, por obra de la Providencia y, en primer lugar, de la nación española. Respecto a los motivos de la escritura de su historia, escribe el Inca:

[3] Por ejemplo, subrayó el papel de los amautas filosóficos del incario (Libro segundo, II) y presentó la concepción antropomorfa del dios Wiracocha como una representación y prefiguración del Dios único. Para el Inca, Pachacamac, el sostenedor del mundo, era el nombre de Dios, e implicaba una abstracción de la divinidad por parte de los indígenas, lo que presentó como un argumento suficiente para indicar que estaban a la espera de la revelación que la conquista llevaría**.**

> Mi principal intento [...] no ha sido otro sino dar relación al rey mi señor y a la república de España de lo que tan cerca della los mismos españoles tienen descubierto para que no dexen perder lo que sus antecessores trabajaron, sino que se esfuercen y animen a ganar y poblar un reino tan grande y tan fértil, lo principal, por el aumento de la Fe Cathólica [...]. A la cual predicación están obligados los españoles más que las otras naciones cathólicas, pues Dios, por su misericordia, los eligió para que predicasen su evangelio [...] (VI: 550)

El providencialismo está presente también en los ejemplos que el autor pone acerca de cuán fácilmente los indios pueden recibir la fe. En el capítulo II de la parte quinta, por ejemplo, relata la manera de que los indios de la provincia de Guancane adoptaban la cruz, la llevaban en sus manos y la ponían sobre sus casas: "Donde se ve la facilidad que generalmente todos los indios tuvieron, y estos tienen para recibir la Fe Cathólica [...]" (V, I/2: 466).

Discusión y conclusiones

Más allá de la situación ambigua del autor como mestizo y su necesidad de legitimarse en tanto que persona culta, digna de respeto y consideración, hay que recordar que tanto por parte de padre como de madre Gomez Suárez de Figueroa es hijo de nobles al servicio de dos imperios. No es de extrañar, si se considera la génesis y escritura de LFI, que Gómez Suárez de Figueroa haya defendido en su libro la invasión imperial y proclamado su orgullo por ser hijo de conquistador. Tampoco, que se haya esmerado en la composición, dotándola de literalidad al agregar a la base testimonial directa una serie de *genera dicendi* en boga durante la época. Así, la carga de ficcionalidad y de voluntad poética acompaña al soporte historiográfico-testimonial. Se trata, sin dudas, de un libro con una extraordinaria riqueza textual.

A la lista de influencias y fuentes en las que el Inca abrevó hemos agregado a modo de hipótesis, la picaresca. La pregunta que surge, a modo de contrahipótesis, es cuántos de estos rasgos pueden encontrarse en otros géneros de la época, como crónicas y narraciones históricas. Es evidente que dilucidar este aspecto excede las pretensiones y posibilidades del presente trabajo, pero queda planteada la pregunta y una respuesta provisoria: LFI se destaca entre las crónicas

por la fuerte presencia de la literalidad que también se manifiesta en estas huellas de la picaresca.

Hemos analizado morfotemáticamente y desde la hermenéutica una serie de rasgos que, considerados de uno en uno, dan testimonio de la apuntada riqueza textual de LFI así como de la capacidad ficcional, testimonial y poética del autor peruano. Estos han sido, siguiendo el orden de la exposición, el narratario o el lector explícito; el carácter episódico; *imitabiles* y anti-*imitabiles*; el motivo del engaño y la burla; el humor y finalmente, la presencia de una tesis dogmática, el providencialismo. Las evidencias en términos de cantidad y calidad de ocurrencias conforman una isotopía de la picaresca en LFI. Se sugiere que estos rasgos provienen todos de esa familia de textos, en la que siempre están presentes, y que por ende la riqueza textual de LFI resulta mayor de lo que se había pensado.

Referencias bibliográficas

Aracil Varón, María Beatriz. *Abel Posse: de la crónicia al mito de América*. Prólogo de Carmen Alemany Bay. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2004.

Avalle-Arce, Juan Bautista. "Perfil ideológico del Inca Garcilaso". *Atenea* 147 (1962): 82-91.

---."Universalismo en la concepción de la Historia del Inca Garcilaso". Cedomil Goic, *Historia de la literatura hispanoamericana, I, Época colonial*, Barcelona: Crítica, 1988.

Barraza, Eduardo. "La escritura historiográfica en *La Florida* del Inca Garcilaso de la Vega". *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía* 15 (1999): 33-51.

Casas de Faunce, María. "La novela picaresca hispanoamericana: una teoría de la picaresca literaria". *La picaresca: orígenes, textos y estructura: actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*. Coord. Manuel Criado de Val (1979):965-973.

Cornejo Polar, Antonio. "El discurso de la armonía imposible", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* año 19, 38 (1993): 73-80.

Costa Milton, Heloísa. "Comparaciones plausibles: una lectura de *Macunaíma* a la luz de la picaresca clásica". *Actual Investigación* 44 (septiembre-diciembre 2000): 249-274.

de Mora, Carmen. "Introducción", *El Inca Garcilaso. La Florida*. Introducción y notas de Carmen de Mora, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Durand, José. "La biblioteca del Inca". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 2, No. 3, (Jul. - Sep. 1948): 239-264, 1948.

---. "Las enigmáticas fuentes de la Florida del Inca". *Cuadernos Hispanoamericanos* 168 (diciembre de 1963): 597-609.

Fernández Urtasun, R. e Iriarte López, M. "Huellas de la picaresca en la narrativa española del siglo XX". Mata, Carlos y Miguel Zugasti (eds.), *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*. Eunsa (2005):713-724.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XVI*. Madrid: Taurus (*Historia crítica de la literatura Hispánica* 6), 1987.

García López, Jorge. "Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca". *Bulletin of the Cervantes Society of América*. (1999): 113- 124.

Garrido Ardila, Juan Antonio. *La novela picaresca en Europa, 1554-175*. Madrid: Visor (Biblioteca Filológica Hispana; 109), 2009.

Goic, Cedomil. *Historia de la literatura hispanoamericana, I, Época colonial*, Barcelona: Crítica, 1988.

Gonzalez, Mario M."La novela neopicaresca brasileña". *Cuadernos hispanoamericanos* 504 (1992): 81-92.

Grillo, Rosa María. *Escribir la Historia: Descubrimiento y Conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Prólogo de Beatriz Aracil Varón, *Cuadernos de América sin nombre* 27, Universitat d´Alacant, 2010.

Inca Garcilaso de la Vega. *El Inca Garcilaso. La Florida*. Introducción y notas de Carmen de Mora, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Jolles, André. *Las formas simples*. Trad. de Rosemarie Kempf Titze. Revisión del texto español y Notas de Carlos Foresti Serrano. Santiago: Editorial universitaria (Serie teoría literaria), 1972.

Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica; 15), 1984.

Lázaro Carreter, Fernando. *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*. Esplugas de Llobregat, Barcelona: Ariel, 1972.

---."Para una revisión del concepto 'novela picaresca". *'Lazarillo de Tormes' en la picaresca*, Barcelona: Ariel, 1978: 193-229.

Majfud, Jorge. "Mestizaje cosmológico y progreso de la historia en el Inca Garcilaso de la Vega". Edición digital de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mestizaje-cosmolgico-y-progreso-de-la-historia-en-el-inca-garcilaso-de-la-vega-0/html/02365b42-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0_, 2009.

---. "La dualidad en los episodios amplificativos de «La Florida del Inca». Edición digital de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-dualidad-en-

los-episodios-amplificativos-de-la-florida-del-inca-0/html/0236b06a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html, 2009.
Moreno Báez, E. "El providencialismo del Inca Garcilaso". *Estudios Americanos*, 8 (1954): 143-54.
Parker, Alexander A. *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. / Versión española de Rodolfo Arévalo Mackry. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica 2, Estudios y ensayos; 164), 1971.
Pupo-Walker, Enrique. "*La Florida*, del Inca Garcilaso: Notas sobre la problematización del discurso histórico en los siglos XVI y XVII". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* (417, Mar 1985): 91- 111.
Rodríguez-Vecchini, Hugo. "*Don Quijote* y *La Florida del Inca*". *Revista Iberoamericana* (48, 120-121,July-Dec 1982): 587-620.
Smerdou Altolaguirre, Margarita. "El engaño a los ojos: un motivo literario". *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Anuario I* (1978): 41-46.
Torres Rioseco, Arturo. *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1945.
Vaccarella, Eric. "Echoes of Resistance: Testimonial Narrative and Pro-Indian Discourse in El Inca Garcilaso de la Vega's *La Florida del Inca*". *Latin American Literary Review* 32, 64 (July-Dec 2004): 100-19.
Zamora Vicente, Alonso. *Qué es la novela picaresca*. Edición digital de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (basada en la de Editorial Columba, D.L. 1962). Disponible en http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/12604282009040405209624/index.htm, 2002.
Zanelli, Carmela Teresa. *Garcilaso y el final de la historia: Tragedia y providencialismo en la segunda parte de los 'Comentarios reales de los Incas'*. Los Ángeles: University of California, 2010. Edición digital disponible en http://ezproxy.its.uu.se/login?url=http://search.proquest.com/docview/861334247?accountid=14715. (2013-03-30).

Fuentes de Internet:
S/a http://www.laaventuradelahistoria.es/2012/08/05/los-restos-de-la-expedicion-de-hernando-de-soto-vuelven-a-casa.html (2014 -01- 02)
Trillo, Manuel (2013). "Hernando de Soto", el fiero conquistador que recorrió Estados Unidos en busca de riquezas", disponible en http://www.abc.es/historia-militar/20130712/abci-hernando-soto-conquistador-201307111340.html2013 (2014- 01- 08)

AMBIGÜEDAD Y FANTASÍA EN LOS RELATOS DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

Carolina Suárez Hernán[1]

La narrativa de Cristina Fernández Cubas ha contribuido a la renovación y expansión del cuento literario en la literatura española contemporánea. Su obra se inserta en la variada tradición del cuento fantástico que nace con Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant y E.T.A Hoffman y que se renueva y revitaliza en el siglo XX con la obra de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Silvina Ocampo, entre otros. Igualmente, los cuentos de Cristina Fernández Cubas presentan multitud de temas recurrentes en la narrativa propia de la posmodernidad tales como la soledad, la incomunicación, el extrañamiento, la inseguridad del individuo, la crisis de la referencialidad y, sobre todo, la búsqueda de la identidad y la indagación en la otredad.

El tratamiento de lo fantástico en sus relatos entronca con los temas mencionados como propios de la posmodernidad y sirve como elemento desestabilizador del paradigma cultural que ordena nuestra realidad. Numerosos teóricos de lo fantástico han señalado la capacidad de la literatura fantástica para socavar los cimientos de la organización racional del mundo. Así, por ejemplo, para Irene Bessière (1974), el relato fantástico utiliza las formas de entendimiento que

[1] Profesora del Centro Internacional de Estudios Superiores del Español (CIESE-Comillas). Doctora en Literatura por la Universidad Autónoma de Madrid. Se dedica a la docencia desde el año 2001 y desarrolla una actividad investigadora en torno a la literatura hispanoamericana. Ha publicado el libro *La poética de la ambigüedad y la narrativa fantástica latinoamericana contemporánea*, así como diversos artículos en revistas especializadas.

definen los dominios de lo natural, real y trivial y lo sobrenatural y extraño para confrontar los elementos de una civilización. De esta forma, la narración fantástica es la formulación estética de las interrelaciones entre el mundo real y la imaginación colectiva de una determinada sociedad y supone la presentación de los debates intelectuales sobre las creencias y las convicciones, que varía según las épocas. La singularidad de la ficción fantástica es el cuestionamiento que se provoca sobre la validez de las leyes y normas; esto es, el planteamiento de la arbitrariedad de la realidad y la razón.

En una línea de pensamiento cercana a la de Bessière, encontramos la obra crítica de Rosemary Jackson (2003), que destaca la función subversiva de la literatura fantástica. La subversión se lleva a cabo en el plano semántico y en el nivel lingüístico, ya que manifiesta las complejas relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad al intentar representar lo inefable. Así, lo fantástico es un lenguaje del inconsciente y una forma de oposición social a la ideología dominante. La fantasía ha constituido tradicionalmente la vertiente oculta de la cultura y ha sido relegada a los márgenes en los que ha permanecido silenciada y asociada a lo irracional.

Por su parte, Cristina Fernández Cubas afirma en una entrevista que siempre ha pretendido "asaltar el concepto de razón como rémora para penetrar en otras realidades que conviven con nosotros, otras realidades que, por ejemplo, nos muestran los sueños" (Carreño 29). Para ello, instala sus relatos en una zona fronteriza de vaguedad y misterio en la que indaga en el reverso de la realidad y explora las múltiples facetas de la cotidianidad. Algunos críticos como Pilar Cabañas Vacas y Phillis Zatlin se han referido a la obra crítica de Tzvetan Todorov para enmarcar los relatos de Fernández Cubas[2]. El elemento fundamental que constituye el efecto fantástico, para Todorov, es la vacilación, la duda suscitada entre distintas interpretaciones del relato en el lector. Sin duda, la ambigüedad sostenida hasta el final es uno de los ingredientes fundamentales en la obra de nuestra autora. No obstante, más que insistir en la vacilación entre la realidad racional sin fisuras y la aceptación de un hecho sobrenatural, la obra de Fernández Cubas problematiza la construcción convencional y arbitraria

[2] Este artículo de Phillis Zatlin solo se refiere a los dos primeros libros de Fernández Cubas.

de la realidad y muestra los intersticios de la razón y la precariedad de nuestra ordenada visión del mundo. Así, los elementos fantásticos o extraños en ocasiones emanan de la propia realidad o de la vivencia interiorizada de los personajes. La autora se sirve de todos los recursos literarios que potencian la inquietante extrañeza y la indagación en los pliegues de la realidad a través de los hechos narrados o de la percepción distorsionada de los personajes. En esta línea, David Roas y Marco Kunz destacan también la presencia de una dimensión más inquietante y extraña que fantástica y la exploración de psicologías oscuras en la literatura de Fernández Cubas (Roas, *El ángulo insólito* 42-43; Kunz 64).

De hecho, los relatos de Fernández Cubas incluyen elementos fantásticos y sobrenaturales más tradicionales junto a otros de carácter más bien extraño, absurdo o perturbador. Así, por ejemplo, encontramos apariciones fantasmales en los relatos "La noche de Jezabel", "El reloj de Bagdad", "El lugar" y "El moscardón"; en los dos primeros aparecen también objetos misteriosos que parecen operar sobre la realidad; la ruptura de las coordenadas espacio-temporales está presente en "Mi hermana Elba" y en la novela corta *El columpio*. El tema del doble se trata desde perspectivas muy diversas en "Lúnula y Violeta", "En el hemisferio Sur", "Helicón", "La mujer de verde" y "Con Agatha en Estambul". En otros relatos, como "El ángulo del horror" y "Los altillos de Brumal", la presencia de lo ominoso provoca el extrañamiento de la realidad. En la mayoría de los textos aparecen elementos que renuevan los tópicos más clásicos y añaden modernidad como el humor, la parodia y, sobre todo, la metaficción. Igualmente, hay relatos que no presentan ningún hecho que infrinja las leyes de la normalidad pero en los que la ambigüedad y la complejidad de las relaciones que se establecen entre los personajes o la reflexión sobre la comunicación generan un efecto igualmente inquietante. Ejemplos de este último tipo son "La ventana del jardín", "El provocador de imágenes", "El legado del abuelo", "La Flor de España", "Mundo" y "Parientes pobres del diablo".

Ahora bien, los cuentos de Cristina Fernández Cubas muestran un amplio repertorio de temas entre los que destacan la problematización de la identidad, la construcción y reelaboración de la memoria, la infancia, la perturbación mental y la comunicación o, mejor dicho, el fracaso de la comunicación. Las historias se desarrollan siempre en atmósferas borrosas e inquietantes que brotan de la cotidianeidad;

en ellas, la realidad adquiere perfiles inusitados a través de vivencias interiorizadas que buscan llevar al lector a un estado de desasosiego e incertidumbre (Castro Díez 246).

A continuación, nos ocupamos de algunos de los recursos a través de los cuales la autora consigue esta finalidad. Como se ha mencionado anteriormente, la ambigüedad es el principal mecanismo de extrañamiento en los relatos de Fernández Cubas y en este aspecto nos vamos a concentrar. Esta ambigüedad es una cuestión temática y también de orden discursivo y literario; son numerosos los mecanismos textuales que la conforman y que provocan el efecto estilístico de incertidumbre. A este respecto, Janet Pérez afirma que Cristina Fernández Cubas evoca especialmente a Henry James por su rechazo a cualquier juicio relativo a la verdad o a la moralidad y por la creación de atmósferas a partir de una telaraña de contradicciones y ambigüedades (Pérez 31).

Los desplazamientos, las sustituciones, los silencios, el cuestionamiento de la credibilidad de la voz narrativa, entre otros, multiplican los sentidos del texto. Los relatos explotan la indefinición y la especulación mediante el uso de expresiones de conjetura, error, duda, incredulidad y confusión. Abundan las construcciones modalizadoras que escamotean los hechos y los adjetivos y adverbios resaltan el enigma y la perplejidad. El efecto de incertidumbre enriquece la realidad y permite tanto al autor como a los lectores bucear en el misterio de los límites del conocimiento. En los cuentos de Fernández Cubas, la materia narrativa es moldeada con sutileza, la insinuación y la alusión están muy presentes; nada está dicho o afirmado, sino que todo está ligeramente esbozado y es el lector el que debe tomar decisiones o permanecer ignorante ante los motivos de los personajes y las complejas relaciones que se establecen entre ellos. La autora consigue una gran intensidad narrativa con una economía de recursos que privilegia la condensación; de esta manera, los hechos son escamoteados, velados y dosificados mediante la alusión, la elipsis, los silencios y las omisiones. Los lectores se ven obligados a llenar esos vacíos y a adoptar una disposición muy activa para desentrañar el constante juego de evasiones y significados ocultos.

Así mismo, el constante juego con la incertidumbre rompe las expectativas del lector, ya que nunca obtiene suficiente información para interpretar las historias de una única manera. El acto de enunciación y el elaborado uso de la perspectiva transfieren al lector la inse-

guridad y la vacilación. El punto de vista es la relación entre la voz narrativa y el mundo representado y se sitúa a la vez dentro y fuera del texto. La perspectiva de la narración puede ser homodiegética, cuando parte de los personajes, narrador protagonista o narrador implicado, o heterodiegética, cuando el narrador se sitúa fuera del marco de los hechos narrados. Gérard Genette introduce el concepto de gradación en la focalización; es decir, la focalización puede variar desde la omnisciencia siempre heterodiegética, hasta la focalización interna en la que el narrador puede asumir el punto de vista limitado de alguno de los personajes e incluso variar de uno a otro. Los narradores homodiegéticos predominan en los cuentos de Fernández Cubas; se trata de personajes sumidos en procesos de enajenación o en situaciones que no son capaces de manejar. La aparente tranquilidad de sus vidas se ve trastocada por vivencias sorprendentes que no pueden explicar. Los lectores solo perciben los hechos a través de la mirada sesgada o perturbada de los narradores protagonistas. Los personajes ofrecen una percepción del mundo limitada, ya sea de manera consciente o inconsciente, pero todos mantienen una relación inestable con la realidad que acentúa la falta de criterios y explicaciones sobre los hechos narrados. Proponen siempre atisbos de realidad, pero nunca afirmaciones o constataciones de verdades o realidades.

Así, por ejemplo, los relatos en los que la memoria desempeña un papel importante exploran las dificultades para reconstruir el pasado a través de los recuerdos. La narradora protagonista de "Mi hermana Elba" relee su antiguo diario escrito entre 1954 y 1956; la distancia en el tiempo y los misterios de la infancia contribuyen a crear ambigüedad. La narradora y su hermana Elba pasan el invierno en un internado en el que conocen a Fátima, una adolescente dotada con una gran habilidad para narrar historias. Las tres juntas visitan unos escondites secretos a través de los cuales se accede a otra dimensión de la realidad. El elemento sobrenatural puede ser interpretado como un mero juego infantil, pero las palabras de la protagonista no aportan ninguna reflexión sobre ello. Por su parte, los narradores de "El reloj de Bagdad" y "La fiebre azul" también afirman que la memoria les falla y que tienen problemas para reconstruir los hechos. La narradora del primero cuenta los hechos desde la distancia y afirma: "No sé si la desazón que iba a adueñarse pronto de la casa irrumpió de súbito, como me lo presenta ahora la memoria, o si se trata, quizá, de la deformación que entraña el recuerdo" (99). La narradora de "Los altillos

de Brumal" también lucha contra la desmemoria: "Y mis recuerdos, arrinconados en la esquina más oscura de la memoria, se resistían a amanecer bruscamente de su letargo, a liberarse de la pesada losa con que una mano infantil les condenó al silencio, a comparecer ante una presencia que tantas veces les había rechazado" (127). Pero el caso más extremo de desmemoria es el de la narradora de "Ausencia", que ha perdido su identidad y no recuerda nada sobre sí misma.

Ahora bien, es la perturbación mental o la confusión el elemento que más ambigüedad aporta a los relatos. Podemos establecer una diferencia entre los narradores sumidos en la locura o en la enajenación y aquellos que cuentan los hechos desde la confusión y la vacilación. Los protagonistas de "Lúnula y Violeta", "Los altillos de Brumal", "La mujer de verde" y "Ausencia" son ejemplos de narradores perturbados. La incapacidad para asumir la soledad y la identidad llevan a la narradora de "Lúnula y Violeta" a un desdoblamiento de personalidad. La narradora, Violeta, entabla una amistad con Lúnula, que tiene una extraordinaria capacidad de narrar, posee el arte de la palabra, mientras que Violeta es víctima de un bloqueo y se ve incapaz de escribir. La narración se vuelve cada vez más extraña y da muestras de una mayor perturbación. En este caso, encontramos un final más o menos cerrado, ya que se incluye una nota final en la que una voz narrativa informa de manera objetiva a los lectores de la aparición del cuerpo de una mujer fallecida por inanición. Se recogen testimonios de los vecinos del pueblo más cercano, que conocen a una tal Victoria Luz pero que no conocen a Lúnula ni a Violeta. Sabemos que se trata de un desdoblamiento de personalidad, pero no conocemos en realidad nada sobre la identidad de la protagonista.

Igualmente, Adriana, la narradora de "Los altillos de Brumal" sufre una crisis de identidad que la conduce a los límites de la locura. Todo empieza cuando recibe un tarro de mermelada de Brumal que despierta sus recuerdos y se ve impelida a viajar a la aldea para recuperar su pasado. La atmósfera fantasmagórica de Brumal contribuye a generar el desasosiego en el lector. Adriana habla de manera más o menos desordenada de los acontecimientos del pasado: la enfermedad que la postró en la cama, las burlas de las otras niñas, la relación fría y distante con su madre, el extraño y atormentado universo en el que vivieron. El acontecimiento insólito podría explicarse por la locura transitoria de la narradora. Adriana es recluida en un psiquiátrico después de su visita a Brumal y los lectores no tienen claves

para interpretar los sucesos del pasado o del presente, la identidad de la protagonista y la existencia de Brumal. La enajenada narración de Adriana sugiere múltiples vías pero el estado de confusión es tal que la verdad se diluye tanto para ella como para el lector.

"La mujer de verde" tiene como narradora protagonista a una mujer agobiada y estresada por su carrera profesional y por una relación tormentosa con su jefe casado. La mujer está atormentada, bebe y toma pastillas, habla de la falta de capacidades que sufre y reitera sus dudas. Se obsesiona con la nueva secretaria, Dina, la escruta constantemente y la somete a un acoso laboral. Las palabras de la narradora pueden ser una pista de que se ha dejado llevar por la locura: "Me olvido de los dictados de la razón, esa razón que se ha revelado inútil y escucho por primera vez en mi vida una voz que surge de algún lugar de mí misma" (294). Ve a una mujer vestida de verde que se deteriora a medida que pasan los días y llega a la conclusión de que es Dina muerta y en descomposición. Intenta evitar que salga a la calle vestida de verde y en un arranque la mata. La incertidumbre no se resuelve ya que las apariciones de la pordiosera pueden ser fruto de la imaginación perturbada de la protagonista o pueden ser un elemento extraño que no se explica.

Otros relatos presentan narradores con unas perspectivas limitadas e inmersos en situaciones que los desbordan y de las que no pueden dar ninguna explicación más allá de la narración de sus dudas. "La ventana del jardín", El reloj de Bagdad", "La noche de Jezabel", "Con Agatha en Estambul", "La fiebre azul", "Parientes pobres del diablo" y "El moscardón" son ejemplos de ello. El primero presenta una atmósfera extraña y confusa, aunque exenta de elementos fantásticos. El protagonista visita por sorpresa a unos amigos que viven en una granja aislada con su hijo, que está aquejado de una enfermedad rara. El narrador cree que sus amigos se comportan como si representaran una función para él y desconfía de ellos cada vez más hasta llegar a creer que están locos (Valls 18). En un primer momento, cree que el hijo está muerto y luego sospecha que lo tienen recluido. La confusión del narrador y sus continuas alusiones a la teatralidad de los hechos sumen en la duda al lector. Igualmente, el narrador parece sospechoso al calificar el proceso como un juego absurdo que le fascina.

La protagonista de "Con Agatha en Estambul" se encuentra aún más sumida en la perplejidad por una especie de desdoblamiento de identidad que sufre durante un viaje a Estambul y la lleva a com-

portarse de forma anómala y errática. La ciudad aparece desdibujada y envuelta en brumas; se reiteran las referencias a la niebla: "La nieva siguió enseñoreándose en la ciudad", "la ciudad parecía empeñada en mostrarse a trozos", "el cuarto día era tan fantasmagórico como los anteriores". La protagonista parece sentirse visitada por el espíritu de Agatha Christie, siente que un "nubarrón tenebroso ronda su mente" y llega incluso a dudar de que realmente esté físicamente allí: "¿Existía Estambul? ¿Me hallaba yo en Estambul? Pero esas preguntas no eran más que el eco de otras. El recuerdo de una deliciosa sensación de irrealidad" (357).

En estos relatos, el efecto inquietante depende de las impresiones íntimas de los personajes y, sobre todo, de su incapacidad para elaborar una imagen objetiva de su mundo cotidiano. Los lectores se ven siempre incapaces de asignar un sentido unívoco a los relatos o de efectuar un juicio certero sobre los hechos narrados. En ocasiones, incluso los lugares, los referentes y los acontecimientos se difuminan a través de la mirada de los narradores hasta perder toda relevancia, como en "Con Agatha en Estambul", "La Flor de España" o "La fiebre azul".

No obstante, los narradores anteriormente mencionados ofrecen una visión alucinada o desrealizada obligados por sus carencias o perturbaciones y, por ello, los lectores pueden resolver el enigma sacando alguna conclusión. Pero, por el contrario, otros narradores muestran una inquietante ambigüedad en sus comportamientos y merecen menos credibilidad. Estos protagonistas provocan incertidumbre debido a la percepción de los lectores sobre su grado de implicación en los hechos, la falsedad de sus juicios o su perspectiva parcial y sesgada de los hechos que relatan (Martín 136). La autora muestra narradores bajo sospecha como estrategia narrativa que ofrece la posibilidad de dirigir la atención del lector hacia la enunciación y no solo hacia la historia narrada. Además, la crueldad y el cinismo asoman entre las características de algunos narradores, como la narradora de "Mi hermana Elba", que sintió gran felicidad cuando recibió la atención de todo el mundo el día del entierro de su hermana pequeña. La envidia, la amargura y la frustración son los rasgos que se manifiestan en la narradora de "Mundo", que termina por adquirir el poder en el convento y traiciona a su amiga. Los protagonistas de "La Flor de España" y de "Helicón" muestran cierta perfidia y se regodean en el daño que infligen a otros personajes. En "El legado del abuelo", la

hipocresía y la falsedad se ocultan tras el tono grotesco y humorístico del relato. El narrador oculta la verdad y se muestra como un inocente niño a quien nadie le explicó nada. Los lectores averiguan después que el narrador es quien más datos tiene ya que provocó la muerte del abuelo y robó la cajita en la que el anciano ocultaba unos pequeños tesoros. Finalmente, el narrador descubre la mentira de todo lo que creía haber descubierto sobre la vida y la muerte.

Asimismo, el narrador de "El provocador de imágenes" emite juicios morales mientras contrata los servicios de una prostituta y abandona a su amigo en condiciones lamentables. Al final del relato, de tono detectivesco e irónico, se descubre como el verdadero sádico y provocador. Por último, el narrador que menos credibilidad merece es el de "En el hemisferio sur", que sufre la frustración de no poder escribir y siente una profunda envidia hacia la exitosa escritora Clara Galván. Esta última es víctima de un desdoblamiento de personalidad que la conduce a la locura y al suicidio. Después de este hecho, los lectores saben que el narrador pudo provocar la crisis final de Clara para utilizar su perturbación como un argumento de una novela.

El único cuento en el que aparece una voz narrativa en tercera persona es "El ángulo del horror". En este relato, la instancia narrativa es semiomnisciente, ya que adopta la perspectiva del personaje de Julia, que tiene una información limitada acerca de la naturaleza de los hechos. El personaje central, Carlos, se suicida al no poder asumir la nueva dimensión de lo real que ha vislumbrado a través de un "insólito ángulo de visión". Esta perspectiva del horror transforma en patéticos y repugnantes a los seres queridos y al hogar en un lugar hostil, desagradable y angustioso. Julia comprende que a su hermano le ocurre algo extraño e insólito pero decide ocultárselo a sus padres y decirles que tiene un problema amoroso. El narrador no ofrece ninguna explicación sobre este comportamiento a pesar de decir que ella sabía que había obrado de forma estúpida. Al final, cuando Julia comprende la putrefacción y el abismo de la muerte, descubre también el ángulo del horror. Este relato, quizá el más enigmático de todos, es propuesto por David Roas como ejemplo de lo fantástico contemporáneo, que quiere revelar la extrañeza de nuestro mundo, así como lo siniestro y ominoso que puede emanar de las situaciones más cotidianas. (Roas, *Tras los límites* 155-156).

Cristina Fernández Cubas explota todos los mecanismos de extrañamiento y se enmarca en la poética de la incertidumbre, como

otras autoras con las que podemos vincular su narrativa como, por ejemplo, Silvina Ocampo, con quien comparte, además del interés por generar la más absoluta ambigüedad con recursos similares, la presencia de la crueldad, la infancia y las más retorcidas obsesiones. En la misma línea que Ocampo, Fernández Cubas muestra una retórica de la ambigüedad que insinúa siempre la presencia de lo ominoso, aunque este horror de lo desconocido proceda en ocasiones del interior del ser humano.

Referencias bibliográficas

Bessière, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse, 1974.

Cabañas Vacas, Pilar. "Los mecanismos de la perplejidad: la categoría de lo fantástico en las narraciones de Cristina Fernández Cubas". *Quaderns de Filología. Estudis Literaris 5,* (2000): 187-204.

Carreño, Oscar. Cristina Fernández Cubas: "Me interesa asaltar el concepto de razón". *Quimera* 305 (2009): 28-31.

Castro Díez, Asunción. "El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas". *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española*. Coord. Marina Villalba Álvarez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2000. 237-446.

Fernández Cubas, Cristina. *Todos los cuentos*. Barcelona: Tusquets, 2008.

Jackson, Rosemary. *Fantasy. The literature of subversion*. London: Routledge, 2003.

Kunz, Marco. "'Los altillos de Brumal' y 'Mi hermana Elba', Cristina Fernández Cubas". *Quimera* 242-243 (2004): 64-65.

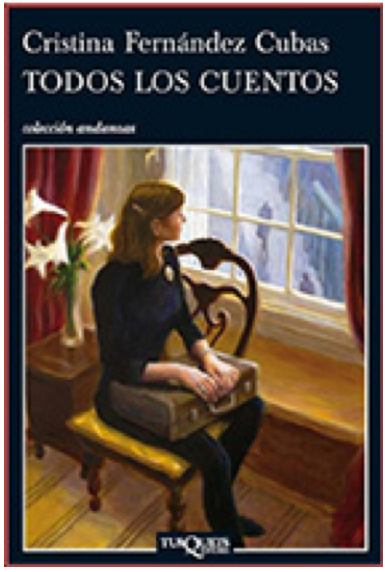
Martín, Rebeca. "Las realidades enturbiadas: los impostores de CFC". *Cristina Fernández Cubas. Grand Sémiraire de Neuchatel, Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas*. Eds. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2007. 135-146.

Pérez, Janet. "Cristina Fernández Cubas: Narrative inrealiability and the flight from clarity, or, the quest for knowledge in the fog". *Hispanófila: literatura-ensayos* 122 (1998): 29-40.

Roas, David. "El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico". *Cristina Fernández Cubas. Grand Sémiraire de Neuchatel, Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas*. Eds. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2007. 41-60.

---.*Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

Valls, Fernando. “De las certezas del amigo a las dudas del héroe: Sobre ‘La ventana del jardín’ de Cristina Fernández Cubas”. Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas 568 (1994): 18-19.
Zatlin, Phillis. “Tales from Fernández Cubas: Adventure in the Fantastic”. *Monographic Review /Revista Monográfica* III 1-2 (1987): 107-118.

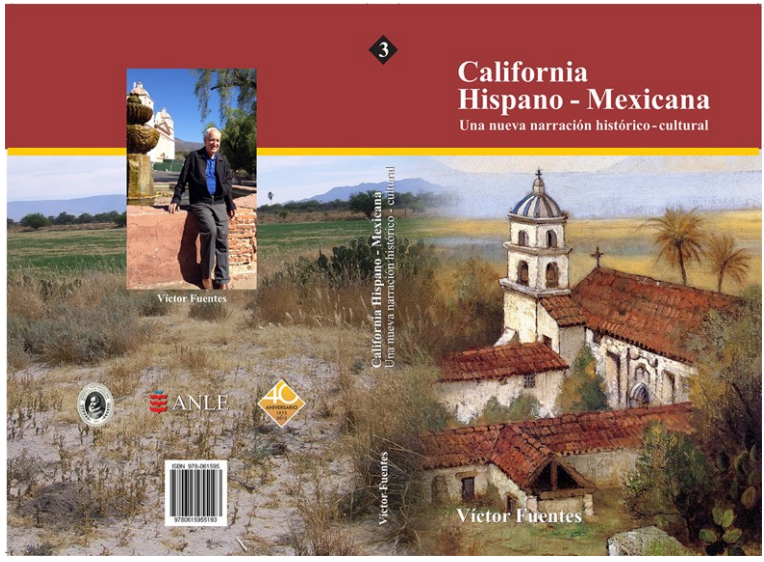


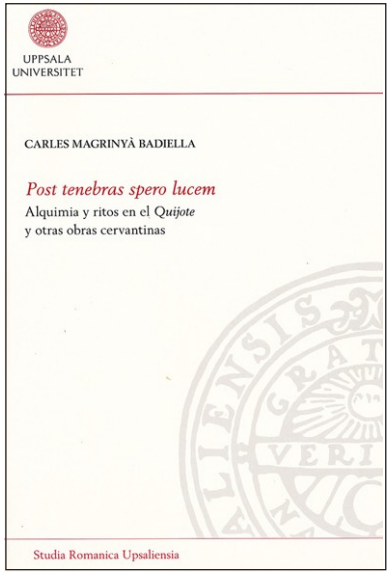
Cristina Fernández Cubas en su hogar. Foto: cortesía ABC Cultural.

PERCEPCIONES

No hay memoria que tenga
la afortunada fuerza del olvido.

JUANA ROSA PITA


3
California
Hispano - Mexicana
Una nueva narración histórico-cultural
Víctor Fuentes
ANLE
California Hispano - Mexicana
Una nueva narración histórico-cultural
Víctor Fuentes
Víctor Fuentes

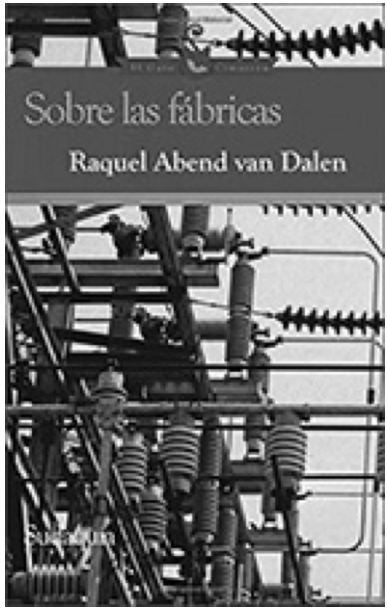

UPPSALA
UNIVERSITET
CARLES MAGRINYÀ BADIELLA
Post tenebras spero lucem
Alquimia y ritos en el Quijote
y otras obras cervantinas
Studia Romanica Upsaliensia

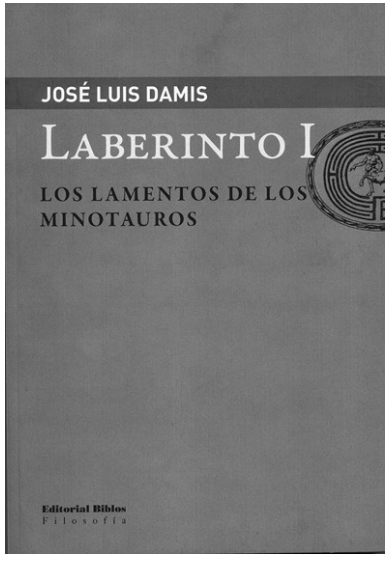
RESEÑAS

En esta noche: que me valga la memoria
para nombrar las cosas como fueron,
porque de noche salen las palabras
que de día se ocultan.

TINO VILLANUEVA

Alberto Julián Pérez
GAUCHITO ANTONIO GIL
Cuentos argentinos
La sensibilidad y la pobreza


Sobre las fábricas
Raquel Abend van Dalen


JOSÉ LUIS DAMIS
LABERINTO I
LOS LAMENTOS DE LOS MINOTAUROS
Editorial Biblos
Filosofía

Fuentes, Víctor. *California Hispano-Mexicana. Una nueva narración histórico-cultural*. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), 2014, 197 p. ISBN 9780615955193.

"Son millares los libros y ensayos escritos sobre la historia de California" estas son las primeras palabras de la obra que nos ocupa, pero, como reza el subtítulo de la misma, la narración de Víctor Fuentes (VF) es "nueva". Es una historia que, salvando las distancias, comparte mucho con la legendaria y "verdadera" de fray Bartolomé de las Casas. Esta nueva narración es un relato multifacético en el que tienen cabida varios géneros y estilos: diario de viaje, historia testimonial, manifiesto político, memoria recuperada, crónica periodística, folklore, historia literaria, cuento, novela, documento jurídico, recuento archivístico, denuncia social, defensa de los derechos humanos y de los desposeídos y, en parte, en muy gran parte, encontramos aquí una autobiobrafía y una experiencia vicaria de quien ha devenido un crítico de fama universal en la paradisíaca Santa Bárbara.

VF, autor e investigador consagrado, nos ofrece ahora una obra que quizá debamos leer como libro de texto (*minus* el colofón) en los EEUU pues esta es, sin duda alguna, piedra angular para las historias de California que habrán de venir.

VF lo ha dicho todo y más; con su libro nos ha llevado, convencido, exaltado y enardecido gracias a una narración excelsa, documentada hasta el milímetro, cuajada de vida, de historias de amor, de actas, de documentos jurídicos, de testimonios; una narrativa ilustrada con cartas, poemas, canciones, vivencias personales, maravillosos recuerdos; en suma este libro contiene una historia única —y desde luego nueva— de cómo los imaginarios californios del *Amadís* de Montalvo (1508) llegaron a ser los californios de los siglos subsi-

guientes, descendientes de una estirpe hispano-mexicana que pervive (como historia latente) en nuestros días.

Pocas de las muy abigarradas crónicas, calendarios y anales del medioevo contenían tan largas listas de nombres, fechas y lugares como esta *California hispano-mexicana. Una nueva narración histórico-cultural* (*CHM*) y ninguno de aquellos autores —que yo sepa— logró ensartar todos los datos en un collar de tan exquisitas perlas que el lector disfruta y observa detenidamente una a una.

La narración de *CHM* nos permite aprender, disfrutar, pensar y recapacitar hasta el punto final de la misma, p. 182. El colofón, sin embargo, aunque consecuente con la narrativa, pierde fuerza al verbalizar lo que el lector "debe pensar", cuando de hecho en las 182 páginas del texto el autor ha realizado un *tour de force* envidiable, único, fehaciente e incontrovertible.

Prendidos por el suspense y el asombro y la inevitable huella del autor-narrador, los cinco capítulos de esta obra nos descubren una historia abigarrada de lo que realmente fue la California de Juan Bautista de Anza (1775), la segunda expedición pobladora —la de Hijar y Padrés, en 1834, pasando por los intentos extranjeros de anexionarse California —especialmente por parte de Francia e Inglaterra— y la trágica legislación del "Land Act" (1851). La historia humana se narra aquí, con prístina evidencia documental, a través de los presidios, pueblos y ranchos que constituyen "el embrión de la sociedad administrativa y civil de los californios" (p. 57) en el que se nutre una nueva estirpe de caballeros: "los caballeros californios" (p. 76). Igualmente sobresaliente en la *CHM* es la documentación para la historia de la mujer, sujeto que en las crónicas suele aparecer solo como "esposa o hija de" y a quien VF destaca, no solo por el estereotipo de su belleza sino "por su gran papel en la vida y trabajos de la sociedad California" (p. 60); "No hay que dejar de mencionar, por el significado que tuvo, la concesión del derecho de propiedad a un nutrido grupo de mujeres, algunas herederas de las familias mencionadas, otras viudas y varias figuras emblemáticas del estado llano como la india Victoria" (p. 74). Le sigue a esta cita una larga lista representativa de aquellas mujeres que, en su conjunto, debemos seguir investigando para trazar la historia de aquellas pioneras "sin historia" a quienes VF les da voz transcribiendo sus cartas y documentos: "Dejo a la hija [de José de la Guerra] que concluya su historia" (p. 79).

El caudillismo, la arcadia pastoral y de los caballistas, la sofisticada cultura y elegancia de la vida de los ranchos, las bibliotecas privadas de los californios, los cambios de poder, las voces disidentes, los fallidos cambios de nombres; la fiebre del oro, la historia de los gobernadores españoles, mexicanos, californios ("quienes habiendo desechado el término 'españoles' y eludiendo 'mexicanos', se autodefinen como californios" (p. 82), y norteamericanos. Este libro de VF va en un *crescendo* que pasa desde los años dominados por las misiones hasta la secularización e intento de reinstauración del sistema de las misiones (p. 90). Y es que California, ineludiblemente, se define a partir de la historia de sus misiones; según VF, sabemos de la existencia de unos doscientos cincuenta mil manuscritos, muchos de ellos desparecidos (p. 101).

Las contradicciones históricas y agravios de la llamada "Hispanic Decade" (1850-1862) explican y "justifican" el devenir de California, ese lugar de donde "con la excepción de los 'americanos' (como si los otros no lo fueran), los demás iban a ser expulsados de los campos auríferos con el pretexto de que los extranjeros no tenían derecho a explotarlos" (p. 124).

El bilingüismo, la denuncia de Pablo de la Guerra sobre la ley contra los espolios (abril de 1855), da paso a la subsiguiente época de venganzas y bandoleros, incluso los glorificados por Hollywood, como "El Zorro" y, no menos importante, una creciente corriente hispanófila que, en arquitectura, dejará una impronta imborrable a partir de la Feria Mundial de Chicago de 1893 (y el auge del estilo de las misiones) y que, en la literatura, pasará a la posteridad con novelas como *Ramona*, de Hellen Hunt Jackson, y una larga lista de seguidores suyos (p. 158-59).

En definitiva, este libro de VF corrobora irrefutablemente la huella indeleble de la herencia española y mexicana en la cultura de los californios. Y, repitiendo las palabras de los cronistas de antaño para los lectores de hogaño, quien quiera saber más sobre la verdad ha de referirse al "libro mayor", el libro de VF que desglosa, en cinco capítulos y un epílogo, la historia de la fundación, desarrollo, intento de disolución y permanencia de la cultura de los californios en esa tierra edénica que se asienta a las orillas del Pacífico.

Carmen Benito-Vessels
ANLE y *University of Maryland*

Magrinyà Badiella, Carles. "*Post tenebras spero lucem*. Alquimia y ritos en el *Quijote* y otras obras cervantinas", Uppsala Universitet, 2014. ISSN 0562-3022 / ISBN 978-91-554-8885-7. [Acta Universitatis Upsaliensis. *Studia Romanica Upsaliensia*, 80.]

Con la tesis doctoral "*Post tenebras spero lucem*. Alquimia y ritos en el *Quijote* y otras obras cervantinas", defendida en la universidad sueca de Uppsala en abril de 2014, Carles Magrinyà Badiella ha cumplido exitosamente con los "ritos de iniciación" del mundo académico presentando un trabajo sólido y sugerente para posteriores reflexiones cervantinas. Infunde respeto entablar un estudio monográfico sobre la obra de Cervantes en estos años de conmemoraciones y de publicaciones infinitas sabiendo que la bibliografía cervantina es casi inabarcable ya desde hace muchos años. Sin embargo, Magrinyà ha logrado centrarse en un tema no muy transitado por los cervantistas: los aspectos caballerescos, hermético-alquímicos y los ritos de carácter iniciático.

La obra objeto de estudio principal es el *Quijote*, si bien el resto de la producción cervantina se incluye en la argumentación. Por ejemplo, se comenta las sustancias alquímicas con relación a las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, *La casa de los celos*, *El vizcaíno fingido* y el *Persiles*, mientras el tópico del falso alquimista se utiliza sobre todo con relación a *El coloquio de los perros*.

Aunque la tesis se ciñe en general al tema del hermetismo, hay que precisar que incluye dos áreas de investigación diferenciadas: 1) la alquimia y 2) los ritos de paso (de iniciación y de transición) que Magrinyà pone en correspondencia con las teorías sobre la liminalidad (tal como han sido estudiadas por antropólogos como A. Van Gennep y V. Turner). Esto lleva al autor también a incluir referencias a estudios sobre el sufismo, la cábala y el simbolismo. En dichos acercamientos su fundamento teórico principal se basa en los llamados "estudios de esoterismo occidental" y en la "hermenéutica analógica" de M. Beuchot.

El trabajo tiene una estructura muy clara y sigue las pautas tradicionales de las tesis de doctorado, compuesta por una introducción (capítulos I-III), donde se presentan los objetivos, las hipótesis, el estado de la cuestión y el corpus (I), seguidos por la teoría y método (II), para terminar con unos aspectos contextuales puntuales (III), que incluyen el origen y definición de la alquimia, su evolución desde la

Edad Media al Barroco, y la problemática de la censura. Con el propósito y el enfoque general de la tesis así establecidos, la Parte I de la tesis propiamente somete el corpus cervantino a un estudio alquímico desde dos perspectivas: la alquimia operativa (cap. IV) y la alquimia interior (cap. V). Por otro lado la Parte II está dedicada a los ritos de iniciación (cap. VI) y ritos de transición (cap. VII), sobre todo en el *Quijote*. Y, finalmente, en el capítulo VIII se dan las conclusiones, pero huelga decir que cada capítulo incluye unas "Recapitulaciones" muy útiles para el lector. Naturalmente el libro tiene un aparato de notas, una bibliografía (dividida en secciones, pero que tiene la desventaja de trabar la consulta rápida) y un necesario índice onomástico y temático.

Si queremos aventurar una "ubicación" de esta tesis dentro del cervantismo en general, y dentro de los estudios sobre el *Quijote* en particular, cabe preguntarse dónde, en la escala de lecturas "serias" vs "cómicas" del *Quijote*, situar este trabajo. Magrinyà toma como punto de partida que en su origen el *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías, pero precisamente ve en la parodia una estrategia de enmascaramiento de las alusiones herméticas por parte de Cervantes para salvaguardarse de la censura inquisitorial (16). Por ejemplo, en el episodio de la Cueva de Montesinos, Cervantes, según Magrinyà, se sirve «de la parodia, instaura una atmósfera ambigua» por lo que «el verdadero sentido del pasaje resulta un misterio» (177). Así, para el autor, Cervantes se inscribe en una larga tradición literaria, pero la aprovecha de manera muy original, y el significado del episodio de la cueva «transciende la mera parodia» (183).] En este sentido Magrinyà se ubica en el campo de interpretaciones "serias" del *Quijote*, argumentando que la insistencia en «las posibilidades de la alquimia» por parte de Cervantes en su obra sobrepasa la mera «tendencia censoria de este género [novelas de caballerías].» (126)

El estado actual de la crítica cervantina en el periodo 2008-2011 como aparece resumida en la bibliografía sobre las líneas de investigación de la prosa y cultura del Siglo de Oro, (compuesta por Alejandro García Reidy y Carlos Gutiérrez, *Etiópicas*, 8, 2012) muestra que Magrinyà tiene razón en que se ha prestado poca atención a la influencia del hermetismo en Cervantes y que es cierto que «[l]a alquimia en la obra de Cervantes es un tema que no se ha estudiado de manera exhaustiva dentro de la academia» (18). Sin embargo, cuando a propósito de una referencia a un libro de René Taylor sobre el Esco-

rial, *Arquitectura y magia*, (1995) comenta el autor que «no se hayan puesto todavía a investigar la influencia del hermetismo en el pensamiento y literatura de España durante los siglos XVI y XVII» (46) tal vez habría que hacer una matización forzosa, ya que por ejemplo los estudios de Alessandro Martinengo sobre la alquimia (1967) y la astrología (1983) en la obra de Quevedo son muestras significativas de lo contrario. Martinengo argumentaba que Quevedo, al igual que Cervantes en la tesis de Magrinyà, no fue "unívocamente" negativo hacia la alquimia y que el principio alquímico de transformación de metales influyó considerablemente en sus ideas literarias y morales, e incluso en su estilo. Martinengo, cuyo estudio es de 1967, hace naturalmente referencia al estudio de Garin (1953) sobre la magia renacentista, mientras Magrinyà se apoya sobre todo en el llamado "esoterismo occidental" o "Western Esotericism Studies", una disciplina académica reciente, pero con precedentes en los estudios del Warburg Institute. Es importante señalar también que *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964), por ejemplo, el influyente libro de Frances Yates, revolucionó el panorama del Renacimiento demostrando que el hermetismo y lo oculto formaron parte de esta época asociada con la "secularización del hombre", y que la magia no se podía excluir de la historia del nacimiento de la ciencia moderna. (Dicho sea de paso que una de las pistas que Yates lamentó tener que excluir de su estudio sobre Bruno fue la influencia de los trabajos de Ramón Llull en el Nolano, una pista que Magrinyà sigue en el caso de Cervantes.)

Afortunadamente, al igual que la tesis de Magrinyà, la tesis de Rosa Maria Stoops de 2005 sobre la alquimia y hermetismo en las *Novelas ejemplares*, cuya «perspectiva novedosa» (20) es bien aprovechada por Magrinyà, y la tesis de Susan Byrne sobre el *Corpus Hermeticum* en los poetas Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz, publicada en 2007, indica que la influencia del hermetismo en la literatura española goza de mejor salud actualmente y abre un campo fructífero para nuevas aproximaciones.

La importancia de los estudios de Martinengo y Magrinyà sobre dos de las máximas figuras de la literatura del Siglo de Oro como son Quevedo y Cervantes, es que demuestran lo indispensable de la recuperación del contexto epistemológico de la literatura del Siglo de Oro para una cabal lectura de sus textos. Magrinyà observa, por ejemplo, que Cervantes es el autor del Siglo de Oro que más frecuentemente hace mención del vocablo "alquimia" (14) según datos

del Corpus Diacrónico del Español (CORDE). Además al hacer un rastreo cuantitativo y cualitativo de citas relacionadas con sustancias alquímicas y con la medicina (la "espagiria", es decir elaboración de extractos de vegetales) comprueba que las referencias a la alquimia tienen distintos significados en la obra cervantina.

Ejemplos de lo anterior se pueden ver en el capítulo IV sobre la "alquimia operativa", donde se muestra cómo Cervantes aprovechó el tópico del falso alquimista, pero también, muy significativamente, cómo la alquimia no quedó excluida de un "uso positivo" relacionado con la vertiente humanista y la posibilidad de perfección humana a través de una búsqueda interior relacionada a su vez con el hermetismo, o "alquimia interior", tema del siguiente capítulo. Aquí Magrinyà presenta una lectura convincente de Don Quijote como un representante de la llamada *caballería espiritual*, en búsqueda de la *luz* (Dulcinea deificada converge con la función del Grial y de la piedra filosofal en este caso). La prueba de la "empresa" de esta tesis, si se permite el vocabulario, reside naturalmente en estas lecturas que hace de la obra de Cervantes.

Los reparos que se pueden hallar a este trabajo monográfico se deben principalmente a lo que se puede adjudicar al género "tesis", que por un lado tiene la ventaja de introducir al lector en todos los pasos previos del proceso de investigación, pero que por otra parte puede producir cierta impaciencia en el lector experto ávido de conocer los hallazgos y novedades en la interpretación de los textos cervantinos. Así pues, unas constataciones como estas: «aunque es difícil encasillar a un escritor con etiquetas elaboradas a posteriori, el pensamiento analógico que ha desembocado en la hermenéutica de Mauricio Beuchot fue también utilizado en el Barroco» (32) y «La hermenéutica analógica tiene ecos del ingenio de Baltasar Gracián a juicio de Ruiz de la Presa (2011:67)]» (42) hacen pensar que a lo mejor no resulte tan imprescindible Beuchot, y que tal vez la "etiqueta" de la época como *la agudeza* serviría mejor. Algo similar pasa cuando recurre al DRAE para la definición de "utopía", en vez de aprovechar el texto del acuñador del vocablo e inventor de la primera Utopía, Tomás Moro, mencionado pocas líneas antes (108).

Como se ha dicho, el *Quijote* es el texto objeto principal de la tesis, sin embargo, también se incluyen los principales aspectos de su enfoque (caballerescos, hermético-alquímicos, ritos de carácter iniciático) en otras obras de Cervantes. Nos parece necesario señalar, a

propósito, un error en la lectura del episodio "iniciático" del *Persiles* en el capítulo VII.3 sobre la "Fase preliminal" en la interpretación de la cueva como espacio liminal. Pues, no es Corsicurvo quien «es rescatado de una mazmorra en el primer capítulo del *Persiles*» y que «asciende hacia la salvación» (187), sino el héroe Persiles/Periandro a instigación del bárbaro Corsicurvo, quien da voces «a la estrecha boca» de la «profunda mazmorra» para que suban al desdichado protagonista. No obstante, la versión correcta corresponde aún mejor a la lectura que hace Magrinyà de la bajada y subida de Don Quijote en la cueva de Montesinos, incluso hay un paralelo más con la soga de Don Quijote cuando Corsicurvo ordena que «aquel mancebo» «salga acá arriba, atado a esa cuerda que descuelgo» (Cervantes 2004:128), un episodio que gran parte de la crítica compara a un nacimiento, como hace Magrinyà del episodio de Don Quijote (209).

En su conjunto la segunda parte del estudio, sobre los ritos de iniciación (VI) y transición (VII) resulta muy sugestiva. Su interpretación del episodio de la Cueva de Montesinos que detalla las tres fases de un rito de transición —1: fase preliminar de separación del mundo y purificación, 2: fase liminal o de marginación, 3: fase postliminal de agregación o renovación (186)— debe despertar discusiones fructíferas entre los muchos investigadores que se han quedado perplejos ante este enigmático episodio del *Quijote*.

Este breve repaso del interesante estudio de Carles Magrinyà sobre el *Quijote* —y otras obras cervantinas— no tiene ninguna pretensión de exhaustividad (no hemos hecho mención del espacio que dedica a la influencia de la tradición literaria catalana en Cervantes, o su propuesta de una nueva interpretación del nombre de "Montesinos" o su explicación del por qué del cambio de "hidalgo" a "caballero" en el título de la segunda parte del *Quijote*, para mencionar solamente unos pocos ejemplos entre muchos) y queremos concluir instigando a los lectores curiosos de iniciar su propia búsqueda en esta nueva contribución a los estudios cervantinos.

Randi Lise Davenport
Departamento de Cultura y Literatura
Universidad Ártica de Noruega, Tromsø.

García Delgado, José Luis, Alonso, José Antonio y Jiménez, Juan Carlos. *Economía del español: una introducción*. Madrid/Barcelona: Fundación Telefónica/Ariel, 2012. 211 pp.

Bajo este título se presentan los principales resultados alcanzados en un estudio auspiciado por la Fundación Telefónica, que comprende un conjunto de diez monografías relacionadas con la Economía del español. Se resume lo logrado al cabo de varios años de investigación sobre el valor económico de una lengua que hablan 450 millones de personas y que se está expandiendo rápidamente.

El estudio profundiza en un campo relativamente nuevo. Para el público no especializado en materia económica el tema puede resultar esotérico. Los autores han realizado una excelente labor al ir llevando al lector desde la descripción de la naturaleza económica de la lengua, reconociendo sus limitaciones conceptuales, hasta una reflexión final sobre los elementos a tener en cuenta en el diseño e implementación de una política de apoyo a la proyección internacional del español. El estudio muestra que la relación entre la lengua y la economía es compleja, ya que en muchos casos no resulta fácil separar las relaciones de causalidad entre las variables lingüísticas y las variables económicas. Asimismo, presenta la lengua como un instrumento imprescindible en las transacciones económicas que tiene características de *bien público,* pero también de *bien privado,* con un coste único de acceso asociado al aprendizaje, y que incrementa su "valor de uso" cuanto más se utilice.

Se destacan las tres funciones básicas de una lengua: servir como medio de comunicación, ser un elemento de identidad colectiva, y materia prima para la creación intelectual y artística. Estas tres funciones se relacionan directamente con la Economía de la lengua. La pertenencia a un grupo lingüístico facilita la comunicación y reduce los costes asociados con las transacciones en los que se basa la actividad económica. Un ejemplo evidente de esto es el del comercio internacional que se ve facilitado cuando se lleva a cabo mediante el uso de una lengua común, que supone también la existencia de una mayor afinidad cultural o de elementos idiosincráticos comunes entre las partes involucradas. Por eso es que muchas empresas inician sus actividades de comercio exterior con países con los que comparten la lengua, y a partir de la experiencia ganada proceden a ampliar el ámbito geográfico de sus actividades internacionales. El elemento de

identidad colectiva asociado a una lengua también tiene un impacto en la imagen externa de un país y, por consiguiente, en la promoción de su comercio. Finalmente, el idioma como soporte de la actividad intelectual y artística, tendrá su impacto en industrias afines como la editorial, la cinematográfica, la radio y televisión, en las que el español es la materia prima.

Los autores señalan, con gran acierto, que la Economía "puede proveer de útiles instrumentos en el estudio del comportamiento y las relaciones humanas enfocados desde la lengua". Desde esta perspectiva, el libro lleva al lector a conocer diferentes líneas de investigación de la Economía de la lengua. Se presenta de manera clara las diferentes facetas que componen la Economía del español, lo cual contribuye al avance en el conocimiento de este importante campo de investigación.

El estudio promovido por la Fundación Telefónica se propone determinar la contribución que la pertenencia al club lingüístico del español aporta a la actividad económica, tanto en la reducción de costes como en la creación de valor. Entre los aspectos a considerar está el aporte de la lengua a las industrias culturales; también habría que tener en cuenta las actividades de la enseñanza del español a miembros de otras comunidades lingüísticas y sus vínculos con la tecnología de la información. En este último aspecto, se menciona la menor presencia de la lengua española en los ámbitos científico y tecnológico. Sin embargo, los autores son optimistas ya que el español se está expandiendo en países como Estados Unidos y Brasil donde es, hoy día, el segundo idioma más utilizado, circunstancia que habrá de favorecer su mayor inserción en los sistemas de comunicación internacional.

También se indaga sobre el comportamiento del comercio entre aquellos países que comparten un mismo idioma y se muestra la conexión que existe entre estos basándose en dos cualidades económicas: la lengua común como reductora de los costes de transacción y la cercanía psicológica entre los mercados que contribuye a crear. La lengua común adquiere así una nueva dimensión que ayudará a atenuar algunos obstáculos que puedan originarse por las diferencias en el tamaño de las economías, por las distintas calidades de los marcos institucionales y por otros factores. La lengua se convierte entonces en un componente del capital social no solo a nivel nacional sino también internacional.

El libro concluye con una evaluación de los desafíos superados y los retos pendientes. Entre los primeros resalta la unidad de la lengua y la excelente labor que vienen realizando las academias de la Lengua Española. Entre los retos se incluye el de trabajar, en diferentes foros multilaterales, por el reconocimiento del español como lengua de comunicación internacional, y el de ampliar su uso en el campo de las ciencias y en la Red. Por último, presenta una serie de recomendaciones para una política de promoción del español que pueden servir de guía en la toma de decisiones por parte de los gobiernos de España y de los países de América Latina que comparten un mismo acervo lingüístico y cultural.

La investigación que se ha llevado a cabo permite avanzar por dos caminos complementarios para ofrecer una imagen panorámica de los efectos del español en la economía: por una parte busca poder cuantificar la contribución a la economía por parte de los sectores que usan la lengua como materia prima y por otra, los procesos económicos internacionales que se ven afectados por la utilización del español. Sin duda alguna, los resultados obtenidos abren nuevas posibilidades para profundizar en este fascinante e importante ámbito de estudio de la economía y la lengua.

Bernardo Gluch
Economista y Experto en Cooperación Internacional

Pérez, Alberto Julián. *Cuentos argentinos. La sensibilidad y la pobreza*. Lubbock: Ediciones El Riseñor, 2015.

Con esta nueva obra, el autor —narrador y ensayista argentino residente en Estados Unidos— suma a sus reconocidas contribuciones académicas, desarrolladas en obras como *Revolución poética y modernidad periférica* y *La poética de Rubén Darío*, una multifacética muestra de su escritura de creación.

La obra comprende una serie de 17 cuentos distribuidos en cuatro secciones. La primera parte tiene por tema la Argentina de hoy. Sus protagonistas son los nuevos ricos, los muy pobres y los políticos de la democracia. La segunda sección toma como personajes a los chicos pobres de las villas miserias y de los barrios humildes del sur de la ciudad de Buenos Aires. En la tercera parte, nos presenta

historias de militantes y activistas políticos ambientadas en los turbulentos años sesenta y setenta en su país. En la última sección relata las vidas ejemplares de santos criollos, como la Difunta Correa y el Gauchito Gil, poco conocidos y comprendidos por las clases letradas. Se trata de un libro muy singular, excelentemente escrito, cuyos cuentos plenos de sentido destacan en el panorama de la narrativa corta contemporánea, donde abundan expresiones tan vacuas y triviales que dejan en el lector la impresión de que los escritores no hacen más que mirarse el ombligo. Los cuentos de Alberto Julián Pérez se alejan de la anécdota pasatista o narcisística. El ritmo de su escritura es sostenido y coherente con las alternativas de lo que se narra. Con frecuencia, el relato asume una andadura casi de inventario, pero ágil, fluida e interesante. Uno comienza un cuento y ya no hay forma de abandonar la lectura. En tren de indagar las razones de esta atracción, se podría mencionar el sabio manejo de la ironía, sumada a un trabajo de composición fundado en la observación profunda del medio y en la indagación de la psicología de los personajes. Todas las historias están muy bien ambientadas, con una economía verbal manifestada en descripciones precisas; sin embargo, aun los textos más breves, dan la sensación de contener un mundo muy vasto. Además, asoma en ellos un trasfondo social como hace tiempo no se ve en la literatura, pero sin panfletarismo. Contienen una hermosa mezcla de misterio y realidad.

El estilo de Julián Pérez en esta colección de cuentos es realmente notable. Casi no utiliza la conjunción "y" entre las oraciones (entre las acciones, los verbos). Cada oración se defiende sola. Pérez escribe con soltura, de manera sencilla —no simple— y con gran aliento poético. Es un placer leerlo, narra sin embelecos ni barroquismos que no dicen nada. Su libro dice muchísimo en un estilo prístino y profundo, bañado por una sutil ironía.

Rezuman estos cuentos una sensibilidad social muy saludable, por la comprensión del dolor de los más débiles y por la sonrisa compasiva con que trata a los poderosos. Gracias a un trabajo de escritura que privilegia la condensación, el lector se queda con la sensación de haber visto y experimentado mucho en el acotado espacio de un cuento. Por visto y experimentado quiero decir "entendido".

Uno de los cuentos más impactantes es "El Mesías de la Villa 31". Los monólogos de los diferentes personajes son magníficos; cada uno tiene su propia voz, algo muy difícil de lograr. El "análisis" que

hace el Cholo, uno de los personajes del cuento, de "Los heraldos negros" de César Vallejo, podría contarse entre las mejores críticas que se han hecho sobre dicho poema.

Hasta la página 114 todos los cuentos comienzan con el nombre y apellido de un personaje, recurso que se retoma en el cuento que comienza en la página 130 y luego de nuevo en la 177 hasta el final. La mención del nombre en el íncipit instala al personaje en el eje de la narración, porque el meollo del cuento no radica tanto en la anécdota como en la persona involucrada en ella y en lo que siente, lo que piensa. Y es interesante ver a personajes comunes y corrientes, desde obreros a profesores universitarios, empresarios, políticos, en situaciones inusitadas. En lo denso de la realidad que describe, hay también, reitero, un aire de misterio, que brota del alma de los personajes mismos: seres misteriosos y al mismo tiempo sumamente reales. En suma, se trata de un libro que pone a pensar y que llega al corazón del lector.

Isaac Goldemberg
ANLE y *Hostos College*

Damis, José Luis. *Laberinto I. Los lamentos de los Minotauros*. Buenos Aires: Biblos, 2014, ISBN: 9789876912341

En una época inundada por el absurdo, el sin sentido y la confusión, cuando pareciera que la única certeza es la falta de certezas, la edición de un libro que retoma los principales tropos de la filosofía en su devenir histórico es todo un acontecimiento, más allá de lo editorial. En este caso ante la publicación de *Laberinto I. Los lamentos de los Minotauros*, son varios los aspectos a destacar; aquí comentaremos cuatro.

El primero tiene que ver con la audaz misión del autor, quien en esta obra se plantea el problema de fondo que ocupó a los filósofos: la verdad, esa inquietud de los orígenes. Damis reedita el hábito —entre olvidado y soslayado— de las profundas meditaciones para exhumar los dilemas eje de toda reflexión filosófica y su tarea primigenia: la búsqueda de la verdad. Porque en más de 25 siglos de filosofía esa premisa básica se fue desdibujando en el horizonte de la reflexión. Como en los 360 cielos de Basílides, aquella legendaria figura del

gnosticismo, la divinidad —en este caso la verdad— fue diluyéndose en cada descenso (época), hasta llegar a las más recientes, "en la que tiende a cero". Con el correr del tiempo, la preocupación por la verdad de los pensadores más recientes —o al menos el horizonte de su búsqueda— fue diluyéndose hasta casi desaparecer. El bosque-verdad se perdió de vista, con ella la búsqueda de su esencia o espíritu, y entonces los eruditos acabaron discutiendo sobre la nervadura de las hojas en el Gran Acelerador de Partículas de Ginebra. Porque la ciencia terminó ocupando el trono más alto de la autoridad del conocimiento contemporáneo. Según algunas tradiciones Periandro, uno de los siete sabios de la Grecia antigua, preclásica, insistía en su exhortación a ocuparse del Todo, *melete to pan*. Es decir —siguiendo con la analogía forestal— enfocarse en comprender al bosque, su espíritu profundo, en lugar de discutir por la dicotomía entre hojas o espinas. En estas páginas el profesor Damis indaga con lucidez, procurando develar el espíritu del bosque, desandando sus *sendas perdidas*, que van de Anaximandro y los presocráticos, hasta el *dasein* heideggeriano del siglo XX. Valiéndose de un estilo simple y directo despliega los principales temas que ocuparon a los pensadores, con un hilo conductor de fondo funcional a la sugerencia de Periandro.

En los 33 capítulos de este libro, alternando épocas, obras y teorías, parece ir cumpliéndose esa premisa. El autor entrecruza hábilmente escenas de diversos tiempos y escenarios —desde el cinosargo de los albores del primer capítulo, hasta culminar en el umbral del desierto nietzscheano del capítulo final— en un recorrido en el que se despliegan ámbitos disímiles, pero interrelacionados. Asoma Barack Obama y sus obsesiones, las del poder casi absoluto tan cercano a las compulsiones homicidas en la indagación del perfil moral bidimensional de un personaje de los Simpsons; de allí se salta a la profundidad metafísica de un cuadro de Rembrandt, pasando por las íntimas cavilaciones de un Galileo ante la Inquisición, la hora final de aquella mónada sutil llamada Leibniz, el contrapunto entre Hume y sus pares franceses, o las pujas internas de los románticos alemanes del siglo XVIII.

Los diálogos y comentarios bordean el límite entre lo onírico y lo real, el rigor histórico alterna con escenas acaso imaginadas, pero verosímiles. En cada curva o rincón de este *claro laberinto* (la expresión es de Borges, a propósito de la obra de Spinoza) se desocultan aspectos claves de las permanentes inquietudes humanas: el Ser, el

tiempo, la trascendencia, el mundo, la moral, el mal, el sufrimiento, el poder, la muerte…

El segundo elemento notable es el método con que el autor va desglosando los temas que aborda, al que denomina irreverente, en una temprana advertencia que lejos está de rigideces y formalismos. Como en un eco del argumento aristotélico avisa al lector que es *amicus veritas* más que de academicismos almidonados. Los enfoques sorprenden al evocar ideas, sin por ello perder rigor, ni lucidez al repasar los asuntos que afiebraron las mentes más destacadas de Occidente. Con este objetivo se vale en ciertos pasajes del texto de lo mejor de la sabiduría de Oriente, en una dialéctica Este-Oeste, si cabe.

El método irreverente conlleva al tercer aspecto, formal, de estilo: su prosa ágil, clara, que combina simpleza y contundencia, prescinde de barroquismos incluso al abordar asuntos complejos o ideas sutiles. Si "la claridad es la cortesía del filósofo", en este caso lo prístino de lo expresado (o sugerido) supera la premisa orteguiana.

Damis escribe de un modo accesible incluso para aquellos no tan familiarizados con la filosofía más académica, sistémica. En *Laberinto I* el planteo de los problemas y temas se capta fácilmente. Eso ya marca una gran diferencia con la tónica habitual de este tipo de escritos, en los que los filósofos parecen competir por ver quién es más críptico y abstruso.

Y *last but not least*, el cuarto elemento. En este minucioso recorrido —intrincado, no laberíntico— el autor postula una categoría que no pareció vislumbrar la antropología: la minotaureidad, concepto mítico, híbrido entre lo animal y lo divino (aunque validado por el pensamiento racional) y que parece acertar la clave para interpretar las desventura de la criatura humana en este trozo de roca que gira por el espacio.

Transitando nuevamente el puente que va del mito a la filosofía racionalista, el autor rehabilita la figura del Minotauro para postularlo como la mejor aproximación conceptual a ese enigma ancestral: qué es el hombre. Un Minotauro que opera como un espejo incómodo para los hombres, pero innegable. Sus profundos estados de conciencia, desnudados en varios pasajes del libro, resulta otro de sus inquietantes postulados.

Y en las entrelíneas lleva las palabras al límite. En su esfuerzo por descorrer el velo a la verdad, o a las eventuales pruebas que de ella pueden hallarse, Damis conduce las palabras al fondo de sus

posibilidades. Más no se puede. Por eso el *apeiron* y el Tao son indecibles. Y el resto es silencio… imprescindible para enfrascarse en esta recomendable lectura.

Fernando Gómez
Escritor y periodista

Abend van Dalen, Raquel. *Sobre las fábricas*. New York: Sudaquia, 2014, 154 p. ISBN: 1938978773

Si en una primera ojeada a la más reciente colección de poemas de Raquel Abend van Dalen a duras penas se vislumbra el sesgo narrativo, la frecuentación de sus versos irá revelándolo con toda su capacidad de evocación. Afirmarlo no equivale a reducir la empresa lírica a un traslado o adaptación de materiales provenientes de otros géneros, sino a postular que la lectura de poesía reposa en la reconstrucción de situaciones imaginarias donde la palabra se carga del sentido o la inmediatez necesarios para quien la recibe. No siempre la voz lírica ofrece el andamiaje que permite realizar tales operaciones, pero en el caso de nuestra autora los elementos propiciatorios son múltiples —como lo fueron en la poesía trovadoresca medieval o la antipoesía y los exteriorismos de la segunda mitad del siglo XX—. Sin comprometerse absolutamente con ninguna de esas tradiciones, *Sobre las fábricas* sabe usar su legado aportándole una urgida expresividad que rebasa el testimonio y eleva el canto a la zona donde los referentes dejan de ser individuos o colectividades específicos y se orientan a lo transpersonal. Algo de cancionero tiene este libro: una materia común articula sus distintas composiciones. Al principio, por ejemplo, abundan las alusiones a una separación que se verifica tanto en la intimidad de la protagonista como en sus tensas relaciones con un entorno social:

> Me dijeron que nací
> en una cama oculta y ajena […]
> Me dijeron todo sobre el desarraigo
> sobre la terquedad feroz de la ciudad. (pp. 19-20)

Y esa ciudad traspasa sus dominios al somatismo del sujeto que la describe, con una liminaridad donde la abyección se desplaza entre lo exterior y lo interior reforzando la confusión declarada por la hablante:

> Las ciudades
> Se vuelven piernas sin huesos,
> Barcos de luz artificial,
> Hoteles de vidrio que flotan
> (¿existe algún edificio que no sepa volar?)
> No piensan en nuestra transición,
> En los pies viejos y gastados,
> En el viento goteante de las madrugadas
> (¿las fábricas asumen su propia fórmula?) (p. 21)

La condición resultante es la de una extranjería persistentemente agónica, de cariz metafísico —"y es que el extranjero / sufre su primera muerte en el exilio" (p. 61)—, que acaba siendo congénita, casi llevada en la sangre, como más adelante se hará obvio cuando aflore un relato familiar que implica, sobre todo, figuras migrantes, en particular, pero no de manera exclusiva, la materna, de quien se hereda una forma de ser —"nací siendo extranjera y he vivido / siempre con raíces que absorben / el agua amarga del trópico" (p. 113)—. Fundamental será la confluencia de esa elocución del desarraigo con la que depara la consanguineidad, porque pronto descubriremos que los "exilios", lejos de ser literales, involucran una entrevisión del destino:

> se deja el espíritu en aquel hospital
> en el que se nació
>
> y el cuerpo, como envoltorio de plástico,
> camina buscando una nueva
> cuna, caliente, que esta vez
> tenga ruedas. (p. 62)

La procura de abstracciones no supone dar las espaldas a lo que Jacques Rancière denomina "régimen estético", es decir, la aprehensión de lo sensible donde los modos de identificación del arte y

los modos de encarar la vida comunitaria se relacionan[1]. En los versos de Abend hay, en efecto, una auténtica vocación social, un empeño en retener y consolidar el recuerdo de "pueblos", destacándose el venezolano. Poesía política, sí, aunque no rudimentaria, sino muy sofisticada; en ella, el lugar antes ocupado por la arenga pertenece a la alusión y el amago de ludismo. Ocurre en los poemas que varían el antiquísimo topos del *mundus inversus*, instalado en países de Latinoamérica que despiden con histeria a sus líderes:

> La tumba resuelve todos
> nuestros problemas,
> de pronto los imbéciles
> son santos,
> los bastardos consiguen padres […]
> los criminales consiguen a Dios
> piden perdón, permiso, préstamos
> para ser hombres nuevos […],
> los pueblos perdonan
> a sus presidentes difuntos,
> los hacen marca: gorra, franela, llavero,
> figurilla de altar, centro de vela,
> estrella de ataúd. (pp. 25-26)

O sucede en los que entreveran ecos del culto a un Padre de la Patria circunscrito a clichés:

> Me enfrento a mi ciudad
> con la esperanza de un perro contagiado de moral
> (y luces)
>
> todo acercamiento a ella es un juicio tribal
> un funeral sin énfasis
>
> una descomposición sin los índices abiertos
> de la memoria (p. 35)

[1] Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, 2005, p. 9.

La sátira más o menos visible del autoritarismo formulada con el lenguaje de la calle, que aprendió la poesía venezolana en los años setenta y ochenta —"Un policía se arrodilla / frente a mí // se rasca la pierna. // La ley siempre tiene picazón" (p. 27)—, suele alternarse con el imaginario del deterioro y la postración prevaleciente en los sesenta y desde los noventa hasta el momento en que Abend escribe. Los mecanismos de la "fábrica", así, acaban produciendo afligidas distopías:

> El mundo silencia su queja,
> abre el movimiento que se promete venidero,
> seca los restos lívidos que se quieren empacados.
>
> El cuerpo se vuelve aceite,
> cúmulo imberbe que jamás recoge su verdad,
> miembros derramados, venas repletas de petróleo.
>
> Todos somos esta tierra difunta,
> esas vías motoras que atraviesan los derrumbes,
> esas lenguas crueles que nunca hablarán el mismo idioma.
>
> Todos somos parte del sarro colectivo. (p. 37)

Como en pocos poetas de su generación, en Abend se manifiesta un desengaño de las numerosas versiones de la modernidad que Venezuela ha portado como insignia desde hace mucho. En sus versos la oscuridad adquiere un contorno indiscutiblemente urbano, reactivada con sarcasmo y crueldad la poética callejera o solar de los años ochenta y sometida al infierno que llevaba dentro, ahora patente:

> Envidio la libertad de las ratas en la calle,
> la justa amargura de su apariencia,
> su preferencia por campanarios, licorerías,
> rieles de aventura penosa para los suicidas,
> bolsas negras de mugre disecada;
> el grito infundado en las muchedumbres
> por el cuerpo ceniciento
> en los bajos precios del mercado negro (p. 39)

El ámbito onírico, desvencijado, que se sugiere —o que se proyecta sobre parajes innominados—, más que retratar un país, repito, insinúa umbrales entre la realidad, el cuerpo y el sujeto que lo habita. No casualmente, tras las ya discutidas incursiones en la decadencia hallaremos una fábula de orígenes que se remonta a 1939, a unos abuelos y a un padre niño a quienes, encañonados "con una Luger P08", se les concede "24 horas para salir de Polonia" (pp. 45-46). Por la particular sintaxis de los poemas, intuimos que el nomadismo al que se entregan incluye diversas tierras y, sobre todo, una cuyas "venas repletas de petróleo" se confunde con la "fábrica" carnal de la protagonista. No menos hemos de intuir que los hábitos errantes de sus mayores perduran en ella y la arrastran a migrar bajo el apremio de una Luger convertida en fantasmagoría y Norte al que la secreta navegación de los días obedece.

Fábrica del cuerpo social, fábrica del cuerpo individual, fábrica del decir que finalmente decide aportar en una fe insobornable en el lenguaje, porque en él las comunidades se encuentran a sí mismas, más allá de los avatares de la disciplina estatal o sus metástasis —las cuales adoptan las premisas de la autoridad pública o el dominio: recuérdese la "picazón" de los agentes de un orden no lo suficientemente abstracto—. En las últimas páginas de *Sobre las fábricas* el talante narrativo del libro se depura, exhibiendo ante el lector las fases de un proceso de individuación que desemboca en otro proceso que no sería excesivo llamar *de desindividuación*, puesto que su desenlace consiste en el reencuentro con la otredad e identidades mucho más ecuménicas y humanas, carentes de rostro distintivo o privado. De hecho, a las regresiones señaladas en cuatro versos de sardónica pulcritud: "cada vez / que se hacen las 7 pm / quiero meterme de nuevo / en el útero de mi madre" (p. 123), siguen las separaciones negociadas con madurez y lúcida ironía —que, como bien nos lo enseñaron los románticos alemanes, es labor de distancia[2]—:

> La madre llega de visita.
> Hay que compartir la poceta
> de nuevo,

[2] Albert Béguin. *El alma romántica y el sueño*. M. Monteforte Toledo, A. Alatorre y M. Frenk, tr. México: F.C.E., 1978, p. 60.

porque ella tiene que limpiar su vagina
en el mismo hueco que la hija
porque aún necesita esa agua sucia
que le recuerde: no son la misma mujer. (p. 134)

La crudeza, la violencia se sirven en esta coyuntura de la *Lengua mundana* en que se entrenó la autora mientras tejía en su primera colección lírica una red conceptual donde la "Cuna" constituía fuente del ser y a la vez vorágine, disolución del tiempo y sus criaturas[3]. El "no son la misma mujer" actúa en *Sobre las fábricas* como declaración de independencia enunciativa, motor de una historiografía poética donde los regresos son imposibles. Y ello culmina con un atisbo de la claridad hasta entonces ausente que tiene lugar cuando la inicial pesadumbre del extranjero se replantea como goce, libertad y puerto:

confío en que olvidaré el clima viejo y gritón

que las autopistas aceptarán un divorcio
con las montañas ahuecadas
y sus túneles abrirán la boca
para enjuagarse de luz

que mi ceguera aceptará su cobardía
y atraparé la ciudad en mis manos

que los mapas abrirán sus ojos blancos
y descubriremos que las tierras no pertenecen a nadie. (p. 151)

El vacío que trae consigo la última palabra de *Sobre las fábricas* funda el silencio que le dará forma definitiva de libro y nos cederá, como lectores, la oportunidad de expresarnos, ya no en los confines de la página, sino en el laberinto de nuestra propia vida, cuya

[3] "Los hombres / lengüetean // mastican / vaginas // se pierden en su olor / pliegue / cavidad // en los gritos de su tacto // no tienen intención de recordar / que de mujer nacieron". Raquel Abend van Dalen, "Cuna" en *Lengua mundana*, Bogotá: Común Presencia, 2012, p. 27.

fábrica regentamos. Esa, ni más ni menos, es la convergencia de arte, política y experiencia que Rancière considera plenamente estética.

MIGUEL GOMES
ANLE y *The University of Connecticut*

Nemrava, Daniel y Ezequiel de Rosso. *Entre la experiencia y la narración*: *ficciones latinoamericanas de fin de siglo* (*1970-2000*). Madrid: Verbum, 2014, 150 p. ISBN: 978-84-9074-120-7.

La narrativa latinoamericana insiste, a mayor o menor escala, en cuestionar el entorno en que se desarrollan las supuestas ficciones en la realidad de sus escritores y, como colectividad, en las circunstancias en que estas letras irrumpen ante los lectores de turno. La agresividad del enunciado literario ha podido variar de intensidad; sin embargo, se observa que cada vez los autores han sido más mordaces a la hora de exponer sus experiencias y de utilizar sus textos como pronunciamientos de resistencia ante el poder. Otros han desarrollado una sutileza narrativa donde se destaca un metatexto que subyace inalterado apuntando hacia lo que en verdad se desea proyectar. Es por ello que cada vez surgen más estudios críticos que insisten en aproximarse a nuevas avenidas de entendimiento donde los escritores latinoamericanos mantienen su inalterado protagonismo.

La reciente edición de Verbum, *Entre la experiencia y la narración*: *ficciones latinoamericanas de fin de siglo* (*1970-2000*), contiene la palabra de dos críticos contemporáneos, Daniel Nemrava y Ezequiel de Rosso. Separados drásticamente ambos por la geografía de nuestro planeta, están a su vez unidos por la inquietud de desbrozar unas letras que ameritan el esfuerzo. El proyecto sostiene presentar un panorama de desmontaje a partir de la década de los setenta cuando, según los editores, la literatura latinoamericana adquiere una singular autoconsciencia, siempre bajo el recuerdo del *boom*. Por esto, los textos escogidos no signan un patrón determinado; de hecho, son selecciones arbitrarias que aspiran sustentar la tesis del texto: recurrir al análisis a través de las llamadas fuerzas *tendenciales*. Esto, de por sí, posiciona la edición en una plataforma favorable puesto que no puede decirse que abundan los acercamientos críticos desde esta óptica.

La sugerencia de Nemrava y de Rosso orienta al lector a conversar sobre los temas expuestos. En realidad, este es un gran logro porque abre el diálogo e invita subsecuentes proposiciones. La narrativa escogida va a ser, una vez más, punto de partida para diversos enfoques que deberán arrojar luz a, o al menos crear un saludable debate, ante discusiones ya establecidas que requieren articulaciones adicionales.

Otro logro es que los lectores deberán aportar sus propios hilos conductores si desean establecer algún tipo de conexión implícita entre los diversos capítulos del texto. Los editores abarcan variados temas y puntos geográficos del continente que aparecen en el mapa alejados entre sí. De esta forma afloran, entre otros temas, una visión de la Revolución Cubana que hurga en sus albores y aporta conclusiones en una regresión que permite a la historia sostener las ideas que en su momento fueran tan solo propuestas. Un punto a valorar sería la dicotomía observada que intenta decidir si esta narrativa se sostiene por una autoría literaria o es el trabajo de intelectuales comprometidos. La política que experimentó la región es el epicentro que ocupa el análisis, ya que de Cuba el texto se traslada a Argentina para examinar esta variante, entre varios autores, en Manuel Puig y el acercamiento de su novela a lo podría denominarse el *kitsch*. Estos razonamientos están amparados por una cuidadosa, y abundante, crítica que oscila entre lo tradicional y otras fuentes no tan comunes. Como es de esperar, este andamiaje académico enriquece la publicación y contribuye a fomentar un conversatorio más fructífero.

Sin intentar seguir un orden cronológico y completamente abarcador, el estudio se encamina a otra etapa del último tercio del siglo XX que demanda atención: los cambios en el mercado editorial. El texto comenta esta expansión territorial y repara en la posibilidad de que las letras latinoamericanas hayan cobrado nuevo auge. Esta base es imprescindible para llegar a una satisfactoria comunión con las posturas de dos ideas que signarían el momento: "Manifiesto Crack" y "Presentación del país McOndo". El análisis no tan solo hurga en la trascendencia socio-política de los textos sino, en opinión crítica, en un supuesto perfil constitutivo que los caracteriza. Tal como la publicación aduce, esta plataforma cuenta con otros puntos de vista que, según se expone, pudieran aparecer opuestos a lo hasta ahora descrito. Es en este antagonismo interpretativo, empero, que se fomenta la conversación propuesta al comienzo de la edición. La conclusión de

que la experiencia que vehiculiza la narración se ha perdido advierte, en su complejidad, otras tantas orientaciones discursivas que intenten, con éxito o no, apoyar o desmentir el aserto.

La extensa y significativa crítica aportada atestigua que Nemrava y de Rosso han sabido cómo respaldar sus afirmaciones. Al mismo tiempo, esta bibliografía crítica sirve de guía a cualquier interesado en la materia. Hay que aclarar que no son los únicos textos disponibles; los lectores podrán incorporar otros títulos que satisfagan sus postulados o que se acerquen a posibles conjeturas ofrecidas. No obstante, la selección brindada por ambos editores ayuda a sostener este conversatorio en ciernes que ahora comienza. Esta nueva publicación de Verbum invita a reflexionar y a continuar el debate. La narrativa latinoamericana sigue cuestionando el poder; la ficción apunta a la realidad cotidiana. Es menester, para cualquier lector curioso, sumarse al diálogo.

Humberto López Cruz
ANLE y *University of Central Florida*

Joysmith, Claire, ed. *Cantar de espejos. Poesía testimonial chicana de mujeres*. Ciudad de México: Cisan / Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012. Impreso.

Cantar de espejos es la primera antología de poetas chicanas traducidas al español que se publica enteramente en este idioma en toda Latinoamérica, el Caribe y la península ibérica. Es también la primera vez que un proyecto de estas características se realiza con todo el apoyo de la UNAM; además, las editoriales Publicaciones y Fomento Editorial insistieron en la reedición y participación, algo inusitado, sobre todo cuando de poesía y chicanas se trata. Este interés responde a que *Cantar de Espejos* es un libro de traducciones necesarias porque hace de puente no solo entre las mujeres chicanas y el mundo hispano, sino también entre abuelas, madres e hijas, ya que la traducción de estos poemas al español sirve además como puente entre las muchas fronteras que habitan las mujeres en general y las chicanas en particular. En su más que acertada introducción, Joysmith se refiere a estas fronteras como múltiples: fronteras físicas pero también fronteras que son consecuencia de cambios generacionales,

discriminaciones, asimilaciones y rebeldías. El español hace así de puente no solo entre estas escritoras y el mundo hispano, sino también entre las chicanas y las mujeres hispanas que llegan cada día a los Estados Unidos.

Podemos afirmar que *Cantar de espejos* es un libro de aciertos en muchos sentidos. Sus múltiples logros abarcan desde la elección de las poetas al método de traducción, pasando por los títulos y el orden en el que aparecen los poemas. En cuanto a la selección de las poetas, la antología incluye, además de figuras consagradas como Sandra Cisneros, Ana Castillos o Lorna Dee Cervantes, otras voces menos habituales en las antologías como Gina Valdés o Liliana Valenzuela, así como autoras más conocidas por su prosa que por su poesía, cual es el caso de Alicia Gaspar de Alba, Gloria Anzaldúa o Cherrie Moraga. En resumen, son todas las que están aunque cabe decir que no están todas las que son, algo inevitable cuando de una antología se trata. La antología, dividida en cuatro apartados, logra trazar un mapa muy completo tanto de las poetas como de los temas más comunes en la poesía chicana. El libro divide estos temas en dos partes: "Espejos" y "Cantares". "Espejos", titulada así para subrayar, como indica Joysmith en el prólogo, que "estos testimonios son espejos" y que "la labor de traductora es espejo de sus cantares de cariz testimonial" (31), se divide en "Espejos I: Fronteras y Méxicos" y "Espejos II: cruces y caminos". En "Fronteras y Méxicos" las voces poéticas nos comunican su experiencia fronteriza y retratan un México que o bien han dejado atrás o bien llevan aún a cuestas. No es causalidad —de hecho nada en el libro se deja al azar— que estos sean los primeros poemas que encuentra el lector. Se trata de una especie de señuelo al lector, ya que estos abordan muchos de los temas más cercanos a las mujeres de la frontera norte mexicana. En "Espejos II- cruces y caminos", estas voces poéticas ya están más lejos del México real. Los poemas elegidos para esta sección evocan los caminos recorridos y las estrategias seguidas por estas mujeres para sobrevivir en los intersticios de las dos culturas. Encontramos fronteras que se cruzan con la edad, con el conocimiento y en ocasiones con la recuperación de pasados reales o inventados. La secuenciación de los poemas tampoco es fruto del azar; así, al poema de Norma E. Cantú "Descolonizando la mente", donde la voz poética entiende que la mujer chicana ha sido colonizada por ambas culturas, le sigue el de Gloria Anzaldúa "No se raje, chicanita", sobre cómo recuperar las raíces, y la sección culmina con

"La loca de la raza cósmica" de La Chrisx, un poema que contiene a toda esa diversidad de mujeres, de estrategias para vivir y sobrevivir en esas fronteras.

La segunda parte del libro se titula "Cantares" y consta de dos apartados: "Cantares I "mujeres, madres, mitos e iconos" y "Cantares II -rescritura y recreaciones". De nuevo Joysmtih escoge cuidadosa y concienzudamente el título "Cantares" para recoger los poemas que aluden a la tradición oral, a las madres y a los mitos. Estos Cantares recuperan el espíritu del Floricanto y por ende las diversas tradiciones chicanas. Pero estas raíces son a su vez reformuladas en busca de nuevas identidades o utilizadas como instrumento para deshacerse de las impuestas. El libro culmina con "Rescritura y recreaciones", cantares que se han vuelto escritura, una escritura que sirve ya de casa, versos que apuntalan las paredes de un espacio chicano femenino que sirve para unir el pasado con el futuro y que garantiza la supervivencia de los cantares de muchas generaciones.

Finalmente debemos rescatar los méritos en el campo de la traducción. Como traductora y profunda conocedora de ambas lenguas, Joysmith resuelve con maestría los problemas que comporta la traducción de los textos chicanos. Al optar por transliterar los términos que figuran en inglés en el original y por cambios de tipografía para indicar lo que originariamente estaba escrito en español, la traductora consigue que los poemas traducidos conserven el juego de lenguas, el ritmo y la rima de los originales. Además, cabe mencionar la continua colaboración entre autoras y traductora. Poemas que han viajado de una a otra para traernos las voces de las poetas minimizando al máximo las distorsiones y traiciones que conlleva la traducción. Joysmith en *Cantares de espejos* ofrece al lector hispanohablante la posibilidad de disfrutar de joyas como "Beneath the Shadow of the Freeway" ("Bajo la sombra de la autopista") de Lorna Dee Cervantes y "To Live in the Borderlands MeansYou" ("Vivir en *the Borderlands* quiere decir") de Gloria Anzaldúa, manteniendo en la traducción la complejidad de la voz existencial que confronta Cervantes y la sensación de movimiento, de vaivén entre las dos fronteras, que logra Anzaldúa. Asimismo resulta indispensable dejar de manifiesto que la editora quiso que hubiera voces traductoriles variadas, de ahí que contara con la participación de otras traductoras a la hora de traducir los poemas.

En conclusión, *Cantar de espejos* es un libro completo e imprescindible para quienes deseen acercarse a la literatura chicana, a sus temas y a sus lenguas (el libro contiene también poemas escritos originalmente en español, como los de Lucha Corpi). Estamos ante poemas y traducciones necesarias no solo para los interesados en poesía sino también para todos aquellos interesados en las técnicas de traducción, ya que los poemas traducidos constituyen un ejemplo de cómo moverse en el difícil arte de las lenguas transmigrantes o, según palabras de Claire Joysmith, en el arte de hacer de puente entre las otredades ("Chicanas y mexicanidades" 152)[4].

Alicia Ramos Jordán
University of California, Merced y
California State University, Fresno

Andruetto, María Teresa. *Los manchados*. Buenos Aires: Literatura Random House Mondadori, 2015. 188 p. ISBN978-987-3650-66-6.

Una mancha es, según la RAE, "la señal que una cosa hace en un cuerpo, ensuciándolo o echándolo a perder". También está asociada con la deshonra, el desdoro. En la novela *Los manchados* de María Teresa Andruetto, personajes como el ingeniero Lorenzo Lilican, Nicolasa, Emérita, Arminda, Nicolás o Julieta, entre otros, comparten una mancha, mancha que va viajando en el cuerpo y tomando distintas formas. A la manera de una novela naturalista, los que nacieron manchados parecen compartir un mismo destino doloroso, todos tachados por la fatalidad y el abandono. Una de las narradoras explica que esta marca puede provenir de su abuela "negra, una esclava liberada, y al parecer, fue ella la que nos manchó a todos con su tinta" (p.74), dando paso a una novela marcada por el racismo, los prejuicios y las injusticias sociales. Son manchas que se vuelven canalizadoras de las memorias de un país en pleno derrumbe. La autora argentina confiesa que la novela proviene de dos fuentes distintas, una es de un poema

[4] "Chicanas y mexicanidades en traducción". Driscoll, Barbara A. Joysmith, Claire et al. Ciudad de México: Cisan / Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

que había escrito su propia hija Juana y que sirve ahora de epígrafe al texto, otra surgió cuando fue a visitar a una amiga en Río Negro: "ahí había una foto de una mujer de nuestra edad que estaba buscando al padre. Y este padre, me dice mi amiga, parece que es un tipo al que le dicen 'El Manchado'. Y eso me pareció muy disparador de ficción".

La trama de *Los manchados* se compone de una variedad de voces, en su mayoría femeninas, que van esbozando la vida de Nicolás, padre de Julieta. En esta última novela de Andruetto aparece nuevamente el personaje de *Lengua madre* (2009), Julieta, una joven estudiante argentina que está haciendo su doctorado en Alemania, la cual iba descubriendo su genealogía a través de cartas dejadas por su madre. En vez de rastrear los pasos de su madre, en *Los manchados* Julieta busca reconstruir la historia familiar a través de recolecciones de voces sobre la figura paterna. Con el fin de entrevistar a algunas de las personas que tuvieron contacto con su padre, Julieta viaja a Tama, pueblo riojano cuyo nombre hace referencia directa a la primera novela publicada por Andruetto, *Tama* (1993). En esta trilogía se entrelazan las historias de varios de los personajes y se logra crear una alianza con los marginados, tanto en lo social como en lo político y lo económico al brindar un contradiscurso a la historia oficial. Si bien sabemos que el nombre de Andruetto está directamente ligado a la literatura infantil, al ser la primera mujer argentina en ganar el famoso Premio Andersen en 2012, también se destaca su valiosa contribución a la literatura para adultos gracias a sus novelas, *nouvelles*, cuentos, libros de poesía y ensayos. Andruetto trasciende en *Los manchados* las barreras de la oralidad para ofrecernos una rica exploración del lenguaje.

Esta novela se divide en tres partes. La primera se compone del monólogo de Emérita y de dos fragmentos de *Tama*, que son presentados aquí bajo el nombre de Milagro Linares, una de las protagonistas de ambas novelas. La segunda es la parte más extensa del texto y en ella aparecen las narraciones de Elpidio Melitón Brizuela, director del Archivo Histórico de la región noroeste, pero también las de otros personajes que conocieron al padre de Julieta, como Arminda, Milagro, Petrona Paula, la hermana Dora, la Rubia y Rosa. Estos monólogos están entrecruzados por doce fragmentos de la novela *Tama*. Por último, *Los manchados* cierra con la voz de Pepe, esposo de Emérita y confidente del padre de Julieta.

La joven Julieta tiene el rol de receptora de la información aportada por las diferentes voces que escucha. Ella llega a sostener el relato de todos ya que es ella quien recoge las diferentes memorias, no solo de su origen paterno, sino también de toda una clase social. Al estilo bajtiniano, la novela juega con una serie de voces que ofrecen una variedad de verdades que se contradicen. En cuanto a la polifonía de voces, Andruetto aclara: "En ese sentido, siempre me interesó llevar una vida consciente de mí. No creo que haya una sola manera de entender ni la patria, ni el lugar de la mujer, ni la política. Hay tantas memorias, que me parece que la escritura puede ir a ese lugar de diversidad y contradicción social". Estas voces representan testimonios individuales para luego convertirse en espejos de otras voces, rumores que van reproduciéndose y que forman parte del imaginario social. En este sentido, lo secreto, lo enigmático se vuelve central en la novela. Uno de los narradores explica: "es que ese asunto de que ella tuvo un hijo y lo tuvo que abandonar es un secreto, yo no lo supe por ella sino por ciertos comentarios, así que… como ella no me dijo nada, tal vez por no incomodarme o para que yo no la incomodara, yo tampoco dije nada" (p.180).

Si en *Lengua madre*, Julieta aprende sobre el pasado de su madre a través de las cartas, en *Los manchados* se usa la oralidad para dar testimonio de lo que le pasó al padre y de la miseria que afecta el mundo rural de la zona norteña. Esta estrategia narrativa nos permite descubrir un pueblo castigado que sufre un destino cruel y que intenta, por todos los medios, escapar y deshacerse de esta mancha que lo persigue y lo condena. En la novela se hace referencia al desarrollo de la minería, al abuso de los ingleses y a la explotación del oro. También se mencionan los sucesivos terremotos sufridos por la región y la migración de su gente. Por otro lado, estas voces pueblerinas reelaboran el recuerdo del pasado como único modo de resistencia. En el uso de regionalismos se plasma la construcción de la identidad del noroeste argentino. Cabe señalar que la autora maneja este habla como si fuera suyo gracias a un vocabulario específico, unas expresiones coloquiales, unas torsiones poéticas locales que enriquecen la trama. A modo de ejemplo, se hace directamente alusión a la Chaya riojana, celebración de raíces diaguitas que marca el fin del verano. Este legado cultural forma parte de un pasado que sigue vigente en el presente y que, gracias a escritores como Andruetto, llega a fijarse para contrarrestar la cultura dominante.

Puesto que Julieta no tiene voz propia en el texto, son las demás mujeres las que toman las riendas del relato. Cada una de ellas ofrece su propia versión de los hechos, y en conjunto se erigen como portavoces de las injusticias, la pobreza y el machismo. Estas mujeres por un lado le cuentan a Julieta el pasado del pueblo y de su familia, pero por el otro añaden un tono personal, ofreciendo un sinfín de anécdotas que las marcaron a ellas mismas o a otras pueblerinas. Comparten así silencios y memorias para dar al texto un abanico de la configuración femenina en estos confines argentinos. En *Los manchados*, las mujeres van doblemente teñidas por la sumisión tanto laboral como sexual. La falta de educación, la prostitución, la pérdida de sus hijos y las violaciones son moneda corriente: "Tanto el dueño de casa como los señores que llegaban de visita podían hacer cualquier cosa con una, que yo también soy madre en soltera y eso era así en antes" (p.79). Sin embargo, se percibe una tensión que resiste, una fuerza de sobrevivencia que descubrimos a lo largo de la novela.

Lo político y la ficción llegan a ser uno, ya que se juega con cuatro épocas: desde los orígenes indígenas hasta el principio del siglo XX, pasando por la caída del peronismo, los años de la dictadura y el presente. Se alude al fusilamiento de Chacho Peñaloza, caudillo federal riojano y al asesinato del obispo Enrique Angelelli en 1976, trascribiendo los rumores que ya circulaban en la Rioja y que solo años más tarde encontrarán voz en la historia oficial. Andruetto explica: "Cuando yo conocí ese mundo de la zona de Famatina, años atrás, no se hablaba públicamente del asesinato, pero la gente ya lo consideraba un santo popular. Se decía por lo bajo que lo habían asesinado; eso que no estaba en lo público, era una verdad secreta del pueblo". Otros testimonios relatan el bombardeo de Plaza de mayo, hacen referencia al paso de Evita por estas tierras o aluden a la época del general Perón, hasta llegar a los tiempos de la dictadura: "gente muerta por todas partes y al que estaba en desacuerdo allá nomás lo llevaban ni sabemos hacia dónde; así que nosotros nos cuidábamos mucho de hablar con cualquiera de alguna cosa extraña" (36-37).

Los manchados reúne las voces orales de una cultura que persiste. Adentrándose en la esfera privada, logra establecer la dimensión política de lo rural y de lo doméstico. Entre los excesos y los silencios, estamos frente a evocaciones individuales que se trasladan

naturalmente hacia lo colectivo. A través de un complejo y meticuloso trabajo sobre la oralidad, Andruetto consigue hacer circular las fuerzas de la sumisión y las de la resistencia de una sociedad múltiple y contradictoria.

Corinne Pubill
Salisbury University

Vallbona, Rima de. *Senderos del crepúsculo*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED), 2014. 113p. ISBN: 978-9968-48-080-2

La fecundidad creadora de la autora se hace presente una vez más y en este caso con un poemario. El mismo se estructura formalmente en cinco senderos: I. Sendero(s) de vida, II. Senderos del ser, III. Senderos del alma, IV. Senderos del hogar y V. Senderos del dolor. Y cada uno de ellos está compuesto por varios poemas.

Tres estancias configuran ese viaje interior: la búsqueda de la luz, del ser profundo y doloroso para purificarse y llegar a la luz espiritual y terminar en una estancia unitiva de paz, reconciliación y amor consigo misma y el Creador. Es un proceso de "concientización" que emprende el yo lírico, tras recorrer esos senderos de duda, de agonía, de dolor, de encuentros y desencuentros, de luz y sombras, de angustia y sufrimiento para alcanzar la luz necesaria a su agonía, llena de sombras y anhelos, prisión de su alma, caverna tenebrosa que dejará al final para atisbar momentos sublimes de paz y redención, ya en el reposo del otoño y las evocaciones del ayer cercano a la niñez y la adolescencia. La voz lírica habla de esa búsqueda: "Busco un tiempo sin límites, / como los cándidos tiempos, / de la niñez […] / un tiempo que penetre en las regiones olvidadas, / donde no hay quejas / ni heridas, / ni reproches, / ni dolores. / Un tiempo poblado de ternezas / y besos y amor / es lo único que busco… / y quiero para mí".

Es la vida, el amor simbolizado por esa bellísima imagen del gentil azor y la incauta paloma: "Bajó de las alturas en raudo vuelo / y entró en los dominios de la incauta paloma / como ladrón enmascarado de gentil azor. / Dentro ya de su morada, comenzó a robarle sueño, / paz y sosiego, hasta llegar a su corazón. / ¿Podrá la incauta paloma escapar / de las garras afiladas / del gentil azor? / Pero sutil y diestro,

/ el delincuente ocultó sus infalibles garras./Y ahora me pregunto,/ ¿podrá escapar la paloma / de las astutas garras del gentil azor? / Dicen los testigos que el ave rapaz fue directo al corazón / de aquella lacerada paloma / y le abrió heridas de amor".

Y las consecuencias existenciales no se hacen esperar. Ese lacerado corazón llora y llora sin consuelo: las heridas la llevan a una búsqueda sin límites. Y prevalecieron las ausencias, las promesas incumplidas y un angustiante vacío, lleno de nostalgias y sombras: "Quiero llorar… / Llorar larga, indefinidamente. / ¿Por qué todo es muerte y dolor? / Quiero llorar…" Y penetra el yo lírico a los más recónditos y profundos espacios interiores y encuentra el vacío más desolador, escorias de libertad y se percata de que es un cadáver viviente, porque "Viviendo como vivo, / ando muerta… / de tanto llenar con minucias el vacío de las horas… / ¿Es esta la libertad / que tanto ensalzaron los poetas del ayer? / La libertad, / ¿será solo un espejismo / como todo en esta vida?"

La angustia existencial es tal y tan lacerante que implora, suplica al Señor: "¿Para qué persistir, Señor, contra mis deseos? / De una vez por todas / clava tu pica / en el barro frágil de mi frágil vasija, / saturada de aflicción y desengaño", porque como Prometeo, la voz lírica dice: "Muero extrañamente / minuto a minuto, diluida / en una angustia sin forma ni límites / rompiéndome contra el mundo / y las cosas / y las voces / y contra los actos míos y de los otros. / Muero en el amargo silencio / poblado de susurros importunos".

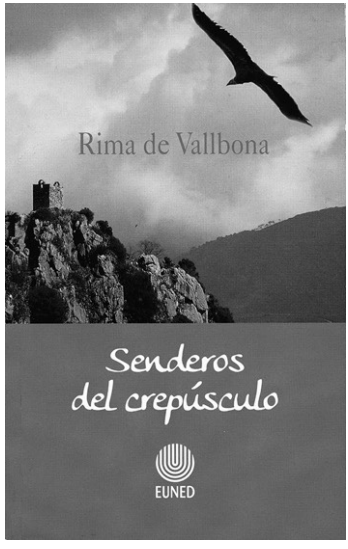
Pero su única liberación es la muerte: "Cuando me pierdo / en la urdimbre / de mi laberíntico yo, / una agonía sinfín / me barrena las entrañas, / Tritura mi ser, / lo disuelve / en moléculas infinitas... / dispersas / en la vastedad del universo: / ¡son la nada! / ¡Solo la nada!" Y tal es la angustia que llega al límite pues ya casi eres hoy / fosa, ataúd, tierra y gusanos."

Luego de tanta angustia y dolor, encuentra en el Señor la luz tan anhelada y deseada, es la luz, la iluminación que la conduce al sosiego, a la paz; solo así vislumbra esa vía unitiva en el amor: "Tu nombre iluminado con luz de estrella, / al nombrarlo, me abrasa / y me mata con muerte de vivo amor…Es de esta manera que, ya sosegada su vida espiritual, vienen las evocaciones de escritores, Gabriela Mistral, Jorge Debravo, Lilia Ramos, Eunice Odio y hasta el mismo César Vallejo.

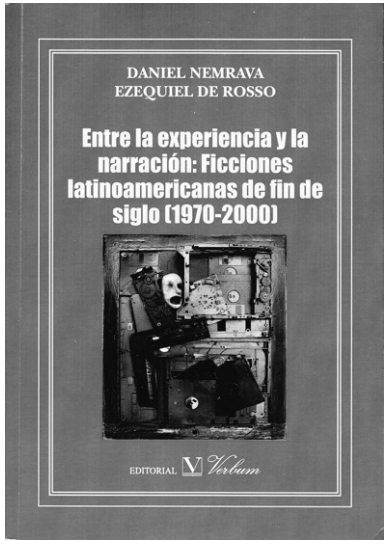
En uno de los más bellos poemas que se titula “El paraíso niño”, la voz lírica recuerda su niñez en Costa Rica, concretamente los nacimientos navideños en Las Nubes de Coronado y las viejitas que recibían a los niños con tortillas y requesón. ¿Y qué decir del poema “El brebaje mágico”, donde el perro Leoncio es el protagonista de un poema maravilloso, hasta con moraleja incluida, hermoso y lleno de picardía y encanto. Finaliza con unos poemas dedicados a Debravo y Vallejo donde poetiza el amor y la compasión de los niños con hambre del África oscura y triste en contraste con la abundancia de un país rico como Estados Unidos de América.

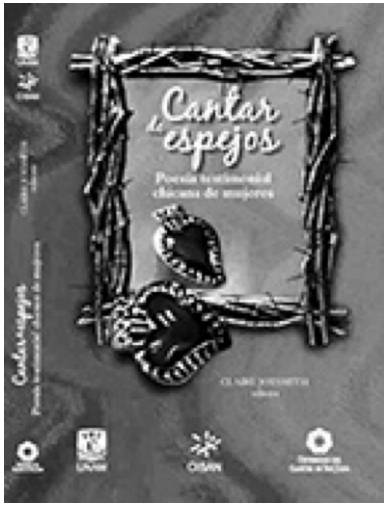
Sin duda alguna un poemario, el único que Rima ha escrito, lleno de dolor y amor, de vida y muerte, de luz y sombras, capaz de enternecer y hacer llorar al lector pero sobre todo con una clara visión humana que nos invita a vivir intensamente en el ser y luchar agónicamente por alejarse del parecer y refugiarse en el ser sin importar si se sufre, se llora y también se ama y se disfruta. Esa es la síntesis existencial: vivir más allá del dolor.

Benedicto Víquez Guzmán
Universidad de Costa Rica



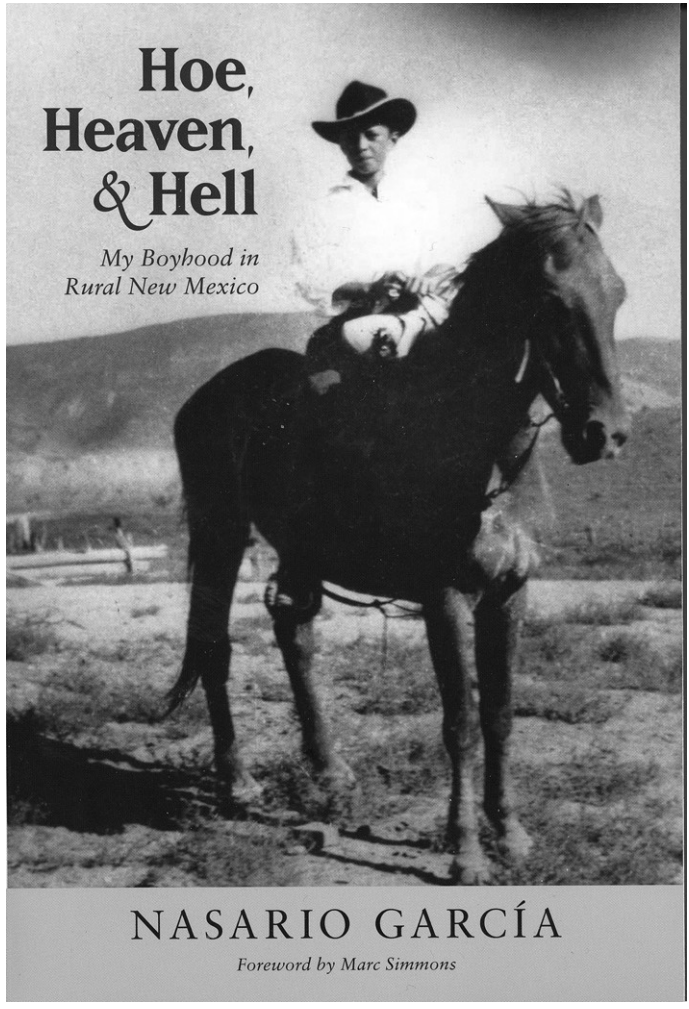
MARÍA TERESA
ANDRUETTO
Los manchados
LITERATURA RANDOM HOUSE


DANIEL NEMRAVA
EZEQUIEL DE ROSSO
Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)
EDITORIAL Verbum


Cantar de espejos

TINTA FRESCA

La verdad está siempre en el exilio.
BAAL SHEM TOV


Hoe, Heaven, & Hell
My Boyhood in Rural New Mexico
NASARIO GARCÍA
Foreword by Marc Simmons

NASARIO GARCÍA

Hoe, Heaven and Hell: My Boyhood in Rural New Mexico[1]

[*La azada, el Cielo y el Infierno: mi niñez en el Nuevo México campesino*]

Marc Simmons[2]

Con la escritura de este relato autobiográfico sobre su infancia transcurrida en el lejano valle del Río Puerco, Nasario García, el folklorólogo más importante de Nuevo México, nos ha legado un tesoro. Su minuciosa memoria, amante de los detalles, nos obsequia una vívida recreación de la vida cotidiana en una comunidad rural, donde muchas costumbres y prácticas del pasado remoto perduraron hasta bien entrado el siglo XX.

Nacido en 1936, García pasó su niñez en una casita de adobe de dos ambientes en las afueras del pueblo que entonces se llamaba Ojo del Padre y más tarde tomó el nombre de Guadalupe. Creció viendo la lucha de sus esforzados padres por hacer brotar la vida en

[1] ANLE, Profesor Emérito de Lengua y Literaturas Hispánicas, escritor, investigador y poeta. Reside en Santa Fe, New Mexico. En el volumen inaugural de la RANLE se publicó una semblanza y aproximación a su figura. http://unmpress.com/books.php?ID=20000000006135

[2] Historiador, investigador, escritor y ensayista de relevante trayectoria académica por sus estudios y publicaciones sobre la presencia hispánica en los Estados Unidos. Cuenta con importantes premios y distinciones por su amplia producción historiográfica. http://sfol.com/history/simmonsbio.html

las condiciones más adversas, tanto en la huerta como en la cría de ganado. Hacia 1945, las transformaciones epocales y varios reveses climáticos obligaron a los García y otras familias vecinas a levantar campamento y poner rumbo al este, hacia Albuquerque y sus satélites urbanos a orillas del Río Grande, donde seguramente sería posible trabajar por un salario. Abandonados, los pueblos y las chacras del Río Puerco se transformaron en ruinas, y desde entonces solo cobijaron a las ánimas vagabundas.

Para el niño Nasario, cuya educación había comenzado en el único salón de una escuela rural, esa súbita inmersión en la modernidad abriría insospechadas oportunidades de adquirir una formación académica. Con el tiempo, obtendría su bachillerato y luego su maestría en Español y Portugués en la Universidad de Nuevo México. Después de cursar estudios de posgrado en la Universidad de Granada, España, recibió su doctorado en literatura española del Siglo XIX en la Universidad de Pittsburgh.

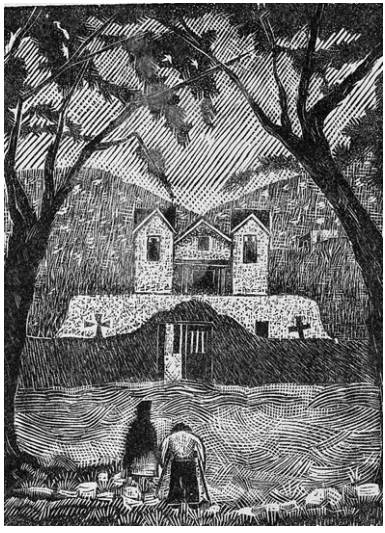
Después vendrían los ajetreados tiempos de ejercicio profesional como docente y conferencista en su país y en el extranjero. Pero con el paso de los años, Nasario García fue volcándose cada vez más a la escritura, focalizando su atención en la riqueza cultural de Nuevo México y en las peculiaridades del español hablado en la región. Ambas —ha expresado con dolor— están al borde de su extinción para las nuevas generaciones de hispanos.

Específicamente, nos advierte que "los tesoros lingüísticos y culturales legados por nuestros ancestros desde la época colonial sufren una lenta erosión a causa de la apatía, la intrusión tecnológica y la asimilación en la cultura Anglo."

García no se ha entregado a esta tendencia, pues entre la veintena de libros que lleva publicados, la mayoría son colecciones testimoniales del acervo folklórico obtenidas de labios de los abuelos. Haciendo gala de su celo autorial, él mismo ha proporcionado las traducciones al inglés de estos valiosos materiales en cuidadas ediciones bilingües.

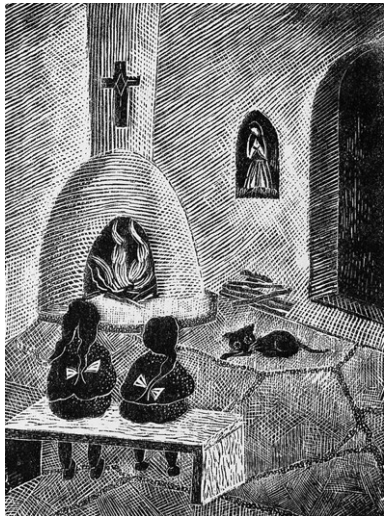
Sin embargo, ninguna de sus aportaciones anteriores rivaliza en extensión y alcance con el nuevo volumen *Hoe, Heaven and Hell: My Boyhood in Rural New Mexico* (La azada, el Cielo y el Infierno: mi niñez en el Nuevo México campesino). Aprovechando sus propias experiencias, así como también los recuerdos de los viejitos, los veteranos de estos valles, entre los que se incluyen sus propios padres y

sus abuelos paternos (todos ellos ya fallecidos), García ha devuelto la vida, al menos verbalmente, al estilo de vida tradicional de los pueblos extendidos a lo largo de las riberas del Río Puerco. Haciendo gala de sus reconocidas habilidades narrativas, García ha sabido poner sus memorias fuera del alcance de riesgos como la presunción o el tedio. Antes bien, al rico caudal informativo cifrado en las páginas de *Hoe, Heaven and Hell* se suma la deliciosa experiencia que deparará su lectura, al menos a quienes se interesen por la herencia hispánica de Nuevo México, sin duda uno de los tesoros culturales más importantes de los Estados Unidos.



A

Grabados de Willard F. Clarck de la ciudad de Santa Fe, New Mexico.
A: Santuario
B: Interior típico de adobe



B

© Cerrojo, Iglesia San Nicolás
(GPR, Burgos, 2012).

DESTACADOS

Las estrellas entonces ennegrecen.
Han vuelto el dardo insomne
a la noche perfecta de su aljaba.

José Gorostiza

Momentos previos a la inauguración del Coloquio. De izquierda a derecha, Liliana Piñeiro, Ricardo Forster, Teresa Parodi, María de los Ángeles y María Magdalena Marechal, María Rosa Lojo, Matías Bruera y Homero Koncurat.

Participantes del encuentro durante un receso.

EL POETA *RE*PUESTO: SOBRE EL PRESENTE AÑO MARECHALIANO Y EL COLOQUIO INTERNACIONAL *EL GRAN JUEGO DE LEOPOLDO MARECHAL*

Enzo Cárcano[1]

Poco después de la publicación de *Adán Buenosayres* (1948), en 1949, Emir Rodríguez Monegal publicaba en la revista uruguaya *Marcha* una injusta —y ya célebre por su notable desatino— reseña de la primera novela de Leopoldo Marechal. En ella, el crítico retomaba los argumentos ya esgrimidos por Eduardo González Lanuza en una recensión anterior aparecida en *Sur* (Nº 169, noviembre de 1948) y se preguntaba:

> ¿Cómo conciliar (...) su ostentosa suciedad y el tono angélico de su tesis, el desmesurado volumen de sus páginas y la constante reiteración de motivos ya frecuentados por las obras maestras de la literatura occidental? Solo la intención de escribir una obra genial —o también: solo el propósito de imitar algunas obras geniales— puede justificar la creación de este monstruo de la novelística, de este exceso, que se llama *Adán Buenosayres*. ("Adán Buenosayres: una novela infernal". *Marcha,* 466 [1949]: 14-15).

[1] Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires (ILAR, UBA) - Universidad del Salvador (USAL). Asistente de curaduría literaria de las muestras "Leopoldo Marechal 1900-1970" y "El gran juego de Leopoldo Marechal" y asistente de dirección académica del Coloquio Internacional *El gran juego de Leopoldo Marechal*.

Juicios como estos eran la opinión generalizada en aquellos primeros años de vida del texto. Las tendencias políticas de Marechal, militante peronista, y su enemistad con el grupo que se reunía en torno a las figuras de Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo, hicieron que muchos reaccionaran negativamente contra el libro y que la recepción de este y de la obra marechaliana en general fuera notablemente fría. Uno de los pocos que, en aquellos primeros años de vida de la novela, acertó en señalar caminos interpretativos que luego se descubrirían harto fecundos fue el entonces desconocido Julio Cortázar (*Realidad,* nro.14, Buenos Aires, marzo-abril de 1949). Pero la nota del autor de *Rayuela* no sería suficiente para romper el silencio orquestado en torno de Marechal y su producción, cuyo lento redescubrimiento se iniciaría recién con la publicación de *El banquete de Severo Arcángelo*, en 1966.

En este proceso, que aún continúa en la Argentina y el mundo, el presente año es un verdadero hito. Entre marzo y abril se realizó en Tecnópolis, en el marco del Encuentro de la Palabra, la muestra "Leopoldo Marechal 1900-1970", que contó con la curaduría literaria de María Rosa Lojo. A principios de mayo, se estrenó, en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, la obra *Don Juan. Con el número dos nace la pena*, dirigida por la hija menor de su autor, María Magdalena Marechal. A mediados de junio, por fin, tuvo lugar el Coloquio Internacional *El gran juego de Leopoldo Marechal* y la inauguración de la muestra homónima (nuevamente con la curaduría literaria de Lojo), ambos en la Casa Nacional del Bicentenario de la capital argentina. Todos estos eventos, organizados por el Ministerio de Cultura argentino y patrocinados por la Fundación Leopoldo Marechal, que dirige María de los Ángeles, hija mayor del escritor, constituyen un verdadero espaldarazo y reconocimiento institucional a la labor del autor de *Adán Buenosayres*, en consonancia con el pedido que el Papa Francisco le hiciera a la presidenta argentina en 2014.

En particular, el Coloquio Internacional, dedicado íntegramente a la figura de Marechal y a su obra, fue el primero de esta magnitud realizado en su país natal (el antecedente más inmediato es *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, evento coordinado por Claudia Hammerschmidt que tuvo lugar en la Universidad de Jena, Alemania, en 2013). Dirigido académicamente por María Rosa Lojo, a lo largo de tres días, el Coloquio reunió a veintinueve especialistas en la obra de Marechal, quienes participaron en

nueve mesas de exposiciones. En la primera, titulada "¿Afinidades electivas?: Xul Solar, Gombrowicz y Fijman", Norma Carricaburo (CONICET, UBA, UCA, AAL), Ewa Grotowska-Delin (Université des Antilles et de la Guyane) y quien firma esta nota abordaron las relaciones estéticas entre la obra marechaliana y la de tales artistas; nadie había tratado antes, cabe apuntar, la sin embargo notable afinidad entre el autor argentino y el narrador polaco. La segunda mesa, "*Megafón, o la guerra*: Los espacios de la historia y la política", contó con la coordinación de Marta Nesta (Foro de Pensamiento Latinoamericano) y los aportes de María Rosa Lojo (CONICET, UBA, USAL), Elisa Calabrese (UNMDP) y Rodolfo Edwards (ECUNHI). Entre los nuevos abordajes de la última novela de Marechal presentados allí, cabe destacar la doble cronología, hasta hoy inadvertida, que, de acuerdo con Lojo, estructura el texto. "La construcción de la Patria" se tituló la tercera mesa, en la que participaron Mariela Blanco (CONICET, UNMDP), Fernanda Elisa Bravo Herrera (CONICET, UBA) y Ángel Núñez (UBA). Allí, la identidad nacional y las nociones de *Patria* y *pueblo* constituyeron los ejes de las exposiciones.

El segundo día del Coloquio comenzó con "Cuestiones estéticas: alegoría según Benjamin, modernidad y metalenguaje de la otredad", que planteó, de manera inédita, las vinculaciones entre la teoría estética de Benjamin y la obra de Marechal; esta cuarta mesa, fue coordinada por Ana María Zubieta (UBA) y en ella participaron Claudia Hammerschmidt (Friedrich-Schiller-Universität Jena), Claudio Ongaro Haelterman (Università degli Studi di Firenze, UNA, UNTREF) y Juan Torbidoni (Harvard University). La lírica marechaliana tuvo su lugar en la quinta mesa, "La poesía: paisaje, mito, historia", que integraron Enrique Foffani (UNLP), Jorge Monteleone (UBA) y Víctor Gustavo Zonana (CONICET, UNCU). Constituida por Rose Corral (El Colegio de México), Norman Cheadle (Laurentian University of Sudbury, Ontario) y Marisa Martínez Pérsico (Università degli Sutdi Guglielmo Marconi, Università di Roma «La Sapienza», Università della Tuscia, Università di Roma Tre), en la sexta mesa, "Marechal y los linajes literarios. Escritura y recepción", se trataron tanto las lecturas y reescrituras de Marechal como la recepción de su obra fuera de la Argentina. De particular interés en el contexto norteamericano, la exposición de Cheadle —traductor y editor de la primera versión en inglés del *Adán*— versó sobre los condicionamientos político-ideológicos que determinaron la lenta y tardía entrada de la primera

novela marechaliana en el mundo anglosajón: entre los más salientes, la aversión al peronismo y la posición de Rodríguez Monegal como verdadero cancerbero que regulaba el ingreso de la literatura latinoamericana en Norteamérica.

"*El banquete de Severo Arcángelo*. Apocalipsis, salvación y transmutación" se tituló la séptima mesa, en la que Daniel Teobaldi (UNVM, UCC), Mónica Montes Betancourt (Universidad de La Sabana, Colombia) y Javier Mercado (CONICET, UNC) estudiaron la segunda novela marechaliana desde enfoques como la alquimia, el esoterismo, la escatología de acuerdo con algunos textos apócrifos, o a partir de conceptos ricœurianos como la "identidad narrativa" o la "triple mímesis". De la penúltima mesa, "Marechal, la vanguardia y sus vísperas. Una razón armónica", participaron Eduardo Romano (UBA), Horacio Eduardo Ruiz (UBA, UNTREF) y Martín Greco (UCA, UNA), quien dio a conocer "El enigma de los ojos grises", el más antiguo testimonio conocido de la narrativa marechaliana. Con la novena mesa, "Marechal y el canon literario", el Coloquio llegó a su fin. Allí, Javier de Navascués (Universidad de Navarra), Ernesto Sierra (Centro Hispano-Americano de La Habana, Universidad de La Habana) y Susana Romano Sued (CONICET, UNC) consideraron los avatares de la producción marechaliana y su problemática relación con el canon literario de ayer y de hoy.

Casi setenta años han pasado desde aquella condenatoria reseña en la que Rodríguez Monegal defenestraba la novela que luego sería considerada obra maestra de Leopoldo Marechal y uno de los pilares del canon de la literatura argentina. Pero el trabajo de recuperación y revalorización continúa. En este sentido, el Coloquio Internacional *El gran juego de Leopoldo Marechal* —y todas las actividades que lo acompañaron en este 2015 marechaliano— será recordado como un gran paso en pos de hacer de la figura de Marechal la del —en palabras de Susana Romano Sued— poeta repuesto.

NOTAS

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus
[Por su nombre subsiste la rosa antigua,
sólo nos quedan los nombres desnudos].

UMBERTO ECO

© Anochecer en el Peñón (GPR, 2007).

UNA VARIEDAD "FRONTERIZA": ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ESPAÑOL GIBRALTAREÑO O YANITO

Elena Errico[1]

El yanito o llanito[2] es la variedad del español europeo que se habla en Gibraltar. El Peñón es británico desde 1713 cuando, a raíz de la Guerra de Sucesión Española, que concluyó con la Paz de Utrech, España cedió la soberanía de este territorio y desde entonces no ha dejado de reivindicar la que considera su "devolución"[3]. Desde el punto de vista lingüístico, la presencia británica en Gibraltar marcó el comienzo de la coexistencia entre el inglés y las lenguas o los dialectos de los grupos étnicos inmigrados desde las varias regiones del Mediterráneo, siendo el más difundido el genovés, seguido por el español y el ladino de los judíos sefardíes. Aunque la mayoría de los

[1] Università di Sassari (eerrico@uniss.it). Elena Errico es licenciada en Interpretación de Conferencias por la Universidad de Bolonia y doctora en Lenguas y Culturas Comparadas por la Universidad de Módena (Italia). En la actualidad es investigadora/docente de Lengua Española. Sus líneas de investigación abarcan temas de lingüística del contacto entre inglés y español, didáctica de la interpretación y traducción de la variación.

[2] El gentilicio "llanito" (o "yanito" en la grafía que prefieren en Gibraltar), de etimología incierta, es sinónimo coloquial de gibraltareño. De acuerdo a una de las hipótesis, procedería del nombre de pila Johnny (por la presencia de los británicos en el Peñón) (Lipski 417). Otra hipótesis plausible remite al latín PLĀNUS, entendiendo que el yanito sería una lengua plana, sencilla, en contraste con el español hablado en España (Kramer 94-95).

[3] Donde no se haga referencia explícita a otras fuentes, la información es una re-elaboración y actualización de *Lo spagnolo* (*passim*).

españoles huyeron del Peñón cuando este fue tomado por las fuerzas anglo-holandesas, Gibraltar se fue repoblando de hispanohablantes con la llegada de población desde el Campo (la región circundante en territorio español) y a partir del siglo XIX el español se convirtió en la *lingua franca* del Peñón, aunque perviven huellas léxicas del multilingüismo original incluso en el habla local de hoy[4]. Se trata de las llamadas *yanitadas*, es decir coloquialismos de origen ni español ni inglés o versiones muy hispanizadas de palabras inglesas (p.e. el italianismo *bisha* por serpiente, o *focona* por *four corners,* el recinto aduanero).

Hasta el siglo XX la difusión del inglés quedó limitada a la parte de población que trabajaba para la élite militar y colonial. El resto de los gibraltareños, como era típico en las colonias, apenas interaccionaba con los angloparlantes y por tanto contaba con escasas o nulas oportunidades de exposición al inglés, lo cual contribuyó a fortalecer la vitalidad del español hasta la segunda posguerra. La transición a la situación sociolingüística actual, en la que el inglés es la única lengua oficial de Gibraltar y el español se ha reducido a lengua vernácula, limitada a la comunicación oral intrafamiliar y entre pares[5], se produjo eminentemente debido a la situación de tensión política con la España franquista que, en el intento de forzar el cambio de soberanía, en 1969 cerró herméticamente la frontera de tierra que unía Gibraltar al Campo. De esta manera, el Peñón quedó incomunicado con España hasta 1982. Como destaca un ensayo reciente (*Grocott y Stockey 3),* sin embargo, el enfrentamiento que se produjo a raíz de la política agresiva del gobierno español en el siglo XX fue una excepción: la frontera siempre fue muy porosa, dado que su presencia generaba importantes flujos económicos (tanto lícitos como ilícitos) que beneficiaban a ambas poblaciones que vivían a su alrededor y siempre hubo relaciones cordiales entre ellas. El primer núcleo civil del pueblo colindante con Gibraltar, que no por casualidad se denomina La Línea, nació en el siglo XIX justamente gracias a la presencia de la

[4] El carácter multicultural de la sociedad gibraltareña se debe al hecho de que a lo largo de su historia Gibraltar ha ido acogiendo a inmigrantes de múltiples procedencias (malteses, franceses, portugueses, marroquíes, indios, entre otros).

[5] El español se estudia a partir de la *Middle School*, aunque con muy pocas concesiones al bilingüismo puesto que, por ejemplo, se utilizan libros de texto para hablantes de español como lengua extranjera (Bonamy 52).

frontera, que atraía a quienes buscaban oportunidades de una vida mejor[6]. Es inevitable, pues, que la línea dura de España fuera contraproducente a nivel económico no solo para Gibraltar, sino también para la región del Campo, que entró en una crisis profunda, a pesar de las medidas que puso en marcha el régimen franquista para compensar la pérdida de empleo y de oportunidades de negocio consecuentes al cierre de la frontera. Es más, a nivel político se exacerbó el ya firme rechazo de los gibraltareños a incorporarse a España y a nivel sociocultural y familiar se cortaron o se debilitaron los lazos que históricamente habían unido a las dos poblaciones fronterizas. Desde el punto de vista económico y cultural, Gibraltar se orientó cada vez más hacia la metrópoli, de la que en los años del cierre dependió su sustento. A nivel lingüístico, la política de anglicanización de Gibraltar coincidió con un retroceso paulatino del español en los ámbitos oficiales y prestigiosos de la comunicación en favor del inglés. En la actualidad, en las *Comprehensive Schools* gibraltareñas son cada vez menos los alumnos que cuentan con un dominio avanzado del español y "the public demand for bilingual education is practically non-existent (or at least not voiced in public discourse)" (Bonamy 47). Esta actitud remite al valor socio-psicólogico que los hablantes atribuyen a los códigos de su repertorio lingüístico: la adopción del inglés, que ya gozaba de prestigio por ser a la vez lengua de la élite colonial y lengua mundial, fue impulsada por el valor que asumió como símbolo de la *Britishness* de Gibraltar. En palabras de Grocott y Stockey (118): "a widespread perception within Gibraltar that Spanish policy, tactics and attitude to the Rock are largely unchanged since the death of Franco means that Spain remains a 'threat' and an 'other' against which Gibraltarian identity is forged". En años recientes, la percepción de que el Reino Unido priorizaba las buenas relaciones con España en detrimento de los intereses de los gibraltareños contribuyó al desarrollo de un discurso identitario centrado más bien en la idea de la *unicidad* gibraltareña, de la que el bilingüismo y el mestizaje cultural son la expresión más tangible.

[6] Los lazos entre Gibraltar y La Línea afloran incluso en algunos usos lingüísticos, puesto que muchas *yanitadas* se utilizaban en el lado español también. La mayoría, sin embargo, cayeron en desuso con el cierre de la frontera.

Desde el punto de vista dialectológico, tal como apunta Lipski (414), el español de Gibraltar se enmarca dentro de las hablas europeas meridionales, aunque difiere de las variedades contiguas por la presencia de fenómenos de hibridación lingüística que se deben al contacto intenso y prolongado con el inglés, es decir la presencia de préstamos léxicos y sobre todo la alternancia de códigos (*code-switching*). Levey, sin embargo, advierte: "hoy [en Gibraltar] la tendencia a mezclar inglés con español sigue viva, aunque menos que antes y con una importante diferencia: la nueva generación domina el inglés y, si lo mezcla con el español, no es necesariamente por una falta de recursos o por inseguridad lingüística" (83). Desde la perspectiva morfosintáctica, en cambio, se ha mostrado que la influencia del inglés en la gramática del yanito es muy limitada y superficial en tanto que no conlleva la re-estructuración de categorías (con la salvedad de la concordancia de género) y se puede apreciar tan solo en una minoría de sujetos innovadores ("Hace dos" años *passim*).

Con todo, entre los jóvenes gibraltareños se está difundiendo la idea del valor instrumental del español o, mejor dicho, del bilingüismo, tanto a nivel local como internacional (Kellermann 165). Además, tal como apunta Bonamy (54), el uso del español tiende a ser un fenómeno de reconocimiento grupal y en este sentido goza de prestigio encubierto.

Pese al indudable interés que esta variedad debería despertar entre los lingüistas debido a todo lo resumido, hasta el momento el yanito ha recibido escasa atención científica. Si bien es cierto que a estas alturas hay un corpus consistente de estudios sobre actitudes lingüísticas y alternancia de códigos en Gibraltar, así como sobre la evolución y los rasgos del inglés gibraltareño, aún está en sus albores la investigación sobre la porción del *continuum* bilingüe basada en el español. La invisibilidad académica e institucional de la que adolece el español de Gibraltar puede explicarse por comprensibles razones de tipo histórico-político vinculadas a la disputa, por las que enfatizar el componente hispánico de la comunidad yanita contrastaría con el discurso identitario que han ido construyendo los propios gibraltareños. En cuanto al ámbito hispánico, "el caso omiso" que se hace al yanito posiblemente se deba también a una cuestión de oportunidad política.

A pesar de que el trasfondo sigue dominado por la anacrónica disputa hispano-británica sobre la soberanía, las dos poblaciones

fronterizas[7] han reanudado las relaciones, lo que ha permitido que cada vez más españoles trabajen en Gibraltar y cada vez más yanitos se instalen en territorio español. Este clima, en el que la frontera está recuperando su antigua función de factor de contacto e intercambio antes que de separación, podría impulsar en Gibraltar el desarrollo de un bilingüismo que no sea solo de transición, es decir que no culmine con la desaparición del español, sino que ponga en valor la coexistencia y la hibridación de lenguas y culturas, como siempre ha sido tradición en el Peñón.

Referencias bibliográficas

Bonamy, Vivian Joelle. *Yanito Codeswitching and Language in Gibraltar*. Tesis doctoral, University of Alabama, UMI Proquest, 2008.

Errico, Elena. *Lo spagnolo in contatto. Uno studio empirico su adolescenti gibilterrini*. Roma: Aracne Editrice, 2013.

---. "'Hace dos años para atrás que fui a Egipto…': sobre algunas semejanzas entre el español de Gibraltar o yanito y el español de Estados Unidos". *Confluenze* (en prensa).

Grocott, Chris y Gareth Stockey. *Gibraltar: a Modern History*. Cardiff: University of Wales Press, 2012.

Kellermann, Anja. *A New New English. Language, Politics and Identity in Gibraltar.* Norderstedt: Books on demand, 2001.

Kramer, Johannes. *English and Spanish in Gibraltar*. Hamburg: Helmut Burske, 1986.

Levey, David. "Yanito: variedad, híbrido y spanglish". *Visiones europeas del Spanglish*. Eds. Silvia Betti y Daniel Jorques. Valencia: Uno y Cero Ediciones, 2015. 75-85.

Lipski, John. "Sobre el bilingüismo anglo-hispánico en Gibraltar". *Neuphilologische Mitteilungen* 87. 3 (1986): 414-27.

[7] A pesar de los avatares político-militares desde 1713, a nivel local "the frontier served to blur rather than reinforce civilian identities on either side of it" (Grocott y Stockey 132).

CAMILA CANDELARIA O LAS TRAMPAS DE LA FE Y DE LOS HOMBRES

Rafael E. Saumell[1]

Los amores y desamores de Camila Candelaria (México-Houston: Literal Publishing, 2013) es una novela de Gerardo Piña-Rosales (Cádiz 1948), radicado en Nueva York desde 1973, donde ha desempeñado varios oficios: escritor, fotógrafo, editor, profesor universitario en Lehman College y el Centro de Graduados de la CUNY. Actualmente ocupa el cargo de Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE).

Como en toda novela de formación de un carácter, la voz narrativa es la de su protagonista, una mujer que crece y madura en una época de grandes cambios sociales, culturales y políticos. Su principal mérito consiste en asumir desde el discurso literario los paradigmas aludidos (el genológico y el cultural epocal), a los que cabe agregar la problemática de género y la tradición religiosa, entretejidos en una trama literaria que no cede un ápice a lo tendencioso. No es, por tanto, una novela de tesis, sino un relato personal. Le deja al lector la libertad de construir su interpretación en cualquier modalidad crítica que desee privilegiar. No es socio-literatura, es literatura y ahí radica su gran mérito. No es ni siquiera políticamente correcta.

Grosso modo, la trama de esta obra consiste en narrar las relaciones sociales que va estableciendo Camila Candelaria, nacida y criada en Puerto Rico, y que ha residido en Nueva York desde los

[1] Catedrático del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad Estatal Sam Houston. Texas. http://www.anle.us/375/Rafael-E-Saumell-Munoz.html

trece años. Entre esta ciudad, España, México y Puerto Rico suceden los acontecimientos más relevantes que la forman y que dan pie a la organización del relato: sus vínculos íntimos con varios hombres, sus intensas experiencias religiosas, el impacto que las transformaciones culturales de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta tuvieron en toda la sociedad. La protagonista es la mayor de tres hermanos: Milagros, "recluida en un convento de Carmelitas Descalzas", en Chicago, y Román, "sin residencia fija" (9).

Encabeza la novela un exergo con versos de la poeta Julia de Burgos (1914-1953). Este epígrafe anuncia las claves narrativas más importantes, referidas a los personajes, a los contextos donde actúan, y a algunas lecturas temáticas que podrían construirse a partir del texto literario. Asimismo, y desde el punto de vista estricto de la trama, indican al lector cuál es "la lógica de los acontecimientos" narrados y, en consonancia, la perspectiva utilizada por la protagonista para presentarse y crearse como personaje y narradora: "Yo, múltiple/como en contradicción/atada a un sentimiento sin orillas/que me une y desune, /alternativamente, /al mundo"[2].

Por ese motivo, llamo la atención sobre la función de algunas de las palabras del poema: "múltiple", "en contradicción", "sentimiento sin orillas", "une", "desune", "al mundo"[3]. Precisamente a raíz del divorcio de sus padres y de la subsecuente decisión tomada por la madre de mudarse a Nueva York con sus hijos, se produce el

[2] Según Mieke Bal, "[l]a lógica de los acontecimientos se puede definir como un desarrollo de acontecimientos que el lector experimenta como natural y en concordancia con el mundo" (20). Más adelante y bajo el subtítulo de Acontecimientos expande esa idea: "Los acontecimientos han sido definidos en este estudio 'como la transición de un estado a otro que causan o experimentan los actores'. La palabra transición acentúa el hecho de que un acontecimiento sea un proceso, una alteración" (21). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología*). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1990: 20-21.

[3] El poema de donde han sido tomados dichos versos se titula "Momentos": "Yo, fatalista, / Mirando la vida llegándose y alejándose /De mis semejantes. /Yo, dentro de mí misma, /Siempre en espera de algo/Que no acierta mi mente./ Yo, múltiple,/ Como en contradicción,/ Atada a un sentimiento sin orillas/ Que me une y me desune,/ Alternativamente,/Al mundo./ Yo, universal,/ Bebiéndome la vida/ En cada estrella desorbitada,/ En cada grito estéril,/ En cada sentimiento sin orillas./ ¿Y todo para qué?/ --Para seguir siendo la misma"./ http://momentosdemili.blogspot.com/2011/01/momentosjulia-de-burgos.html

ingreso de Camila en otros mundos: el de la emigración, el del crecimiento personal y social. Apenas tiene trece años cuando le vienen encima estos cambios, incluido el de la iniciación erótica a través de una relación mantenida con uno de sus primos que le lleva dos o tres años (10-11).

En el título empleo la expresión "trampas de la fe" prestada del libro de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). En lo concerniente a Camila Candelaria, del mismo modo que aclara Paz a propósito de Sor Juana, no se trata exclusivamente de la fe religiosa, sino también de las normas laicas que impactan de mil modos en la mujer y el hombre, el entendimiento de sus respectivas funciones sociales y las expectativas que han tenido los unos respecto de los otros en diversos sistemas culturales a través de la historia, modelando las argucias que aprende a emplear una mujer decidida a no conformarse a los patrones establecidos, tanto para expresarse como para realizarse como persona.

En su estudio dedicado a Sor Juana, Paz anota en el prólogo esta idea: "Confieso que esta frase [las trampas de la fe] no se aplica a toda la vida de Sor Juana y que tampoco define el carácter de su obra: lo mejor de ellas mismas y de sus escritos escapa a la seducción de esas trampas" (17)[4].

Una de ellas es la llamada identidad cultural. Candelaria no tiene dificultades para aprender inglés ni para graduarse de High School. El inglés se le da bien, "hasta llegar a hablarlo y escribirlo como un nativo" (12). Sin embargo, prefiere "hablar en español, lengua en la que siento y pienso, lengua que habita y me habita" (12). Esta actitud la hace entrar en contradicciones con la madre que "se había empeñado en hablarnos sola y exclusivamente en inglés…A mí me parece que como era muy blanca y de ojos claros, aspiraba a que la tomaran por gringa. En el fondo Mami se avergonzaba de ser puertorriqueña" (12).

Esta afirmación no significa que Camila Candelaria sea intolerante o que practique una especie de racismo a la inversa. De su primer padrastro Patrick O'Hara —"hombretón de cara colorada, ojos

[4] "Prólogo". *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Segunda edición: México: FCE, 1983: 17.

celestes y pelo azafranado"— aclara que "fue siempre muy cariñoso y comprensivo con todos nosotros" (12).

Curiosamente, a causa de un episodio de depresión provocado por el matrimonio de la madre con O'Hara, este ordena que su hijastra sea atendida por un psiquiatra. En una de las consultas, el Dr. Saunders intenta violarla. De este incidente ella hace un comentario muy elocuente: "A mi madre le oculté lo ocurrido…habría sido capaz —para mi escarnio— de echarme a mí toda la culpa" (14). Es decir, que en la mente de muchos, incluida la madre, la mujer es la tentadora y causante de las agresiones sexuales.

Resulta interesante subrayar cómo Camila nos da estos detalles de la pigmentación, del nombre y del apellido, de la textura del cabello del padrastro. Da la impresión que al realzar esos rasgos insinúa que la madre ha decidido entrar en una fase de "blanqueamiento" y de "aculturación" donde el matrimonio de conveniencia es el paso más sólido que debe darse. En contraste, casi todos los hombres de Camila Candelaria son hispanos, con la excepción de un gurú nacido en Puerto España, Trinidad y Tobago, y de su futuro marido, hijo de italianos.

Estas "memorias íntimas" como ella las define (106), caen perfectamente dentro de la clasificación de *bildungsroman*:

> [N]ovela de formación o de educación… en que se narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral o sentimental entre la juventud y la madurez…Generalmente, en la novela contemporánea la formación del héroe [o heroína] se realiza por medio de una dura relación con la sociedad burguesa, llena de disidencias y heridas, de la cual el héroe puede salir espiritualmente maduro, aunque esta madurez pueda conducir a su destrucción…" (A. Marchese y J. Forradellas, 44)[5].

Ahora bien, ¿cuáles son las 'disidencias y heridas" que manifiesta y sufre Camila Candelaria? Son muchas. En orden cronológico aparece Edwin, puertorriqueño, condiscípulo en el City College, de estatura media, trigueño y fornido, estudiante de ciencias políticas,

[5] "Bildungsroman". Ángelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Séptima edición. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2000: 44.

independentista. En materia de lecturas trata de educar a Camila en las obras de Marx, Engels y Mao, incluyendo la apreciación del cine latinoamericano. Edwin le facilita ponerse en contacto con gentes de Europa, África, Asia, es decir de introducirla en lo que ella denomina "ambiente multiétnico y multirracial…espejo de la ciudad misma… que ya para entonces me fascinaba" (17).

A pesar de que Edwin pueda tener un genuino interés en adoctrinar a Camila Candelaria, su prioridad no consiste únicamente en sumarla a la causa que él defiende sino además en llevarla a la cama para liberarla con tratamiento amatorio de cualquier atadura burguesa. Ella no tiene nada de ingenua y se ha dado cuenta de esos trucos de conquista. Por eso le advierte que "aunque a ti te cueste trabajo creerlo, yo todavía soy virgen, y pienso seguir siéndolo hasta la noche de mi boda (16).

A tono con sus estrategias y tácticas de predicador erotómano y revolucionario, Edwin le contesta que la virginidad es un mito represivo y antinatural utilizado por la iglesia para mantener encadenadas a las mujeres, y que él piensa que la mujer latina y en particular la puertorriqueña debe romper esas cadenas; él quiere ser su "amigo y aportar mi granito de arena en el proceso de tu maduración psicológica, política y social" (17).

A pesar de la advertencia hecha por Camila Candelaria en su declaración de principios ético-sexuales, Edwin consigue lo que busca. Camila no cuenta ese momento como el de una seducción o el de un sorpresivo lavado de cerebro que ha sufrido, sino como una ocasión de sexo crudo y rudo: "me dio un cachetazo y me tapó la boca para que no gritara." Luego y sin transición describe en inglés lo sucedido: "Finally he penetrated me. I heard my hymen break. I was hysterical, trembling, crying." A renglón seguido recupera el idioma español: "De pronto, sentí correr por las ingles un líquido húmedo y pegajoso como la melaza…el muy cínico tuvo la sinvergonzonería de preguntarme si me había gustado" (19).

De ese trance queda embarazada. Edwin le sugiere hacerse un aborto aunque –en aquellos años– eran ilegales. También le aclara que no va a ayudarla a pagarlo porque no es asunto suyo (21). Camila aborta en el apartamento de una partera clandestina, rompe con él y se marcha definitivamente de la casa de la madre.

A pesar de las malas lecciones aprendidas con Edwin, Camila Candelaria sigue juntándose con seductores parecidos a él. Por ejemplo, César, nacido en Chicago de padres puertorriqueños, con quien se acostó "solo un par de veces" porque él tenía el hábito de hacerlo con todas las militantes del Partido Independentista Puertorriqueño y ella demandaba exclusividad (28). Le sigue Adalberto, un pintor de Santo Domingo, con quien llegó a la "convicción de que el cuerpo es fuente de placer y no de pecado…y que ningún acto sexual debe considerarse anormal o perverso" (29).

Paradójicamente, Camila asume esas experiencias como etapas en el camino hacia su liberación, incluso si el mismo hecho de acostarse con un hombre ocurre como resultado de darse un gusto y para demostrarle a alguien que no es la 'puritana' que él piensa. Al menos es lo que opina con respecto a Iván, otro amante puertorriqueño: "Cuando me oí llamar puritana, me arranqué la blusa de un tirón y me derrumbé en sus brazos. ¿Para qué seguir fingiendo —me dije— si Iván me gustaba?…Pasamos la noche fumando [marihuana] y amándonos como posesos" (33).

De manera que la aventura anterior no es en verdad un acto de independencia con respecto a los hombres. Más bien ella responde como un sujeto dependiente de la valoración de un individuo. La luz del día la saca de su estado de posesión. Gracias a ella descubre que su pareja de la noche "tenía los brazos —de venas amoratadas—, salpicados de puntitos rojos…" Iván le dice: "Hace cinco años que estoy enganchado al caballo, a la heroína…" (33).

Edwin e Iván mueren, el primero al dejarse caer desde la ventana de su apartamento y el segundo por sobredosis (33-35). Esas formas graves de morir la ponen en crisis espiritual. Entonces acude a la santería. Mediante una ceremonia de limpieza supremamente bien narrada, intentaría quitarse de encima los hechizos de los fallecidos y de sanear su alma. Doña Casimira la santera la previene: "Camila Candelaria, los orishas han hablado: corres peligro, mucho peligro. Si no sigues al pie de la letra mis instrucciones, mucho me temo que algo te suceda. El que te avisa no es traidor" (37).

Cosa curiosa, a lo largo de estos acontecimientos no hay señal alguna de que Camila Candelaria haya prestado atención a los discursos proto feministas que ya circulaban durante esos años en el mundo intelectual y el académico del cual formaba parte. Su liberadora y

protectora, por consejo de Doña Casimira, será la diosa Yemayá. La purificación del cuerpo y del alma las alcanzará con nueve baños en agua hervida y usando las hierbas prescritas[6].

A esas alturas, la madre ya se había divorciado de 0'Hara y casado con León Goldstein, un judío sesentón, viudo, sin descendientes, sobreviviente del holocausto y millonario (47-48). Mientras la madre se aferra a su universo de integración racial, clasista y económica, Camila prosigue otros rumbos. Regresa a Puerto Rico a manera de viaje a los orígenes. En esa oportunidad se reencuentra por última vez con el padre, ahora casado con su antigua amante. Luego viaja a España, con dinero de la madre y del padrastro judío antes de matricular en el programa doctoral de Sociología en Columbia University.

En Granada conoce a Bernabé, que le sirve de guía turístico y compañero de cama hasta que finaliza ese verano. Resume así la ausencia de compromiso entre los dos: "amor de lejos, amor de pendejos" (50-51). Instalada en Columbia University ocurre algo inusual para ella:

> Creo que fue la primera vez que yo, con plena conciencia de lo que hacía, me aproveché de un hombre. Ya es hora —me dije— de que se troquen [sic.] los papeles…Por cierto, Jorge Luis, a diferencia de Edwin y de mis otros amores comunistas —o comunistoides— se declaraba altamente elitista" (53)

En Nueva York consigue trabajo como traductora-intérprete del Ayuntamiento. Ahí conoce a Julio, hombre casado, jefe de relaciones públicas del alcalde, a quien quiso con locura porque "iba a despertar en mí a la mujer que siempre había llevado dentro, al latente eros, que mi pacata educación y mis fobias personales habían mantenido hasta entonces encadenados (56).

Julio la ofende y la golpea cuando ella le cuenta de una cita que había tenido con un conocido de ambos: "…se levantó enfurecido, me dio un terrible bofetón, volcó la mesa de una patada y me escupió. ¡Puta, más que puta, tú eres mía y nada más que mía!, ¿lo entiendes?" (59).

[6] Yemayá: orisha que representa el mar y la maternidad. Ver Migene González-Wippler. *Santería. La religión*. St. Paul, MN: Llewellyn Español, 1999: 300.

"Mía o de nadie" es una de las peores amenazas que se puede escuchar entre amantes en el ámbito hispano. Casi siempre esas declaraciones desembocan en tragedias pasionales. Para contar y cantar, entre otros, esos percances, Joseíto Fernández se valió de la melodía de *La Guantanamera*, donde narraba en décimas hechos fatídicos protagonizados por gentes celosas[7].

¿Quién provoca los celos en Julio? Nada menos que un hombre de fe, es decir, el padre Saturnino, a quien los dos trataban. Saturnino baila con ella en un banquete, tan pegadito a ella que Camila Candelaria se pregunta "¿seré yo maliciosa?". Julio sí lo es, interrumpe el baile y le dice al padre: "…si sigue estrujándola así no va a dejar sitio para el Espíritu Santo. Bocato di cardinale, ¿eh?" (57). En una cena posterior entre Camila y Saturnino, este le propone que se convierta en su barragana. Ante sus reproches él le replica: "¿por qué no va a ser posible satisfacer a la Iglesia y a la mujer al mismo tiempo? El placer no conoce pecado y el sexo nada tiene que ver con la moral" (58).

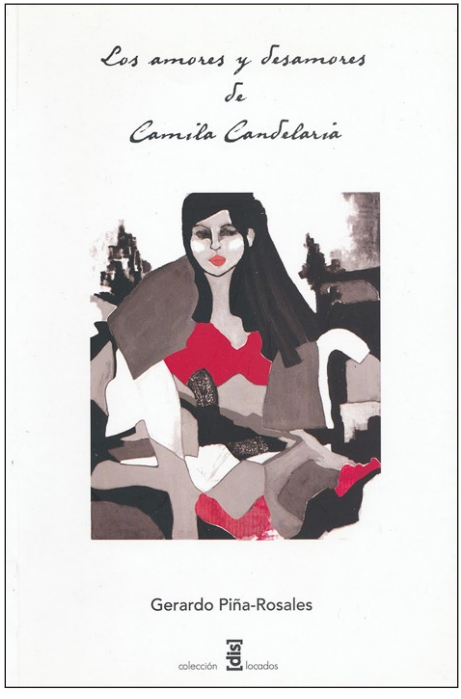
Este último percance se repite en un templo budista situado en Puerto Rico, adonde ha ido a carenar Camila para recomponerse de cuerpo y alma. Entra en contacto con el Maestre que luego de varias ceremonias de seducción y de coreografías religiosas, le promete iniciarla en los secretos del espíritu. Le exige obediencia ciega y convertirse en su esclava personal. Son las vías que debe ella transitar para hallar la pureza, la lucidez, el conocimiento y la sabiduría (86).

Cansada de esta permanente relación de poder donde ella es la subyugada, y que termina siempre en cópulas, Camila le dice al Maestre que la castidad es el elemento esencial de la liberación, que es imprescindible sublimar la energía sexual. El Maestre se irrita y responde: "la castidad absoluta no existe…desperdiciar esa energía sexual… es un tremendo error…el sexo es, en sí, di-vi-no" (94). Camila baja la guardia y debido a su propia inconsistencia se deja traspasar por el gurú "… ¡sabe Dios por cuánto tiempo!" (97). Esa misma noche dos de sus rivales se aparecen en el lugar donde dormía, la despiertan groseramente y le anuncian que ha sido expulsada del templo por haber seducido al Maestre y por haberlas alejado de él.

[7] "Fernández, Joseíto." En Helio Orovio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981: 145.

En Nueva York conoce al Dr. Mario Di Paolo, profesor en el departamento de Sociología donde ella es estudiante graduada. Se casan, logra amoldarse a la "confortable habitabilidad burguesa", pero a costa de no tener hijos con él puesto que sus "relaciones conyugales se habían reducido poco menos que a nada" (107). En otras palabras, ha vuelto a caer en otra trampa. Se da cuenta cuando Mario enferma irremediablemente. Después de mucho batallar y sufrir, Mario le informa que tiene SIDA y que está muriendo (108). Se queda perpleja porque para ella se trata de una enfermedad típica de hombres gay y su marido es un señor normal. Mario se encarga de desmentirla: "¿Normal? …I think it is about time you know my little secret: I am gay" (108).

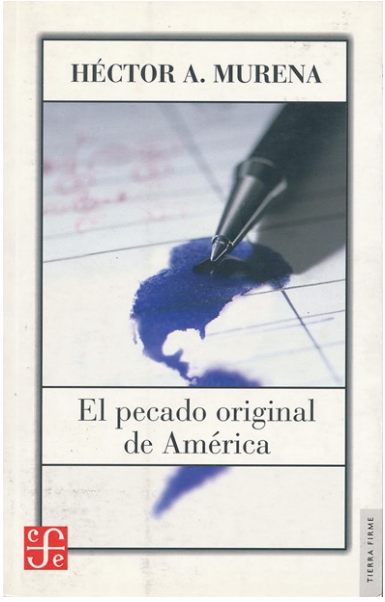
Con la muerte de Mario terminan las trampas para Camila. Puesto que Nueva York, comenta, "no tenía ya nada que ofrecerme… me mudé a San Juan" (109).

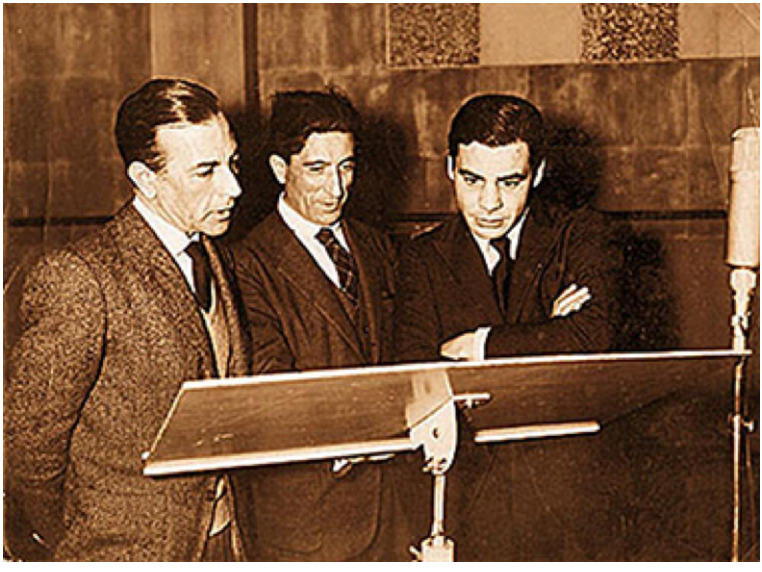


EL PASADO PRESENTE

Grave
es no saber
amar lo fortuito,
lo trivial, un río
que despierta, la cinta
que los amantes olvidan
o la hoja yerta
de periódico
a la que el viento
arranca astral belleza
en una calle crepuscular.

H. A. Murena (de *Relámpago de la duración*, 1962)





Desde la izquierda, Alberto Girri, Arturo Cuadrado Moure y Héctor A. Murena durante un programa radial. Fotografía de R. Sancho del suplemento cultural del diario La Nación.

En el panorama del pensamiento acerca de la realidad hispanoamericana desde una perspectiva no dogmática, instalada en la reivindicación de la radical independencia del intelectual, sobresale el plural proyecto creador de Héctor A. Murena. Con el ánimo de rendirle un merecido homenaje en el año en que se cumplen cuarenta años de su fallecimiento, hemos querido sumarnos en esta sección a la evocación de su figura. Su vasta obra cubre todos los géneros literarios: desde el ensayo practicado como compromiso de quien escribe con su estar en el mundo a una poesía concebida como forma esencial de conocimiento, sin desdeñar la narrativa y el drama. Como periodista, colaboró en los más destacados diarios, revistas y medios de su época. Activo participante del proyecto cultural llevado a cabo por la editorial *Sur*, promovió la difusión de autores escasamente conocidos en su medio a causa de la guerra, entre ellos los filósofos de la Escuela de Frankfurt: a él se deben las primeras traducciones de ensayos de Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, publicadas en la colección de *Estudios Alemanes* que tuvo a su cargo en la mencionada editorial. Pero su pensamiento, reacio a encuadramientos ideológicos, dialoga con una variadísima gama de interlocutores, entre los que ocupan un lugar de preferencia los que han indagado en los orígenes de la americanidad, desde Sarmiento a Martínez Estrada.

En una de las más esenciales reflexiones sobre el silencio en torno a la obra de Murena, Héctor Schmucler ofrece claves sugestivas para acceder a los distintos jalones de su pensamiento: a la lectura polémica o francamente hostil de la generación siguiente a la suya sucede un paulatino "olvido" de su obra, coincidente con la actitud de aislamiento asumida por el autor. Como observa Patricia Esteban García[1],

[1] Patricia Esteban García. *La palabra imprecisa de Héctor A. Murena en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo*. Tesis doctoral. Madrid: 2008. Web.

"[d]icho silenciamiento respondía a una incomprensión generalizada ante su proyecto creador que evolucionaba —fundamentalmente desde los finales de los sesenta— de un modo cada vez más contrario a las dominantes corrientes estéticas e ideológicas." (23) Desde mediados de los ochenta, asistimos a un proceso de revalorización de esta singular obra, que sin embargo aguarda todavía una reedición crítica completa.

Con el ánimo de ofrecer a nuestros lectores una visión panorámica de la obra de Murena, hemos reunido tres aportes. En el primero, José Luis Damis realiza un lúcido recorrido por su pensamiento. Le sigue Teresita Frugoni de Fritzsche con sus reflexiones en torno a *El águila que desaparece*, último poemario de Murena donde la alabanza lírica a todo lo creado se ciñe a una palabra esencial, lindante con el silencio. Por su parte María Rosa Lojo comparte su visión integradora de la ensayística mureniana. La sección se cierra con una selección de poemas de su último libro, donde se advierte la axialidad de la metáfora en una escritura en perpetua búsqueda de lo trascendente.

Los Editores

Héctor Alberto Álvarez Murena (1923-1975).

EL FIN DE LA HISTORIA CONCEBIDO DESDE AMÉRICA

José Luis Damis[1]

Dedicado a Héctor A. Murena (1923-1975)
al cumplirse cuarenta años de su temprana muerte.

Héctor Alberto Álvarez Murena, quien optó por ser conocido como Héctor A. Murena, presenta la paradoja de una obra que recién estamos en condiciones de abordar varias décadas después de haber sido escrita, cuando su época ha desparecido. Fue necesario el desocultante paso del tiempo, el desmoronamiento de los velos que la cubrían, la caída de prejuicios, animosidades personales, enfrentamientos ideológicos y hasta resistencias psicológicas. Entonces el pensamiento puede salir a la luz y la obra se abre a la polémica, esto es, se hace vigente[2].

¿Por qué Murena no pudo ser polémico en su época? Teresita Frugoni de Fritzsche, investigadora de su obra, afirma que esta no pudo ser interpretada en su tiempo porque Murena vio antes que nadie —en la euforia optimista de los años sesenta— que los proyectos de vida del hombre universal y las expectativas de su propio país no

[1] Doctor en Filosofía, escritor, investigador, periodista ha ejercido la docencia universitaria juntamente con la creación literaria. Ha publicado ampliamente escritos filosóficos y literarios sobre Nietzsche, Camus, Heidegger y Unamuno entre otros. Su último libro se reseña en la sección correspondiente de este mismo número.

[2] Un ensayo valioso acerca de Murena es el de Héctor Schmucler, *H.A.Murena*, publicado en el N° 10 de la Revista *Casa*, noviembre/diciembre 1994 (Rescatado en formato digital, Internet, "Espacio Murena": http://www.espaciomurena.com/7310/).

podrían terminar con felicidad. Adolfo Vázquez, con motivo de la publicación de *Homo Atomicus* (1961), después de propiciar grandes elogios al autor de una obra donde está en juego el hombre de la era atómica, advierte que "Murena está condenado al silencio, al sarcasmo y a la crítica malévola de un gran grupo de posibles lectores"[3].

¿A qué se debe el desalojo de la polémica? Para que esta surja, tiene que existir un supuesto común sobre el que se está polemizando, y este supuesto común, en la época de Murena, era la historia. Se podía estar en las antípodas ideológicas, en el marxismo, en el liberalismo, el fascismo, polemizar sobre el sentido o finalidad de la historia, discrepar profundamente, pero siempre habitando la segura casa de la historia. ¿Pero qué ocurre cuando alguien anuncia el derrumbe de esa morada?

El escándalo. Murena cae en un ateísmo histórico y se convierte en hereje. Con los herejes no es posible la polémica, simplemente se los condena. Escribió ensayos, novelas, poesías pero fue fatalmente un filósofo que observó lo cotidiano desde una mirada diferente, contemplando otros paisajes, descifrando, desde su revelación primordial la decadencia de Occidente que anuncia el fin de la historia, nuevos significados.

***

Maurice Blanchot, al comentar el caso Nietzsche habla de la necesidad de desterrar el prejuicio que quiere que no haya filósofo sin una obra sistemática. Murena dice que *Homo Atomicus* es un tratado asistemático porque cree que cuando una época toca su fin las tentativas por presentar una imagen del mundo sistemática carecen de legitimidad, pero asistematicidad no quiere decir desorden del pensamiento. De ahí surge la tarea de un desciframiento de otro orden, Murena nos permite entrar a su visión del mundo desde diferentes lugares de su obra. Podemos intentarlo desde la imagen entre brutal y desolada de un fragmento de "Arpegios de un atardecer de invierno" que pertenece a *Relámpago de la duración*[4].

[3] Crónica publicada en la Revista *Sur*. Buenos Aires (julio y agosto 1962): 63.
[4] Murena, Héctor A. *Relámpago de la duración*. Buenos Aires: Losada, 1962.

"Y destruido todo reino/ y potestad y fuerza/ del alma/ la existencia pacífica/ Sófocles televisado/ inseminación artificial/ inauguróse ya la santidad de la pederastia y la droga/ un vacío guante que rasca a otro guante vacío/ en algún ángulo alejado/el tradicional retrato/ en el que César Borgia/ nos mira y reflexiona/por lo menos yo fui un asesino".

Acá Murena recuerda la sonoridad de Ezra Pound. También se intuye ese último humo de una realidad que se ha evaporado tal como lo profetiza Nietzsche, transformando la imagen en "un guante vacío que rasca/a otro guante vacío". El gesto despiadado e impotente después que todo ha acabado. Solo queda el retrato de César Borgia que desde su inmovilidad nos mira y reflexiona: "por lo menos yo fui un asesino".

Reconoce el último núcleo de lo humano, lo que está atrás de la frívola caricatura de la historia que está terminando por disolverse.

***

Otro lugar para entrar en el fin de la historia es "La lección de los desposeídos" ensayo dedicado a quien considera su maestro, Ezequiel Martínez Estrada, incluido en *El pecado original de América*[5]. Es un texto con mucho de confesional tejido en una tela que va mostrando sus dolorosas desgarraduras. Murena habla de la pasión libresca y del diletantismo intelectual, actitudes que van marcando un divorcio con la gente "que lo entiende cada vez menos a uno". Todo lo que se ha visto en los libros europeos es tan hermoso, tan dramático, tan denso, en suma, tan vivo comparado con lo que nos rodea acá. Así se va aprendiendo que esta realidad es un detalle a evitar (*Pecado original* 100, nota 4). Murena va relatando sus desgarramientos, que son un desagarrarse de la historia ¿Acaso la historia no son sus libros?

[5] La primera edición de *El Pecado Original de América* data de 1954, Editorial Sur. En este trabajo utilizo la segunda edición, Sudamericana, Buenos Aires, 1965. El texto incluye los ensayos: "Los parricidas: Edgar Allan Poe"; "El sacrificio del intelecto: Horacio Quiroga y Roberto Arlt"; "La lección de los desposeídos: Martínez Estrada"; "La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez" y "El Pecado Original de América".

Primer desgarramiento: Nace de la conciencia que comprendió y prefirió pensar los libros europeos, su historia, a sumergirse en la propia y opaca realidad.

Segundo desgarramiento: Nace de una pregunta ¿Es posible suplir el alimento espiritual de la tradición europea por la aceptación de vivir en la precaria cultura del solar originario? El desgarramiento parte de practicar una cultura que no es propia.

Murena plantea el acuciante problema de la identidad, mostrando la falacia de tratar de ser uno partiendo de no ser uno. Si se busca ser uno mismo es porque no se es sin *arraigo*.

Se pregunta entonces: "¿Acaso para sufrir no tenemos que sufrir con nuestro propio cuerpo y con nuestra propia alma? ¿Acaso el día de la muerte alguien nos prestará su humanidad para que vayamos a sepultarla en lugar de la nuestra?" (102).

En el contexto del pensamiento de Murena, ¿qué significa morir una muerte ajena? Si la cultura europea muere, nosotros asumimos esta muerte como propia y negamos la posibilidad de nuestra propia vida. No se pertenece a la historia que muere pero tampoco se tiene una propia historia.

¿Qué caminos le quedan al intelectual, al artista? Ignorar la crisis es la respuesta de muchos, caer en la "obstinación insensata". Proseguir leyendo, sepultarse en un mundo artificioso, viajar a París, escribir muchos artículos o libros totalmente inocuos, y tener como ideal supremo el instalarse definitivamente en Europa. Otros, describe Murena, son los camaradas que caen presa de una desesperanza abismal. Los muestra en la patética imagen de "una floja gordura que ha sido nutrida con los despojos de un alma destrozada (102). Esta experiencia vivida a fines de la década del '30 y principios de la del '40 tiene por tema la inexistencia espiritual. En *El Nombre Secreto* (1969), uno de sus ensayos más inquietantes, señala que "Río de la Plata" como "Argentina" son palabras con un sentido revelador aunque con frecuencia se lo olvide. Son las palabras que se pronuncian en el origen, las palabras fundacionales, las que marcan el destino ¿Qué se esperaba de la Nueva Tierra? Plata, *argentum*. El conquistador no venía a afincarse sino a arrancarle su riqueza y abandonarla. De ahí nace la inexistencia espiritual.

Ezequiel Martínez Estrada también sufrió estas devastadoras experiencias, pero tuvo la genialidad de arrancarle a estas terribles revelaciones. Se descubre con las manos vacías, como el más pobre de

los pobres que hayan pisado la Tierra; comprendiendo que la cultura no era más que un traje prestado, pudo intuir el agobiante desamparo: "ser los americanos los parias del mundo, los más miserables, los desposeídos porque lo dejamos todo cuando venimos de Europa o de Asia y lo dejamos todo porque dejamos la historia" (*Nombre Secreto* 105). Así surge el temblor del desamparo fundamental, el vértigo de sentir a fondo que no se es nada. Estar fuera de la historia.

En los mundos antiguos hay un padre y ese padre es la historia. El feo secreto de los americanos es que no tenemos padre, no tenemos historia. En el inmigrante empieza el tiempo del paria, el hijo de nadie, el desarraigo. La tierra es madre pero se convierte en madre cuando es fecundada por el padre; la historia, sino, es madrastra. Este es el trasfondo mítico que presenta Murena para mostrar el origen de la historia y lo trágico como desarraigo de ese orden.

***

¿Por qué consideramos a Murena un filósofo? Es simple, porque hace lo que siempre han hecho los filósofos: crear categorías para interpretar el mundo, lo que ocurre es que lo hace desde un lugar marginal, fuera de Europa, donde para los europeos ocurre el pensar. La filosofía es el modo en que Occidente se vio a sí mismo durante dos mil quinientos años. Es una formulación hegeliana. Para Heidegger no puede existir la filosofía fuera de Europa. No olvidemos que William James fue aceptado a regañadientes como filósofo norteamericano por los europeos, tal vez como una concesión por la pujanza con que Estados Unidos ingresaba al siglo XX. Pero Murena era un marginal que pretendía hacer filosofía en la Argentina, un país de los márgenes. Los europeos lo ignoran y los argentinos no lo soportan.

Murena crea categorías que recupera de relatos teológicos, existenciales, psicológicos. En "El Pecado Original de América", ensayo que da título al libro, enuncia: "He aquí los hechos, en un tiempo habitábamos en una tierra fecundada por el espíritu que se llama Europa y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra vacua de espíritu, que dimos en llamar América (155)[6].

[6] Murena ignora a los habitantes originarios del Continente. Cuestiona duramente los intentos de curar lo negativo, en la interpretación americanizante indige-

En un artículo (*Revista de Occidente*, Madrid [abril 1965]: 77) que titula "América, su pecado y sus exégetas" Murena concluye: "Al haberse convertido América en un campo de expulsión del ámbito de la historia, para las criaturas habituadas a una considerable altura histórica, pesa como un verdadero pecado original". Así el *pecado original histórico*, la pérdida del "padre historia" en la caída, es la primera categoría constituyente del pensamiento de Murena.

Pero este hijo expulsado se va a rebelar y de esa rebelión nace la categoría de *parricidio*. En "Los parricidas", ensayo donde se ocupa de la obra de Edgar Allan Poe, comienza con Rimbaud, mencionando el destierro espiritual del poeta que se lamenta: "Si yo poseyera antecedentes en un punto cualquiera de la historia de Francia (…) pero no, nada (…) mi jornada está cumplida, abandono Europa (…) tengo los ojos cerrados a vuestra luz (…) Soy una fiera, un negro. Lo más sagaz es abandonar este continente donde reina la locura (24). Por su parte Lautréamont en los *Cantos de Maldoror* anuncia la deshistorización de Europa, tema que obsesiona a Mallarmé y que revela en su "poesía pura", y también enloquece a ese otro "desterrado de sus tierras", nada menos que a Baudelaire. Pero atrás de Baudelaire está Poe mostrando la voluntad de aniquilamiento que ocurre en Europa donde aflora un cansancio por la historia. La verdadera palabra que Poe arroja es la destrucción de la historia desde América.

Y esto sucede desde la *culpa,* otra categoría que establece Murena: "La historia desterrada contemplando su remoto asilo, embargada por una secreta, incesante pregunta sobre las causas de la presunta culpa que motivó el destierro, cayendo, tras la máscara de la vida próspera y saludable, en el pozo de una nostalgia que elige la propia destrucción como medio para redimir la culpa y golpear al

---

nista, con la búsqueda de una continuidad cualquiera, sin advertir que hay que partir de la ruptura del parricidio, por eso no hacen más que acentuar el mal (*cf. Pecado original*, "Los parricidas" 37).

En el extremo antagónico nos encontramos con su contemporáneo Günther Rodolfo Kusch (1922-1979) que rechazando el pensamiento europeo a pesar de ser hijo de alemanes, se aboca a la interpretación de la cultura americana y a investigar el pensamiento indígena. Kusch pregunta, ¿Qué pasaría si revisáramos las leyendas de Viracocha, el Dios de los Incas? En "América Profunda" (1962) e "Indios, porteños y dioses" (1966) está expuesto el núcleo de su pensamiento.

mismo tiempo, vindicativamente, los cimientos de la cerrada casa natal" (24 - 27).

Las figuras de Poe simbolizan el loco indagar por la presunta culpa que ha motivado el destierro de la casa natal y sus consecuencias, esto es los estados que padece el alma en el destierro. *La caída de la casa Usher*, la mansión con sus nobles agotados y su vetustez, es la corporización misma de la historia, Poe la somete a un fin aniquilador.

Así la *culpa* primero hay que asumirla para después exorcizarla. En Poe la catalepsia será la muerte en vida que experimenta el espíritu entre las rejas del mundo brutal y aristocrático del exilio. En toda su obra, la *culpa* es constante, encubierta, inexplicable ese emparedamiento enfrentado al deseo de inmortalidad. América es el destierro del recinto de la historia, que a su vez fue expulsada del ámbito del espíritu. En resumen, Poe propone la necesidad de matar lo ya decrépito para ensayar alguna otra forma de vida.

***

Emir Rodríguez Monegal[7] calificó a la generación literaria surgida de este lado de América hacia 1950 como los parricidas; no por oponerse a sus predecesores sino a la realidad entera. La debilidad de las estructuras culturales hizo que las convulsiones que afectaban a Occidente se manifestasen por adelantado en América. Las críticas abarcaban toda moral, política, sociedad.

José P. Moreira Fonseca (1956) en su poema "A tempestade" prefigura el juicio final, el fin de una edad. "Zona Cero" era el punto que buscaba por entonces Neruda, mientras Alberto Girri habla "Junto al abismo del silencio definitivo" y compone "Elegías italianas" donde no se trata del viejo europeísmo, cambiar una piel por otra, ni de un cosmopolitismo modernista que aprovecha desde América lo exótico, sino expresa lo *mundial* en el sentido negativo de tornar apátrida al hombre. Esto se traduce en la pérdida del centro, en la sensación de que la patria no está en ninguna parte, por lo menos

[7] Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) erudito crítico uruguayo, en *El juicio de los parricidas: la nueva generación argentina y sus maestros*. Buenos Aires: Deucalión, 1956, dedica algunas de sus páginas a analizar y valorar al primer Murena, de quien afirma que con *Primer Testamento*(1946) ya en 1948 era un nombre que contaba en las letras argentinas contemporáneas.

mientras no se arribe al momento en que estará en todas. Esta falsa universalidad, lo *mundial negativo*, acentúa el ultranihilismo y este por una parte agudiza el sentimiento apátrida, mientras que por la otra anuncia una reforma vertical de la sociedad. Juan Carlos Onetti parece empujar la sociedad hacia su fin y Octavio Paz, que fecha sus poemas en todas las latitudes pero no está arraigado a ninguna, habla de una luminosidad erótica y desesperada, "el rayo que cruza el cielo/ antes de la tormenta". El argentino J. P. Wilcock se radica en Italia y desde allí escribe sobre la Argentina en italiano y Julio Cortázar se desarraiga en Francia y también podemos internarnos en la crueldad minuciosa de Silvina Ocampo, la atmósfera "post mortem" de Rulfo o la sexualidad agresiva del colombiano Jorge Gaitán Duran[8].

***

Otra categoría que perfila Murena es el *silencio*. En "La pugna contra el silencio" pregunta ¿cuál es la clave del éxito de Florencio Sánchez? Autores con más fuerza vital —Payró, González Pacheco, Eichelbaum— no alcanzaron esa vigencia mítica. Leer a Florencio Sánchez desconcierta porque frente a la pobreza del lenguaje, los defectos de la construcción, nos encontramos inmersos en una seducción incomprensible. Lo que ocurre es que el ruido de las voces humanas, cuando no se atiende a lo que dicen, solo tiene un objeto: ocultar el silencio.

Lo que acosaba a Florencio Sánchez era el silencio, el demonio fundamental que lo asediaba era "el silencio fundamental del mundo en bruto, el silencio que se alza desde la creación cuando la palabra del hombre no ha comenzado o cesa" (128). Es un silencio difícil de percibir en el mundo historizado, pero flotó en el hombre primitivo, en ese silencio que hace sentir la soledad en la Tierra. Para acallar ese silencio nace la cultura. Murena ataca con un interrogante que inquieta ¿Qué hemos hecho con nuestro silencio los argentinos, los americanos? Poblar ese silencio significa construir una imagen del mundo para posibilitar toda comunicación, todo diálogo, pues

[8] En la misma época nos encontramos con un grupo de escritores estadounidenses conocidos como los *beatniks* que se caracterizan por el rechazo de los valores convencionales, alientan el uso de las drogas, la filosofía oriental y la libertad sexual. Sus protagonistas más relevantes fueron Allen Ginsberg, *Aullido* (1956); Jack Kerouac, *En el camino* (1957) y William S. Burroughs, *El almuerzo desnudo* (1959).

los hombres se entienden a través de una común idea del mundo ¿Lo lograremos?

El padre es la historia, la madre la tierra fecundada y el hijo es la palabra que constituye el mundo. Así completa Murena la Trinidad.

¿Cuál es la impotencia? Estamos aferrados a nuestro individualismo, cada uno es como un absoluto frente a los otros, por eso dirá que somos un mudo exordio, un prólogo no escrito, la portada de un libro que no comenzó. Los primitivos también habitaron el silencio, pero no contaron como nosotros con una antiquísima y bella casa del hombre, nuestra casa europea, pero esta fue destruida, se lamenta Murena. La construcción de otra residencia es solo un brumoso proyecto.

***

El discurso de Murena nos sitúa en un preguntar metafísico. Surgen las preguntas ¿Por qué estoy en América? ¿Por qué están los otros? ¿Por qué no nos tocó el destino de Asia o Europa? ¿Por qué fuimos arrojados del espíritu al no-espíritu? ¿Por qué fue preciso que alguien viniese a América? ¿Por qué tuvo que ser descubierta y no se la conoció en la misma época en que Asia, África y Europa se conocían entre sí?

No puede haber respuestas pero las preguntas pueden despertar vivencias. La vivencia primordial despierta la intuición de que la tierra en que se nace forma parte de la encarnación como el cuerpo en que se nace. Solo una cultura, que en muchas de sus partes ha terminado por convertirse en falsa, puede dar por sentada, en nombre de la universalidad del espíritu, la indiferencia, la igualdad de las tierras en que ha nacido el hombre. El espíritu es universal, pero la particular palabra de cada pueblo con que se articula esa universalidad es tan inefable como el rostro de cada criatura. Cuando esto se olvida, un falso espíritu se adueña de los hombres y los arrastra a la perdición. Esta *relación entre lo universal y lo particular* es una categoría central en el pensamiento de Murena.

***

Ante la caducidad de las formas que el espíritu ha conquistado hasta el presente, ante la desolación y lo apocalíptico Murena no cae en la resignación, no se queda en la muerte sino que aspira a un rena-

cer más profundo, por eso va a hablar de una forma de espiritualidad más elevada realizadora de una humanidad más plena.

¿Qué actitud debe asumir ese hombre expulsado de las formas concretas del mundo europeo, privado de toda posible realización tanto en el orden social, religioso, estético, moral? Es un alma que ha perdido la encarnación y que debe encarnar otra vez para poder existir. Como acto inicial Murena establece otra categoría que encierra una dimensión negativa a superar, la *mala disposición*.

Para emerger de la desolación es necesario combatir la *mala disposición*. Entonces, comprendiendo el americano que la cultura occidental resulta inútil para hacer frente a esa desolación, necesita una nueva objetividad, una relación superadora con el mundo. A esta categoría le va a der el nombre de *transobjetividad*.

En "La lección de los desposeídos" Murena habla de lo inevitable de asumir la *desposesión* que ahora podemos visualizar como otra categoría fundante de su pensamiento. Pero esta *desposesión* lleva al temple, usando un término heideggeriano, del horror. Se le reitera al americano, en forma sin precedentes en la historia, esa revelación del mundo como soledad y muerte. El hombre prehistórico vivió esa experiencia y para salir de ese horror creó la cultura objetivando al mundo para poder dominarlo. Pero ese mundo objeto, internalizado por la cultura, en la experiencia removida del horror, queda atrás, pierde importancia como algo de lo que nos hemos desengañado. Por eso se vuelve más abstracto, mas desmaterializado, más desrealizado, anulando su fuerza de obstáculo, aumentando de esta manera la libertad del hombre que en él habita. Entonces ese hombre, para superar la vivencia del horror y por la libertad alcanzada que le permite desidentificarse de la alienación del mundo objetivo, puede aspirar al espíritu *transobjetivo* o *transobjetividad*, que constituye la categoría de cierre del pensamiento filosófico de Murena.

Indudablemente este espíritu no puede todavía alcanzar formas acabadas de expresión. Solo alcanza a manifestarse en el aspecto destructivo y deformador del espíritu objetivo, al que considera como mera negatividad, como simple impotencia. Busca trascender esa civilización fáustica donde impera una infinita voluntad de conocer para apoderarse del mundo. Murena se instala en el arte[9] para vislum-

[9] Graciela Maturo en *Murena y el sentido sagrado del arte* (Revista *Conscien-*

brar la *transobjetividad*. Considera que este, para el espíritu objetivo, es representación del mundo como objeto y en América lo encuentra tanto en el vanguardismo extremo como en el folclorismo. Pero también empieza a vislumbrarse un arte transobjetivo que aunque no tenga una formulación específica, no busca la restitución de un mundo al que teme y rechaza, sino que apunta al mundo como transobjeto. Este arte manifiesta el desdén por la psicología y el paisaje. En *Don Segundo Sombra* los paisajes se transfiguran en fuerzas humanas personificadas, observando en *Martín Fierro* que paisaje y psicología se diluyen en el texto. En Mallea y Borges el mundo inmediato objetivo no figura sino como un dato para que actúen las instituciones de carácter transobjetivo, circunstancia que también aparecen en *Residencia en la Tierra* de Neruda. En Faulkner el personaje más importante es la fatalidad.

En el mundo objetivo los hombres establecen un pacto entre sí contra el horror del mundo, contra esa naturaleza con la que están enfrentados. Pero en el mundo transobjetivo ningún hombre puede tener la sabiduría para salvar a otro. Lo decisivo del hombre transobjetivo es que ha dejado de apuntar al mundo y apunta a Dios, y el único vínculo legítimo se da con lo trascendente. De ahí Murena concluye que una moral en que todo acto está destinado a hacer no puede producir más que mal. Ese estar más allá de esa engañosa moral en la esperanzadora fatalidad es habitar el lugar donde Dios se preanuncia. Así erige esta América como la región metafísica donde se revelará el horizonte de sentido.

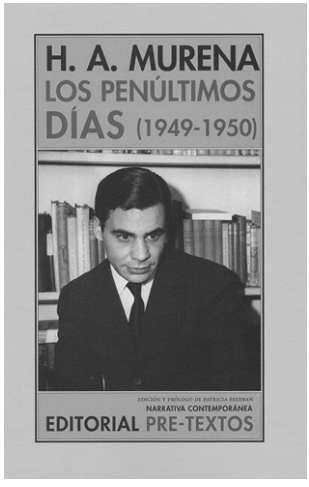
***

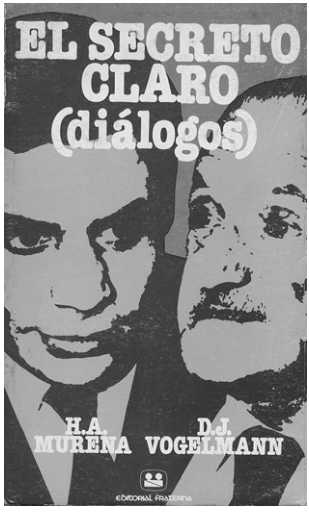
Visión audaz, casi increíble de postular en un mundo que ha deificado la acción humana como salvadora, en lo social, lo político, la ciencia, la religión. Murena, del mismo modo que el famoso cineasta sueco Ingmar Bergman, nos abandona con un rompecabezas entre las manos, en la puerta del silencio, pero no del silencio antes de la palabra, sino de ese silencio cargado de significaciones que nace

cia. Web, diciembre 2012) explica que para las culturas de Oriente no es válida la separación occidental entre arte, religión y filosofía. Murena participa de esta visión, y la expuso en alguno de sus ensayos y poemas.

cuando se desmoronan las palabras y los sentidos. El mundo que nos presenta rompe las ideas de evolución y revolución, regulativas del pensamiento occidental, pues afirma que tras la apariencia de progreso se esconde la repetición de lo mismo, por eso sale a la búsqueda de un nuevo origen, de un Dios desconocido, apenas intuido.

Con esto cerramos el relato, aunque la obra de Murena quede siempre abierta. La intención que subyace atrás de estas palabras es sacarlo de la herejía y enfrentarlo a la polémica.





PALABRA Y PLENITUD LÍRICA: *EL ÁGUILA QUE DESAPARECE*

Teresita Frugoni de Fritzsche[1]

Esta águila que desaparece pero "impera/ sobre la tierra/ siempre", continúa la simbología del vuelo y se transforma así en metáfora definitiva de la vida de Murena[2]. Hay en el águila —mencionada en las visiones del profeta Ezequiel junto al Buey, el León y el hombre como los cuatro rostros de los querubines—, una indudable fuerza elevatoria. Constituye, como lo ve Claudel, otra forma de la Paloma, que es el Espíritu, pero con garras, con pico curvo y carnicero y poderosas alas que le otorgan un singular impulso vertical.

La parquedad expresiva de este último libro de poemas, hecho más de silencio que de textos, carente de paginación como un intento más para el logro de la unidad, sugiere triunfo y plenitud y un ansia infinita de transmitir la verdad a los demás mortales.

Revela la condición mágica del llamado, pues "al hada/ no se la llama/ el hada/ acude/ cuando/ quiere." "Solo/ atento/ no hay/ que estar/ preparado" —agrega—[3], dando a entender que a veces se busca afuera lo que el hombre puede hallar dentro de sí[4].

Si bien confiesa que la única realidad que posee, la que le ha permitido acceder a la zona sagrada es la palabra:

[1] Escritora, investigadora, ensayista y catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fue autora de una amplia y variada gama de estudios e investigaciones de literatura argentina e hispanoamericana.

[2] "La reina blanca".

[3] "El hada".

[4] "Nubes fijas".

La hora
sonó
solo
la poesía
perdurará
el ramo
brillante
de cabello
que brilla
cuando
tu ataúd
el tiempo
destruye.

no deja de insinuar que a veces la página ha quedado en blanco por imperio de la vida, porque no se puede dejar de amar[5]. Y ese será de todos modos, "Camino abierto", pues "un silencio/ redimirá mañana/ el ruido de mis pasos".

El águila que desaparece es además una canción de alabanza a todo lo creado: ave que regresa y ave que parte, anémona o margarita. "Todo sueño/ a sí mismo/ se sueña". El mismo sentido celebrante poseen "Los cuatro elementos" y "Fénix", donde el mito es visto como una posibilidad de acceder a otro que reitera en "Ser un pez"[6].

El hombre, convertido ya en un "Dios desnudo", recorrerá sin ayudas mágicas el camino "que no existía", pues "otra/ madre/ vela/ más allá de las madres".

Borrados así totalmente los límites de la identidad personal, el poeta sugiere con convicción definitiva: "Solo/ en lo invisible/ de verdad/ moramos"[7].

Si intentamos reconstruir la poética de Murena a través de sus siete obras líricas —y aun de los textos en prosa— advertiremos singular continuidad en su concepción artística, más allá de un proceso

[5] "Azares nocturnos". Cf. también "Ave Crux".

[6] En "Fénix" se muestra una posibilidad de identificación con todos los seres creados. Tal sentido de unidad se reitera en "Ser un pez".

[7] "Existencia del linaje".

formal de depuración que lo condujo al poema extremadamente breve e intenso.

La poesía es para Murena un sutil contraste entre palabra y silencio. Lo revelan sus textos, apoyados en formas o variaciones musicales y sus propias confesiones relativas a un temperamento ajeno a lo visual.

Sus críticas al realismo apuntan a liberar al hombre de la prisión que entraña el espacio físico. La ventana de su departamento —deliberadamente clausurada— revela una clara voluntad de apartarse de los hechizos y los riesgos de la realidad, para acceder a un espacio interior.

Percibe poco a poco que las constantes críticas que ha recibido por vivir de espaldas a la realidad —se trataba en verdad de no entregarse a la "vida pública" o no participar en política— eran el precio necesario para reencontrarse consigo mismo y cumplir el "dharma" o destino personal.

Arte y vida nunca fueron en Murena dos trayectorias diferentes. Por eso así como en un momento entendió que escribir era un error, comprendió después que ese era el camino para alcanzar su Verdad. Releer *Flavio Gómez: un bárbaro entre la belleza*, *La metáfora y lo sagrado* y *El secreto claro* nos lleva a reconstruir su autobiografía espiritual de una manera mucho más exacta que la que podrían proporcionarnos algunas referencias anecdóticas.

Con *El águila que desaparece* la plenitud buscada parece haberse alcanzado. La llegada del Hada nos introduce en el plano de lo maravilloso. La levedad se consigue a través de gaviotas y colibríes, pero la fortaleza, el dominio de los cuatro elementos, la asunción del secreto que late en su propio corazón, se encarnan en esa águila que se aleja pero no deja de aletear vigorosamente entre quienes han comprendido el mensaje.

MURENA: UNA IMAGEN MÍTICA DE AMÉRICA

María Rosa Lojo[1]

El marco de la reflexión: un conocimiento metafísico y metafórico de la condición americana

Héctor Álvarez Murena fue quizá uno de los últimos grandes ensayistas argentinos. Beatriz Sarlo[2] —con intención reivindicadora del género— examina la profunda crisis del ensayo en nuestro medio, cuyo inicio remite a la década del sesenta, y cuya causa sería, en su opinión, el ingreso de "nuevos discursos y metodologías" (por supuesto, de altas pretensiones científicas y teoréticas) sobre lo social, lo histórico, lo político, lo literario.

A la luz de estas concepciones y aspiraciones, Murena aparece hoy como un raro supérstite, un ardiente y deliberado anacronismo[3], un hombre de letras que no pretende forjar explicaciones sistemáticas avaladas por un corpus de axiomas teóricos, sino que, por el con-

[1] ANLE y catedrática universitaria, investigadora, ensayista y autora de una amplia gama de trabajos académicos como de creación literaria. http://www.mariarosalojo.com.ar/

[2] "La crítica: entre la literatura y el público" en *Espacios de crítica y producción* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1 [1984]: 8.

[3] Dice Murena en *Ensayos sobre subversión* (Bs. As., *Sur*, 1962, 12): "Así, el hombre de letras contemporáneo, debe comenzar por ser anacrónico. Anacrónico en el sentido originario de la palabra que designa el estar contra el tiempo. La entrega total al presente es una entrega parcial; la contemporaneidad inmediata es una atemporalidad".

trario, quiere comprender mediante la génesis de mitos personales[4]. Su discurso no puede ser enjuiciado por las disciplinas científicas ni sometido a sus criterios de validación, pues se coloca simplemente fuera de ellas.

No vamos a plantear en estas páginas si Murena tuvo o no "razón", si fue "objetivista" o "subjetivista". La razón y la objetividad le importaban muy poco. O le importaban, en todo caso, como pretexto para trascenderlas. No contrastaremos, entonces, esta imagen americana que ofrece Murena con la realidad epistemológicamente establecida, porque se trata ante todo de una imagen mítica, y por ende, metafórica.

Examinaremos únicamente la articulación interna de esta metáfora que se despliega en mito, en nueva "historia sagrada" que descubre en América los estadios de la culpa, el exilio, un apocalipsis que coincide con la redención, y un renacimiento.

Excedería el espacio de que disponemos desarrollar ahora un debate teórico sobre las relaciones entre literatura y mito, metáfora y realidad[5]. Bástenos apuntar que Murena propone lúcidamente sus ensayos como mitos, en tanto se considere a estos como relatos simbólicos[6], (o sea de núcleos semánticos metafóricos ligados hondamente con lo pre-reflexivo y pre-lingüístico) que aspiran a develar una verdad metafísica, y en tanto se contemple a la literatura (o cierto

[4] Señala Murena en *El pecado original de América* (Bs. As.: Sudamericana, 1965, 2ª edición, 19, "Advertencia"): "Las páginas de este libro componen una autobiografía mental (…) Son, si se quiere, los mitos que me forjé para explicarme el juego de las fuerzas humanas y sobrehumanas que hacen que este trozo de orbe llamado América milagrosamente ande y su andar sea a la vez tan extraño y tal dificultoso".

[5] Entre los estudiosos de las distintas áreas que se han ocupado de la cuestión podríamos citar, entre otros, a Philip Wheelwright *Matáfora y realidad* (Madrid: Espasa Calpe, 1979); Northorp Frye *Anatomía de la crítica* (Caracas: Monte Ávila, 1977); "Literature and myth", en *Relations of Literary Study, Essays on interdisciplinary study,* James Thorpe (Ed), MLA, EE.UU, 1967; Karl G. Jung *Formaciones de lo inconsciente* (Bs. As.: Paidós, 1976, Cap. 1); Furio Jesi *Literatura y mito* (Barcelona: Seix Barral 1972); Paul Ricoeur *La metáfora viva* (Bs. As.: Megápolis, La Aurora, 1977); "Poética y simbología" en *Educación y política* (Bs. As.: Docencia, 1984).

[6] Nos referimos a las definiciones de Paul Ricoeur en "Poética simbólica", op. cit. y en *Finitude et culpabilite*, Tome II; "La symbolique du mal" (Paris; Aubier-Montahne, 1960, 158 y ss.)

sector de ella) como heredera de este impulso mítico. Para Paul Ricoeur[7] —quien sigue en esto a Max Black— la metáfora opera no solo connotativamente sino denotativamente, al iluminar, por analogía, relaciones hasta entonces incógnitas de lo real, como lo hacen —en otro campo, en otro nivel— los modelos teóricos de las ciencias; para Murena, no existe otro medio mejor de indagación en los fundamentos, en el silencio indecible de los fundamentos del cual emerge toda escritura[8]. Si Gusdorf llamó al mito metafísica primera, en Murena los mitos son también metafísica primera y primaria, establecen el terreno que pisamos para pensar, sentir y vivir. La *Gottanschauung* —dice— es el sustrato imprescindible sobre el cual se erige toda *Weltanschauung*, toda filosofía[9].

El problema del origen

Las dos expulsiones del Paraíso

"El pecado original de América" consiste, para Murena, en una reiteración de la falta originaria que desplazó a Adán y Eva del Paraíso terreno. Por afán de poder y de riquezas, por insatisfacción culpable, el europeo llega a una tierra cuyos dioses no conjura y humilla a las razas indígenas en la esclavitud. Se produce en ese momento una *fractura de la Historia* que es considerada por Murena como una segunda expulsión del Paraíso. Cabe señalar el acento puesto sobre la culpabilidad intrínseca del viaje mismo (tema que se retomará detenidamente en *El nombre secreto*). Este énfasis —si atendemos a las reflexiones de Paul Ricoeur— captaría profundamente la naturaleza del pecado en el mito adánico. Para Ricoeur, el pecado de Adán no es esencialmente *caída* (concepto que pertenece más a una tradición órfico-pitagórica, platónica y gnóstica) sino écart: separación, desviación, desplazamiento[10]. Al pecar, Adán se desvía del Centro, del espa-

[7] Cfr. *La metáfora viva*, Op. Cit., "Metáfora y referencia", 357 y ss; "Palabra y símbolo", en *Hermenéutica y acción* (Bs. As.: Docencia, 1985).

[8] Cfr. "La metáfora y lo sagrado", en el libro del mismo nombre (Bs. As.: Tiempo Nuevo, 1973, 57 y ss.)

[9] Cfr. "La irrupción del futuro" en *Homo Atomicus* (Bs. As. Sur, 1961, 266-67).

[10] Cfr. Ricoeur, P. *La symbolique du mal*, p. 219.

cio sagrado, por la infinitud del deseo (*le mauvais infini*) y su castigo es también un desplazamiento, la prolongación de ese desvío iniciado por la falta, hacia la penuria de la tierra exterior y de la Historia, donde errará, des-centrado, marginal, descolocado, a menos que reconstruya obstinadamente una alianza con lo Santo capaz de restaurar en el precario estado exterior y mundano, el espacio paradisíaco. El europeo conquistador, poseído, según Murena, por el espíritu occidental, por la razón y la ciencia fáustica emergente, no percibe el desplazamiento como *culpa*, como incapacidad para hallar en el suelo nativo, en la cultura que nace del dialogo con él, las fuerzas numinosas que por doquier fundamentan la existencia. El castigo de su *hybris* es la condena al destierro fuera de la Historia, antes exilio y ahora paradójicamente convertida en segunda casa humana, "recinto del espíritu" donde se ha conjurado y aplacado al Dios vivo. El Origen, para la América post-colombina, es así la *exterioridad* reduplicada, no ya el espacio modélico al que todo se remite, sino el desierto de la huida, de la separación transgresora.

La culpa de Caín

Tanto en *El pecado original de América* (1954) como en *Ensayos sobre subversión* (1962) Murena mantiene un duro rechazo del indigenismo como reclamo o movimiento cultural (lo considera tan falso como el "europeísmo" y una actitud escéptica en cuanto al aporte que las razas aborígenes —a las que ve en un proceso de fusión o extinción— pudieran hacer a la espiritualidad americana.

En *Ensayos sobre subversión* el indígena parece identificarse con la naturaleza pura e inhumana; no expresa al hombre americano "porque, el americano no es natural, en bruto"[11]; "El indigenismo proporciona, a lo sumo una imagen de la espalda (esto es, apuntamos, de lo oscuro, inferior, relegado, pulsional) del hombre americano"[12]. La misma impresión tenemos cuando, en *El pecado…*, describe a Horacio Quiroga en su escenario selvático: "sobre el fondo de una estera, en la que están dibujados dos crueles símbolos míticos, entre un ex-

[11] Cfr. *Ensayos sobre subversión*, p. 62.
[12] Ibídem.

traño atavío de plumas, una piel curtida y estirada y las ramas de un arbusto, entre elementos que representan la voz de una tierra arcana y terrible, su figura no trae lo diferente, es un elemento entre otros semejantes, otra piel, otro símbolo mítico"[13].

Los símbolos míticos, la piel, las plumas, antes que signos en el sistema de una cultura que, como tal, había neutralizado a Dios, parecen hundir más a Quiroga en ese mundo del horror, del Dios tremendo, innominado, telúrico, que él había querido interpelar.

En otras páginas, no obstante, habla de los aborígenes en tanto hacedores de culturas, si bien recusa la reivindicación de ellas como un engaño: "No podemos continuar a España ni podemos continuar a los Incas o a cualquier otra cultura indígena que se desee invocar, porque no somos ni europeos ni indígenas. Somos europeos desterrados, y nuestra tarea consiste en lograr que nuestra alma europea se haga con la nueva tierra"[14].

La actitud de Murena respecto al mundo aborigen es hasta aquí, ambigua. Por un lado el indígena se presenta al "alma europea" como una parte del cosmos natural inclemente y vacío de palabra humanizante; por otro, como artífice de una cultura que el europeo no puede ni podrá asimilar. Un folklorista —ironiza— ve en una máscara un ornamento de determinada composición estética sin vislumbrar "que los incas modelaron esas máscaras para ahuyentar a los íncubos que los aterraban"[15] y sin saber utilizarla para mitigar sus propios terrores.

Esta postura se matiza en obras posteriores. Así, en el prólogo a la segunda edición de *El pecado…*, Murena desmiente categóricamente la supuesta "carencia de mestizaje" en Argentina: "tanto las ciudades como las gentes se apoyaban sobre la inestable arena americana, cuyos fantasmas trabajaban permanentemente esas estructuras y las almas de los constructores, les infundían la inestabilidad del suelo"[16].

Las palabras de Murena se asemejan aquí en forma extraña a las de Karl G. Jung cuando se refiere a la suerte de *posesión* que los espíritus ancestrales de las antiguas culturas ejercen sobre los con-

[13] Cfr. 2da. ed., pág. 87.
[14] Cfr. *El pecado original de América*, 2da. ed., p. 39.
[15] Cfr. Ibídem, pp. 85-86.
[16] Ibídem, p. 13.

quistadores[17]. Nos recuerdan también las ideas de otro pensador argentino, Rodolfo Kusch, cuya teoría de la *fagocitación* de lo europeo por lo indígena y telúrico nativo parece resonar en el texto que hemos citado; lo mismo ocurre con su tesis del mestizaje espiritual americano (ambas se postulan en *América profunda*, de 1962)[18]. Dice Murena en 1965, casi como si hubiera en su voz ecos de Kusch: "el mestizaje americano —que en algunos países asume la forma racial— es de orden mental, espiritual. Ese mestizaje surge del enfrentamiento de las criaturas con un ambiente histórico extraño que les era habitual. Afecta tanto a los indígenas como a los recién llegados de Europa, o Asia: es indiferente el color de la piel, la raza"[19].

La perspectiva ha cambiado. Si antes no éramos ni europeos ni indígenas, ahora quizá somos —si se tiene en cuenta el poder fusionante de la palabra "mestizaje"— ambas cosas. Pero esa conflictiva unidad que somos parece obsedida, corroída, minada por los fantasmas originarios del suelo nativo. Estas "almas en pena" asedian y sabotean la nueva sociedad americana precisamente porque no se los ha conjurado, propiciado. Y he aquí la segunda culpa del americano arrojado a estas tierras. La primera es el viaje, el desplazamiento criminal que ha fundado el Origen[20]; a ella se agrega otra culpa que en el esquema mítico judeo-cristiano sucede a la primera expulsión del Paraíso: es el delito de Caín. Por primera vez, en *El nombre secreto* (1969) habla Murena del genocidio perpetrado en los pueblos indígenas. Genocidio

[17] En "Alma y tierra", *Problemas psíquicos del mundo actual,* Caracas: Monte Ávila, 1976, p. 162.

[18] La fagocitación de lo blanco por lo indígena, advierte Kusch, es perceptible "en un terreno de imponderables, en aquel margen de inferioridad de todo lo nuestro, aún de elementos aculturados, respecto a lo europeo, ahí donde adquirimos nuestra personalidad nacional (…) y también en ese hecho tan evidente de nuestra mala industria o nuestra peor educación pública. En cuanto tomamos conciencia de que algo nos impide ser totalmente occidentales aunque nos lo propongamos". (*América profunda*, Bs. As.: Hachette, 1962, pp. 158-159).

[19] *El pecado original de América*, 2ª. ed., p. 13.

[20] Dice Murena en *El nombre secreto*, Caracas, Monte Ávila, 1969: "Todo viaje es la riesgosa repetición de la primordial expulsión del Paraíso por un abuso del juicio". "Por ser el mundo una unidad viviente, en todos sus lugares existen por igual las mismas fuerzas numinosas en las que el hombre centra su vida. La circunstancia de que una criatura no perciba en un lugar tales fuerzas indica que algo duerme, está ensordecido o muerto en ella". (Pp. 10-11).

donde el bárbaro no es el presunto "salvaje", sino el exterminador: "Si se busca una nota más dramática, de la barbarización por falta de verdadero contacto con los númenes terrestres y celestes —pese a las infinitas declaraciones verbales de índole sacerdotal— considérese la actitud de conquistadores y colonizadores y sus descendientes respecto a los indígenas locales de la Argentina y Norteamérica, por ejemplo. En ambas regiones los emigrados europeos llevaron contra los nativos guerras que condujeron a la exterminación total de estos: verdaderas guerras punitivas que ningún "bárbaro" general antiguo se hubiese atrevido a desencadenar contra un pueblo al que desease conquistar, salvo en los casos en que mediase una específica razón de venganza"[21].

La barbarie americana, no se identifica aquí con elementos autóctonos no europeos sino, por el contrario, con la radical falta de humanidad, y de verdadera religiosidad, que caracteriza a los conquistadores. A estos la tierra se les presenta como brutal y hostil porque han ignorado su *alteridad*[22], porque no han respetado sus antiguos dioses: "Así se encaró la nueva tierra. No con ánimo reverente, no con espíritu dispuesto a propiciarse sus *numina*, no con la intención de purgar la culpa de haber abandonado los lares originarios, sino con la decisión desnuda de violentarla, arrancarle esas sonadas riquezas y abandonarla"[23].

Por eso la conquista y la dominación son solo aparentes, exteriores, y el invasor no solo no logra integrar el espíritu nativo en la temporalidad y la cultura occidentales, sino que, además, pierde para siempre su propia Historia cuando cree estar imponiéndola y reanudándola; triunfa al cabo el sustrato aborigen, latente bajo la capa de civilización europea. En otro ensayo de *El nombre secreto* ("México, la sociología y el pobre de espíritu") Murena examina las contradicciones de la sociedad mexicana y explica a estas —así como al mismo espíritu de la revolución— por el resto de espíritu no occidental (oriental e indígena) que lucha (aunque despojado por el choque cul-

[21] *El nombre secreto,* ob. cit., p. 15.

[22] La interpretación de la conquista de América (y de toda conquista europea) como incapacidad para aceptar al *otro* en tanto sujeto diferente pero igual en derechos, en *humanidad* a uno mismo, es la tesis del libro de T. Todorov *La conquete de l'Amerique. La question de l'autre*. París: Seuil, 1982.

[23] *El hombre secreto*, op. cit., pp. 15-16.

tural de su estructura religiosa originaria) contra el espíritu de Occidente, victorioso solo en la superficie[24].

En suma: en el Origen de América el pecado —que Murena interpreta no tanto aquí como sustancia o fuerza posesionante, sino como negación, distancia, ruptura, extravío— se potencia y se triplica: 1. Es pecado contra el Dios europeo, centro sagrado del cual el conquistador (perdedor) itinerante se desvía. 2. Es pecado contra los dioses o númenes ctónicos de América, tampoco aplacados por la ceremonia esotérica de la verdadera fundación que debe imponer a la ciudad nueva su "nombre secreto". 3. Es crimen contra los hombres de América exterminados, sacrificados a la Fiebre del Oro. Hombres y dioses vuelven como fantasmas vengadores (*le retour du refoule*, diría Freud en otro campo) sobre esa arena americana que el conquistador no ha convertido en *mundus* —cósmica concavidad original bajo la tierra— sino que se le aparece, por el contrario, como Quimera de la razón utilitaria, mera superficie sin cimientos, vacío, desierto donde se relega al impuro, al marginal, páramo incesante arrasado por el resentimiento y por el odio, donde Caín ha sido condenado a vagar.

Un pensamiento paradójico: hacia la reunión de los opuestos

El Anti Edén, la morada del Dios vivo

América se muestra así, en la lectura de Murena, como el Anti Edén, la contra-inocencia, el territorio del pecado, el aborrecimiento, la sospecha. Si el Edén es el comienzo, el Omphalos, el Centro, el Anti Edén americano no es el Principio sino el *Finisterrae*, la extremidad; el apartamiento. En América todo Origen es nada, devastación, indigencia, fin. El mito mureniano anula y aniquila, en un principio, todas las imágenes utópicas *ad usum Europae*, contradice todas las mitificaciones que hicieron de América el ámbito de la pureza o del Paraíso

[24] Dice Murena: "un imperio ordenado en sentido religioso en el que cada gesto de la vida individual y comunitaria constituía un movimiento ritual, ha quedado varado en la arena de lo profano, privado del mar que le daba movimiento y sentido. La revolución consiste en oponer al espíritu occidental ese resto, ese estado teocrático piramidal de concepción oriental aunque privado ahora de religión" ("México, la sociología y el pobre de espíritu", *El nombre secreto*, p. 136.)

Perdido. Nos dice en *El pecado original*: "No hay nada más viejo o avejentado que esta América integrada por razas indígenas en vías de fusión total o de extinción y por individuos de razas no originarias de América que en América han visto tornarse estrictamente inútil, caduco, senil, el espíritu que traían de sus comarcas originales"[25].

Lo antiedénico de América se liga estrechamente con la presencia abrumadora de la materia cruda, con el mundo de las cosas esencialmente distintas del hombre que aún no ha logrado apropiárselas por el diálogo de una auténtica cultura. La contraposición materia/espíritu que marca un tanto el primer libro de ensayos de Murena hace pensar en un posible acercamiento al discurso de los mitos del alma exiliada, en un viraje desde el concepto de desplazamiento hacia el de la caída. Peor, como lo recuerda Ricoeur[26], estos mitos escinden de manera claramente dualista, cuerpo y alma dentro del hombre mismo. Y Murena, cada vez en forma más nítida, se pronuncia filosóficamente contra el dualismo alma/cuerpo, *res extensa/ res cogitans* alimentado por el cientificismo, por el cartesianismo, y por ciertas corrientes platonizantes de la cosmovisión cristiana. El Paraíso de Adán, que evoca en *La metáfora y lo sagrado*, no es el Reino de la inmaterialidad pura, sino el de la perfecta comunicación y unidad de materia y espíritu que intenta re-construir el lenguaje metafórico: "La poesía, al reunir lo aparentemente contrario, restaura con el poder de su amor la unidad de todo lo que vive, muestra a la Tierra como un gran arcángel que late y respira"[27].

Hasta incluso la materia en bruto es para el hombre, paradójicamente, una vía de salvación. Del enfrentamiento con la naturaleza salvaje, aun no humanizada por una cultura propia, surgen en el americano experiencias fundamentales y terribles: la soledad, el silencio, el horror. De ellas emerge empero, el Dios vivo, lo absolutamente sobrehumano, que parece identificarse con las fuerzas mismas de un cosmos indoblegable. Dice así Murena, por ejemplo, refiriéndose a la soledad, nota dominante de nuestro paisaje: "una soledad absoluta, una soledad inhumana y que *es incluso como la presencia de un ele-*

[25] *El pecado original de América,*1a. ed. Bs. As.: Sur, 1954, p. 176.
[26] *La simbolique du mal,* p. 261 y ss.
[27] *La metáfora y lo sagrado*, p. 62.

mento extramundano[28]. "El silencio fundamental del mundo en bruto", "el silencio de la creación" —señala— es la presencia de Dios. Y ay de quien caiga en manos del Dios vivo, porque quema, agosta y anonada.

Son pocos los hombres que pueden tolerar su proximidad y por ello la humanidad ha necesitado protegerse contra él, acallar, neutralizar ese silencio. Tal es el origen de la cultura, ese incesante esfuerzo por reducir a términos humanos la insoportable violencia con que Dios se manifiesta primordialmente"[29].

Mundo en bruto y Dios vivo provocan en el hombre los mismos sentimientos, las mismas experiencias: silencio, soledad, horror. Horror ante "las sombras de las cosas sumidas en la materia, los silenciosos giros de los terribles elementos primordiales…"[30]. Estremecimiento y pavor sagrado ante la Naturaleza desnuda, que se presenta al mortal a la vez como materia pura y como espíritu puro (Dios mismo). Contradicción esta que intenta aludir en última instancia a lo inhumano, lo Otro fascinante y aterrador, lo indecible.

Así pues, la elección de América como tierra del exilio descubre un motivo secreto. Si la Historia europea se desvía hacia estas tierras, si el conquistador abandona su Centro, es quizá también porque su Dios se ha cristalizado bajo los códigos de su cultura, porque ya ha comenzado a morir. ¿La frenética conquista del poder y del oro, no se une acaso con la búsqueda violenta del Dios vivo?

La americanización del mundo

En el primer ensayo de *Homo atomicus* (1962) Murena advierte que ahora el planeta entero se ha convertido en el lugar de un vasto exilio. El centro de gravitación no está ya en algún punto del mundo (Europa, por ejemplo)· sino fuera de él. Ha sido usurpado, sitiado por los ojos del perro que, preso en su satélite, nos observa desde el espacio celeste. La mirada del perro "abstracta, liberadora, monstruosa" es la de la ciencia misma que, surgida del proyecto renacentista, se

[28] *El pecado original de América*, p. 61. El subrayado es nuestro.
[29] Ibídem, p. 138.
[30] Ibídem, p. 93.

vuelve contra él y niega el antropocentrismo. El perro (símbolo, por otra parte de la bestialización universal en la novela de Murena *Caina* [o canina] *muerte*) indica también en esta lectura de los acontecimientos que el patrón de medida y valor ha dejado de ser humano, que se padece una degradación ontológica.

Varias son las marcas de este proceso que supone el agotamiento de la Historia y el ingreso general de las naciones en la post-historia que parecía circunscripta de manera exclusiva a las tierras de América:

1. Perdida del Centro o *Axis Mundi*, que se manifiesta en el "caos de las democracias occidentales de ideología liberal capitalista, o en el nihilismo ("caos cosmizado") de los socialismos y totalitarismos orientales. Ha llegado el ocaso del individuo, de la persona, el auge de la nivelación y la masificación.
2. Posibilidad y necesidad de refugio en lo cotidiano (lo informe e inarticulado) y en el centro interior que se aparece, en un principio, bajo el aspecto terrible de la Nada.
3. Fin del ciclo de Cristo y de la iglesia cristiana. Eclosión hacia un primer plano de aspectos vitales (lo económico y lo erótico-sexual) reprimidos hasta entonces por la ideología cristiana y el racionalismo cartesiano.
4. Espacialización total. El sentimiento del espacio que agobiaba al americano (habitante fuera de la Historia al que se le escamotea la dimensión temporal), ahora invade también todo el planeta. Hay una ansiedad compulsiva por anular el espacio mediante los viajes y la velocidad creciente.
5. Tecnificación general que una sociedad americana (los Estados Unidos) proyecta sobre el mundo y en especial sobre Europa, gravándola espiritualmente en su estilo de vida.

Estos índices o señales de la post-historia desfiguran el rostro antes paradisíaco de Europa (el cosmos cerrado, de formas espirituales plenas) que se pintaba en *El pecado original de América*.

Un Apocalipsis redentor

América, antes desierto y Purgatorio, se torna, bajo la mirada apocalíptica, esperanza de Paraíso. Por haber ostentado desde un comienzo todos los estigmas de la post-historia, se halla preparada para operar la sub-versión, la metamorfosis, del polo negativo al positivo.

"Donde crece el peligro, aparece también la salvación"[31] y por ello, Murena no postula un nuevo Mesías para salvar a América y al mundo. El redentor es el Mal mismo. Mal que, en la concepción mureniana no es sustancia sino distancia, espacio, brecha, vacío que exige ser llenado. Por medio de esa separación, Dios opera sobre el deseo de su criatura y llama al hombre hacia sí: "Pero el hombre ama mucho a Dios, y el Demonio al cabo no sirve más que para aproximarlo otra vez a él"[32].

Porque en América —antes habitada religiosamente, positivamente[33]— se ha perdido el Centro desde la conquista, porque en el Origen hubo destierro, no fundación auténtica, el americano está más predispuesto que ningún otro ser a la búsqueda interior del corazón central de cada hombre, donde habita un Dios ("más cerca de mí mismo que yo mismo" lo llama Murena) que ya no será necesario perseguir en los múltiples *idola* de la exterioridad.

Porque en el Origen no hubo *mundus* sino Quimera: la Fiebre del Oro que instauraba la discordia entre los codiciosos y la crueldad de los amos sobre los esclavos, porque en el principio fue Caín, el americano siente especialmente la urgencia de la hermandad humana en la ciudad justa; urgencia que, según Murena, es casi el único rasgo

[31] Murena recuerda este texto de Hölderlin en uno de sus diálogos radiales con David J. Vogelmann cuyo tema era "la decadencia de nuestro tiempo". *El secreto claro* (diálogos), Bs. As.: Sudamericana, 1978, p. 37.

[32] *El pecado original de América*, 1a. ed., p. 140.

[33] "Según el *Vendanta,* nos hallamos ahora, desde hace siglos, en un período final, el Kali-Yuga, a cuyo término sobrevendrá una destrucción de este Manvantara y el comienzo de otro. América, que el período anterior al Kali-Yuga había sido habitada positiva, religiosamente, fue descubierta en forma 'oficial' durante la edad sombría del Kali-Yuga para pasar a desempeñar el papel negativo de ocaso que comienza con las religiones y se extiende luego a todo". ("México, la sociología y el pobre de espíritu", en *El nombre secreto*, p. 136.)

que emancipa de la europea a una literatura frecuentemente subalterna y epigonal[34].

Porque el nombre de Cristo fue inútil desde el comienzo para conjurar el rostro ignoto de Dios manifestado en América, porque el futuro en bruto estuvo siempre delante de la América post-colombina, ella sería la encargada de neutralizar el futuro y pronunciar el nuevo nombre divino.

Porque la literatura americana, anonadada ante el mundo ajeno de las cosas, ha podido trascenderlo en una actitud trans-objetiva que busca tras los seres y los hechos mundanos la huella de la Fatalidad —esto es, de Dios—; porque América es la que ha sentido más vivamente la nostalgia del estado paradisíaco, es quizá la más apta para realizar ese papel de *mediación* que Murena atribuye al arte, cuya esencia es para él, la metáfora.

Porque América, la parricida, debe matar a Europa, Europa extenuada nacerá nuevamente en ella, desde ella.

La lectura de Murena renueva así profundamente el concepto de "barbarie" americana que hemos recibido de la tradición liberal. Barbarie es la violencia depredadora del conquistador y el odio de sus herederos, eternos habitantes del Campamento. Barbarie es la falta de cultura propia, disimulada justamente por lo que se ha malentendido como cultura: la erudición prestada, la información enciclopedista sobre todo lo europeo. Bárbaro es también Rosas, aunque con todo, la barbarie rosista implicaba con su feroz retorno al Origen, a la Prehistoria, una cierta positividad, porque "idealmente, por su propia esencia, la Prehistoria encierra en sí "intactas", sin "malgastar" todas las posibilidades que existían antes de la fundación y que fueron malbaratadas por la Historia"[35]; pero esta remisión brutal al inicio, aunque más auténtica que la vida ficticia del que no acepta la radical

[34] Así lo sostiene Murena en "Ser y no ser de la cultura latinoamericana", cuando habla de la tradición literaria de América Latina (Bilbao, Rodó, Hostos, Montalvo, etc.) y señala el escaso interés de sus obras, fuera de lo histórico o lo político; pero apunta, no obstante, que "se desprende de esa mismas obras un *sentimiento* que tal vez al fin acabe por revelarse como el aporte capital de América Latina al orden de Occidente y que, de cualquier modo, resulta *profético*: trátase del más intenso y profundo anhelo de concordia entre los hombres". (Pp. 57-58).

[35] "El nombre secreto" en *El nombre secreto*, p. 27.

indigencia americana no basta por sí misma para producir la verdadera fundación.

Barbarie es en fin, en el sentido mureniano, a la vez desposesión en acto que debe ser reconocida, y rica pero oculta potencialidad. Esta "barbarie" no puede oponerse ya, en la actual altura de los tiempos, a una civilización agotada, cumplida. De esta barbarie surgirá, en cualquier caso, toda civilización futura.

Hemos dado así una vuelta en círculo, consumando la *coincidentia oppositorum* que señala, en el pensamiento de Murena, el destino americano: desde un Origen que es Fin (nada y desierto) hacia un Fin que es el Origen: Apocalipsis redentor y edificación verdadera de otro mundo, del Otro Mundo; de la pérdida del Reino a su virtual restitución, de Caín a la Ciudad Justa, aunque esta sea todavía, solo esperanza.

Héctor A. Murena en uno de sus ciclos radiofónicos (circa 1950).

SELECCIÓN DE *EL ÁGUILA QUE DESAPARECE*

El Hada

Al
hada
no
se la llama
el hada
acude
cuando
quiere.

Uno
se arrodilla
rompe
la impalpable
jaula
que lo rodea
si ella
lo mira
canta.

Solo
atento
no hay
que estar
preparado.

Azares nocturnos

¿Qué sería
la circunferencia
sin el centro?

En este cuarto
lunar
acaso
hable
a solas.
Pero
no hablo
a solas.

La palabra
única
realidad
que poseo
y la realidad
real
arroyo púrpura
que corre
bajo
la palabra.

La reina blanca

La reina blanca
es
una corteza
de paraíso
una sombra
arco iris
un amor perdido.

¿Quién es

la reina
blanca?

En la vida
a todos
una vez
se muestra.
¿Qué te dijo
con su beso espada?

El águila
que desaparece
impera
sobre la tierra
siempre.

Nubes fijas

Corona
de
irrealidad
de la criatura
buscar
afuera
al príncipe
que ella
es.

La gracia
desciende
cuando
desnudo
te echas
a dormir
sobre
un prado
de violetas.

Los cuatro elementos

El agua
es
buena.
La tierra
es
buena.
El aire
es
bueno.
El fuego
es
bueno.

Sin armonía
el fuego
el aire
la tierra
y el agua
matan.

Con muerte
engendran
el cristal
de la sal
suprema.

Fénix

En el reino
de
los nombres
en el reino
de
las flores
nace
la salvadora

criatura
sin
nombre.

Yo la vi
un día
tierno temible
golpe
esmeralda
nadando
en el lago
amarillo.
Allí
caduca
la palabra
allí
el lenguaje
nace
cetro
cetro
de fuego
que vuelo
remonta.

Ser un pez

¡Ser un pez!
una trucha azul
verdosa oscura
perlada
que desciende
entre las piedras
de los fríos
arroyos
primaverales.

Para ser
un hombre.

Experiencia del linaje

Un cisne
invisible
besa
siempre
mi mano.

¿Sabe
el árbol
que existe?
¿Sabe uno
si existe?
El cisne
dice sí
que sí.

Solo
en lo invisible
de verdad
moramos.

Pupila del tiempo

Una manzana
no es
redonda
una manzana
no es
perfecta
susurros
de polvo
arco iris
agua
una manzana
es
una manzana.

¡Corazón
durante años
abandonado
retornando
por las pupilas
que el tiempo
abrió!

Signo del torrente

Cuando
la esperanza
se vuelva
tu única idea.

Cuando oigas
próxima
íntima
la respiración
del lejano.

Cuando
te deslumbre
el pájaro
que vuela solo
alto
pico fino.

El torrente
que oculta
la montaña
en verdad
mostrándola
está.

Luz refractada en el agua

Iguales
el ave
que regresa
al nido
en el crepúsculo
vespertino
y
el ave
que en el crepúsculo
vespertino
levanta
vuelo
iguales.

La anémona
regia
sueño
soñado
por
un pétalo
de margarita.

Todo sueño
a
sí mismo
se sueña.

Ladrón del sol

Plátanos jóvenes
tipas
jacarandáes
talas cedros
secretos
amores míos.

Ah, la alondra
que cantaba
para mí
la alondra
que no oí
¿para quién
cantó?

¡Ladrón del sol!
ironía
del mundo
que tanto es
no siendo.

Naturaleza del fin

Diálogo
somos
entre
una corza
oscura
y
el secreto
claro.

Así
el fin
nunca
en el fin
fenece.

Incesante llama

¡Fuente
fría
que llega
hasta

el sol!

Laurel
rosa
raíz
en la luna.

¿Qué haces
con
tu música?
¿Desde
donde
suena tu voz?

Todo oye
todo mira.

Tierra y fuego

Llegué
a
una ciudad
era
un lago.

Acudí
a
mi
no estaba.

Marché
hacia
un bosque
era
un
ángel
grandes

alas
azules.

¡Sentir
el viento
suave
firmeza
existiendo
en la puerta
del otoño!

Ave crux

De cuatro
gemas
está hecha
la cruz.
Pero
mira
el centro.

La hora
sonó
solo
la poesía
perdurará
el ramo
brillante
de cabello
que brilla
cuando tu ataúd
el tiempo
destruye.

Único libro

Mientras
estés
en
tu cuerpo
ten trato
con
la luna
llena,
elixir
de sol.

En
la noche
aprende:
oh muerte,
tu muerte
seré
yo.

Camino abierto

La página
en blanco
y
la caligrafía
que la invade.

Pero
yo no puedo
dejar
de amar.

Un silencio
redimirá mañana
el ruido
de mis pasos.

Dios desnudo

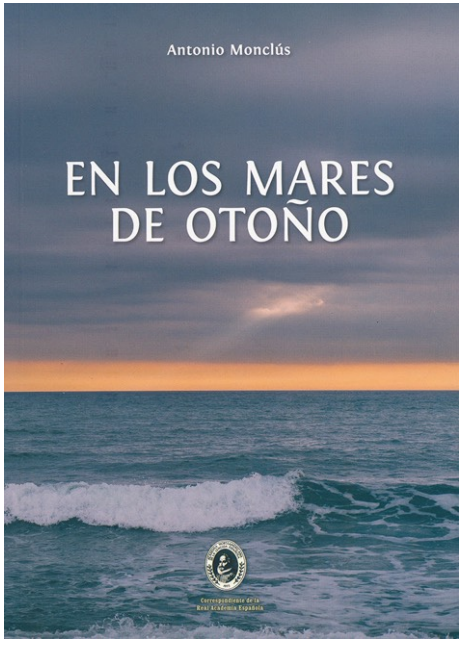
Sin
un musgo
en la frente
sin
un lobo
a mi lado
sin
una música
en la mano
¿cómo
pude
recorrer
el camino
que no existía?

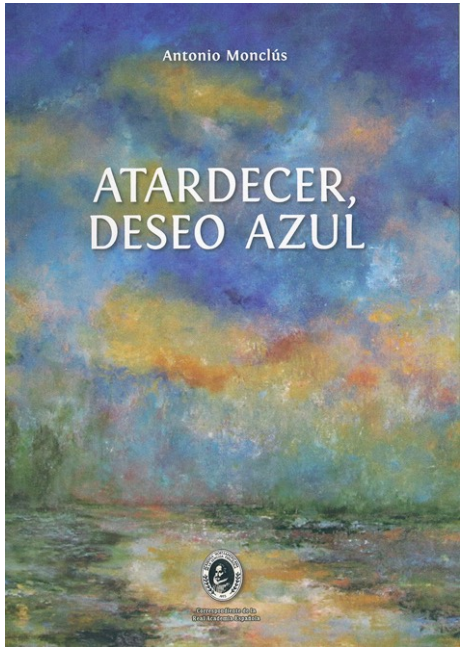
Otra
madre
vela
más allá
de las madres.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Ausencia que es también
una sombra al azar
tejida a la ventura
en la perplejidad del misterio.

ANTONIO MONCLÚS


Antonio Monclús
EN LOS MARES DE OTOÑO


Antonio Monclús
ATARDECER, DESEO AZUL

AA.VV. *Antología de la poesía argentina. Selección y prólogo, Daniel Samoilovich*. Buenos Aires: CABA-MREC, 2014
AA.VV. *Antología del cuento argentino. Selección, edición y prologo, Sylvia Iparraguirre*. Buenos Aires: CABA-MREC, 2014
AA.VV. *Critical Dictionary of Mexican Literature (1955-2010)*. Champaign-Dublin-London: Dayley Archive Press, 2011.
AA.VV. *Elogio de la palabra. Escritores, artistas y personalidades de todo el mundo a favor de la educación y la cultura*. IES Albero: Madrid, 2008.
AA.VV. *Miniatura de tiempos venideros. Poesía rumana contemporánea*. Edición bilingüe de Catalina Iliescu Gheorghiyu. México: Vaso Roto, 2013.
AA.VV. *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía. Fotografía. Crítica*. México: RM Editores, 2006.
AA.VV. *Poesía argentina. Cinco ensayos*. Tucumán: Ediciones del Rectorado-UNT,1997.
AA.VV. *'Pas de deux.' Relatos y poemas en escenas*. Miami: Snow Fountain Press, 2014.
Abend van Dalen, Raquel. *Sobre las fábricas*. New York: Sudaquia, 2014.
Aguasaco, Carlos e Yrene Santos (Eds.) *Multilingual Anthology / Antología Multilingüe*. New York: Artepoética Press, 2014.
---. Ambroggio, Luis A. y Carla Koreas (Eds.). *Antología del Festival Latinoamericano de Poesía Ciudad de New York 2012*. New York: URPI, 2012.
A New Literary History of America. Edited by Greil Marcus and Werner Sollors. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
Amat, Verónica (Ed.). *Travesías del alma. (Doce escritoras con Teresa)*. Salamanca: Trilce, 2015.
---. *Arca de los afectos. Escritores y artistas en homenaje al poeta Alfredo Pérez Alecanrt por su cincuenta aniversario*. Salamanca: Verbum, 2012.
Ambroggio, Luis Alberto. *Antología poética de Luis Alberto Ambroggio*. Madrid: Lord Byron Ediciones, 2015.
Andruetto, María Teresa. *Los manchados*. Buenos Aires: Literatura Random House Mondadori, 2015.
Asunción Silva, José. *Obra completa*. Edición crítica. Héctor H. Orjuela (Coord). Madrid: ALLCA XX/FCE [Fondo de Cultura Económica], 1996.
Bañuelos, Juan. *Viví, eso sucede*. México: FCE, 2012.
Bellessi, Diana. *Variaciones de la luz*. Madrid: Visor, 2014.
Bocanegra, Jorge. *Marimba*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
Blanco Aragón, Douglas. *Caminos*. Managua: 200 Elefantes, 2014.

Briones, Marisol. *La briona negra*. Guatemala: Cultura, 2013.
Calderón, Esthela (Ed.). *El material de tu sueño: cuatro voces de la nueva poesía de León*. Managua: Promotora Cultural Leonesa, 2015.
Casas, Mario Daniel. *El cordobés y los coso´ 'e la Grecia*. Córdoba: Corintos 13, 2011.
Carrillo, Germán D. *Dos mundos literarios. España e Hispanoamérica. Siglos XX y XXI*. Colombia: Net Educativa Ed., 2013.
Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha. Edición de la Real Academia Española adaptada por Arturo Pérez-Reverte*. Madrid: RAE-Santillana, 2014.
Cervantes de Zalazar, Francisco. Crónica de la Nueva España. Tomo I.71Madrid: BAE–Atlas, 1959.
Damis, José Luis. *Laberinto I. Los lamentos de los Minotauros*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
Díaz Bialet, Patricia. *Agualava*. Buenos Aires: Atuel, 2009.
Diz, M. Ana. *Y así las cosas*. New York: ANLE, 2015.
Etcheverry, Jorge. *Cronipoemas*. Ottawa: Split Quotation, 2010.
Epistolario Español. Cartas de Sor María de Jesús de Agreda y de Felipe IV. Tomo IV. Madrid: BAE–Atlas, 1958.
---. *Cartas de Sor María de Jesús de Agreda y de Felipe IV. Tomo V*. Madrid: BAE–Atlas, 1958.
Fernández de Castro, Rafael y Hazel Blackmore (Coords.). ¿Qué es Estados Unidos? México: FCE, 2008.
Fernández Morales, Enrique. *Morir por la belleza. Antología*. Selección de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2015.
García Delgado, José Luis, Alonso, José Antonio y Jiménez, Juan Carlos. *Economía del español: una introducción*. Madrid/Barcelona: Fundación Telefónica/Ariel, 2012.
Garrido, Felipe, Diego Valadés y Fausto Zerón-Medina (Eds.) *Origen de la Asociación de Academias de la Lengua Española*. México: FCE, 2010
Gracia Trinidad, Enrique. *Juego de damas*.Salamanca: Diputación, 2015.
Fernández, Francisco de Asís. *La traición de los sueños*. Managua: Amerrisque, 2013.
Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias. Tomo I*. Madrid: BAE [Biblioteca de Autores Españoles] –Atlas, 1959.
---. *Historia general y natural de las Indias. Tomo II*. Madrid: BAE–Atlas, 1959.
---. *Historia general y natural de las Indias. Tomo III*. Madrid: BAE–Atlas, 1959.
---. *Historia general y natural de las Indias. Tomo IV.* Madrid: BAE–Atlas, 1959.
---. *Historia general y natural de las Indias. Tomo V.* Madrid: BAE–Atlas, 1959.
Fuentes, Víctor. *California Hispano-Mexicana. Una nueva narración histórico-cultural*. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), 2014.
Goloboff, Mario (Ed.). *La razón ardiente. Burning Reason. Antología de escritores víctimas de la dictadura militar (1976-1983). Literary Victims of the Military Dictatorship (1976-1983): Antothology.* Buenos Aires: COFRA, 2010.
González, Leopoldo. *Hora temprana*. Madrid: Lord Byron Ediciones, 2015.
---. (Comp.) *Llama que permanece. Selección de poemas sobre José María Morelos y Pavón. Siglos XIX, XX y XXI*. Morelia, México: Gospa, 2014.

Gorostiza, José. *Poesía y poética*. Edición crítica. Edelmira Ramírez (Coord.) Madrid: ALLCAXX/FCE, 1996.
Guillén, Ritomar. *360 grados*. Managua: SNJE, 2012
Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. Edición crítica. Ángeles Estévez (Coord.). Madrid: ALLCA XX, 1998.
Isaac, Jacob. *Sense of enigma/ Sentido de enigma*. Traducción de Luis Alberto Ambroggio. Bloomington [Indiana]: Palibrio, 2015.
Janéss, Clara. *Orbes de sueño*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
Joysmith, Claire, ed. *Cantar de espejos*. *Poesía testimonial chicana de mujeres*. Ciudad de México: Cisan / Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012.
Jorgi, Sebastián. *Por todo camino*. Buenos Aires: Proa American Ed., 2011
Kozer, José. *Act est Fabula*. México: FCE, 2014.
Lasa, Gorka. *El equilibrio de los hemisferios*. Panamá: Fiat Lux, 2012.
Lobo Lasso de la Vega, Gabriel. *Mexicana*. Madrid: BAE–Atlas, 1970.
Magrinyá Badiella, Carles. *'Post tenebrassperolucem'. Alquimia y ritos en el Quijote y otras obras cervantinas*. Uppsala, Sweden: Uppsala University, 2014.
Mayen, Enrique. *Antología crítica de la poesía del lenguaje*. México: Aldvs, 2009.
Manzzotti, José Antonio. *Argos Arequipenses*. *Libro de homenaje a Raúl Bueno Chávez*. Boston, MA: Latinoamericana Editores/CELACPE/Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana, 2014
Martí, José. *En los Estados Unidos*. *Periodismo de 1881 a 1892*. Edición crítica. Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez (Coords.). México: CONCULTURA/FCE. 2003.
Mateo, María Asunción (Ed.). *Alberti, Rafael*. *Con la luz primera*. *Antología de verso y prosa (Obra de 1920 a 1996)*. Madrid: Edaf, 2003.
Martínez, José Luis (Comp.). *Obras, Ramón López Valverde*. México: FCE, 2004.
Meza González, Mónica Massiel. *Una luz en el poemario de la niña*. Managua; G. R. Meza Ocampo, 2015.
Monclús [Estella], Antonio. *En los mares de otoño*. ANLE – GEU Ed., 2015.
---. *Atardecer, deseo azul*. Granada: ANLE – GEU Ed., 2014.
Murena, Héctor A. *Visiones de Babel*. Introducción y selección de Guillermo Piro. México: FCE, 2002.
Nemrava, Daniel y Ezequiel de Rosso. *Entre la experiencia y la narración*: *ficciones latinoamericanas de fin de siglo* (*1970-2000*). Madrid: Verbum, 2014.
Nieto, Pepa. *La mano del ángel*. Madrid: Huerga & Fierro, 2008.
Nordbrant, Henrik. *La ciudad del constructor de violines*. Madrid: Vaso Roto, 2012.
Omil, Alba. *Los ojos de Medusa*. *Cuentos*. *Microrrelatos*. Tucumán: Lucio Piérola Ediciones, 2014.
---. *Humboldt*. Tucumán: Ediciones del Rectorado-UNT, 2001.
---. *Cuatro versiones de Martín Fierro*. Tucumán: Ediciones del Rectorado-UNT, 1993.
---. *Sábato, pensamiento y creación*. Tucumán: Ediciones del Rectorado-UNT, 1992.
---*Análisis de la narrativa argentina*. Tucumán: Biblioteca Alberdi, 1986.
---. *Ensayos de literatura argentina*. Tucumán: Biblioteca Alberdi, 1984.
---. *Tener ángel*. Tucumán: Lucius, 1981.

---. *Frente y perfil de Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1980.
Patarca, Amanda. *La novela de la Virgen. El silencio sagrado concluyó en América*. Buenos Aires: Del Dragón, 2011.
Paz, Octavio. *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas 1*. México: FCE, 2010.
---. *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero.Obras completas 2*. México: FCE, 1995.
---. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico.Obras completas 3*. México: FCE, 1997.
---. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras completas 5* México: FCE, 1998.
---. *Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas 7*. México: FCE, 1995.
---. *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro. Obras completas 9*. México: FCE, 2004.
Pérez, Alberto Julián. *Cuentos argentinos. La sensibilidad y la pobreza*. Lubbock: Ediciones El Riseñor, 2015.
Pérez Alencart, Alfredo. *Los éxodos, los exilios (1994-2014)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2015.
---. (Antolog.) *Palabras del inocente,* XVII Encuentro de poetas iberoamericanos. Antología por el centenario de Gastón Baquero. Salamanca: EDIFSA, 2015.
---. *Regreso a Galilea*. Salamanca: Verbum-Trilce, 2014.
Piña-Rosales, Gerardo-
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Nº 79. Ecocrítica en América Latina. Lima/Boston, 2014.
---. Nº 80. *El cóndor pasa y el indigenismo queda*. Lima/ Boston: 2014
Reynolds, Joseph H. *Measured Out in Teaspoons. A Selection of Martingale Letters*. Charleston, NC: s/d, 2009.
Rojas Herazo, Héctor. *ObraPoética (1938-1995)*. Estudio preliminar y notas de Beatriz Peña Dix, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.
Rosell [y López] Cayetano (Ed.). Poemas épicos. Tomo II. Madrid: BAE–Atlas, 1948.
Rubio, Chema (Ed.) *Los poetas de la senda.Selección Natural. Muestra Internacional de Poesía Contemporánea (1958-2013)*. Madrid: Ópera Prima, 2013.
Saltor, Jorge E. '*Volé tan alto, tan alto'. Estudios sobre la mística de San Juan de la Cruz*. Tucumán: Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 2005.
Salvador, Miguel. Ñ de sonoro latir. Madrid: Huerga& Fierro, 2013.
Sánchez Prado, Ignacio M. (Ed.) *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh: ILI, 2006.
Tello, Antonio y José Di Marco (Eds.) *La doble sombra. Poesía argentina contemporánea*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
Vallbona, Rima de. *Senderos del crepúsculo*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED), 2014.
Vélez, Pilar. *Soles manchados*. Miami: Snow Fountain Press, 2014.
Villaurrutia, Xavier. *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*. México: FCE, 2006.
Zaid, Gabriel (Ed.). Ómnibus de la poesía *mexicana*.México: Siglo XXI, 2010.
Zavala, Magda. *Tríptico de las mareas*. Costa Rica: Osadía, 2010.
Zorrilla, Alicia María. *Diccionario gramatical de la lengua española. La norma argentina*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2014.

BITÁCORA EDITORIAL

Por voluntad de los dioses
la llama vacilante de la vela
se acaba.

RODOLFO E. MODERN

NORMAS 2016-17 DEL PREMIO NACIONAL DE LA ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA "ENRIQUE ANDERSON IMBERT"

1. Descripción

El *Premio Enrique Anderson Imbert* o Premio Nacional de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) es un galardón establecido con la finalidad de reconocer la trayectoria de vida profesional de quienes han contribuido con sus estudios, trabajos y obras al conocimiento y difusión de la lengua y la cultura hispánicas en los Estados Unidos. Se podrá conceder tanto a personas como instituciones y tendrá una periodicidad anual. En el marco de sus normas y estatutos, la ANLE podrá considerar para algunas ediciones del Premio el auspicio de personas naturales o jurídicas.

2. Normas del premio

1. El Premio es otorgado por un Jurado que actúa con independencia de criterio y está integrado por cinco miembros: dos académicos por la ANLE; un académico de la ASALE; un participante proveniente de una institución académica de los EE.UU.; y un invitado especial procedente de una organización del mundo de la cultura panhispánica. El Director de la ANLE y el Coordinador del Premio son miembros *ex officio*. Adicionalmente cuando las circunstancias lo requieran, se contará con miembros alternos.
2. El galardón consiste en un diploma de reconocimiento y una placa artística.

3. En el marco de las disposiciones vigentes de la ANLE, la persona natural que resultase premiada se incorporará como miembro correspondiente de la corporación.
4. En el marco de las normas de la ANLE y del Reglamento del Premio, el jurado adoptará sus procedimientos internos.
5. El fallo del jurado será inapelable.
6. El Premio se otorga a personas naturales o jurídicas residentes en los EE.UU.
7. No podrán participar los miembros de la ANLE en sus distintas categorías al igual que colaboradores.
8. La fundamentación de las candidaturas deberá centrarse, entre otros, en los siguientes atributos:

    8.1. De la obra:
        a. Aportes para el avance, consolidación y expansión de la lengua y la cultura hispánicas en los Estados Unidos reflejados en estudios, trabajos, investigaciones y acción pública o privada.
        b. Aportes en la formulación de iniciativas, programas, proyectos y actividades vinculadas con el quehacer socioeducativo y cultural hispanounidense.
        c. Introducción de innovaciones de impacto y relevancia para establecer, difundir y promover entre los hablantes y estudiosos de la lengua española los criterios de propiedad y corrección mediante normas que justifiquen, aclaren y depuren su uso.
        d. Labor del candidato para orientar políticas y prácticas referidas a la cultura hispanounidense.
        e. Valor intelectual de sus investigaciones y estudios vinculados con la naturaleza del Premio.
        f. Proyección nacional de su labor.
        g. Proyección panhispánica de sus contribuciones.

    8.2. De la personalidad
        a. Trayectoria académica.
        b. Distinciones.
        c. Dedicación a la lengua y la cultura hispánicas.
        d. Realización de aportes relevantes dentro de su especialidad.

e. Historial destacado con importancia nacional y proyección hemisférica en su especialidad.

3. Calendario

1. Las candidaturas podrán presentarse a partir del 1º de mayo del 2016 y la fecha límite para recibirlas es el 15 de enero del 2017.
2. Las candidaturas que se reciban con posterioridad al cierre arriba indicado se incluirán en las postulaciones para ser consideradas el siguiente año.
3. El Jurado del premio realizará su labor durante el primer cuatrimestre del correspondiente año y emitirá su veredicto el 23 de abril.
4. La Secretaría del Premio dará a conocer el resultado y adoptará los mecanismos más adecuados para su difusión.
5. La entrega del Premio se realizará en consulta con la Directiva de la ANLE según su calendario anual.

4. Procedimientos para presentación de candidaturas

1. Podrán presentar candidaturas, directamente a la Secretaría del Premio, las siguientes entidades de los Estados Unidos:

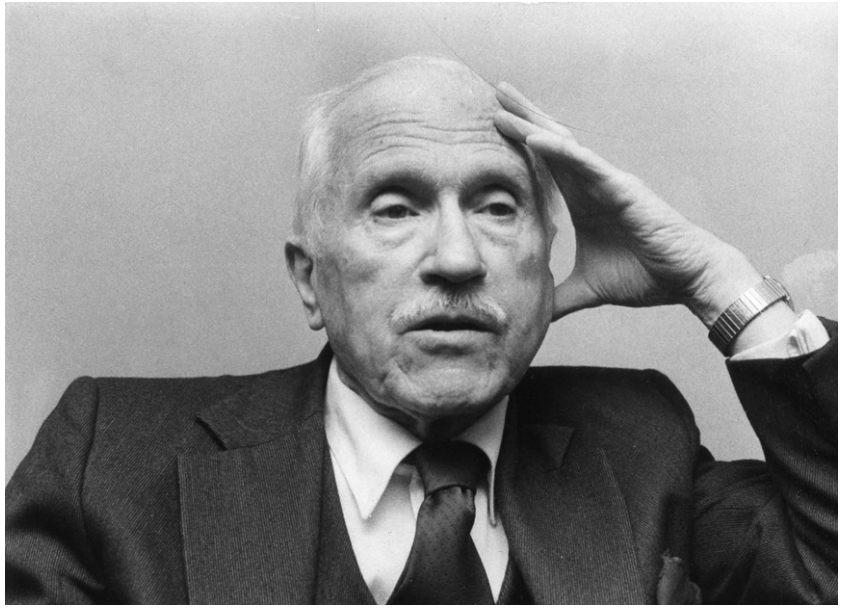
   a. Organismos socioeducativos o culturales de naturaleza federal, estatal, departamental o local.
   b. Instituciones públicas, privadas o mixtas legalmente constituidas.
   c. Asociaciones profesionales vinculadas con la lengua y la cultura hispánicas. Agrupaciones vinculadas al quehacer artístico y cultural con preferencia en el ámbito hispanounidense.
   d. Personas naturales o jurídicas vinculadas con la naturaleza del Premio.

2. Las propuestas de candidaturas deben incluir la documentación que abajo se detalla, anticipada por correo electrónico y completada por vía postal antes de la fecha de cierre.

a. Carta de remisión, en la que se indiquen direcciones convencionales y electrónicas tanto del proponente como del candidato.
b. En el caso de personas jurídicas, la carta de remisión deberá ser suscrita por una autoridad ejecutiva del más alto nivel de la institución proponente.
c. Para el caso de personas naturales, la comunicación de propuesta deberá adjuntar una breve reseña profesional del/los proponente(s).
d. Biografía del candidato que evidencie su trayectoria en el ámbito del Premio.
e. Fundamentación de la candidatura.
f. Mención documentada de la obra del candidato en la que se expliquen las coautorías y se haga énfasis en los trabajos que se refieren a su labor en relación con la lengua y la cultura hispánicas.

3. En el caso de obras documentales, es importante que se reseñen trabajos relevantes, tales como libros publicados por editoriales reconocidas o artículos difundidos en revistas académicas y profesionales de prestigio.
4. Para los fines del Premio no constituyen elementos de apoyo a la candidatura las tesis o disertaciones no publicadas, documentos de trabajo elaborados mientras el candidato cumple sus funciones laborales habituales o documentos institucionales producidos por terceros mientras el candidato dirige una institución.
5. La mención de la obra escrita debe hacerse de acuerdo con cualquiera de las normas existentes para elaborar referencias bibliográficas en trabajos académicos.
6. La propuesta deberá acompañarse materialmente de una muestra representativa de publicaciones en la que se incluyan los que, a juicio de la instancia proponente, sean los trabajos más importantes del candidato.
7. Según disposiciones de la ANLE, las publicaciones y documentos enviados para fundamentar las candidaturas, tanto electrónica como materialmente, no serán devueltos a sus remitentes.
8. Cualquier información adicional sobre la naturaleza del Premio o los procedimientos que regulan su solicitud y concesión, puede solicitarse a la Secretaría del Premio, Dr. Carlos E. Paldao, en la dirección electrónica cpaldao@gmail.com.

9. Los envíos por correo postal de la documentación indicada *ut supra* sobre la postulación y una muestra representativa de obras y trabajos del candidato, deberá ser recibida hasta la fecha establecida para el cierre. Los mismos deberán enviarse a: Premio "Anderson Imbert", 1905 Toyon Way, Vienna, VA, 22182-3355.



Enrique Anderson Imbert durante una entrevista en Tucumán (circa 1985). Foto cortesía La Gaceta.

Este octavo número
de la *Revista de la Academia Norteamericana*
de la Lengua Española
acabose de imprimir el día 5 de abril de 2016,
festividad de San Isidoro de Sevilla,
en los talleres de *The Country Press*, Massachusetts,
Estados Unidos de América