



**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](mailto:acadnorteamerica@aol.com)

Sitio Institucional: [www.anle.us](http://www.anle.us)

ISSN: 2167-0684

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

Periodicidad: Semestral

Suscripciones por un año en los EEUU:

Miembros de ANLE y ASALE: US\$ 40.00

Instituciones: US\$ 80.00

Individuales: US\$ 50.00

Envíos al exterior: gastos de franqueo variable según destinos

Copyright © 2016 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. V**

**No. 9**

**Año 2016**

**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 (ANLE, RAE), Manuel M. Martín-Rodríguez (*University of California*), Francisca Noguerol Jiménez (*Universidad de Salamanca*), Francisco Peñas-Bermejo (*The University of Dayton*), Rosa Tezanos-Pinto (*Indiana University-Purdue University*), Mario Ortiz (*Catholic University of America*), Lauro Zavala (*Universidad Autónoma Metropolitana*). *Ex Officio*: Gerardo Piña-Rosales y Carlos E. Paldao.

### COMISIÓN EDITORIAL

Carlos E. Paldao  
*Editor General*

Graciela Tomassini  
*Editora General Adjunta*

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

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

Olvido Andújar, Uva de Aragón, Emilio Bernal Labrada, Thomas Chávez, Jorge Chen Sham, Nasario García, Alicia de Gregorio, Alba Omil, Cristina Ortiz Ceberio, Fernando Martín Pescador, Leonardo Rossiello, Mary Salinas, Manuel Santayana, Juan Carlos Torchia Estrada, Rima de Vallbona, Jorge Werthein  
*Editores Asociados*

© Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE)

© De los textos e ilustraciones: sus autores

ISSN: 2167-0684

Fotografía de portada: “Flor de la Almoraima” (2007) de Gerardo Piña-Rosales

Diseño de portada: Julio Bariani

Composición y diagramación: Pluma Alta

Impresión y distribución: The Country Press, Lakeville, MA 02347

Pedidos y suscripciones: ANLE, acadnorteamerica@aol.com; cpaldao@gmail.com

## ÍNDICE

Verano (Julio-Diciembre, 2015)

|  |    |
|--|----|
| PRESENTACIÓN .....   | 9  |
| GRACIELA S. TOMASSINI  |    |
| EDITORIAL .....  | 15 |
| La trama que vamos tejiendo sobre el cañamazo del tiempo:<br>Premio Nacional “Enrique Anderson Imbert” ..... | 17 |
| CARLOS E. PALDAO   |    |
| MEDIACIONES .....  | 23 |
| El soneto LXXVI de Shakespeare. Un caso para estudio .....   | 25 |
| DAVID LAGMANOVICH  |    |
| Raúl Henao: diáfano universo literario desde Colombia .....  | 31 |
| UMBERTO SENEGAL  |    |
| El microrrelato como mensaje en el haiku japonés de<br>Yosa Buson (S. XVIII) .....                           | 38 |
| FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA  |    |
| IDA Y VUELTA .....   | 47 |
| “Si digo pan ¿comeré?”: Alejandra Pizarnik en sus diarios.<br>Una entrevista con Ana Becció .....            | 49 |
| CRISTINA ORTIZ CEBERIO   |    |
| Con los ojos de un <i>haijin</i> . Conversación con<br>Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala .....           | 63 |
| RANLE  |    |

|  |     |
|--|-----|
| Anne Hébert: El sueño y la palabra poética. Conversando con<br>Ana Valverde Osan.....          | 68  |
| GRACIELA S. TOMASSINI  |     |
| El reprochable y frívolo placer de la escritura. Conversación con<br>Fernando Sorrentino ..... | 75  |
| CRISTIAN MITELMAN  |     |
| INVENCIÓNES .....  | 85  |
| Palabra.....   | 87  |
| <i>La plenitud del instante</i> .....  | 89  |
| <i>Hildegart Acosta</i> .....  | 91  |
| <i>Arturo Álvarez Sosa</i> .....   | 92  |
| <i>Luis Alberto Ambroggio</i> .....  | 93  |
| <i>Verónica Aranda</i> .....   | 94  |
| <i>Félix Arce</i> .....  | 96  |
| <i>Susana Benet</i> .....  | 98  |
| <i>César Bianchi</i> .....   | 100 |
| <i>Alfonso Cisneros Cox</i> .....  | 102 |
| <i>Inés Cook</i> .....   | 104 |
| <i>Manuel Durán Gilli</i> .....  | 105 |
| <i>Rafael García Bidó</i> .....  | 107 |
| <i>Jorge A. Giallorenzi</i> .....  | 109 |
| <i>Victoria Eugenia Gómez Mina</i> .....   | 111 |
| <i>Orlando González Esteva</i> .....   | 113 |
| <i>Julia Guzmán</i> .....  | 116 |
| <i>Raúl Henao</i> .....  | 118 |
| <i>Fernando Ilucik</i> .....   | 119 |
| <i>Eduardo Llanos Mellusa</i> .....  | 121 |
| <i>Fernando López Rodríguez</i> .....  | 122 |
| <i>José Luis Mejía</i> .....   | 124 |
| <i>Pablo Melicchio</i> .....   | 126 |
| <i>Rodolfo E. Modern</i> .....   | 127 |
| <i>Jorge Montealegre</i> .....   | 128 |
| <i>Ana Rosa Núñez</i> .....  | 130 |
| <i>Mercedes Pérez</i> .....  | 133 |
| <i>Sandra Pérez</i> .....  | 135 |
| <i>María Ángeles Pérez-López</i> .....   | 137 |
| <i>Juana Rosa Pita</i> .....   | 139 |
| <i>Isabel Pose</i> .....   | 141 |
| <i>Nela Río</i> .....  | 143 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Jorge Braulio Rodríguez</i> .....  | 145 |
| <i>Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala</i> .....  | 147 |
| <i>Juan Carlos Salá</i> .....   | 149 |
| <i>Enrique Saldivia Péndola</i> .....   | 151 |
| <i>Guillermo Samperio</i> .....   | 153 |
| <i>Toñi Sánchez Verdejo</i> .....   | 156 |
| <i>Umberto Senegal</i> .....  | 158 |
| <i>Ricardo Silva-Santisteban</i> .....  | 160 |
| <i>Javier Sologuren</i> .....   | 161 |
| <i>Ana María Shua</i> .....   | 163 |
| <i>Frutos Soriano</i> .....   | 164 |
| <b>TRANSICIONES</b> .....   | 167 |
| Borges, Menard, Cervantes. Parámetros de la lectura y<br>escritura literarias .....                                 | 169 |
| HÉCTOR MARIO CAVALLARI  |     |
| Trauma personal y trauma histórico en <i>A puerta cerrada</i> de<br>Nayla Chejade .....                             | 185 |
| ALICIA DE GREGORIO CABELLOS   |     |
| <b>PERCEPCIONES</b> .....   | 199 |
| Reseñas .....   | 201 |
| <i>Luis Alberto Ambroggio</i> sobre Pilar Vélez:<br><i>El Expreso del Sol</i> .....                                 | 203 |
| <i>Moisés Park</i> sobre Gustavo Gac-Artigas:<br><i>Y todos éramos actores... en un siglo de luz y sombra</i> ..... | 207 |
| <i>Jesús Gómez Morán</i> sobre Seiko Ota:<br><i>José Juan Tablada: su haikú y su japonismo</i> .....                | 209 |
| <i>Gerardo Piña-Rosales</i> sobre Antonio Monclús:<br><i>En los mares de otoño</i> .....                            | 213 |
| <i>Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala</i> sobre Susana Benet:<br><i>La enredadera</i> .....                      | 215 |
| Tinta Fresca .....  | 221 |
| <i>La brevedad y la diversidad. Cien años de literatura mexicana</i><br>LAURO ZAVALA                                | 223 |

|  |     |
|--|-----|
| Notas .....  | 235 |
| El tercer espacio y el mestizaje en el método poscolonial en<br><i>Los muertos también cuentan</i> .....                   | 237 |
| VANESSA FONSECA  |     |
| LO QUE VENDRÁ .....  | 249 |
| <i>La musa y la melopea: la música en el mundo conventual. La vida y el pensamiento de sor Juana Inés de la Cruz</i> ..... | 251 |
| MARIO ORTIZ  |     |
| EL PASADO PRESENTE .....   | 263 |
| Rosario Ferré: la liberación por la palabra.....   | 265 |
| GRACIELA S. TOMASSINI  |     |
| Rosario Ferré o la transformación de la palabra en plataforma de vuelo .....   | 268 |
| SUZANNE S. HINTZ   |     |
| Rosario Ferré y la justa venganza de la Cenicienta Armantina..   | 273 |
| MARIELA A. GUTIÉRREZ   |     |
| La traducción como reescritura: lectura narratológica de las autotraducciones de Rosario Ferré .....                       | 289 |
| SUZANNE S. HINTZ   |     |
| <i>Selección literaria</i> .....   | 297 |
| Poesía: .....  | 299 |
| <i>Esta lengua que sostiene mi alma, El órgano de la lengua, Palabras como navíos, Poema</i> .....                         | 299 |
| Narrativa: .....   | 302 |
| <i>La casa invisible, El hombre dormido</i> .....  | 302 |
| Bibliografía selecta sobre Rosario Ferré.....  | 306 |
| BITÁCORA EDITORIAL .....   | 321 |
| <i>El momento del respeto</i> .....  | 323 |
| <i>Rodolfo Modern y su plural magisterio</i> .....   | 324 |
| <i>Antonio Monclús Estella irrenunciable vocación educativa</i> .....  | 327 |

# PRESENTACIÓN

*Voz de escondido sinsonte  
y de caudales presuntos  
aprisionan en dos puntos  
un silencio de mañana.*

EUGENIO FLORIT  
“Campo” [Trópico]



© *Río Alarzón en primavera, Burgos (GPR, 2011)*

**D**os mil dieciséis es un año especialmente significativo para el mundo de habla hispana, pues en abril coinciden, con solo un día de diferencia, dos aniversarios: los cuatrocientos años de la muerte de Miguel de Cervantes y del Inca Garcilaso de la Vega, y en febrero, los primeros cien años de la muerte de Rubén Darío. También en febrero, recibimos la infausta noticia de que se había apagado la vida de Rosario Ferré, poeta, novelista, crítica y académica puertorriqueña. El azar, o quizás el trazo de un diseño que ignoramos, asociará en el calendario de efemérides estos cuatro nombres, expresiones de otras tantas renovaciones culturales y literarias nacidas en el ámbito de nuestra lengua: el creador de la novela moderna, el primer escritor americano –cronista, amauta, poeta y traductor–, el inspirador de la primera revolución poética originada en Hispanoamérica y la escritora antillana y bilingüe que puso en valor la voz y la experiencia de la mujer puertorriqueña desde una concepción integradora del feminismo. *RANLE* celebra las plurales dimensiones del legado de Rosario Ferré en la sección EL PASADO PRESENTE, mediante las aportaciones de dos reconocidas especialistas en su obra: Suzanne Hintz registra la evolución de su pensamiento poético a lo largo de una trayectoria vital en búsqueda de la identidad y analiza su labor como traductora y recreadora de su propia obra en idioma inglés. Por su parte, Mariela Gutiérrez explora las dimensiones simbólicas del cuento “El collar de camándulas”. La sección incluye dos exquisitas muestras de la narrativa breve de la autora, y una nutrida bibliografía selectiva.

Otro centro de interés que gravita sobre la composición del presente número de nuestra Revista es la creciente presencia del haiku en la literatura hispanoamericana contemporánea. Como dice Octavio Paz en *Signos en rotación*, la fascinación de Occidente por la cultura japonesa no es nueva, y vistió las formas del exotismo modernista y de la experimentación vanguardista. Tan lejos del lujo retórico como de

cualquier espíritu parricida, la opción de los poetas contemporáneos por el haiku arraiga más bien en la disponibilidad de la mirada que se vuelca sobre el mundo despojada de esquemas y jerarquías y en la valorización del instante como acontecimiento que se deja decir por la palabra. En la sección INVENCIONES: PALABRA nuestros lectores encontrarán una muestra representativa de esta escritura, que congrega más de cuarenta autores provenientes de diversos países del mundo hispánico. Como digna introducción a esa propuesta de lectura, dos ensayos incluidos en la sección MEDIACIONES abordan aspectos de este género, tanto desde el conocimiento riguroso del canon como desde la experiencia del *haijin*, pues sus autores, Fernando Rodríguez-Izquierdo y Umberto Senegal, son capaces de ambas miradas. En adición, Rodríguez-Izquierdo –filólogo, traductor y gran difusor de la cultura y el arte japonés en el mundo de habla española– dialoga con nuestro editor en la sección IDA Y VUELTA sobre los caminos que lo condujeron al conocimiento del idioma y la lírica de Japón, en especial el haiku y sus cultores más destacados a través de la historia, así como también sobre la creciente universalización de este estilo poético, introducido en la lírica hispana por José Juan Tablada.

Además, en este número, *RANLE* obsequia a sus lectores un valioso ejemplo del perdurable magisterio de David Lagmanovich: su precisa traducción del Soneto LXVI de Shakespeare, acompañada de un comentario donde se fundamenta cada elección realizada con vistas a preservar la arquitectura acumulativa que concentra en el breve cauce de los catorce versos, el tópico shakespiriano del *teatrum mundi*. Toda traducción, al recrear en la lengua meta un texto cincelado en la materia de otra lengua, nutre y expande la cultura receptora. Mucho más, cuando se trata de una obra como *La tumba de los reyes*, de Anne Hébert, texto clave de la poesía moderna canadiense que, en versión española de Ana Valverde Osán, acaba de ser publicado por la ANLE. En diálogo con *RANLE*, la traductora se refiere a su labor, sustentada por su vasto conocimiento de la poesía contemporánea, en especial la producida por mujeres de habla hispana.

En conversación con Cristina Ortiz Ceberio, Ana Becció comenta su labor como responsable de las dos ediciones de los diarios de Alejandra Pizarnik, como así también de la compilación, para la misma editorial barcelonesa, de la obra completa de la autora argentina. El diálogo desgrana en su curso detalles que ligan una singular poética con el espesor de una personalidad rica en luces y sombras.

Completando esta edición de IDA Y VUELTA, Cristian Mittelman conversa con Fernando Sorrentino acerca de las fuentes y los rasgos de una obra narrativa cuya clave reside, para el autor y antólogo argentino, en el hedónico ejercicio de una escritura que no reconoce otra ley que la del goce.

En TRANSICIONES, Héctor Mario Cavallari propone una nueva lectura de un clásico inagotable: “Pierre Menard, autor del Quijote”, explorando las estrategias de una ficción que al mismo tiempo despliega y pone en acto una teoría de la lectura. Alicia de Gregorio Cabellos desarrolla un perceptivo análisis de dos cuentos de la narradora colombiana Nayla Chehade que tematizan sangrientos episodios del trujillato a la luz de la teoría del trauma y en el contexto de una literatura que imbrica el testimonio con las estrategias ficcionales para romper el sello de silencio impuesto sobre las víctimas de uno de los períodos más nefastos de la historia de América latina.

En la sección NOTAS, Vanessa Fonseca interpreta, valiéndose de la herramienta conceptual del *tercer espacio híbrido* distinguido y estudiado por la teoría poscolonial, la novela *Los muertos también cuentan* del escritor arizonense Miguel Méndez, donde tres personajes fantasmales representantes de distintas etapas de la historia sudesteña se congregan en el Día de Muertos para resignificar los respectivos legados coloniales de mestizos y criollos a fin de refundar la identidad chicana.

En tres secciones de la *RANLE* se distribuye un panorama de las novedades editoriales con temática próxima a los intereses de nuestra revista. Además del conjunto de reseñas que nutren nuestra sección de PERCEPCIONES, en TINTA FRESCA el académico Lauro Zavala comparte con nuestros lectores el prólogo de su antología *La brevedad y la diversidad. Cien años de literatura mexicana*, recientemente publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, con traducción a seis lenguas indígenas, cuyo objetivo es dar cuenta de la riqueza y diversidad de registros genéricos de la producción literaria del vecino país, con especial énfasis en la prosa breve. Por su parte, en LO QUE VENDRÁ, Mario A. Ortiz anticipa el Prólogo de su libro *La Musa y la Melopea: la música en el mundo conventual, la vida y el pensamiento de Sor Juana Inés de la Cruz*, obra que recorre en orden cronológico la producción literaria de la monja de México a fin de registrar la evolución de su pensamiento musical, en el contexto de una exploración de las funciones culturales reservadas a la disciplina

y ejercicio de este arte en su época, y en relación con las referencias, tematizaciones e imágenes musicales de frecuente presencia a lo largo de toda su obra.

Quisiera concluir esta Presentación asociándome con nuestro editor en el beneplácito por la unánime decisión del Jurado de conceder la presente edición del Premio “Enrique Anderson Imbert” a dos figuras de descollante prestigio en el mundo académico estadounidense, ambas por igual comprometidas en el fomento y la difusión de la cultura hispánica en nuestro medio. Expresamos nuestras sinceras felicitaciones a Raquel Chang-Rodríguez y David T. Gies, que comparten con idénticos merecimientos el importante galardón.

GRACIELA S. TOMASSINI  
Editora General Adjunta



*Detalla Monumento a Rubén Darío en Managua  
(Fuente: La Prensa, archivo)*

# EDITORIAL

*¿Por qué,  
si Juan de Oñate llegó a Nuevo México  
diez años antes que los Peregrinos  
desembarcaran en Rhode Island  
los norteamericanos insisten  
que Plymouth Rock fue  
la primera colonia?*

ROSARIO FERRÉ  
“Juan de Oñate” [Fisuras]



© *En la rueca* (GPR, 2010)

## LA TRAMA QUE VAMOS TEJIENDO SOBRE EL CAÑAMAZO DEL TIEMPO

Con la llegada de los primeros albores de la primavera boreal y en el marco de la celebración del Día del Idioma Español se conoció el anuncio de los dos destacados catedráticos e investigadores universitarios que han sido los ganadores de la edición 2016 del Premio Nacional “Enrique Anderson Imbert” de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE). Ellos son Raquel Chang-Rodríguez de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY) y David T. Gies de la Universidad de Virginia (UVA).

Este galardón –el más prestigioso que concede anualmente la ANLE desde el 2012– tiene por finalidad reconocer la trayectoria de vida profesional de quienes han contribuido con sus estudios, trabajos y obras al conocimiento y difusión de la lengua, las letras y las culturas panhispánicas en los Estados Unidos. El premio, de naturaleza no venal, se concede anualmente a personas naturales o jurídicas residentes de los Estados Unidos y consta de un diploma, una placa artística y una medalla conmemorativa.

Para esta edición el Jurado estuvo integrado de la siguiente manera: como miembros plenos, Marco A. Ramos, Miembro de Número de la ANLE y Correspondiente de la Real Academia Española (RAE); Rosa Tezanos-Pinto, Catedrática de *Indiana University-Purdue University Indianapolis* y Académica de Número de la ANLE (electa); Embajador Harry Belevan-McBride, Director Ejecutivo del Instituto Raúl Porras Barrenechea de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú), Académico de Número de la Academia Peruana de la Lengua y Correspondiente de la ANLE y la RAE; Fernando Operé, Catedrático de la Universidad de Virginia (EE.UU.) y Académico Correspondiente de la ANLE; y D. Jorge Chen-Sham,

Catedrático de la Universidad de Costa Rica, Académico Correspondiente de la ANLE y de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Como miembros alternos: Carmen Benito-Vessels, Catedrática de la Universidad de Maryland (EE.UU.) y miembro Correspondiente de la ANLE; y Graciela S. Tomassini, Catedrática e Investigadora en el Consejo de Investigaciones, Universidad Nacional de Rosario (Argentina) y Miembro Correspondiente de la ANLE. Como es de práctica, fueron miembros *ex officio* Gerardo Piña-Rosales, Director de la ANLE y Carlos E. Paldao, Vicepresidente de la Delegación Washington, ANLE y Secretario del Premio.

En esta oportunidad y en una decisión sin precedentes, el Jurado se inclinó por conceder el galardón a dos sobresalientes académicos, en idéntico homenaje a sus respectivas trayectorias profesionales y a las obras realizadas en sus distintas especialidades, en ambos casos profundamente comprometidas con la trascendencia de la lengua y las letras hispánicas en los Estados Unidos, cuyos resultados han ido más allá del ámbito nacional para diseminarse en el ámbito internacional.

En el caso de Raquel Chang-Rodríguez, el jurado fundamentó su decisión en “una relevante labor de sostenido magisterio e investigación orientada al rescate, fijación, difusión y estudio de textos fundacionales de la cultura hispánica en América, concretada en una nutrida producción y promoción académica de reconocida excelencia que amalgama la solvencia teórica, el rigor metodológico y la lucidez interpretativa; y en la trascendencia de sus contribuciones al conocimiento y valoración de los documentos que testimonian la temprana emergencia de una literatura en lengua española en el territorio que hoy forma parte de los Estados Unidos”.

Con referencia a David T. Gies, el Jurado reconoció “la riqueza de un perfil profesional que exhibe una dinámica articulación entre el magisterio y la investigación, y que se proyecta hacia otras instituciones académicas del vasto mundo hispanohablante, promoviendo la colaboración, el intercambio y la realización de proyectos comunes; y por la generosidad y el celo con que se ha prodigado en la dirección de programas y cátedras universitarias, para la formación de nuevos profesionales capaces de impulsar hacia el futuro la promoción y difusión de los estudios hispánicos en los Estados Unidos”.

En oportunidad de realizar el anuncio, el Director de la ANLE declaró: “El Jurado desarrolló una labor digna de encomio por la ecua-



*Foto cortesía Raquel Chang-Rodríguez (2015)*

nimidad de juicio entre dos candidatos cuyas similares trayectorias en publicaciones, méritos, aportes y contribuciones en el quehacer académico han sido puentes entre distintas generaciones con una vasta repercusión dentro y fuera de los Estados Unidos”. Por su parte el Secretario del certamen, comentó: “Sin duda alguna los dos galardonados honran nuestra Academia por ser académicos de un reconocido prestigio nacional e internacional y con trayectorias similares muy difíciles de zanjar por la elevada calidad de sus abundantes y universalmente conocidas obras y magisterio que les otorga una significación singular en las letras hispanas de este siglo”.

Al ser informada del resultado, Raquel Chang-Rodríguez expresó: “Un gran orgullo recibir el Premio Nacional otorgado por la ANLE. Me formé en el subgrado con la antología de literatura hispanoamericana a cargo de don Enrique Anderson Imbert. Lo conocí en un congreso internacional en la década de los setenta. Allí el profesor aclamado escuchó pacientemente a la crítica novata. Mi gratitud al jurado por esta distinción que renueva mi vínculo con don Enrique, maestro generoso y admirado crítico. Feliz de compartir el galardón con David. T. Gies cuya labor e investigaciones en el campo del hispanismo he seguido y apreciado”.



*Foto cortesía David T. Gies (2015)*

Del mismo modo, David T. Gies manifestó: “Recibir la noticia de este inmerecido reconocimiento de la Academia Norteamericana de la Lengua Española me deja (casi) sin palabras. La Academia ha llevado a cabo una labor importantísima a lo largo de su existencia en defensa de la lengua española y a favor del enriquecimiento de ella en nuestro país (donde, hay que notarlo, hay más hispanohablantes que en la misma España). Como actual Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas, este momento nos da más oportunidades para colaborar en proyectos comunes. El encontrarme ahora galardonado por los Académicos de esta gran institución me honra doblemente: una vez por el premio y otra por poder compartirlo con la gran hispanista Raquel Chang-Rodríguez”.

Los nuevos galardonados suman sus nombres a quienes lo recibieron en ediciones anteriores y van dibujando de manera progresiva un sugerente constructo del universo hispanounidense. Cada

una de las ediciones del premio contribuye al enriquecimiento de ese diseño, emulando la técnica de los matices acumulados, donde un artista vuelve a presentar la misma escena bajo los cambios de distintas luces y miradas.

Así en el 2012, en la figura de Elias Rivers (catedrático emérito de la Universidad del Estado de Nueva York) se privilegió una destacada trayectoria dedicada al estudio de las letras hispánicas, plasmada en su labor como investigador y crítico, especialmente focalizado sobre el Siglo de Oro, según puede apreciarse en obras que destacan por la calidad artística de su escritura y por la decisiva influencia de su magisterio, tanto en los círculos universitarios de los Estados Unidos como en ámbitos internacionales.

Con la edición del 2013, en la persona de Saúl Sosnowski (de la Universidad de Maryland) se reconoció una sostenida labor dentro y fuera de los EE.UU., orientada a derribar muros y abrir fronteras a un mejor conocimiento y diálogo entre las culturas panhispánicas a través de la publicación de *Hispanamérica*, revista cuya amplitud de intereses y calidad académica consolidó y expandió escenarios para la docencia, la creación y la investigación en torno a la lengua y la literatura hispanoamericanas en los Estados Unidos.

Una perspectiva distinta de las anteriores primó en la edición del 2014. Al recaer el galardón sobre la figura de Nicolás Kanellos (catedrático de la Universidad de Houston) se otorgó preeminencia a la continua promoción y difusión de las culturas hispánicas realizada, en este caso, mediante el rescate, en versión bilingüe, de acervos culturales que han enriquecido de manera inestimable el conocimiento diacrónico del español y las culturas hispanas en los Estados Unidos desde sus albores hasta el presente, labor que le valió el reconocimiento y el respeto de la comunidad estadounidense.

Para la edición del 2015, en la multifacética trayectoria de Manuel Durán (catedrático emérito de la Universidad de Yale) se reconoció tanto su infatigable dedicación puesta al servicio del conocimiento de las letras y la cultura panhispánica desde la cátedra universitaria y la producción académica —ejercidas con altísima calidad humanística— como la hondura de su creación literaria; en ambas esferas su decisiva influencia contribuyó a consolidar el universo cultural hispanounidense, actuando como vaso comunicante entre el mundo peninsular, México y los Estados Unidos.

Hoy, las figuras de Raquel Chang-Rodríguez y David T. Gies, suman sus perfiles a la trama que vamos tejiendo, año a año, sobre el cañamazo del tiempo y la sostenida creación en torno a la lengua y las letras hispánicas. Ese vasto tapiz incesante muestra la caudalosa profundidad del mundo hispanounidense que va recuperando un espacio mercedamente ganado en la historia del dilatado territorio que hoy son los Estados Unidos.

EL EDITOR



© *Incunables (GPR)*

# MEDIACIONES

*Si acaso, digo yo, miras mis versos  
cuando esté con el polvo confundido,  
ni siquiera mi pobre nombre emitas:  
que se extinga tu amor, como mi vida.*

*[O if, I say, you look upon this verse  
when I perhaps compounded am with clay,  
do not so much as my poor name rehearse,  
but let your love even with my life decay;]*

WILLIAM SHAKESPEARE (“Soneto LXXI”).

Tr. David Lagmanovich



*Estatua de William Shakespeare en el centro de  
Leicester Square Gardens, London*

## EL SONETO LXVI DE SHAKESPEARE UN CASO PARA ESTUDIO

DAVID LAGMANOVICH<sup>1</sup>

### El texto

**S**iempre me impresionó el Soneto LXI por su áspera belleza y ese aire de absoluto convencimiento que inspira: el aire de quien ha llegado a conclusiones tan firmes, que no vale la pena ya tan siquiera discutirlos. Recordémoslo, primero, en su versión original inglesa:

### Sonnet LXVI

*Tir'd with all these, for restful death I cry,  
As, to behold Desert a beggar born,  
And needy Nothing trimm'd in jollity,  
And purest Faith unhappily forsworn,*

*And gilded Honour shamefully misplac'd,  
And maiden Virtue rudely strumpeted,*

<sup>1</sup> Catedrático universitario, escritor, periodista, crítico literario y poeta (1927-2010). Intelectual argentino de proyección internacional, fue profesor en las universidades más destacadas de Latinoamérica, EE.UU. y Europa. Es autor de algo más de 50 libros de teoría, lingüística y crítica literaria junto con un doble centenar de artículos y ensayos. En materia de creación publicó veinte poemarios y alrededor de 18 libros de microrrelatos. [http://elpais.com/diario/2010/10/29/necrologicas/1288303201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/10/29/necrologicas/1288303201_850215.html)

*And right Perfection wrongfully disgrac'd,  
And Strength by limping sway disabled,*

*And Art made tongue-tied by Authority,  
And Folly, doctor-like, controlling Skill,  
And simple Truth miscall'd Simplicity,  
And captive Good attending Captain Ill:*

*Tired with all these, from these would I be gone,  
Save that, to die, I leave my love alone.*

### **Una versión literal**

En 1958 decidí traducir este soneto en la forma más literal posible; vale decir, apoyarme en la unidad de cada verso para reproducir en español (o al menos para tratar de reproducir en español) su arquitectura, su manera de construir el poema, como más abajo se dice, por acumulación. He aquí el resultado de ese esfuerzo:

#### **Soneto LXVI**

*Cansado de todo, clamo por la mitigadora muerte:  
presencio cómo el mérito nace entre harapos,  
y la incapacidad se atavía con ropajes festivos,  
y la más pura fe es aciagamente traicionada;*

*veo el áureo honor vergonzosamente desplazado,  
y la virginal virtud groseramente prostituida,  
y la verdadera perfección en injusta desgracia,  
y el poder desarmado por torcidos procederés,*

*y el arte amordazado por la autoridad,  
y el talento regido por la pedante tontería,  
y la simple verdad tenida por simpleza,  
y el bien, cautivo, sujeto a la capitanía del mal.*

*Cansado de todo, quisiera ya ser ido;  
mas ¡ay!, morir sería dejar solo a mi amor.*

Reproduzco ahora los comentarios que en aquel entonces escribí sobre este poema y diversos aspectos de su traducción.

## La traducción

Conozco las siguientes versiones anteriores de este soneto: 1) por Luis Astrana Marín, en su edición completa de las obras de Shakespeare, 10ª ed. (Madrid: Aguilar, 1951), p. 2173; 2) por Eduardo Dieste, en su selección *21 sonetos de William Shakespeare* (Montevideo: Editorial Independencia, 1944), p. 54; 3) por Mariano de Vedia y Mitre, *Los sonetos de Shakespeare* (Buenos Aires: Kraft, 1954), p. 261; 4) al italiano, por Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo IV*, 2ª ed. (Verona: Mondadori, 1948), p. 81; 5) al francés, por Charles Marie Garnier (Paris: Dent, 1922). La traducción de Astrana Marín es en prosa; la de Vedia y Mitre en versos endecasílabos ordenados en forma de soneto y rimados (con una sola excepción) a la manera shakespiriana, en tres cuartetos y un pareado; las demás escogen formas más libres de versificación. De los extremos a que puede llevar, en la traducción poética, una sujeción excesiva a la forma, da idea el hecho de que el verso 12, “And captive Good attending Captain III”, tan claro y significativo en su juego de personificación y oposición, es traducido por Vedia así: “Y que el bien es del mal un elemento”. Ceder en tal medida a las exigencias del metro y la rima implica aceptar el riesgo de terminar diciendo algo totalmente distinto de la propia lectura en la lengua de origen. En cuanto a mi intento, a pesar de que para comodidad de la confrontación presento el texto en catorce renglones, me gustaría que fuera considerado como una versión en prosa.

## Notas textuales

Utilizo el texto de C. Knox Pooler, responsable del volumen de los *Sonetos* en la edición *The Arden Shakespeare*, 3ª ed. (London: Methuen, 1943), con dos pequeñas modificaciones: separo las estrofas entre sí para no apartarme demasiado de la idea del soneto que tienen los lectores de habla castellana; y restituyo las mayúsculas a los sustantivos (Desert, Nothing, etc.) que, en el juego de personi-

ficaciones aquí presente y al que ya he aludido, desempeñan papel fundamental.

Al verso 1. “*Tir’ d with all these*”, frase elíptica según Astrana Marín, es una especie de resumen previo: “cansado de todos estos males” (que se enumeran en los versos siguientes), o, si se quiere –aunque quizá sea excederse un tanto–, “fatigado del espectáculo que ofrece el mundo” (Astrana Marín, nota).

Al verso 3. “*Needy Nothing trimm’d in jollity*”: este verso es, naturalmente, la antítesis del verso 2. El verdadero mérito es (de hecho) un mendigo; quien padece de “mendicidad natural”, por falta de luces o de virtudes, disfruta en cambio de la situación material absolutamente opuesta. Desbarraba Dieste al traducir este verso así: “Y la necesidad no compensada por la alegría” (!). Otras traducciones: “y la miserable nulidad rebosante de alegría” (Astrana Marín; pero “*trimm’d in jollity*” parece un cercano equivalente de “*gaily dressed*”); “Y al ignaro gozando de gran suerte” (Vedia; parcialmente más adecuada, pues la ignorancia es la mendicidad del alma); “*Ed a festa parati i buoni a nulla*”, que me gusta bastante (Ungaretti).

Al verso 8. “*Strength by limping sway disabled*”: “el poder destruido por una fuerza coja”, traduce muy literalmente Astrana Marín, quien propone en nota otra variante: “paralizado por un ejercicio torpe” (curioso método de traducción, éste de ofrecer alternativas al lector). La idea a trasladar, en todo caso, es la del poder político, idealmente ordenado al bien, que claudica merced al influjo de fuerzas oscuras o encubiertas. El poeta, no precisamente un adulón de los poderes constituidos (recuérdese aquello sobre “*the insolence of office*” en *Hamlet*, III,1), cree sin embargo en la necesidad de cierta energía que los ponga a resguardo de desviaciones.

Al verso 9. “*Art made tongue-tied by Authority*”: una antigua opinión sostiene que pudiera haber en esta línea una alusión a la censura teatral. La idea me parece más amplia: para Shakespeare, “*art*” vale por su inmediato equivalente castellano, pero también como “*letras*”, “*conocimiento*”, “*ciencia*” (Pooler). El verso siguiente amplifica la misma idea (repárese, de paso, en los efectos sonoros de estos versos: *Folly / controlling, simple / Simplicity, captive / Captain*), pero ahora ya la mordaza del talento no es sólo el poder, sino algo mucho más fuerte: la humana tontería.

## La forma

Desde el punto de vista formal, este soneto presenta una característica destacable: abandona el esquema de los cuartetos cerrados sobre sí mismos, y sustituye ese molde por una simple enumeración de términos –poesía de tipo cumulativo, entonces– que se prolonga a lo largo de los doce primeros versos. Sólo otro soneto, justamente célebre (el 129, “The expense of spirit in a waste of shame”), ofrece una estructura semejante. La simplicidad del esquema se ve contrapesada por el uso de aliteraciones y asonancias, que lo enriquecen decorativamente. Repárese en el uso de la aliteración en el verso<sup>14</sup>, que le da mucho de su aspecto conclusivo: “Save that, to die, I leave my love alone”; algo semejante, en su juego con el sonido [l], a aquella extraordinaria serie de *Love’s Labour Lost*, I, 1,77: “Light seeking light doth light of light beguile”, etc.

## Las ideas

El soneto 66 se puede visualizar en un grupo, bastante reducido dentro del total de 154, donde el poema se maneja en el plano de las *ideas*; en consecuencia, ofrece poco campo a las interpretaciones de tipo biográfico a que tan afecta ha sido siempre una parte considerable de la crítica shakespiriana en su consideración del enigmático libro de los sonetos. El carácter “abstracto” del poema justifica la existencia de opiniones diversas sobre su valor. A mi entender, tal valor existe auténticamente, en cuanto ilumina –en consonancia con otros diversos pasajes de la obra shakespiriana– las ideas del autor sobre el mundo en que se mueve. Esa visión no es reconfortante, sino de neto carácter pesimista; Shakespeare numera, en once certeros enunciados, otras tantas razones de desengaño del mundo.

Los elementos que configuran esta visión negativa del mundanal teatro (“All the world’s a stage”, se dice en un bien conocido pasaje de *As you like it*, II, 7, verso 139) se refieren siempre a la imposibilidad de realización: son ejemplos de frustración. Pero merece señalarse (como lo hace Gerald H. Rendall en su por otra parte extraño libro *Shakespeare Sonnets and Edward de Vere* [London: Murray, 1930], p. 198) que estas adversidades se refieren siempre a la vida

pública; lo que hace que la existencia sea digna de ser vivida es, después de todo, sólo el vínculo personal.

En el célebre monólogo de *Hamlet*, III, 1, versos 68-76, ocurre algo semejante: todos los aspectos desdichados de la vida, en última instancia, son superados por una razón de tipo personal, tan personal como el temor a la muerte. Allí los motivos de desaliento, aparte de uno muy general resumido en “los latigazos y desdenes del tiempo”, son hechos que acontecen en la relación del “yo” personal con “los otros”: “la injusticia del opresor, la injuria del orgulloso, / los dolores del amor despreciado, la lentitud de la ley, / la insolencia del funcionario, y el menosprecio / que el mérito paciente recibe de los que nada valen”. Lo que nos detiene en la resolución de alejarnos por iniciativa propia de este mundo es el temor a ese algo detrás de la muerte: “the dread of something after death [...] puzzles the will”.

En el soneto que consideramos, la nómina de agentes productores de fatiga vital es más extensa; pero hay una apertura hacia el mundo, a través del ser amado, que no encontraríamos en la actitud de Hamlet, obsesionado por su problema personal y familiar. Sería factible demostrar que esto es frecuente: el mundo espiritual de los *Sonetos* está próximo al de las llamadas “comedias problemáticas” (*Troilo y Cresida*, *Medida por medida*, *Hamlet*); pero, desvinculado de las obligaciones emergentes de una trama teatral, el genio de Shakespeare logra asumir una libertad mucho mayor.

Finalmente, permítaseme recomendar que este soneto sea considerado digno de una atenta lectura por una razón si se quiere extra-poética, pero muy auténtica: su impensada y rigurosa (y constante) actualidad. El contexto de producción y el de recepción están cada vez más alejados, pero el texto sigue diciendo fundamentalmente lo mismo a todos sus lectores. Eso es lo que ocurre con los textos que llamamos clásicos, se dirá inmediatamente. Sin duda, pero además de la eficacia textual hay también un motivo contextual: este “vasto y universal teatro” (*As you like it*) no ha cambiado tanto, después de todo, desde los tiempos de Shakespeare.

## RAÚL HENAO: DIÁFANO UNIVERSO LITERARIO DESDE COLOMBIA

UMBERTO SENEGAL<sup>1</sup>

¿Cuántos, de quienes en Colombia han escrito haiku por curiosidad literaria, por afinidades estéticas con tal forma poética, o por atrapar en su brevedad la virtud reveladora de la síntesis, continúan fieles a dicha expresión zen del mundo y la poesía? No creo que pasen de diez. Chuang Tzu dice que el propósito de las palabras es transmitir ideas, y cuando las ideas se han comprendido, las palabras se olvidan. ¿Dónde puedo encontrar un hombre que haya olvidado las palabras? Con ese me gustaría hablar. En Colombia, esta decena de poetas sabe hablar en silencio, desde el silencio y con el silencio, porque para ellos el haiku es la poesía cuya revelación sucede más allá del desfile de versos y la profusión de estrofas e imágenes.

Igual que ocurrió con algunos poetas de generaciones pretéritas en nuestro país, quienes cultivaron el haiku sin entender su esencia, distantes del espíritu zen y taoísta del mismo, aunque escribieron docenas de estos estimulados, en su época, más por el tono occidental que le dieron sus pioneros latinoamericanos influidos por los hábitos del modernismo, la vanguardia y el postmodernismo hispanoamericanos, muchos otros poetas contemporáneos cedieron al encanto de

<sup>1</sup> Educador, escritor, narrador, editor y promotor cultural. Es autor de una amplia producción literaria en poesía, minificción, cuento, haiku y ensayo. Colaborador de la RANLE y de numerosos diarios y revistas tanto en Colombia como a nivel internacional. Fundador y Presidente de la Asociación Colombiana de Haiku. Preside varios emprendimientos socioeducativos y culturales.

su escritura. De segunda y tercera manos, leyeron algo al respecto, no siempre en adecuadas traducciones ni mucho menos en su idioma original, para después olvidarse del género. O subvalorarlo. O considerarlo una forma menor de poesía. Por estos cauces fluye la historia del haiku en Colombia.

Sin embargo, no somos ajenos a la corriente mundial contemporánea del haiku. En Colombia, de manera solitaria, silenciosa e individual por cuantos aprovechan los innumerables textos zen que se traducen hoy por hoy, encontramos excepciones, como sucede con el poeta Raúl Henao. Su larga incursión en el haiku le ha llevado a producir una obra no muy extensa, pero sí con poemas de este corte donde se descubre a un virtuoso de la sutilidad y la nota suave, expuestas con un lenguaje poético de contornos sencillos:

En la corteza del árbol  
Frases de amor  
Borra el tiempo.

Para dar cuenta de su conciencia lúcida mediante el haiku, este poeta no atiende a la ortodoxia de la pauta silábica (5-7-5), en lo cual camina al lado de centenares de poetas orientales y occidentales que no adaptan su métrica a tal parámetro, sin que por ello se aparten de lo que podemos enunciar como la estructura interna del haiku.

Noche de junio.  
Es césped  
la niebla.

La experiencia poética y estética de Raúl Henao, dentro del haiku, se produce en Colombia sin el más leve ruido, sin altisonancias, a pesar de construir con su trabajo constante en el género un diáfano universo literario de tendencia espiritual, incluido de manera natural en un mundo poético formal e ideológicamente definido. En su reciente libro, *Una alberca en la luna* (Medellín: El oso hormiguero Ed., 2014) hay presencia cultural e investigativa, junto a preciosos destellos de intuición y sensibilidad:

Noche cerrada.  
Festejan los murciélagos  
en el pomar.

Como dijera ChuangTzu: “¿Dónde puedo encontrar un hombre que haya olvidado las palabras?” Creo que cuando le da materialidad literaria a sus haikus, Raúl es ese poeta con quien puede uno comunicarse sin palabras. Este es un escritor que por su poesía polifacética y polifónica, por sus búsquedas literarias y su expresión creadora que no acepta ni impone vasallajes poéticos de ninguna índole, por ese radiante luciferismo que enriquece y singulariza su obra en un país de poetas a la deriva por las palabras, por la figuración social y por el exceso de artificios, parece, a simple vista, el poeta menos apto para escribir haiku y serle fiel entre las exigencias y modas contemporáneas. Quienes seguimos su trayectoria en el cultivo del haiku, forma que frecuenta sin prisa y sin excesos desde varios lustros atrás, siguiendo el consejo de Lao Tzu: “Deja que todas las cosas prosigan su curso natural”, reconocemos en Henao a uno de los más serios, profesionales y auténticos *haiyines* de Colombia. Esta recopilación de haikus suyos que anduvieron dispersos por revistas y periódicos, señala así en conjunto la virtud de su oficio en el cual su técnica artística consiste en ejercer una disciplina espontánea o una espontaneidad disciplinada, cualidad que caracteriza a Raúl cuando camina la existencia bajo la luz del haiku. Ese reconocimiento a su oficio, ya lo hizo la poetisa y escritora griega Zoe Savina al incluir seis haikus de Raúl, con traducción al griego, en su *International Anthology of Haiku* “The leaves are back in the tree”, editado en Atenas en 2002, una de las más notables antologías mundiales del haiku publicadas en el presente siglo.

De algo tiene certeza Raúl Henao cuando escribe haiku: Como el mundo no va a ninguna parte, no hay prisa:

Vivos o muertos,  
de sol  
a sol.

No hay prisa para escribirlos. No hay prisa para publicarlos. Muchos menos para oficiar, ante la crítica o los lectores, de *haiyín*. Uno de los principios importantes en el estudio del arte zen, y en este

caso en la escritura del haiku es comprender que la prisa es fatal, con todo cuanto implica para el poeta, pues no hay lugar que alcanzar.

Alan Watts señala que “al no apresurarse, a la vida sin finalidad no se le escapa nada, pues solo cuando no hay meta ni precipitación los sentidos humanos están plenamente abiertos para recibir el mundo”. Lo reconoce un poema zenrin:

“Los gansos salvajes no se proponen reflejarse en el agua;  
El agua no piensa recibir su imagen”.

La vida sin propósito, sus propios eventos o aquellos que observa, se convierten en el tema de este libro que expresa el estado íntimo del poeta de no ir a ninguna parte, caminar sin prisa y sin finalidad en un momento intemporal. El centenar de haikus que Henao selecciona de su vital producción, y que hoy comparte con quienes son capaces de distinguir su peculiar aroma zen, prueban con holgura una vocación natural situada más allá de la simple curiosidad literaria. En estos haikus resalta la presencia no solo del poeta que investiga y se informa sobre los procesos y la historia de dicha poesía, sino del hombre que para escribir un haiku reconoce, con el maestro Engó, que “si uno ve cuernos tras un seto, sabe que allí hay ganado. Si uno ve humo, sabe que viene del fuego”. Buena parte de estos poemas florecieron gracias no a la acumulación de ideas y conceptos, de teorías occidentales y orientales sobre el haiku, ni al deseo de ser poeta o deslumbrar con la poesía, ni para ser invitado a conferencias o encuentros, sino gracias al ejercicio cotidiano y sencillo de la percepción alerta, de la disciplina espontánea y la espontaneidad disciplinada.

Me agrada pensar que los haikus de Raúl, que conozco desde la década de los años ochenta, son producto de la conversación consigo mismo, como sucedía con el maestro Zuigán. Relata la historia zen que todos los días el maestro Zuigán sostenía la siguiente conversación consigo mismo:

- ¡Maestro!
- ¿Sí?
- ¡Despierta, despierta!
- ¡Sí!
- En adelante, no te dejes engañar.
- Sí, sí.

Estos poemas no son ejercicios literarios o poéticos como puede entenderlos quien está poco familiarizado con tal forma del arte zen. Cada uno de ellos, desde su profunda simplicidad, sin ceñirse a la métrica tradicional, pero en la línea de la más pura tradición, tiene las señales de alerta del maestro Zuigán: “¡Despierta!”. Advierten al autor y al lector, recordando a uno y otro que el secreto para ver las cosas como son, consiste en deshacerse pronto de los anteojos de colores que la racionalidad, la academia y los condicionamientos ideológicos de cualquier matiz, le ponen al poeta, a todo ser humano. Buen porcentaje de los haikus incluidos, cumplen la exigencia que anota R. H. Blyth en *A History of Haiku*: “Ser objetivo, sin dejar de ser subjetivo; específico, pero sin perder la amplitud; sensitivo y, con todo, espiritual. Esta es la meta del haiku”.

El ser como es, sin nada extraordinario ni maravilloso, es la gran maravilla, admitía Sesán. La capacidad de ver las cosas no es de poca monta: ser realmente normal es poco común. En esa normalidad, brota el haiku y aparece desnudo, magnífico, ante la mirada del *haiyin*.

Arroyo de montaña.  
Sus aguas me hablaban  
porque callaban.

Un instante se parecen  
el tiempo  
y la eternidad.

Blancura del alba.  
Despiertos aún,  
somos sueños.

Haikus limpios, estos de Raúl Henao. Miradas limpias de donde las palabras huyen y escapan las imágenes para no enturbiar el satori del poeta. Nada de pensamiento inútil en ellos, ni de reflexiones existenciales. Nada de análisis, de fingimientos, de intenciones literarias. El poeta deja que el poema se resuelva solo y manifieste en sí mismo cualquiera de los cuatro estados poéticos característicos del arte y la poesía zen, a saber:

*Sabi*, cuando el momento expresa soledad y quietud:

En el tejado  
la lluvia  
¡qué callada!

*Wabi*, cuando el poeta se siente triste y deprimido, y en esta peculiar vaciedad observa algo corriente y modesto en su increíble ser-tal:

Vejece del estanque  
me hablan a solas  
las ranas.

*Aware*, cuando el momento evoca una tristeza más intensa y nostálgica, relacionada con la gradual desaparición del mundo:

¿Tanto tiempo? No hay rastro  
de la barca abandonada  
en el verdín del estanque.

*Yugen*, la visión súbita de algo extraño y misterioso que sugiere algo desconocido y que nunca será descubierto:

Árbol viejo del parque.  
No regresaron las hojas  
¡regresó el petirrojo!

Los actos venerables no admiten ornamentos. La profundidad no admite complejidad. ¿A dónde quieren llegar los largos poemas? El haiku está aquí y ahora, sin partir de ningún lugar, sin prisa hacia sitio alguno, sin interés en llegar, y es entonces cuando se encuentra con el poeta en idéntica situación, hermanándose en el acto creativo, unificándose en el hecho poético de la escritura.

A cada instante irreal  
el instante  
es la realidad.

Mientras más se adentra alguien en la belleza, más la hace suya, más se sumerge su vida en la belleza y más se acerca a la realidad, y el camino más corto para realizar tal belleza del mundo y de la vida, de la poesía, de la realidad, es el haiku. *Una alberca en la luna* es el fruto de tal percepción, del equilibrio de cuerpo y alma, como decía D. J. Vogelmann, refiriéndose a la razón del haiku. Ignoro por qué, para finalizar esta presentación, llegó a mi memoria el haiku de Borges:

La vieja mano sigue trazando versos  
para el olvido.



## EL MICRORRELATO COMO MENSAJE EN EL HAIKU JAPONÉS DE YOSA BUSON (S. XVIII)

FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA<sup>1</sup>

Según intuyo, a medio camino entre variados “dichos populares” y el género narrativo, nos topamos con el microrrelato. En la narrativa, por lo pronto, tienen su asiento indiscutible la novela –larga o corta: ya sea saga, trilogía o simple relato de ficción– y el cuento –didáctico, infantil, realista, futurista–. Es para mí muy significativa la anécdota de cierto literato que decía: “He tenido que escribir una novela, porque no tenía tiempo para escribir un cuento”. Sin duda la concisión tiene sus exigencias, que un escritor responsable siente como muy vinculantes. Esto ha de valer muy especialmente para el microrrelato.

En el cajón de sastre de los dichos populares pueden caber muchos subgéneros, como el refrán, la máxima, giros del lenguaje, chistes, anécdotas referidas, títulos compendiosos, greguerías (con sabor literario añadido), etc. Recuerdo títulos de ciertas películas en boga

<sup>1</sup> ANLE. Graduado en Lengua y Cultura Japonesas por la Universidad de Sophia de Tokio en 1965 y profesor titular de Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla de 1975 a 2006, es uno de los más reputados traductores de haiku y de literatura japonesa en español. En 1996 recibió el Premio Internacional NOMA de Traducción del Japonés al Español por su traducción de *El rostro ajeno*, de Kobo Abe, y en 2006 el Gobierno japonés le otorgó la *Orden del Sol Naciente* por su labor de difusión de la cultura japonesa. Es autor del fundacional libro *El haiku japonés* (Hiperión) y numerosas traducciones de poesía y literatura japonesas. Como poeta ha escrito obras como *Una silla de astros* (1989), *Un haiku en el arco iris* (2007) y *A la zaga de tu huella* (2011).

cuando yo era niño, que me intrigaban y aún recuerdo. Así por ejemplo: *Hace un millón de años* que era el relato de una tribu de humanos prehistóricos en lucha perenne con los fabulosos animales de antaño. Otro título de película, que por cierto no la vi pues tal vez fuera para mayores, sonaba así: *Un hombre va por el camino*. En verdad no tengo ni idea de lo que pasaría con tal hombre, pero el referido título no se me ha ido de la cabeza, pues sin duda guarda su pequeña intriga. Y no digamos nada de *Lo que el viento se llevó*, película que ciertamente era para mayores y la vi mucho más tarde pero que me hizo cavilar: “¿Qué se llevaría el viento aquel...?”

Lo más corto que se despacha en nuestro actual campo de interés puede ser un refrán o un dicho, como el brevísimo latino *Mox-nox* (Enseguida [viene] la noche), con todo un mundo de sugerencias encerrado en dos sílabas; o bien *Vaevictis* (¡Ay de los vencidos!) en tres sílabas. Y si venimos al refranero español, nos encontramos con verdaderas estampas más o menos costumbristas, que abarcan *in nuce* las posibilidades de un cuento, como “A algunos para afeitarnos es menester atarlos”. Y citaré un refrán más: “Abad que fue monaguillo, bien sabe quién se bebe el vinillo”.

Lo más cercano al microrrelato en la antigüedad es la fábula didáctica (Esopo, Fedro), el epigrama en ocasiones (Marcial) y sobre todo la parábola (Evangelios). Así por ejemplo, la parábola del hijo pródigo o la del buen samaritano merecerían un premio de honor en un supuesto concurso universal de microrrelatos.

También en la poesía lírica hay buenos ejemplos. La rima de Bécquer que empieza “Cuando me lo contaron sentí el frío...”, sobre su conocimiento de la infidelidad de su esposa, es un ejemplo asombroso y lírico por demás de microrrelato.

Cuando entré en contacto con el haiku japonés, hace más de cincuenta años, no se me ocurrió considerarlo como posible “microrrelato”. En primer lugar, porque dicha palabra no existía en torno a 1960 (y su aparición en el Diccionario de la Lengua Española es reciente) y también porque la mayoría de los haikus que fui conociendo me parecían transmitir instantáneas descriptivas, más bien que narrativas. Con lo cual estoy diciendo que no todo haiku, por serlo, es ya un microrrelato. Aunque sí opino que el haiku, por su brevedad formal (17 sílabas, normalmente: 5 / 7 / 5) tiene muchas posibilidades de prestar cauce al microrrelato.

Yo, por tanto, excluiría del compendioso género microrrelato aquellos haikus que son sensaciones momentáneas, o consideraciones ocasionales, aun cuando comporten, como toda buena poesía, cierta hondura o transcendencia. Y abriría la puerta a los haikus que presentan algún tipo de sugerencia sobre el transcurso del tiempo, especialmente el fluir hacia el tiempo futuro. Algo así como si dijéramos: “Tras estos antecedentes que aquí se exponen... ¿qué va a pasar en adelante?” Creo que esta es la llave de la intriga. Aunque también la trayectoria histórica puede ser retrospectiva: “¿Cómo hemos llegado aquí?”. Por todo ello considero que para que un haiku se haga valer como relato debe tener fundamentalmente: (a) Cierta predominio de lo narrativo sobre lo descriptivo; y (b) Sugerencia de un decurso temporal: desde el pasado, a través del presente, hacia un futuro.

Puestas estas bases, el primer haiku que se me ocurre presentar es algo atípico, pues tiene veintiséis sílabas en japonés; pero constituye un estupendo ejemplo. Su autor es Hekigodoo (1873-1937), y pertenece a la tendencia innovadora (en cuanto a pautas formales) en el haiku:

- (I) konogorotsumanakiyaoya / na wotsumunegiwotsumu / aruji  
 musume  
 Muerta recientemente su esposa, / el verdulero y su hija  
 cargan las verduras, / cargan las cebollas.<sup>2</sup>

La implicación es, obviamente, que el verdulero solía cargar la mercancía en el carro con la muy estimada ayuda de su esposa. Al faltar ésta, su propia hija ocupa el lugar de la madre; y así padre e hija (“arujimusume”), tragándose la pena, trabajan ambos a una en la operación de carga. Hay aquí un recuerdo de lo que pasó (fallecimiento de la madre) y una incógnita sobre el futuro (esa hija, ¿se casará y se irá? ¿cómo podrá afrontar esta elemental y humilde familia cualquier

<sup>2</sup> La traducción de los haikus es mía para los haikus I - VI; y es de Antonio Cabezas -o.c. en nota (4)- para los haikus VII - XIII. El texto de los haikus japoneses ha sido tomado de las obras de Blyth citadas en las notas (3) y (6), y lo he confrontado con la citada *Antología* de Antonio Cabezas -nota (4)- y con la de Teruoka Yasutaka y Kawashima Tsuyu (eds.): “Buson, Issashuu” ‘colección de Buson e Issa’ Nihon Koten Bungaku Taikei 58. Iwanami (Tokyo, 10ª ed. 1970).

contingencia del futuro?). Por lo pronto, el presente narrado tiene un tinte agridulce.

Desandando la historia del haiku, vamos a situarnos ahora en tiempos de Buson (1716-1783), y pasamos a considerar el haiku de una poetisa contemporánea suya: Chiyo (1701-1775). Daremos una muestra de microrrelato en haiku a través de cierto poema muy famoso de dicha autora:

- (II) asagao ni / tsurubetorarete / moraimizu  
Las campanillas / en mi pozal se enredan; / pediré agua.

La escena transcurre en torno al pozo doméstico de Chiyo. Una enredadera tipo campanillas (“asagao” o rapónchigo, *morning glories*, en inglés) ha extendido su ramaje por las paredes del pozo, atrapando en su avance el cubo y la soga. Llega Chiyo a sacar agua, y se encuentra con la delicada situación: ¿dará un tirón de la soga para romper las campanillas y así liberar el cubo? Sería la solución normal, pero Chiyo se siente, también ella, retenida por las circunstancias, y concretamente por su rechazo a romper los tallos y las flores. La otra opción es esperar, pedir agua entre el vecindario para cubrir la necesidad inmediata, y demorar el rescate del cubo hasta que alguien pueda bajar al pozo y liberar el pozal de aquel ramaje. Chiyo opta por esta segunda solución. Nos deja así un valioso ejemplo de respeto a la naturaleza, de confianza en los vecinos, y un bello haiku. Imaginamos, pues, la escena de Chiyo pidiendo agua por favor en alguna casa del barrio y tomando más tarde el pincel para escribir su haiku en pulcro papel de arroz. Es todo un desarrollo temporal el que aquí se contempla.

Viniendo ya al autor que nos proponemos presentar como haikin o ‘poeta de haiku’ creador de microrrelatos, Yosa Buson (también llamado Taniguchi Buson), digamos ante todo que es un poeta de enorme talla, considerado por muchos como el segundo después de Bashoo, y por algunos como mejor que Bashoo —esta era, por ejemplo, la opinión de Shiki (fines del s. XIX)—. En cualquier caso, muchos comentaristas japoneses no dudan en emparejarlo con Bashoo como su complementario, llamando a ambos “los dos pilares del haiku”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Henderson, Harold G.: *An Introduction to Haiku*. New York: Doubleday Anchor Books, 1958, p. 90

Buson no era monje, a diferencia de Bashoo, pero era pintor –a veces, mejor considerado aún como pintor que como poeta–, y esto lo llevó a ser un fino observador de los más mínimos detalles de la naturaleza –por ejemplo, el rocío matinal sobre el tierno pelambre de una oruga– y uno de los grandes creadores del llamado “haiku objetivo”. Siendo menos trascendente que Bashoo, resulta ser también más sensible y lírico que el gran maestro. Poco sabemos de la vida civil y social de Buson, pero parece haber sido un buen esposo y padre.<sup>4</sup> Se lo considera autor de unos 3000 haikus, el triple del millar aproximado que se atribuye a Bashoo.

Hay un haiku de Buson que recuerda a otro de Chiyo. Es difícil determinar cuál se produjo antes, dada la contemporaneidad de ambos autores, aun siendo Buson quince años más joven. El haiku de Chiyo dice así:

(III) ta-oraruru / hito ni kaoru ya / ume no hana  
A quien la corta / le perfuma las manos: / flor de ciruelo.

Diríamos que la flor de ciruelo cumple aquí el consejo evangélico de devolver bien por mal. La secuencia temporal es asimismo clara, a saber: flor en su tallo, alguien que la corta, y...sus manos, perfumadas. Comparemos con la secuencia paralela que nos presenta Buson:

(IV) onoirete / ka ni odoroku ya / fuyukodachi  
Asesté el hacha al árbol: / me sorprendió su aroma./ Bosque  
invernal.

Antonio Cabezas, en su obra antológica *Jaikus inmortales*<sup>5</sup> cita ambos haikus, e ilustra acertadamente el segundo de ellos con el siguiente poema de Antonio Machado:

<sup>4</sup> Blyth, R.H.: *Haiku*, 4 vols. Tokyo: Hokuseido, 16ª ed., 1968. La presente cita es del vol. I, p. 337.

<sup>5</sup> Cabezas García, Antonio: *Jaikus inmortales*. Madrid: Hiperión, 1983. Véase al respecto p. 76.

Responde al hachazo  
 –ha dicho el Buda ¡y el Cristo!–  
 con tu aroma, como el sándalo.

A veces, dentro de la misma producción de Buson, se puede establecer una secuencia temática de microrrelatos. Así ocurre, por ejemplo, en torno al tema de recibir alojamiento en momentos difíciles, y otras circunstancias anejas. Hay un curioso trío de haikus que podemos poner en relación mediante una secuencia de imágenes casi escenificada:

- (V) yadokase to / katana nagedasu / fubuki kana  
 ¡Dame posada...! y / la espada desenvaina / en la ventisca.
- (VI) saya-bashiru / tomokiramaru ya / hototogisu  
 Se desenvaina / la espada Tajadora, / y canta un cuco.
- (VII) yadokasanu / hokage ya yuki no / ietsuzuki  
 No me alojaron. / Vi luces en la nieve, / casas en fila.

En el primer haiku (V) de este tríptico improvisado, nos imaginamos a un samurái o a un *rōnin* que llega sobresaltado a un albergue de viajeros en medio de un temporal de nieve. Con burda descortesía pide posada tirando de su sable japonés (katana). Lo crudo y espontáneo de la ventisca ambiental –ventisca que tal vez se cuele en la estancia de recepción por la puerta aún entreabierta– es un interesante elemento de “comparación interna”<sup>6</sup> con la zafiedad del guerrero.

El segundo haiku (VI) nos habla de una espada que se desenvaina, y que tiene su propio nombre: “Tomokiri”, algo así como “(acero) amigo tajador”, que he traducido como “espada Tajadora”. En este poema aparece el único elemento disonante para que nuestro tríptico secuencial se constituya en un *renga* o serie de ‘haikus encañados’; a saber: se trata de que el canto del cuco, que surge como detalle sonoro cerrando el poema, es en realidad un motivo –“kigo”

<sup>6</sup> Sobre la “comparación interna”, véase: Rodríguez-Izquierdo, Fernando: *El haiku japonés*. Madrid: Hiperión, 2ª ed., 1994, pp. 74-76.

o ‘palabra de estación’– de verano, y no casa bien con el entorno de nieve descrito en los otros dos haikus.

El tercer haiku (VII) refleja el pesar de alguien que ha sido rechazado tras pedir alojamiento. Hay una hilera de casas iluminadas que bien podían haberle abierto alguna puerta. Pensamos tal vez la mala educación y la actitud grosera del protagonista lo han dejado fuera, a merced de la intemperie.

Hay otro trío de haikus de Buson que podemos relacionar por su temática: el denominador común es aquí el respeto a la vida, ya sea vida animal o vegetal, dentro de un clima de “compasión universal” a estilo budista-sintoísta. El primero reza así:

(VIII) botan kitte / ki no otoroeshi / yuubekana  
Quedé abatido / la noche que corté / la peonía.

El poeta confiesa su pesar por haber cortado la flor. Pasemos al segundo haiku:

(IX) kijiutte / kaerueiji no / hi no takashi  
Maté un faisán, / y al volver a mi casa /iba el sol alto.

Esta vez, el supuesto “delito ecológico” sucedió a la luz del día, ambiente por demás favorable para poder dispararle al pájaro. Tal vez –para mayor vergüenza del cazador protagonista– alguien lo vio, bajo la luz diurna. El suceso quedó en la memoria de Buson, pues tuvo la deferencia de dedicarle un haiku.

(X) byakuren wo / kiran to zo omou / soo no sama  
Un loto blanco / ha pensado cortar / el señor bonzo.

Quizás tal bonzo no ha llegado a cortar aún ese loto blanco, donde vemos simbolizada la inocencia. Sin duda por su condición monacal tiene más motivos para tomar conciencia acerca de lo que va a hacer. Posiblemente la misma intención de “cortar” sea ya algo delictiva en su conciencia.

Un rasgo común de muchos de esos haikus-microrrelatos es dejar algún cabo suelto, especialmente en lo referente al plano del futuro: ¿qué sucedió luego? ¿cómo se fueron desarrollando las incógnitas de la historia?

Para ir ya cerrando este muestrario, voy a citar dos haikus muy peculiares, referentes a condiciones humanas normalmente menospreciadas en sociedad, como son la de ladrón y la de mujer repudiada por su marido. Buson encuentra un motivo de poesía en la superación interior de estas personas:

- (XI) nusubito no / kashira uta yomu / kyoo no tsuki  
El cabecilla / bandido le hace versos / hoy a la luna.

El jefe de los bandidos se redime de su actividad antisocial escribiendo versos (seguramente *tankas*) estimulado por una bella noche de luna. Ciertamente tiene algo de inusitado tal comportamiento, y el haiku nos ayuda a simpatizar con su protagonista –el cual no coincide, por cierto, con el autor de este haiku, que ha sido formulado en tercera persona–.

- (XII) sasaretaru / mi wofumikonde / ta-uekana  
La repudiada / pisa sobre su orgullo / y planta arroz.

Esa mujer, despedida de su hogar por el marido, no encuentra mejor medio de “pisar sobre su orgullo” (de persona maltratada) que pisar físicamente un húmedo arrozal para ir plantando allí arroz, el alimento básico para los japoneses. Si en principio la compadecíamos, ahora, tras leer y considerar el haiku, admiramos el coraje que ella ha puesto en la vida.

Como haiku final he elegido uno donde Buson asume claramente el protagonismo, mediante el uso explícito del pronombre “ware” ‘yo’.

- (XIII) shimohyakuri / shuuchuu ni ware / tsukiworyoo su  
Cien leguas de escarcha, / y en el barco yo solo / poseo la luna.

Este haiku abunda en la lectura china de los ideogramas, muy del gusto de Buson y, según Blyth, también su inspiración muestra aquí rasgos chinos.<sup>7</sup> Buson realizaba un largo trayecto fluvial por el

<sup>7</sup> Blyth, R.H.: *A History of Haiku*, 2 vols. Tokyo: Hojkuseido, 3ª ed., 1968. La presente cita es del vol. I, p. 265.

Yodogawa, en compañía de su discípulo Kitoo. Las riberas están invadidas por la destellante escarcha. Entonces Buson siente que él es el único en poseer la luna, simplemente por el hecho de haberse lanzado a cantarla.

Para terminar, insistiré en la idea de que el haiku, dada su internacionalidad en nuestros días, puede convertirse en una excelente vía para el microrrelato; aunque no todo haiku lo sea. La pauta silábica normal de 5 / 7 / 5 es un buen condicionante formal para alcanzar la deseada concisión sintáctica, casi en su expresión más ajustada. No me cabe más que desearle éxito al haiku en esta reciente andadura.



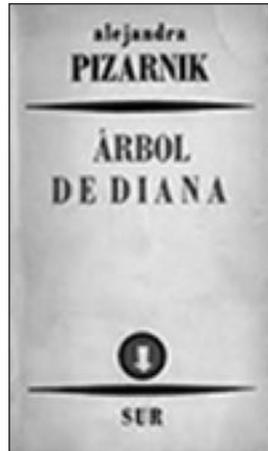
# IDA Y VUELTA

*El tiempo, tanto histórico como el de la vida personal,  
altera nuestra opinión sobre una obra o un repertorio artístico.  
Hay, perceptiblemente, una poesía de la juventud  
y una prosa de la madurez.*

GEORGE STEINER  
*Lenguaje y silencio*



*Alejandra Pizarnik, fotografiada en casa de sus padres en Buenos Aires en 1965.  
Fotografía de Sara Facio. Fuente: El Mundo, España*



**“SI DIGO PAN ¿COMERÉ?”:  
ALEJANDRA PIZARNIK EN SUS DIARIOS  
UNA ENTREVISTA CON ANA BECCIÚ**

CRISTINA ORTIZ CEBERIO<sup>1</sup>

“Escribir es darle sentido al sufrimiento” (980) escribe en una de las entradas de sus *Diarios* (Lumen, 2013) la poeta argentina Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936-1972). Pizarnik enfrentó su vida y su obra como las dos caras de un mismo desasosiego. El resultado ha sido la mitificación de esta escritora dentro de la literatura argentina contemporánea mediante la creación de un sentido de *malditismo* en torno a su obra y su persona.

La vida de Pizarnik estuvo signada por el tormento psíquico y por una decisión de entrega total a la literatura como único bálsamo ante el dolor que para ella suponía la existencia: “He de tapar el fracaso de mi vida con la belleza de mi obra” (157), leemos en sus diarios. Como parte de este destino literario, Pizarnik se embarcó en la tarea de narrar ese yo en conflicto y de pensarlo literariamente, gestando en sus diarios un relato personal que la tuviera a ella como protagonista. En la última edición de los diarios que nos presenta Ana Becciú (Buenos Aires, 1948) es constatable el devenir de este ser desgarrado que muestra un total desanclaje entre el mundo interior y el exterior, y que entiende que la única resolución para esta zozobra es —según ella misma afirma— la muerte. Becciú, poeta y amiga personal de Pizarnik, se ha encargado de la edición de su obra completa en España, incluidas

<sup>1</sup> ANLE y Universidad de Wisconsin-Green Bay. Profesora Titular de Humanidades. <http://www.anle.us/354/Cristina-Ortiz-Ceberio.html>.

las dos ediciones de los diarios que ha publicado la Editorial Lumen de Barcelona: una correspondiente al año 2003 y otra, ampliada y revisada, en el año 2013. Para ello, Becció ha transcrito el corpus diarístico de la poeta que se conserva en la Universidad de Princeton (EEUU). La última edición que nos presenta supone la reproducción de un total de diez libretas, catorce cuadernos y seis textos mecanografiados, así como varias hojas y folios sueltos que dejó Pizarnik. Los cuadernos abarcan desde el año 1954, cuando Pizarnik contaba con dieciocho años de edad, hasta noviembre de 1971, justo unos meses antes de la sobredosis de barbitúricos que acabó con su vida a la edad de treinta y seis años. En medio, entradas relacionadas con su estancia de cuatro años en París, el regreso a Buenos Aires, las depresiones, las lecturas, los borradores, los apuntes literarios, la búsqueda incesante de la palabra o del amor que la eximiera del dolor existencial. Todo está narrado en los *Diarios* con profundo desgarramiento, mostrando la atormentada relación que mantuvo la autora consigo misma y también con los demás. No obstante, la lectura de estos diarios evidencia el deseo de Pizarnik de dejar huella de su proceso creativo, de sus reflexiones y apuntes literarios y de ir construyendo con todo ello, como dice César Aira en su biografía sobre la autora, un “personaje Alejandrino”<sup>2</sup>; es decir, un ser en el cual literatura y vida, ficción y existencia, se funden y se confunden en un relato particular. No es de extrañar, por tanto, que estos textos, en ocasiones muy trabajados, evidencien, como dice Becció, “las intenciones predominantemente literarias de Pizarnik como diarista” (10). Por este motivo, el lector o lectora que se aproxime a estos textos con una curiosidad estrictamente biográfica quizá se vea defraudado, ya que las referencias a lugares, eventos específicos o personas concretas han sido omitidos deliberadamente. Es más, Becció ha querido hacer hincapié en este aspecto y como editora ha prescindido de aquella información que pudiera comprometer la intimidad de la autora o de su familia. Por este motivo, si bien la edición de los *Diarios* publicada en el 2013 amplía y corrige la del 2003, la editora se reafirma en el prólogo de esta nueva edición sobre la decisión de desestimar la publicación de algunos fragmentos personales, consideración esta que no ha sido bien recibida por algunos estudiosos de la obra de Pizarnik. A pesar de todo, la lectura de los diarios resulta

<sup>2</sup> Aira, Cesar. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

una referencia imprescindible para aquellos que quieran indagar en el *rompecabezas Pizarnik*, ya que en ellos se recogen sus preferencias y lecturas literarias, interesantes reflexiones sobre la materia poética y la prosa, numerosos apuntes y observaciones que hacen posible seguir de cerca su formación y desarrollo como escritora. Asimismo se detallan múltiples crisis, relaciones, amoríos y devaneos sentimentales, la constante preocupación de Pizarnik por el peso, sus compulsiones, obsesiones, y muchos otros aspectos personales, íntimos, que surgen cuando la escritura se entiende como una forma honesta de autoconocimiento. Además de los diarios, Becció se ha encargado de compilar la obra completa de Pizarnik también publicada en Lumen. Por otra parte, ella misma es autora de excelentes poemarios entre los que destacamos *Como quien acecha*. (Editorial de la Flor, Buenos Aires 1973), *Por ocuparse de ausencias*. (Último Reino, Buenos Aires 1982), *Ronda de noche*. (Neuafl. Plaza & Janés, Barcelona 1999), y *La visita y otros libros*. (Bruguera, Barcelona 2007).

**Cristina Ortiz.** Háblanos un poco del proceso de edición, de las decisiones que, como editora, has tenido que afrontar. Por ejemplo, la edición de 2013 de los *Diarios* te ha dado la oportunidad de repensar decisiones tomadas en la anterior, publicada en el 2003, y que creó cierta polémica entre algunos críticos por las omisiones que hacías. En esta nueva edición, sin embargo, tu reiteras que “aceptas y asumes” tu decisión de omitir ciertos nombres por respeto a la familia y a la autora. Además, has decidido conservar peculiaridades y errores ortográficos e incluso alguna frase incompleta reproducida tal y como aparece en los manuscritos originales. Háblanos un poco de estas intervenciones y decisiones que has tomado como editora y cual era tu idea respecto al resultado final.

**Ana Becció.** Lo de defender el texto ha sido a posteriori. Yo puse en el prólogo este comentario sobre la privacidad porque las personas, en general, no entienden lo que supone editar documentos póstumos considerados de carácter personal y no literario por los herederos. De hecho, las editoriales tienen equipos de abogados para defenderse de los ataques a los que están sujetos por parte de personas que se sienten dañadas por este tipo de publicaciones. En el caso de Pizarnik este fue el caso de la primera edición, a lo que se sumó otra variable. Hay que decir que nos llevó veinticinco años publicar la obra porque la intención de publicarla se vio frustrada cuando yo dejé Argentina en el año 76. Después de morir Alejandra en 1972,

Olga Orozco y yo entregamos en 1973 a Editorial Sudamericana los trabajos de poesía y prosa póstumos. Sin embargo no se publicaron. Mucho después, en el año 1981, yo me enteré por Enrique Pezzoni de que Antoni López Llausas no se había atrevido a publicar el manuscrito durante la dictadura, aunque inicialmente se hubiera comprometido a hacerlo, por temor. El editor temía que la obra pudiera ser censurada. Yo salí de Argentina en el año 76 y traje conmigo a Europa los papeles de Pizarnik. Al llegar a Barcelona, Ana María Moix –gran admiradora de la poesía de Pizarnik– me dijo que fuéramos a hablar con Esther Tusquets, sin embargo esta no nos creyó. Veinticinco años después Tusquets aceptó publicar los diarios, pero con mucha reticencia porque decía que estaba totalmente segura de que iba a perder dinero. Esas primeras ediciones fueron contratadas entre Aurora Bernárdez –la primera mujer de Julio Cortázar– y Esther Tusquets. Aurora Bernárdez había quedado como depositaria de los diarios de Pizarnik. Con muy buen criterio, Aurora le dijo a Esther que primero tenía que publicar la poesía, luego la prosa y finalmente los diarios, ya que Alejandra Pizarnik era ante todo una poeta y había que dar a conocer su obra primero. Cuando llegó el turno de los diarios yo ya tenía una idea. Yo quería ser fiel al pedido que Alejandra me había hecho, y era que me ocupara con Alberto Manguel de la publicación de sus diarios. Ella quería que hiciéramos una edición como la que había hecho Leonard Woolf con los diarios de Virginia. Cuando me lo dijo, pensé que esa petición era un juego más de Alejandra. No me imaginaba que al día siguiente iba a aparecer muerta. Pero a mí me quedó muy grabada esa petición. Se lo comenté a Aurora y ella dijo que sí, que lo hiciera, porque si no Miriam Pizarnik iba a protestar. De hecho, Miriam nos pidió que le pasáramos los originales ya que ella quería controlar el contenido. Es más, opinó que había que retirar ciertos contenidos que le concernían a ella, a la madre, al padre, etc. En esta primera fase yo hice un diario pensando en cómo hubiera hecho Alejandra esa selección, ya que ella misma la había dejado pautada en esos cuadernos que ya había preparado para publicación. Con ese fin, en un cuaderno había resumido varios años. De hecho, la propia Alejandra publicó parte de sus diarios en varias ocasiones, por lo menos tres. Siguiendo esa pauta, yo hice una selección de los diarios que se lee como un libro. Pasaron muchos años, el libro tuvo éxito, pero la gente igualmente protestó. Pero he de decir que protestan en general los de siempre. Protestan aquellos que necesitan mucho

morbo para la literatura y que además son perezosos, ya que nadie les impide ir a Princeton y acceder a los diarios que están allí disponibles para los estudiosos de la obra de Alejandra. Cuando se agotó esta edición, los tiempos ya habían cambiado. Miriam Pizarnik también había evolucionado con los tiempos, y la editorial ya no era Lumen, ya no era Esther Tusquets, sino que era una editorial diferente, con una editora diferente que vio la oportunidad de hacer una edición distinta, en homenaje a la autora. Teniendo en cuenta el perfil que querían darle, yo propuse hacer una edición nueva y corregir las erratas de la edición de Lumen. Penguin no me limitó el número de páginas, pero para mí esta edición quizá se debería haber hecho en dos volúmenes. En esta nueva edición ya está prácticamente todo. Como señalo en el prólogo, el único cuaderno que sigue faltando es el último ¿Por qué? Porque allí se habla de una persona que todavía está viva, con nombre y apellidos, y no es nada agradable lo que se dice de ella y de su familia. Francamente habría que haber ido a preguntarle a esta persona si quería que se publicara el cuaderno. Yo no tengo ningún interés en este tipo de cosas y la editorial tampoco. Si el día de mañana esta persona autoriza la publicación, entonces que se publique, pero desde mi punto de vista no se puede hacer un atropello a la intimidad de una persona. Este aspecto es muy importante para mí. De hecho, podemos considerar que los diarios, como las cartas, son y no son obras literarias; unos y otras plantean los mismos problemas. En cuanto a otro aspecto que también se ha criticado, que es la decisión de referirse a personas solo por las iniciales y no por los nombres, esto responde a algo muy sencillo: no hay nombres en los diarios de Pizarnik, solo usa nombres de pila. Yo decidí que no iba a hacer el trabajo detectivesco de averiguar quién estaba detrás de cada sigla. Si bien algunos se podían identificar —y así lo hice en la primera edición, y me criticaron— en esta última opté por no poner el nombre completo de nadie. Por algún motivo Pizarnik había decidido poner solo iniciales. Así como no hay descripciones de lugares, apenas hay referencias a las características del pequeño cuarto que ocupa en París, a las calles donde vivió, a los lugares por donde paseaba en Buenos Aires... Hay una ausencia total de referencialidad ya que Alejandra Pizarnik pertenece a una época literaria, que podemos situar entre los años 50 y los años 70, muy influida por la cultura francesa. En esos años, más allá de la influencia original del surrealismo, los otros autores a los que ella admiraba eran Natalie Serrault, Margarite Duras,

Alain Robbe-Grillet, es decir todo el *nouveau roman*, así como los escritores del entorno de la revista *Tel Quel*, como Roland Barthes y compañía. Esa visión de la literatura era profundamente anti-realista y anti-referencial. No eran autores que hacían literatura describiendo la calle donde se vivió, porque para estos autores eso era como una composición-tema de primaria. Todo esto hay que tenerlo en cuenta porque no se puede extrapolar a Pizarnik de estos movimientos literarios. La chica que llegó a París en los años 60 tenía 23 años; para ella Buenos Aires era una ciudad provinciana. Sus deseos, su forma de estar instalada en el mundo, tienen su equivalente en Estados Unidos o Europa. En Buenos Aires ella es una persona *anormal*. Cuando llega a París descubre la *nouvelle vague*, la vanguardia francesa, la pintura... y es entonces cuando se siente absolutamente reconocida. Ella está allí a sus anchas. Aparentemente en París no es feliz, pero sí, sí lo fue. Más tarde, cuando regresa a Buenos Aires, se da cuenta, nos damos cuenta, de que lo terrible para ella fue haber vuelto. ¿Podría haberse quedado en París? No sabemos. Todo esto son elucubraciones, claro.

Siguiendo el hilo de la pregunta, los manuscritos y los cuadernos suponen un trabajo literario para Alejandra, son un estudio, un centro de estructura. Toda la lucha entre la poesía y la prosa se va a dirimir con los diarios. Cuando regresa a Buenos Aires resume los cuadernos de París con la ambición de narrar París, de escribir una novela. Al hacer los resúmenes, ella misma altera las fechas, modifica las iniciales, cambia cosas de lugar, varía ese relato original pegado a la realidad que vivía entonces y lo transforma para ficcionalizarlo. Eso se ve muy bien en los apéndices de esta última edición donde están los resúmenes mecanografiados que ella va a dar a publicación. Si uno los compara con las entradas originales que figuran completas en el cuerpo del volumen, ahí se ven claramente los cambios, las podas que ella introdujo. Así que la primera que intervino en sus diarios fue la propia Alejandra.

**CO.** Parece imposible hablar de Pizarnik y no referirnos a su muerte y a su deseo, que se constata en los diarios, de elaborar una poética radical, donde la experiencia sea indistinguible de la construcción de una subjetividad por y para la literatura en la que el sujeto se disuelve y desaparece en el lenguaje. En cierta medida recuerda a aquellas líneas de J. L. Borges en *El otro, el mismo*: “yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura

me justifica”.<sup>3</sup> En este sentido y desde tu punto de vista, ¿es lícito apoyarse en la biografía de Pizarnik, incluido ese gesto radical del suicidio, para dar coherencia a su poética?

**AB.** Eso ocurre específicamente con las mujeres. Ocurrió con Anne Sexton, con Silvia Plath y ha ocurrido también con Alejandra Pizarnik. Con los hombres que se suicidan, como Paul Celan y con otros suicidios emblemáticos masculinos, no sucede. Las propias mujeres “investigadoras” abonan en este territorio. En el caso de Pizarnik, lo que vos llamás “gesto radical” no es algo que está demostrado. Toda la obra de Alejandra, sobre todo en los últimos años, indica una desesperación muy grande. Su situación emocional y psíquica estaba muy alterada. Ella era una persona que hoy día se consideraría una toxicómana puesto que no podía vivir sin sus dosis masivas de anfetaminas que le habían sido prescritas por un psiquiatra. Además de las anfetaminas el psiquiatra le recetaba Valium. En fin, estos eran unos cocteles nefastos. En aquella época este tipo de médicos se ensayaban en los pacientes, ya que no se sabía bien el efecto que estas drogas tenían. Las anfetaminas comenzaron a usarse en Argentina como inhibidores del apetito. Como Alejandra tenía ese problema con su peso en la adolescencia y primera juventud, es posible que hubiera empezado a tomar anfetaminas para eso. El consumo más masivo fue cuando empezó a psicoanalizarse al regresar de París a la Argentina. En Francia, en los diarios de París, no aparecen anotaciones sobre los fármacos que toma, cosa que hacía siempre. Ella había pasado por una tentativa de suicidio dos años antes de morir mientras estaba internada. La doparon con pastillas. En realidad no se sabe qué pudo haber pasado. Ella era una persona asmática. Este tipo de excesos, de dosis masivas, le pudo producir un ataque de asma. No se puede negar que en toda su obra existe la presencia fundamental de la muerte. Ella forma parte de esos escritores que lo dan todo a su ambición de perfección en la poesía, como sucede con Antonin Artaud y el propio Paul Celan. Pizarnik tradujo a Artaud, en una versión muy hermosa. En el prólogo a esta traducción ella dice una frase muy importante: “acercarse a un autor de este tipo exige los temibles caminos de la pureza, de la lucidez, del sufrimiento, de la paciencia”. ¿Qué está diciendo?

<sup>3</sup> Borges, Jorge Luis. “El otro, el mismo” *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1974.

Para ella, esa lucidez, esa búsqueda de perfección en la pureza, quiere decir no pactar con nadie. Nunca quiso conformar ni a un editor ni a un crítico. Con Celan sucede igual. Lo que la hermana con Celan es el hecho de que ambos fueran judíos inmigrantes. Pizarnik tiene que escribir en un idioma que no es el suyo. Tiene que apropiarse del español. En su casa se hablaba ruso y yiddish. Cuando yo la conocí eran dos palabras de yiddish y una de español. Hay una cita de Pizarnik cuando tiene diecinueve años, en la que narra una anécdota con el quiosquero. El hombre le hace una reflexión en la que le dice: “Nosotros los europeos...”, asumiendo que Alejandra era de Europa, asimilándola a ella a la inmigración europea que había en Argentina, por su forma de hablar. De esos primeros años retratados en los diarios ella evoca ese proceso de aprender el español. Al principio ella comete muchos errores. En la primera edición la tendencia de la editorial fue corregirlos; en esta, decidí mantenerlos. Al contrario del español, Alejandra se siente cómoda con el francés. De hecho, su español tiene una impronta del francés atribuible también a que, en aquella época, el español de Buenos Aires tenía una gran influencia del francés. Eso se nota en casi todos los escritores de la época. El primer escritor que tiene una impronta anglosajona es Borges. Luego, entre los cercanos a Alejandra por edad, es Alberto Girri el primero que traduce la poesía norteamericana contemporánea. Por eso ella, en un viaje a España que realiza, hace hincapié en que los españoles no sufren con el lenguaje. Digamos que el lenguaje a un español no le produce trauma, mientras que en el siglo XX vas a encontrar que muy pocos escritores latinoamericanos se sienten cómodos con el español. Pizarnik privilegia esa parte del castellano que evidencia el mestizaje de la España anterior a 1492; le encantan Cervantes, Quevedo; Góngora la interpela, le interesa mucho. Con los escritores más contemporáneos mantuvo intercambio epistolar, por ejemplo con algunos poetas catalanes o con Antonio Fernández Molina. También, ella comenzó a publicar en España muy temprano. En los años 60.

**CO.** Una de las cosas que me ha parecido novedosa al leer los *Diarios* es el humor que se desprende en algunas entradas. Los lectores de la poesía de Pizarnik están ya familiarizados con ese deseo de trascendencia poética, con el onirismo de sus imágenes y símbolos, etc. sin embargo no sé si es tan conocido este sentido del humor que chispea de vez en cuando entre tanto desasosiego. Ella misma se sorprende ya que ve humor en Dostoievski, un humor que llama “in-

voluntario” (550). ¿Qué crees que aportan estos momentos de humor, o la valoración del mismo en un autor tan atormentado como Dostoievski, para el conocimiento de esta autora?

**AB.** Alejandra tenía un extraordinario sentido del humor. Si estabas con ella no podías dejar de reírte. Era la antítesis de lo que la gente se imagina que era Pizarnik. Vivía haciendo bromas, chistes... Los chistes siempre tenían que ver con el lenguaje. Transformaba las palabras. Igual que Cortázar, tenían ambos un sensacional sentido del humor. Uno de los libros donde eso se lleva al extremo es en *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, que se encuentra incluido en el volumen de prosa. Yo ahora quisiera hacer una edición separada de este libro, que voy a encargar a un escritor ecuatoriano. En el volumen en prosa este texto ha quedado desmerecido, no se puede leer como correspondería. Es un libro extremadamente innovador. No vas a encontrar rasgos de humor en la poesía de Alejandra. El humor está en la prosa. Ella tenía una carpeta específica con los textos humorísticos. Hay un trabajo muy importante con la ironía. Estudio el tema del humor. Su lectura de cabecera fueron los diarios de Kafka, que están llenos de humor. ¿Cómo no iba a encontrar humor en Dostoievski, en un personaje como *el idiota*? Y sí, por supuesto que sí. Hay momentos que son absolutamente risibles, y eso se ve más ahora en las nuevas traducciones. Además, Olga Orozco fue una de las grandes amigas y mentoras de Pizarnik. En la poesía de Olga no hay humor, pero era la persona más graciosa, que se reía el día entero. Otro ejemplo: Ana María Moix. Sus textos no son de risa, sin embargo pasabas una tarde con ella y te morías de la risa. El humor es un rasgo de las personas muy inteligentes.

**CO.** Otra cuestión interesante es el campo referencial de su literatura. En los diarios incluye muchas reflexiones literarias mencionando sus filias y fobias hacia diversos autores. En el terreno latinoamericano se decanta por la poesía de Huidobro, Neruda, y, sobretodo, Vallejo. Estos son algunos de los autores a quienes Pizarnik leyó joven y que le dejaron profunda huella y, en el caso de Huidobro y Vallejo, incluso le mostrarán un camino poético a seguir. En los apuntes literarios que se recogen en los diarios expresa admiración y elogia esta poesía latinoamericana próxima a las vanguardias. Sin embargo, no menciona poetas argentinos; es más, parece que se desvincula de los movimientos poéticos argentinos que se estaban cristalizando en Buenos Aires en ese momento, aunque mantuviera una amistad estre-

cha con varios escritores y poetas. ¿Por qué crees tú que esto es así? ¿Existe algún grupo o generación con quien tú vincularías su poesía en la trayectoria poética argentina?

**AB.** Desde muy joven tiene una atracción hacia la vanguardia. Ella no se siente vinculada a una gran parte de la literatura argentina de su época salvo casos muy excepcionales. En los libros en prosa se incluyeron los artículos y reseñas que Alejandra escribió y que son muy interesantes porque son modelos de crítica literaria. Allí escribí sobre Borges, Cortázar, Gironde, Enrique Molina, Ricardo Molinari, Olga Orozco, Girri y varios otros autores de su época. Al mismo tiempo era una escritora que leía constantemente a sus contemporáneos argentinos, especialmente a nosotros los jóvenes. Nos leía y nos daba su opinión. En ese sentido no era en absoluto ajena a lo que se estaba produciendo en Argentina o en Latinoamérica. Hizo amistad con autores latinoamericanos importantísimos como Octavio Paz —una amistad de intercambio poético—, con la poeta Cecilia Meireles y con muchos otros. Alejandra era muy conocida y publicaba muchísimo en las revistas latinoamericanas importantes de la época. Tuvo una gran amistad con Juan Liscano y con los grandes poetas colombianos y venezolanos. No estaba ausente de las producciones literarias del momento, sino que era muy crítica.

Cuando Alejandra publica su primer libro sí, este es muy deudor de la impronta poética lúdica, surrealista, que compartía con la gente que frecuentaba en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, pero después Alejandra desarrolla un carácter propio. La influencia más notoria en su obra es Olga Orozco, una poeta y un tipo de poesía que ella admira profundamente. Luego está su lectura sabia de Borges, de quien no toma nada más que una cosa fundamental: la ambición de crear un estilo. Alejandra llega así a construir su *personaje alejandrino*, como decía Aira, un personaje y un estilo que son inconfundibles. Digamos que cuando ella escribe y publica sus libros en Buenos Aires, nadie lo logra tanto como ella. Ella llega a un punto en que abre una puerta diferente, algo que se nota en los poemas póstumos escritos en los dos últimos años de su vida, donde lo que escribe es como si ya hubiera llegado a un punto y tuviera que iniciar otra cosa. Y *La Bucanera de Pernambuco* que es ya otra incursión de vanguardia. Cuando uno lee esos textos comprende el surgimiento de poetas neobarrocos en el Río de la Plata, como Néstor Perlongher y compañía. Mi generación, que fuimos los que empezamos a escribir

entre los años 60-70, partimos del punto al que Pizarnik había llegado. Para nosotros ella encarnaba la vanguardia. Los demás eran poetas fundamentales, pero no eran los poetas modernos. Digamos que un tipo moderno podía ser Oliverio Girondo, que era un poeta de los 30. Aún así, por supuesto, leíamos a todos.

**CO.** Esta pregunta también me lleva a hablar de su relación ambivalente hacia la ciudad de Buenos Aires y sus círculos intelectuales. Pizarnik expresa siempre un *ennui* respecto al entorno que en un momento dado impulsa su deseo de partir a París; sin embargo, una vez en Francia, se sorprende a sí misma rememorando rincones de Buenos Aires con nostalgia. En general, en los *Diarios*, Pizarnik se desvela como un sujeto en permanente extranjería. Trata de desvincularse de cualquier etiqueta identitaria buscando una única auto-definición: la literaria. Para ello algunas veces en sus diarios dice una cosa y más tarde la contraria. ¿Crees que juega en ellos a despistar, a enfatizar que toda escritura, incluso la autobiográfica, no es en sí misma, como diría Foucault, más que un simulacro, un mecanismo de invención? Por otra parte, esta actitud también está relacionada con la manera en que Pizarnik aborda su sexualidad, mediante esa huida permanente de las etiquetas. Teniendo en cuenta que no se consideraba atractiva y que vivía en una pelea constante con su cuerpo, tuvo múltiples amantes, tanto hombres como mujeres, hasta el punto que se nos muestra en los diarios como un sujeto pansexual. “Mi problema no es Dios. Mi verdadero problema es el sexo” (709) afirma. Desde tu punto de vista, ¿la atribución a Pizarnik de una orientación sexual específica supone hacer una lectura unívoca de un aspecto de su personalidad deliberadamente ambiguo?

**AB.** Cuando Alejandra llegó a París encontró una empatía increíble en la sociedad misma. Digamos que ella en los años 59, 60, 61 y 62 ya tiene una mentalidad de los años 70. Ella se sentía cerca de gente como Janis Joplin, más en sintonía con cierto tipo de vanguardia que se estaba dando entonces en Europa o en Estados Unidos que con lo que se podía encontrar en la sociedad de Buenos Aires. Yo eso lo sé muy bien porque yo viajé a Estados Unidos en el año 73-74, y en esa época yo también me sentía en Buenos Aires una “rara”. Cuando llegué a Estados Unidos me encontré con gente que era igual que yo y me sentí normal de pronto. Eso supongo que le pasó a Alejandra y por ello resintió mucho volver a Buenos Aires. La sociedad literaria de Buenos Aires no tenía nada que ver con la de París. No olvides que

ella alternaba con André Pieyre De Mandiargues, Cristina Campo, Maurice Nadeau. Conversaba con ellos de igual a igual. En Buenos Aires no había nada de eso. Lo que es Francia con su cultura y el lugar que Francia le destina al intelectual y al escritor, eso no existía en Buenos Aires. Y, bueno, puedo decir que no existe hoy día tampoco.

En ese sentido te digo que su identidad correspondía más a la identidad de los jóvenes de los años 70. Entre otras cosas, el culto de la androginia, a la indiferenciación genérica. Ella se vestía de una manera completamente diferente a los de su generación. No vamos a ver gente vestida así hasta el 68. Se vestía con blue jeans, zapatos de chico... Esa indumentaria era inconcebible en una persona de la época y en Buenos Aires. Era un poco, digamos, una *beatnik avant la lettre*.

**CO.** Recientemente declaraba la poeta Ida Vitale que: “No existe una comunidad literaria iberoamericana. Los nacionalismos han hecho que volvamos a estar aislados”<sup>4</sup>. ¿Percibes esta fragmentación de la que habla Vitale? ¿Es cierto que ya no existe un mercado global del libro en español? ¿Un lector “del lado de acá y del lado de allá” como el que se formó leyendo a los autores del boom? ¿Qué supone esta atomización de la cultura en español a la hora de divulgar la obra de escritores de Latinoamérica como Pizarnik, la propia Vitale u otros autores?

**AB.** Felizmente, en la época en que Esther Tusquets publicó los libros ella distribuía también sus publicaciones fuera de España. Random House ahora también distribuye relativamente bien, pero, lamentablemente, no cumplen los compromisos. El compromiso que teníamos era que, habiendo comprado los derechos de los diarios para la lengua española, Random se comprometía a vender los libros a precios asequibles en los países de habla española. Sin embargo, ahora mismo te encuentras con que mantienen precios europeos, es decir, absolutamente imposibles, inaccesibles para el lector no europeo y menos aún para el lector joven. Entonces estamos siempre en un círculo vicioso. Lo que dices sobre la fragmentación del mercado y la falta de contacto entre los países latinoamericanos es cierto. Si bien hay ferias del libro importantes como la de Guadalajara, la Guayaquil, la de Buenos Aires, la de Bogotá... y esto hiciera pensar que es

<sup>4</sup> [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/19/actualidad/1432039021\\_409221.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/05/19/actualidad/1432039021_409221.html)

posible un mayor conocimiento y difusión de los autores fuera de sus países, sin embargo no es así. Yo, para enterarme de quiénes son los autores ecuatorianos que debería leer, tanto novelistas como poetas, me tendría que ir a Ecuador porque, lamentablemente, cuando los publican las grandes editoriales como Alfaguara o Random, los publican para la venta en el país solamente. Por ejemplo, ya desde hace años hay un Alfaguara-Perú, o Alfaguara-Buenos Aires, etc. De esta manera, resulta muy difícil, mejor dicho, imposible para el lector general encontrar novedades fuera de su país. Aquí, en España, es imposible. Entonces se va haciendo muy difícil esta tarea de mantenerse al día. Que no se lea su obra no es culpa de los autores, sino de esta dinámica editorial. Pero lo que ya es más lamentable es que los autores no se lean entre sí. Eso ocurrió un poco siempre, pero hoy ocurre todavía más. Y si se leen, no hay intercambio de opiniones ni de ideas. Si tomas el libro de prosa de Pizarnik y ves la cantidad de autores que lee: latinoamericanos, argentinos, franceses. Esto no está ocurriendo ahora. ¿Por qué? Una de las razones es que ya no tenemos revistas capaces de acoger ese tipo de artículos y los suplementos literarios son casi inexistentes. En Buenos Aires, es muy raro que se reseñe algo como corresponde. Estamos muy lejos de la política cultural que tienen los ingleses, los alemanes, los franceses o los norteamericanos, países todos donde hay buenos suplementos literarios. Que subsista todavía una revista como *The New Yorker*, por ejemplo, que se ocupa de la literatura en serio, es extraordinario. Eso ha desaparecido completamente de nuestros países, de nuestro idioma. Y esto, por supuesto, afecta al ámbito del idioma, del español.

**CO.** Por último, me gustaría preguntarte sobre el diario como género ya que parece estar viviendo un buen momento, incluso en países como España donde ha sido tan poco cultivado. Algunos atribuyen este éxito a la crisis que están sufriendo otros géneros literarios, como la novela. De hecho, hay autores ahora mismo que solo han publicado obra diarística, con gran éxito, por cierto. ¿A qué crees que se debe este fenómeno? ¿Qué busca el lector en los diarios?

**AB.** Cuando Pizarnik escribía su diario, prácticamente no había mujeres americanas que hubieran escrito un diario. Cuando lo escribió, el único diario en castellano que se había publicado era el de Rosa Chacel, *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta*. Me refiero a diarios de mujeres, porque, claro, luego estaba el excelente trabajo de Julio Ramón Ribeyro. Ahora se van a publicar los diarios de Ricardo Piglia,

que ya él se encargó de hacerlo por entregas a lo largo de los años. En general, podemos decir que así como ha habido un auge de la autoficción, también se ha dado este apogeo en el diario. Este hecho se presta a mucho, pero sobre todo a extraordinarias banalidades. Los diarios de Ribeyro son extraordinarios, pero hay otros que... en fin. No toda la gente que escribe diarios escribe de cosas apasionantes o mínimamente interesantes. Sobre todo hay que tener en cuenta que en nuestro idioma no hay una tradición diarista tal como la entienden en el mundo anglosajón o los franceses. Además este es un género muy poco estudiado.

**CO.** Gracias por concedernos esta entrevista tan completa. Ha sido un placer hablar contigo.

**AB.** Gracias a ti. Has hecho una panorámica muy buena con tus preguntas.



*Ana Becció*



## CON LOS OJOS DE UN *HAIJIN*. CONVERSACIÓN CON FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA

CARLOS E. PALDAO<sup>1</sup>

Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala es uno de los más reputados traductores de haiku y de literatura japonesa en español. Ha sido Profesor Titular de Filología Hispánica (1975-2006) en la Universidad de Sevilla donde impartió cursos de Doctorado o de Libre Configuración sobre Haiku. Graduado en Lengua y Cultura Japonesa por la Universidad Sophia de Tokyo (1965), obtuvo su Licenciatura en Filología Moderna por la Universidad de Sevilla (1970) y luego su Doctorado en Filología con la Tesis “El haiku japonés”, becada por la Fundación Juan March, y publicada por dicha Fundación y la Editorial Guadarrama (1972) obteniendo el Premio Extraordinario de Doctorado por la mencionada Tesis (1973) –posteriormente reeditada por Ediciones Hiperión (1994) en varias re-ediciones—. Adicionalmente ha sido Director del Centro de Estudios Orientales y Africanos en la Universidad Autónoma de Madrid durante dos cursos académicos, y Profesor de Japonés de dicho Centro (1985-87). Ha pronunciado numerosas conferencias, ponencias y comunicaciones en distintas Universidades y Congresos y mantenido una autorizada presencia en publicaciones especializadas. Desde 1996, es Presidente de la Asociación de Estudios Japoneses en España. Entre sus trabajos de traducción del japonés al español se cuentan numerosos artículos

<sup>1</sup> ANLE, ASALE, RAE. Vicepresidente de la Delegación de la ANLE en Washington, DC., y estados aledaños, integrante de la Junta Directiva y Editor General de la RANLE. <http://www.anle.us/351/Carlos-Paldao.html>

sobre haiku (con traducción de los poemas comentados), así como sobre varias novelas de autores trascendentes de Japón. Como poeta ha escrito *Una silla de astros* (1989), *Un haiku en el arco iris* (2007) y *A la zaga de la huella* (2011). Entre sus recientes estudios se destaca la selección, traducción, estudio preliminar y comentario de texto de las obras de Chiyo, Yosa Buson, Kobayshi Issa, Akutagawa Ryunosuke, Natsume Sōseki, Masaoka Shiki y Matsuo Bashō, entre otros, para la colección *Maestros del Haiku* de Editorial Satori de España. De las numerosas distinciones recibidas, cabe citarse el Premio Internacional Noma de Traducción por su traducción de la novela *El rostro ajeno*, de Kōbō Abe (1996), promovido por la Editorial Japonesa Kodansha. Asimismo el Gobierno Japonés le otorgó en 2006 la “Orden del Sol Naciente” por sus aportes para difundir la cultura japonesa en España.

**RANLE.** Tu formación en humanidades se inició en Alcalá de Henares, ¿verdad?

**Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala.** Aparte de los estudios del Colegio (Portaceli, en Sevilla), mi formación en Humanidades –Literatura, Historia del Arte y Lenguas Clásicas– se inició en el Puerto de Santa María (Cádiz), Colegio de San Luis Gonzaga, entre 1954 y 1960. Luego recibí cursos de Filosofía y el título de Licenciado en la Facultad jesuítica de Alcalá de Henares, Madrid, donde estudié desde 1960 hasta 1963. Luego hice en tres años Filología Moderna (Español, Inglés y Francés) en la Facultad de Filosofía y Letras de Sevilla (1966-1969). Después de jubilarme hice Filología Clásica (Latín y Griego) en la misma Facultad (2006-2011)

**RANLE.** Recuerdo haber leído que tuviste oportunidad de estudiar aquí en los Estados Unidos y más tarde en Japón ¿Cuáles fueron tus experiencias y cómo se vinculan entre sí realidades, idiomas y contextos tan distintos?

**FRIG.** En Estados Unidos estudié y practiqué casi exclusivamente inglés por seis meses (1962-63), residiendo en el Colegio de Saint Andrews, Poughkeepsie, New York, y recibiendo clases de un estudiante jesuita. En Japón estudié y practiqué japonés en la Escuela de Japonés de la Universidad Sophia, en Taura (1963-64) y en varias parroquias del Sur de Honshuu. Cada lengua que aprende uno viene a ampliar la propia mente, tratando de hacerla más comprensiva ante uno mismo y ante el entorno.

**RANLE.** ¿Qué senderos te llevaron a interesarte por el haiku?

**FRIG.** Estando en Japón, cierta curiosidad por la literatura, instintiva en mí. Estudiando Filología en Sevilla, la sugerencia de mi Director de Tesis, Dr. Feliciano Delgado León, de que –ya que sabía japonés– podía hacer la tesis sobre haiku, que era un género en alza, con buenas perspectivas de difusión, como así ha resultado. Mi gratitud honda para él y su memoria.

**RANLE.** Acabo de recibir y disfrutar *Por sendas de montaña* y *El Sueño de la libélula*, de Matsuo Bashō y Natsume Sōseki respectivamente, en tus cuidadosas traducciones bilingües y comentadas. Encontré también que en esa colección de “Maestros del Haiku” de ediciones Satori, se incluyen otros autores como Chiyo, Yosa Buson y Akutagawa Ryunosuke. ¿Cómo fue tu experiencia en la selección de estos autores y qué otros tienes pensado trabajar?

**FRIG.** Habría que añadir, a los autores que mencionas, Issa y Shiki, de quienes también hay ya antologías en esa colección. Está en prensa un segundo volumen de Bashō y luego vendrá un volumen de Tan Taigi. Entre mis sugerencias están Kyoshi, los discípulos de Bashō, y segundos volúmenes de Buson, Issa y Shiki. El estar en contacto con el haiku a través mis traducciones y artículos es lo que me lleva a sugerir tema para nuevos libros. También puede ser interesante algún autor o autora contemporáneo/-a, como Madoka, por ejemplo.

**RANLE.** Siempre me llamó la atención que la poesía de Buson con su versatilidad, riqueza visual y dinamismo haya estado oscurecida por sus dibujos y pinturas hasta que Shiki lo saca de nuevo a la luz ¿qué interpretación se le podría dar?

**FRIG.** Había muy buenos autores en el siglo XVIII y comienzos del XIX, como Chiyo, Taigi, e Issa. No tiene nada de particular que Buson, siendo buen haikista, destacara más como pintor y calígrafo. Shiki necesitaba una figura conocida pero no muy venerada todavía para contraponerla a Bashō, y la encontró en Buson y en su haiku de “esbozo de la naturaleza” o *shasei*, como él mismo proclamó.

**RANLE.** Una figura que en los últimos años ha sido cada vez más valorada es Kaga no Chiyo, pero moviéndonos más a nuestra época ¿Qué otros autores destacarías?

**FRIG.** Vicente Haya me hizo ver la importancia de Taigi, confirmando mis intuiciones sobre la valía de dicho autor. Más cerca de nosotros están Akutagawa y Sōseki, que hasta el presente no han sido muy estimados en el mundo del haiku. También el panorama contemporáneo es muy rico.

**RANLE.** Durante siglos el haiku estuvo íntimamente ligado a la cultura japonesa tradicional para luego trascender sus fronteras y alcanzar su universalización. ¿Cuál es tu lectura de este hecho?

**FRIG.** Favorece tal fenómeno la aparente facilidad del haiku, en tres versos de 5·7·5 sílabas. Al oír o leer un haiku, hay mucha gente que dice “eso lo hago yo”. Habrá luego que ver si es valioso lo que sale de ahí, pero en un principio el haiku parece ser la poesía al alcance de cualquiera. El idioma inglés, por ejemplo, con tantas palabras monosilábicas, se presta mucho a la concisión del haiku. Pero se han escrito haikus incluso en latín y en griego; cuánto más en lenguas latinas y germánicas.

**RANLE.** El entusiasmo por la lírica japonesa ha llevado a muchos lectores cuya lengua es el español a estudiar japonés y se sorprenden por la semejanza de muchas de sus palabras con el castellano. ¿Se trata de una coincidencia casual de tipo fonético o es de naturaleza conceptual?

**FRIG.** Está más en la coincidencia fonética y la tipología de las palabras: predominio de sílabas abiertas (no trabadas por consonante, como en “constar”) y de acentuación llana, entre otros aspectos.

**RANLE.** En caso que exista, ¿qué afinidad tanto fonética como fonológica se da entre nuestra lengua y la japonesa?

**FRIG.** Como antes comenté, ciertamente hay afinidad y la prueba es que la fuga de nuestra “seguidilla” suena como haiku.

**RANLE.** ¿Se dan casos en los diccionarios de japonés de presencia de hispanismos?

**FRIG.** Ciertamente los hay, muchos menos que anglicismos. Un buen diccionario los aporta, y por supuesto los diccionarios japoneses de extranjerismos.

**RANLE.** En la apertura y acercamiento que se dio a principios del siglo pasado con Japón, tuvo un papel protagónico la figura del mexicano José Juan Tablada como introductor del haiku en la lírica hispánica. A pesar de otros trabajos sobre ese autor, el libro de Seiko Ota recientemente publicado, tiene el mérito de ser el primer estudio en profundidad sobre Tablada desde la óptica de la cultura japonesa. Varios estudiosos han visto en sus “poemas sintéticos”—como él optó por llamarlos— más que imitaciones, recreaciones o interpretaciones ¿Cuál es tu opinión?

**FRIG.** Tablada captó ahí la posibilidad de plasmar lo que habría sido la poesía ideal para Bécquer (aparte del ingrediente “pa-

sión”): poesía breve, concisa, sensible y muy significativa. No sé si Tablada se lo planteó así, pero en realidad así ha resultado.

**RANLE.** En el mundo panhispánico, y de manera cada vez más creciente, se ha venido cultivando el haiku y muchos creadores optan por mantener su forma poética de 17 sílabas, dispuestas en tres versos de 5, 7 y 5 sílabas de extensión. En su dimensión formal ¿cuáles son los aspectos más destacados?

**FRIG.** Hay un canon, que es la pauta métrica. También hay sonetos (y sonetillos, y sonetos con estrambote). Igual hay haikus más libres. Mi opinión –respecto al haiku– es que el canon no es una rémora, sino un gran aliado del ritmo.

**RANLE.** ¿Y en la dimensión de contenido?

**FRIG.** Desterrar raciocinios e intelectualidades, y abrir los sentidos. Poner más vida que pensamiento elaborado. Pero, eso sí: la forma hay que cuidarla.

**RANLE.** En este nuevo siglo que estamos viviendo, además de mantenerse la adhesión al canon tradicional que acabamos de comentar, se da también una notable reformulación ¿cómo la caracterizarías?

**FRIG.** Una vez que se rompe el canon no hay límites. Se puede llegar a una genialidad o a trivialidades, pero si dejamos el canon vamos dejando lo nuclear del haiku, a nuestro propio riesgo.

**RANLE.** Alejándonos del universo del haiku, adicionalmente a tu larga trayectoria universitaria ha corrido pareja una dilatada profesión de traductor. ¿Podrías compartir con nuestros lectores algunas de tus experiencias en ese ámbito?

**FRIG.** El traductor debe también velar por el estilo. La figura del “corrector de estilo” que no sabe japonés pero tiene que justificar un sueldo en la editorial, me parece detestable para corregir traducciones del japonés. Lo he sufrido, por cierto.

**RANLE.** Para concluir este fecundo recorrido, ¿cuáles son, tanto en la lírica japonesa actual al igual que en la narrativa, los autores cuya lectura en castellano recomendarías?

**FRIG.** Sin duda alguna, Jun’ichirō Tanizaki y Kenzaburo Oé en prosa, y Kobayashi Issa en haiku.

**RANLE.** Muchas gracias, Fernando, por compartir con nosotros tu experiencia al igual que apoyar los esfuerzos de la Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

## ANNE HÉBERT: EL SUEÑO Y LA PALABRA POÉTICA CONVERSANDO CON ANA VALVERDE OSAN

GRACIELA S. TOMASSINI<sup>1</sup>

A mediados del año pasado vio la luz el poemario *La tumba de los reyes* de la escritora canadiense Anne Hébert<sup>2</sup> en una fina traducción al castellano de Ana Valverde Osan, permitiendo expandir y profundizar el conocimiento de una indispensable obra poética que trasciende tiempos y espacios. Conversamos al respecto con nuestra colega, amiga y recientemente nombrada como miembro de Número de la ANLE. Ana nació en la Zona Internacional de Tánger, Marruecos, donde recibió el diploma del *baccalauréat* del liceo Regnault. En Estados Unidos obtuvo el doctorado en Lenguas y Literaturas Románicas de *The University of Chicago* y actualmente ejerce como catedrática de literatura en la *Indiana University Northwest*. Sus áreas de interés son la poesía contemporánea escrita por mujeres hispanas, el poema largo y la traducción de poesía. Es la autora de *Nuevas historias de la tribu: El poema largo y las poetas españolas del siglo XX*, así como de numerosos artículos. Su traducción de *Ítaca*, el poema largo de Francisca Aguirre, fue premiada por BOA Editions como parte de la *Lannan Translation Series*. También ha publicado la traducción de *Narcisia*, de Juana Castro Muñoz y la

<sup>1</sup> 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.redmini.net)). <http://www.anle.us/472>

<sup>2</sup> <http://www.anne-hebert.com/index.php>

de Luis Alberto Ambroggio, *Homenaje al camino*, así como próximamente verá la luz su traducción del libro de Clara Janés, *Diván del ópalo de fuego (o la leyenda de Layla y Machnún)*. Ha sido la editora de dos monografías de ALDEEU, *Poesía hispana en los Estados Unidos* (2011) y *La traducción en los Estados Unidos: Teoría y práctica* (2012).

**RANLE.** ¿Cómo surge tu interés por Anne Hébert y su obra?

**AVO.** Mi interés por Anne Hébert tiene sus orígenes en los años cuando cursé la licenciatura en francés en la Indiana University Northwest. En aquel entonces, tomé un curso independiente con el profesor Frank Caucci —un excelente especialista en literatura canadiense— y leí muchas de las novelas de Anne Hébert, el género por el que más se la conoce. La poesía no la abordamos.

**RANLE.** ¿Por qué entre la vasta producción de esta autora canadiense —que incluye diez novelas, varias obras dramáticas y numerosos guiones cinematográficos, además de cuatro libros de poesía— elegiste justamente el sendero que te llevó a interesarte y traducir *La tumba de los reyes*?

**AVO.** Fue totalmente por casualidad. Recuerdo que cuando Anne Hébert falleció en el año 2000, me enteré por una nota que apareció en el boletín que nos envía semanalmente la *Association Internationale des Études Québécoises (AIEQ)* a todos los miembros. Descubrí por aquel entonces que había escrito cuatro libros de poesía, adquirí *Le Tombeau des rois*, e inmediatamente pude detectar en él los temas que aparecen en sus novelas, así como la gran sensibilidad con la que los trata.

**RANLE.** ¿Cómo dirías que está organizado este poemario y de qué manera se inserta en la producción lírica integral de Hébert, una de las escritoras francófonas más importantes de Canadá y de América?

**AVO.** Cuando este poemario se publicó por primera vez en 1953, apareció dividido en once secciones, todas ellas encabezadas por un número romano. Sin embargo, cuando las *Éditions du Seuil*, la prestigiosa editorial francesa encargada de la publicación de la obra de Hébert, lo hizo por segunda vez en 1960, estos números desaparecieron. Al leer el poemario, percibí que había una historia que lo recorría y entonces pensé que la división metódica que lleva a cabo Hébert era reveladora, al reflejar el esmero con el que trata de presentarnos

sus ideas. Si consideramos que estas particiones recogen poemas que comparten temas análogos, podríamos calificarlos como una especie de cantos, como aquéllos que constituyen un poema largo.

Como trabajo con los poemarios escritos por las poetas españolas del siglo XX, encontré que había muchos aspectos similares entre el texto de Hébert y aquéllos, tales como un hilo narrativo que vertebra la obra y preguntas que ponen en tela de juicio el *statu quo*; la ausencia de nostalgia, la presencia de nuevos vínculos espirituales con la naturaleza y la utilización de finales abiertos. Y es por esto que decidí volver a incluir los números romanos que encabezan cada canto.

La producción lírica de Anne Hébert — con tan sólo cuatro poemarios — no es tan amplia como la de su narrativa — con más de diez libros — ni ha recibido la misma atención por parte de la crítica. Denis Bouchard, por ejemplo, se lamenta de que *La tumba de los reyes*, a pesar de representar la cima de su obra literaria, es una joya abandonada e incomprendida. Con las novelas se dio a conocer por todo el mundo francoparlante, pero es sobre todo en Francia donde recibió los premios más importantes.

**RANLE.** La trayectoria literaria de Anne Hébert es muy rica, variada en su temática y diversificada en géneros. ¿Cuáles son a tu juicio los hitos más salientes de su singladura?

**AVO.** Sin duda lo fueron algunos de sus libros, tales como el de cuentos, *Le Torrent* (que escandalizó a sus lectores) y las novelas *Les Chambres de bois* (un ejercicio rebelde y experimental de la literatura, lleno de enajenación) y *Kamouraska* (donde demostró su virtuosismo). Su obra recibe numerosos premios sumamente prestigiosos, como son, entre otros, el *Premio de las librerías de Francia*, el *Premio de Literatura del Gobernador General* — que recibió dos veces —, el *Premio Fémina*, así como el *Gran Premio de la Real Academia de la lengua francesa de Bélgica*.

Fue nombrada doctora *honoris causa* por cinco universidades: la Universidad de Toronto, la Universidad de Guelph, la Universidad de Quebec en Montreal, la Universidad McGill, así como la Universidad Laval. Asimismo dos de sus novelas, *Kamouraska* y *Les fous de Bassan*, fueron convertidas en películas de gran éxito, y por último, pero no menos importante, cabe recordar que sus obras han sido traducidas a más de siete idiomas. Con una obra tan variada, resulta difícil tratar de identificar cuáles han sido los momentos más destacados

que hay en ella, pero esto puede dar una idea de la importancia que ocupa en la *zeitgeist* francocanadiense.

**RANLE.** Es frecuente encontrar en la producción de los grandes poetas la presencia de temas recurrentes que se exploran a lo largo del tiempo y del espacio de la vida desde perspectivas distintas. En el caso de nuestra autora, ¿cuáles serían, en tu opinión, estas obsesiones, o en todo caso, insistencias temáticas?

**AVO.** El tema más importante que permea toda su obra es indudablemente Quebec, su tierra y su gente. ¿Quién como ella ha sabido captar su magnificencia y esplendor, tanto en sus poemas como en sus novelas y sus obras de teatro? y ¿Quién si no ella ha conseguido describir el conflicto entre el mundo interior y el exterior, poniendo énfasis en la necesidad de prestar atención a la vida diaria para llegar hacia una liberación espiritual? No creo que haya nadie que haya sabido fascinarnos tanto como ella con los conflictos en las relaciones familiares, el odio y la violencia en sus personajes principales, la vida y la muerte, la represión en los seres humanos y también su deseo de liberación.

**RANLE.** A fines de la década de los 80, tuve oportunidad de conocerla cuando nos visitó en Washington DC., con motivo de una invitación del Comité Interamericano de Cultura de la OEA. Según recuerdo, se refirió a otros escenarios donde logró tan merecidos éxitos como los de sus novelas. ¿Cómo ubicarías su producción narrativa en el contexto global de su trayectoria?

**AVO.** Como antes comenté, las novelas depararon a Hébert premios valiosos y derechos de autor que le permitieron cierta independencia económica y son las obras por las cuales se la conoce mejor. Desafortunadamente, esto ocurre en detrimento de su poesía, situación que también noto en la obra de ciertas poetisas españolas. Como se suele decir en inglés, "*Poetry does not sell*", y ésta es posiblemente una de las razones por las cuales la transcendencia de su producción narrativa opaca un tanto los méritos no menores de su poesía. Si consideramos que para publicar *La tumba de los reyes* tuvo que correr con los gastos de imprenta aceptando un préstamo que le hace su amigo, el escritor Roger Lemelin, y tenemos en cuenta los numerosos premios que gana más tarde, podemos afirmar que su trayectoria es estelar.

**RANLE.** También ha sido de mucho interés su labor como guionista en varios medios ¿Has tenido ocasión de conocer algo de esas actividades?

**AVO.** No, lamentablemente, desconozco su labor como guionista y he tratado de conseguir, sin éxito, las dos películas que están basadas sobre sus dos novelas y en cuyos guiones colaboró.

**RANLE.** Regresando al universo poético de Anne Hébert, algunos críticos han coincidido en asociar ciertas tendencias expresivas de su poesía con la de Emily Dickinson ¿Qué opinas?

**AVO.** Es posible que esto sea así, si consideramos que tanto Dickinson como Hébert son fundadoras de la poesía moderna en sus respectivos países. Podría mencionar algunos puntos para establecer esa comparación: en primer lugar, ambas autoras están insertadas dentro de un mundo de introversión en el que a veces sus voces poéticas parecen apagarse, tal es la sutileza con que las construyen. En el contenido, la naturaleza juega un papel muy importante en sus versos en los que alterna la observación del mundo en torno con la reflexión metafísica o espiritual. En cuanto a la forma, es fácil percibir una estructura similar en sus poemas, así como el uso de recursos que muestran una ruptura con la tradición, como se evidencia, por ejemplo, en la puntuación atípica que caracteriza tanto los versos de Dickinson como los de Hébert.

**RANLE.** Con una mirada actual y prospectiva, ¿cómo ubicarías tu versión castellana de la *Tumba de los reyes* en el universo literario panhispánico?

**AVO.** Me alegro que me hayas hecho esta pregunta, ya que percibo *La tumba de los reyes* como un poema largo que precede a los que fueron publicados en España en el siglo XX. El libro de Hébert queda muy cerca de otro poema largo que fue publicado en 1947, el de Carmen Conde, *Mujer sin Edén*; percibo a ambos entre los precursores de los que fueron escritos más tarde por mujeres poetas según el siglo llegaba a su fin. *La tumba de los reyes* ofrece al lector una gran oportunidad para insertarse en la cultura, la sociedad y la historia de Quebec por sus rendijas más etéreas, y espero que esta traducción le sirva al lector hispano y a todas aquellas personas que estén interesadas en este tema.

**RANLE.** Moviéndonos a tus otros centros de interés, en la RANLE tuvimos el privilegio de difundir a inicios del 2014 una sugerente entrevista que le hiciste a Félix Grande poco antes de que

nos dejara. Recuerdo que durante el Congreso de la ANLE me comentaste estabas trabajando sobre una de sus obras ¿Cuáles son sus características?

**AVO.** Hará tres años, una beca *New Frontiers*, de la *Indiana University*, me permitió desplazarme a Madrid y pasar casi una semana al lado de Félix Grande para poder consultarle algunas de las dudas que tenía sobre la traducción que había hecho de su poemario, *Libro de familia* y fue verdaderamente una experiencia inolvidable por la gran generosidad y paciencia que me demostró.

Con un total de 155 páginas, este libro está compuesto por 12 secciones de desigual extensión, escritas alternativamente en prosa y en poesía y basadas en los recuerdos de toda una vida del poeta. Los poemas aparecen divididos en tres grupos: el amor por su familia, su pasión por la lengua española (la palabra y la poesía), y su devoción por la música (tanto por el flamenco como por Johann Sebastián Bach). Otro impacto que ofrece la lectura de este libro es poder volver a visitar la historia de la Guerra Civil española, ya que en él se entremezclan la historia personal del poeta con la historia de España, para así ofrecernos una mirada más cercana sobre el enorme dolor que causó este conflicto.

**RANLE.** En tu trayectoria profesional, además de la cátedra universitaria y la investigación, has trabajado de manera sostenida sobre aspectos de la teoría y práctica de la traducción en los Estados Unidos ¿Cuál es tu visión actual sobre este tema de permanente interés?

**AVO.** La traducción tiene una larga historia y un gran punto de crecimiento, auge y desarrollo en este país. En Indiana, el estado en el que vivo, veo con asombro cómo las normas para la intervención de los traductores en los juicios, que solían ser algo flojas en el pasado, se están revisando, haciéndose más estrictas, y hoy en día hay que demostrar que se han aprobado toda una serie de exámenes.

Pero mi interés por la traducción surge como respuesta a la ausencia de poesía escrita por mujeres en las obras traducidas del español al inglés que había publicadas. Para empezar, traduje *Ítaca*, el libro de Francisca Aguirre, la mujer de Félix Grande, que obtuvo el premio y la distinción de ser incluido en la *Lannan Translations Series Selections*. Tras éste y con el mismo objetivo, lo hice con el libro de Juana Castro, *Narcisia*, y con el de Clara Janés, *Diván del ópalo de fuego (o la leyenda de Layla y Majnún)*.

En el congreso de la ASALE, que tuvo lugar en Panamá, tuve el placer de conocer al poeta Luis Alberto Ambroggio, quien me propuso que tradujera su libro, *Homenaje al camino*, que acababa de ser publicado recientemente por Vaso Roto. Desde entonces se ha publicado este libro de Anne Hébert, *Le Tombeau des rois*, y tengo listo para entregar a la imprenta el de Félix Grande, *Libro de familia*, así como otro de Juana Castro, *Del color de los ríos*.

En estos momentos, estoy tratando de terminar la traducción de *Entreguerras: o de la naturaleza de las cosas*, de José Manuel Caballero Bonald, y estoy trabajando en una antología de Luis Alberto Ambroggio.

El hecho de que haya empezado a incluir a poetas masculinos se debe a que sus libros tampoco aparecen en las listas de ventas. Se podría decir que en el campo de la traducción existe una crisis y una falta de equilibrio entre la cantidad de obras —ya sea narrativa o poesía— que son traducidas del inglés y las que se traducen a esta lengua. Por eso creo que es preciso, que es necesario, dar a conocer todas estas obras, para que el público angloparlante pueda familiarizarse un poco más con las letras hispanas. Si tenemos en cuenta que para el año 2050, uno de cada tres ciudadanos norteamericanos será un hispano, todas estas obras en inglés les vendrán bien.



Anne Hébert (1916-2000)  
 Fotografía fuente Archives La Presse, Canadá.

## EL REPROBABLE Y FRÍVOLO PLACER DE LA ESCRITURA CONVERSACIÓN CON FERNANDO SORRENTINO

CRISTIAN MITELMAN<sup>1</sup>

**H**ay un poema de Gelman que predica, con tremenda sencillez y verdad, la inutilidad suprema de la poesía: su gasto, su gesto de dispendio. La literatura en general –como lo dice ese poema– no sirve ni para tomar el poder, ni para hacer la revolución, ni para ganar dinero, ni para enamorar a alguien. Y justamente, opinan algunos, en esa perfecta y absoluta ausencia de funcionalidad reside el valor y la necesidad de la literatura, cuya productividad anti-económica no se mide en dividendos –aunque ocasionalmente los devenga– sino en goce estético, única vía de que disponemos los humanos –hasta el momento– para transformar, por multiplicación indefinida, las coordenadas de tiempo y espacio que nos han sido concedidas. Fernando Sorrentino lo sabe, por eso escribe –impunemente– por puro placer. De esa vocación, especialmente orientada hacia la narrativa, han nacido sus muchos libros. En el cuento –el género más favorable a su creatividad, pródiga en la invención de historias– sabe captar los costados más absurdos de la realidad cotidiana, y por ese camino suele deslizarse hacia el fantástico o el policial, pero reservándose siem-

<sup>1</sup> Escritor, ensayista, poeta y profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Es autor de *Libro de mapas y de símbolos* (poesía, 1999), *Villa Medea* (cuentos, 2007) y *Una música que gira* (cuentos, 2012). Textos suyos aparecieron en las revistas *Puro Cuento* y *N*. Varios de sus poemas fueron publicados en el diario *La Prensa*, de Buenos Aires, y en la revista *Proa*. Con Fernando Sorrentino escribió “El centro de la telaraña”, relato cuya versión en inglés fue publicada en la *Ellery Queen’s Mystery Magazine*.

pre plena libertad para la hibridación y el humor con tinte paródico. En este género ha publicado *La regresión zoológica* (1969), *Imperios y servidumbres* (1972), *El mejor de los mundos posibles* (1976), *En defensa propia* (1982), *El remedio para el rey ciego* (1984), *El rigor de las desdichas* (1994), *La Corrección de los Corderos*, y otros *cuentos improbables* (2002), *Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza* (2005), *El regreso. Y otros cuentos inquietantes* (2005), *Costumbres del alcaucil* (2008), *El centro de la telaraña* (2008), *El crimen de San Alberto* (2008). Podríamos aventurar que su ejercicio de la docencia durante más de cuarenta años moduló su voz de narrador para el público infanto-juvenil, al que dedicó, entre otras colecciones, *Cuentos del mentiroso* (1978, reeditado, con variantes, en 2002), *La recompensa del príncipe* (1995), *Historias de María Sapa y Fortunato* (1995), *El que se enoja, pierde* (1999) y *Burladores burlados* (2006); en todas ellas campea la exuberancia inventiva y lúdica que caracteriza su manejo de la ficción breve. Con *Sanitarios centenarios* (1979) incursionó en la novela, y con *Crónica costumbrista* (1992), reeditado en 1996 con el título *Costumbres de los muertos*, en la *nouvelle*. En 1974, un joven Fernando Sorrentino se animó a entrevistar a su modelo literario más admirado; *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* fue el resultado de esas memorables sesiones, cuyo favorable eco en la apreciación del público lector puede deducirse del número de sus reediciones. Décadas después, con *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares* (2001) duplicó su apuesta al género de la entrevista. Como antólogo, compiló *17 cuentos fantásticos argentinos* (1979) y *38 cuentos breves argentinos: Siglo XX* (1980). El prestigioso diario *La Nación* de Buenos Aires publica periódicamente ensayos suyos sobre temas de literatura argentina. Muchas de sus obras han sido vertidas a varias lenguas europeas y asiáticas y publicadas en EE.UU., Gran Bretaña, Alemania, Polonia, Italia, India, Portugal, Hungría.

**Cristian Mitelman.** Contanos un poco de tus primeras experiencias con la literatura. ¿Cuáles fueron aquellas lecturas que te orientaron?

**Fernando Sorrentino.** Mis primeras experiencias, no diré con la literatura, pero sí con las letras, creo que se remontan al año 1949, cuando yo era analfabeto. Sin embargo, me las ingení para pegar en el álbum mis figuritas de futbolistas que, por alguna aberración

incomprensible, en lugar de estar racionalmente numeradas, se identificaban por el apellido del jugador. Imaginemos que la primera página del álbum estaba dedicada al Club Atlético Atlanta, de camiseta a bastones verticales azules y amarillos. Una vez determinado el redil, mi método consistía en encontrar identidad entre las leyendas de las figuritas y las del álbum. De ese modo, logré –por ejemplo– pegar la figurita con la estampa del delantero Héctor Ingunza en el preciso círculo del álbum donde debía adherirse al citado Héctor Ingunza.

Pero, apenas aprendí algunas letras, una especie de magnetismo irresistible me llevaba a tratar de leer cualquier texto escrito, y puedo contabilizar como mi primer éxito, a los seis años de edad, el desciframiento de la palabra ÚNICO, que esplendía, en letras blancas sobre fondo negro, en una botella de ese aceite de aquella época (según creo, ya no existe).

Escuela primaria. A diferencia de los libros modernos –pletóricos de dibujitos, flechitas, triangulitos y firuletes que no sirven para nada–, el llamado “libro de lectura” escolar de entonces enseñaba *realmente* a leer, y las lecturas, aunque sencillas, eran textos que guardaban elogiada e imprescindible coherencia narrativa. Y, cada tanto, se intercalaban algunas páginas de “iniciación literaria”: fábulas de Iriarte o Samaniego; fragmentos del *Martín Fierro* o del *Fausto*; poesías de Campoamor; pasajes de *Recuerdos de provincia*, etcétera, etcétera. Bueno, yo disfrutaba de esos pasajes de literatura, ignorando, por supuesto, que pertenecían a una entidad llamada “literatura”.

Y, paralelamente, fueron llegando a mis manos los primeros libros, muchas veces regalos de cumpleaños: *El Sombrerito*, *Cabeza de Fierro*, *El imán de Teodorico*, *El mono relojero...*, todos de Constancio C. Vigil, en aquellos amados tomos de tapa dura y de intenso color naranja. Yo me los devoraba y, al igual que los “ojos hidrónicos” de Segismundo ante Rosaura, siempre quería leer más y más.

En fin, seguí el camino habitual en estos casos. A cada libro lo seguía otro, y a éste, otro más... Mientras tanto, al tiempo que yo crecía en edad, iba también formándose mi gusto personal y así fui aprendiendo a discernir valores literarios, a elegir lo que me agradaba, a desechar lo que me aburría... Tarea de ensayo y error. Por ejemplo...

Las tres historias de Chateaubriand (*Atala*, *René*, *El último abencerraje*) que suelen compartir el mismo volumen me parecieron tres monumentos a la insulsez y al tedio, y nunca más quise reinci-

dir en el malhadado vizconde. En cambio, ¡qué inmenso placer, qué pasión despertó en mí la lectura de *David Copperfield*! Dickens me hizo vivir *adentro* del libro y me hizo simpatizar con Peggotty y con Traddles y con Micawber, y me obligó a espeluznarme con el siniestro Uriah Heep, e infundió en mi espíritu la idea de asesinar al señor Creakle y al señor Murdstone, y a, por lo menos, darle a la señorita Murdstone una fortísima y vengativa patada en su trasero de bruja malvada.

De esta manera, fui familiarizándome con parte de la narrativa del siglo XIX, o de los siglos anteriores, que estaban muy bien representados en la colección de la Biblioteca Mundial Sopena, libros de bajo precio que yo compraba en la librería que describo en mi cuento “La biblioteca de Babel”. En esta colección leí por vez primera el *Quijote*, en una edición en dos columnas y “pelada”, es decir, sin ningún aparato filológico que me explicara ciertos términos arduos para mis doce o trece años de entonces. Pero poco me importó, pues, aunque se me escaparan muchas sutilezas textuales, me divertí muchísimo con las aventuras y, sobre todo, con los graciosísimos diálogos del caballero y su escudero.

Ahora, y a la distancia de tantos años, no deja de asombrarme la ineptitud de *todos* los profesores de castellano y literatura que me tocaron en suerte, o en desgracia, en mi colegio secundario. Nunca lograron transmitirme el menor amor por ningún libro ni por ningún autor: yo era mucho más entusiasta que ellos, y también, más razonable: recuerdo que la profesora de castellano de primer año –a la que yo veía, ya entonces, como una de las mujeres más desatinadas y estrafalarias que he conocido– nos impuso como libro de lectura *La guerra gaucha*, texto en el cual, hasta el día de hoy –a pesar del entrenamiento literario que me han conferido los años, los estudios, el sentido común...–, no he logrado, vencido por su lenguaje maléfico, avanzar más allá de la quinta o sexta página. Pero en casa yo leía a Poe, a Oscar Wilde, a Dickens, a Dostoievski..., con infinito más provecho literario que el que me otorgaban aquellos desdichados docentes del Colegio Nacional n° 4.

Y aquí me detengo en estas evocaciones. Pues luego vinieron mis estudios regulares de letras, y ése es otro cantar, pues yo ya no era niño ni adolescente, y estos nuevos contactos dejaron de ser mis “primeras experiencias”.

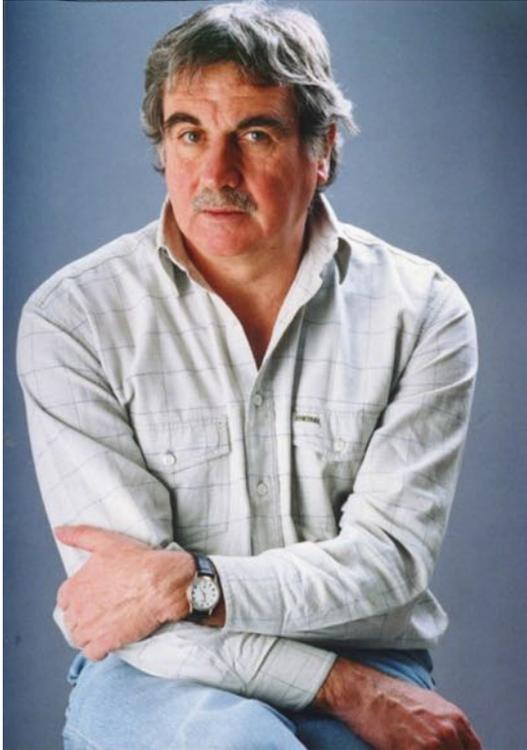


Foto cortesía de Fernando Sorrentino

**CM.** Ya en tus primeros cuentos hay una presencia del humor, de lo paródico, de lo fantástico. ¿Cómo llegaste a esos temas?

**FS.** No podría responder con precisión. Sólo sé que no es una actitud deliberada. Escribo gobernado por el reprobable y frívolo sentido hedónico del mero placer, nunca por obligación ni por ningún imperativo exterior a mi real gana. Me gustan las peripecias, los enigmas, las situaciones insólitas, la fantasía, la sorpresa, las paradojas... Me aburrirían hasta la desesperación los textos “sociales”, “psicológicos”, “profundos”, “angustiosos” y demás caterva, en los que veo mucho de simulación y de histrionismo.

**CM.** ¿Cuándo decidiste que ibas a publicar tu primer libro? Es un momento clave para la vida de cualquier escritor y vos tendrás tu experiencia...

**FS.** En realidad no decidí nada. De vez en cuando yo escribía y acumulaba papeles, pero no conocía a nadie en el mundillo literario o editorial, y no veía la publicación como una posibilidad cercana ni tampoco necesaria. Aunque parezca rarísimo, alguien que acababa de fundar una editorial nueva, de diminuto tamaño y efímera duración, y que era profesor en el mismo colegio secundario donde yo había debutado como docente, me dijo algo así como “Si tenés alguna novela o algunos cuentos, dámelos, que, si me gustan, a lo mejor los publico en un libro”. Y, en efecto, se publicó el libro, titulado *La regresión zoológica*, en 1969. Y, si bien agradezco la publicación, lo cierto es que no fue necesario más de un año para que yo me arrepintiese de haberlo publicado. Literariamente, maduré tarde y vi que ese primer libro adolece de demasiados defectos; a lo sumo, logré salvar, mediante reescritura completa, dos cuentos para el futuro, pero me pareció sensato no reproducir jamás el resto de esos cuentos más bien pueriles.

**CM.** Sé que sentís devoción por Kafka. ¿Qué es lo que más te maravilla de ese escritor?

**FS.** Te contestaré con un juego de palabras: ¿qué es lo que *no* me maravilla de Kafka? Me permito afirmar que es lo que más se parece a la perfección narrativa. Y no dentro de una narración de mero “realismo” (modalidad, dicho sea de paso, tan convencional como todas las demás del universo literario), que resultaría bastante más fácil de realizar. No: lo maravilloso de Kafka es que nos presenta situaciones absolutamente intolerables, sorprendentes e increíbles de una manera tan hábil, que creemos en todas ellas sin la menor violencia: oh, aquel juicio en el granero, aquel diálogo en la habitación del pintor Tittorelli, la ejecución final de K. en esa ceremonia espeluznante... Mientras las leo, *veo* y *oigo* esas escenas, y creo en la “verdad” de todas ellas. ¡Cuántas veces leí *El proceso*, *La metamorfosis*, “En la colonia penitenciaria...”! Y siempre con el mayor de los placeres.

**CM.** Si tuvieras que recomendarle a un lector extranjero una pequeña antología de la literatura argentina, ¿a quiénes incluirías y por qué?

**FS.** No lo haría con criterio “histórico” ni “documental” sino estrictamente personal, y guiado por el placer o la emoción que esos textos han suscitado en mí. Además, me ceñiré al género narrativo, ya que, aunque me agrada leer poesía, no me considero apto para opinar. Del siglo XIX elegiría a Sarmiento, Mansilla, algunos pasajes de *Juvenilia*, algún cuento de Eduardo Wilde... (todos ellos con mesurado entusiasmo). También el *Fausto* de don Estanislao. Y, por supuesto, la

obra más importante de la centuria, la que permite y exige lecturas y relecturas, por ser un libro inagotable: la maravillosa novela en verso que conocemos con el título de *Martín Fierro*. Y esta devoción que siento por el libro no se contradice en absoluto con los gustos personales que enumeré en una respuesta anterior. En cuanto a los autores del siglo XX, no me hace falta esforzarme demasiado en las elecciones: casi todos los cuentos, poemas y ensayos de Borges; muchos cuentos y ninguna novela de Cortázar; muchos cuentos y varias novelas de Denevi; muchos cuentos y alguna novela de Mujica Láinez... Uno que otro cuento de Bioy Casares y de Silvina Ocampo...

**CM.** ¿Cómo fue entrevistar a tu admirado Borges?

**FS.** Yo tenía apenas veintiocho años y una admiración hacia Borges rayana en el fanatismo. Estar frente a él, una persona que, con rapidez y soltura inconcebibles, podía hablar sin vacilación y sin error de *La divina comedia*, y pasar de igual manera por cualquier tema que yo le propusiera... “Bueno”, llegué a decirme, “tal vez yo esté soñando ya que es imposible que pueda existir un hombre con estas colosales capacidades...”.

**CM.** Hace poco publicaste un trabajo sobre Marco Denevi.<sup>2</sup> Tengo entendido que lo admirás no sólo como novelista, sino también como cuentista. ¿Qué es lo que más te llama la atención de su escritura?

**FS.** En primer lugar debo elogiar la fluidez de su prosa. Nunca es necesario volver atrás para reelaborar algún párrafo intrincado o tropezado. A diferencia de otros narradores, que, por impotencia narrativa, se regodean en no relatar nada, y que siembran el camino con escollos o desatinos sintácticos, los relatos de Denevi abundan en peripecias, en sorpresas, en humoradas... Y, además, hay una cuestión personal: Denevi resuelve los problemas de escritura narrativa exactamente como los hubiera resuelto yo, llegado el caso. Y, lo más importante de todo: Denevi jamás me ha aburrido, siempre me ha causado placer. Y es lo único que yo busco en la lectura: ya lo dije antes: soy un irresponsable y frívolo lector hedonista.

<sup>2</sup> El trabajo se titula “Y aquí comiensa, tia, lo que deseaba contarle”, y ocupa las páginas 83 a 92 de este libro colectivo: Horacio Callegari, Héctor Álvarez Castillo, Juan José Delaney y Fernando Sorrentino, Prólogo de Antonio Requeni, *Homenaje a Marco Denevi*, Sáenz Peña (Bs. As.), Junta de Estudios Históricos de Tres de Febrero, 2015.

**CM.** Hasta ahora hablamos de muchas virtudes, ¿cuáles son para vos los defectos que un escritor tendría que evitar en su obra?

**FS.** Voy a hablar de defectos de construcción, no de defectos estilísticos. Son, al menos, dos, y están relacionados entre sí: la inverosimilitud y la falta de anécdota. Sobre el primer defecto diré que, si alguien, apelando a la “petición de principios”, intenta hacerme creer cualquier situación narrativa, a mí, como lector, no me basta con su palabra: me tiene que presentar las “pruebas” de lo que pretende transmitirme, y esas pruebas tienen que mostrarse como hechos que yo pueda ver, sopesar y ponderar. Un ejemplo ilustre: si Charles Dickens hubiera escrito que el señor Murdstone era un malvado y un sádico, tal declaración no habría servido para nada, y, en efecto, Dickens no la expresó. Lo que sí sirvió, y con eficacia total, fue relatar y describir las maldades y los sadismos del señor Murdstone. El segundo defecto consiste en relatar diversos hechos minúsculos, grisáceos y, a menudo, ricos en aburrimiento... Tales anécdotas responden al error de imaginar que *todo* es interesante y digno de narrarse. Como no es así, esas unidades narrativas mueren cuando se termina de relatarlas ya que no tienen la menor vinculación con ningún otro punto del relato general: resultan huecas, ociosas y antifuncionales, y equivalen a lo que podríamos denominar “la no anécdota”.

**CM.** Sé que esta pregunta incomoda a los escritores... Pero me dejo llevar por la tentación. ¿Hay algún cuento tuyo por el que sentís más aprecio?

**FS.** En general, tiendo a preferir los más recientes... Pero, en este caso, lo que menos importa es mi opinión, ya que, una vez publicados, los cuentos pertenecen más al lector que al autor. Y, en este sentido, el cuento mío que tuvo la mayor aceptación, y que se tradujo inclusive a las lenguas más exóticas, es el del título largo: “Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza”. Yo lo escribí, creo que en 1970, sin pensarlo demasiado, y nunca imaginé que, con los años, iba a ser leído por algún caballero japonés y por alguna dama vietnamita.

**CM.** Y ahora la contra... ¿Alguna vez te avergonzaste de haber publicado algún relato?

**FS.** No sé si avergonzarme, pero sin duda me arrepentí de haber escrito ciertas facilidades y estupideces que exornan unos cuantos de los relatos de mi primer libro.

**CM.** Tengo entendido que te han publicado en muchísimos idiomas. ¿Qué siente un autor cuando ve un texto suyo en magiar o en alguna lengua de la India?

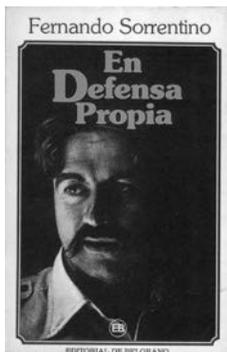
**FS.** Siento sorpresa, alegría e impotencia. No lo esperaba, me pone contento y no puedo entender una sola palabra.

**CM.** En tus cuentos campea el humor. Un humor a veces triste, a veces corrosivo... Pero definitivamente, no sos un escritor humorista. ¿Cómo llega el humor a tus relatos?

**FS.** Casi literalmente, me remito a la respuesta que di en la pregunta número 2.

**CM.** Hay un relato magistral de Borges en que un hombre mayor se encuentra con el muchacho que fue una vez... ¿Qué le dirías a ese joven Fernando que está terminando su primer libro?

**FS.** Le diría que no sea atolondrado, que no se apresure en llegar al punto final, que vuelva atrás un millón de veces, que relea lo que escribió, que lo reescriba sin cansarse, que no quiera hacerse el ingenioso, que no apele a recursos fáciles ni demagógicos ni "simpatícos"... Y, sobre todo, le aconsejaría al joven Fernando Sorrentino que escriba *únicamente* lo que a Fernando Sorrentino le gustaría leer.





Ana Valverde Osan  
Foto Indiana University Northwest

# INVENCIONES

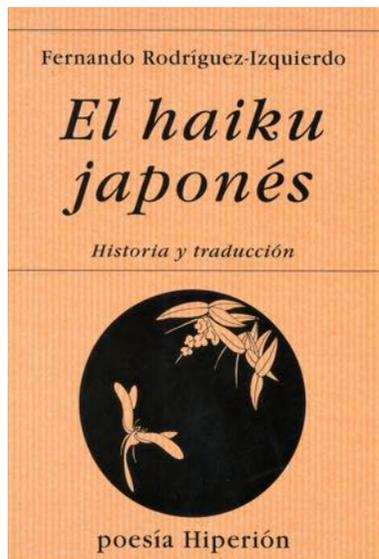
*En la mañana oscura,  
una luz que no sé de dónde viene,  
que no se ve venir, que se ve ser  
fuente total, invade lo completo.*

*Un ser de luz, que es todo y sólo luz,  
luz vividora y luz vivificante;  
una conciencia diamantina en dios,  
un dios en ascua blanca,  
que sustenta, que incita y que decide  
en la mañana oscura.*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ  
*Animal de fondo*



*Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala (izq.) conversando con Fernando García Gutiérrez antes del comienzo de una conferencia en la Universidad de Sevilla (2013)*



## **PALABRA**

*El haiku, a través de sus variedades,  
siempre viene a darnos una unidad de  
experiencia. Su poesía es una fuerza  
cohesiva que funde objeto y sujeto en la  
unidad indisoluble de la sensación.  
La sensación, así desmaterializada y  
trascendida de espíritu humano, se eleva  
a un rasgo simbólico.*

FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO  
*El haiku japonés. Historia y traducción*



© Colibrí en la rosa (Sandra Pérez, 2015)

## LA PLENITUD DEL INSTANTE

Desde finales de la primera década del siglo XX se ha venido produciendo un creciente interés por el haiku, concentrada composición poética japonesa que, en el universo panhispánico, cuenta con Juan José Tablada como indiscutible precursor. Sin embargo, sería equívoco suponer que se trata de un fenómeno exclusivo de dicho ámbito. Por el contrario, la eliminación de la redundancia, la reducción de la extensión y la intensificación de los valores puramente artísticos responden a una etapa en la evolución de la estética occidental de nuestros tiempos, fenómeno que se da asimismo en otras series artísticas y culturales tales como la arquitectura, la música, las artes plásticas y numerosos territorios afines.

En la sección de creación literaria de este número de la RAN-LE hemos querido compartir con nuestros lectores una muestra de la hispanización del haiku. Para ello privilegiamos voces actuales que de manera sostenida han venido trabajando este universo lírico cuya caracterización literaria se manifiesta en tres rasgos: (a) la unidad de percepción a partir de la captación sensorial del mundo natural; (b) la concisión en un limitado marco de sílabas que permite alcanzar concentración, intensidad, concreción y –como expresara Blyth– “ser objetivo sin dejar de ser subjetivo; específico sin perder amplitud; sensitivo y con todo espiritual”; (c) transmitir ese momento de iluminación que –alejado de todo intelectualismo– conlleva una visión intuitiva de la realidad. Características todas que permiten a Blyth llamar al haiku “la poesía de la sensación” donde sus contadas sílabas sostienen la imagen que ellas mismas enuncian como piezas de una verdadera síntesis poética.

El lector encontrará un escenario de voces, estilos y formas diversas de alrededor de cuarenta autores provenientes de algo más

de una docena de países. El interés que despierta el haiku puede apreciarse en un enorme número de sitios en Internet en donde a modo ilustrativo mencionamos *Paseos.net*, *El rincón del haiku* y *Hojas en la acera*, además de los que hemos referido en las semblanzas de los autores seleccionados.

Sin duda la bella forma literaria del haiku está destinada a perdurar en nuestro idioma, y de manera especial queremos agradecer a todos los autores que generosamente nos han aportado sus textos a la vez que excusarnos pues necesariamente por limitaciones de espacio no fue posible incluir a todos. Esperamos en futuros números dar cabida a otros aportes de esta atractiva y sugerente muestra de la literatura panhispánica de nuestros días. De manera especial deseamos expresar un voto de reconocimiento para Susana Benet, Stella Maris Colombo y Graciela S. Tomassini sin cuya participación esta sección de nuestra revista no hubiese sido posible.

EL EDITOR



© *Bambú* (Susana Benet, 2015)

## HILDEGART ACOSTA<sup>1</sup>

Súbitamente  
aroma de jazmines  
que trae el viento

En la sombrita  
un anciano sentado  
Parece un monje

El cielo tiende  
una manta de niebla  
sobre la nube

Ha salido el sol  
y todavía oscuro  
dentro de casa

Un fuerte viento  
despeina los árboles  
tiemblan sus hojas

Otra vez llueve  
¡Qué difícil se me hace  
este camino!

<sup>1</sup> Poeta venezolana. Ha participado en talleres de lectura, escritura, reflexión, comentarios y análisis de poesía dictados por reconocidos poetas venezolanos, entre estos uno sobre el estudio del haiku dictado por el poeta Rafael Cadenas. Es autora del poemario *Sobre olas* (2014), coautora de *102 poetas Jamming* (2014) y coautora (12 poetas) de la antología *El ojo errante* (2009). Ha participado en recitales y sus poemas han sido publicados en *La Parada Poética*, *Stand Up Poetry*, y en *Voz de otra voz*, por internet. Facebook: Hildegart Acosta. Twitter: @hildeazul.

## ARTURO ÁLVAREZ SOSA<sup>1</sup>

La madrugada  
emerge de las sombras  
ventana abierta

La estrella fija  
movimiento perpetuo  
jazmín del aire

El grillo afuera  
somos al abrazarnos  
trío nocturno

Vivo zig-zag  
silencioso de gritos  
las golondrinas

Cantan los pájaros  
alumbrando al ciprés  
coro de ramas

<sup>1</sup> Escritor, periodista, poeta y promotor cultural oriundo de Tucumán, Argentina. Su labor poética ha sido valorada ampliamente por figuras relevantes de las letras panhispánicas, habiendo recibido numerosas distinciones. En su producción poética se destacan *El errante* (1960), *Nacimiento del día* (1963), *Estado natural* (1974), *Cuero del mundo* (1979), *Campo de creación* (1982), *Aguaviva* (1986), *Fulguraciones* (1989), *RAM* (1991), *Multiverso* (1999) y *Tu cuerpo es el mundo* (2010).

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

### Días

*Al poeta Manuel Durán  
(recordando sus Haikus)*

El sol florece  
la risa del cerezo  
entona llamas.

La vida juega  
en el espejo oscuro  
del ancho río.

<sup>1</sup> 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. En el 2016 se publicó la 2ª edición del volumen *En el jardín de los vientos. Obra poética 1974-2014*. <http://www.anle.us/338/Luis-Alberto-Ambroggio.html>

## VERÓNICA ARANDA<sup>1</sup>

Sobre las ondas  
que va dejando el bote,  
garzas azules.

Leve llovizna.  
La tortuga mastica  
una guayaba.

Estoy en paz.  
El vuelo sosegado  
del herrerillo.

Cubre la nieve  
cementeros de guerra.  
Huellas de grulla.

<sup>1</sup> Licenciada en Filología Hispánica. Realizó estudios doctorales en la Universidad Jawaharlal Nehru de Nueva Delhi (India). Ha recibido numerosos galardones y ha publicado 11 poemarios siendo los últimos *La mirada de Ulises* (2015), *Otoño en Tánger* (2016) y la antología bilingüe *Inside de Shell of the tortoise* (2016). Ha traducido *Poemas de los Himalayas* del poeta nepalí Yuyutsu RD Sharma y *Claros* de António Ramos Rosa (2016), así como poesía portuguesa, brasileña y francesa contemporánea. Ha participado en lecturas y Festivales de Poesía en eventos internacionales. Dirige una colección de Poesía Latinoamericana actual (“Toda la noche se oyeron”) en la Editorial Polibea. Mantiene el blog “Poesía nómada”: <http://veronicaaranda.blogspot.com>

Un mutilado  
rota el horizonte.  
Caen peonías.

Media mañana;  
vuelan a ras del agua  
las golondrinas.

Un patatal  
y la niebla ascendiendo.  
No pasa nadie.

Planea el pelícano  
y una ola más alta  
le moja el vientre.

Últimas casas.  
Piso hojas de abedul  
y huele a leña.

La senda acaba  
junto a un viejo molino.  
Sol en los tréboles.



© *Primeras hojas secas* (RANLE, 2012)

**FÉLIX ARCE<sup>1</sup>**

senda costera,  
con hojas de adelfa  
se limpia las botas

una sola vez  
en el cielo de mediodía  
un buitre bate las alas

gaviotas  
hacia el mar que no vemos  
clarea el cielo

viento del sur;  
tras la lluvia de anoche,  
hormigas aladas

<sup>1</sup> Bilbaíno por nacimiento y soriano por afecto es Licenciado en arqueología: Actualmente redactor de la revista de haiku (digital e impresa) *Hojas en la Acera*, así como fundador y profesor en la escuela de haiku en línea *Makoto*. Ha participado en varias antologías de haiku: *Un viejo estanque. Gran antología de haiku contemporáneo en español* (2014), *Clarea el día. Antología de haiku en castellano* (2014), *Jours d'école* (2014), *Puente de piedra*, edición bilingüe español-japonés (2013), *Haikool. 108 haikines y 108 haikus*, en seis idiomas (2013), *Sin otra luz* (2012), *El Camino del viento* (2011). Activo promotor cultural ha recibido varias distinciones y galardones. Sus contribuciones literarias aparecen en los sitios electrónicos o revistas como "Texturas", "Barcarola", "Microfilias", "Gong. Revue Francophone de Haïku". <http://surimidala.blogspot.com/>, <http://escueladehaiku.blogspot.com/es/>

breve llovizna,  
cenando las patatas  
que sacamos del huerto

tarde estival,  
las caricias de un niño  
al perro muerto

al cruzar la vertiente  
se extingue  
el sonido de los cencerros

también el perro  
siguiendo su camino  
volvió la vista

rumor del oleaje,  
las montañas azulean  
hacia poniente



© *Tarifa* (GPR, 2010)

**SUSANA BENET<sup>1</sup>**

Por la rendija  
el filo de la luna  
corta las sombras.

Atroz pintura,  
el delantal manchado  
del carnicero.

Al pie del tronco,  
con la forma del árbol,  
una ramita.

El abejorro  
a un lado del cristal.  
Al otro, el gato.

Pequeña casa,  
el árbol de tu puerta  
¡cuánto ha crecido!

<sup>1</sup> Licenciada en Psicología. Escribe poesía, relato y pinta acuarela. Ha publicado los poemarios *Faro del Bosque* (2006), *Lluvia menuda* (2007), *Jardín* (2010 en el que combina haiku y acuarela), *Huellas de escarabajo* (2011), *La durmiente* (2013), *Lo olvidado* (2015) y *La enredadera. Haikus reunidos* (2015) Es co-autora del libro *La muerte* (2009) y de la antología *Un viejo estanque* junto a Frutos Soriano (2013). Obtuvo el Primer Premio de Haiku Ciudad de Medellín, 2013. Sus haikus han sido traducidos al inglés en la revista *Shamrock Haiku Journal* (Nº 13) y al francés y otros idiomas en las antologías *Haikool* y *Cent haïkus pour la paix* (Éditions l'iroli, Paris). Como acuarelista ha ilustrado portadas de libros dedicados al haiku principalmente. <http://susanabenet.blogspot.com/>

Lee una anciana  
sentada en su balcón.  
Sol en las manos.

Cuelgan del pino,  
brillando en sus agujas,  
gotas de lluvia.

Si yo pudiese  
apagar el recuerdo,  
vería la noche.

Con qué elegancia,  
de un salto, el gato viejo  
sube a la mesa.

Todos en fila  
se duchan en la lluvia  
los gorrioncillos.

Tierra mojada.  
La huella de mi pie  
cabe en tu huella.

Señal de tráfico.  
La mariposa vuela  
desorientada.

Regresé un día  
a aquel lugar de entonces.  
Nadie era tú.

Abrevadero.  
Al lado del caballo  
bebe un gorrion.

Garaje oscuro,  
los coches silenciosos.  
De pronto, un trino.

*(Mayo, 2016)*

## CÉSAR BIANCHI<sup>1</sup>

zaguán abierto  
se asoman dos mujeres  
y una glicina

hombre en la playa  
desde el mar la gaviota  
mira la playa

noche de invierno  
atravesando el río  
se va la luna

amanecer  
reflejado en la huella  
del caracol

se nubla el sol  
persiguiendo al jinete  
la polvareda

<sup>1</sup> Dramaturgo, poeta, narrador y promotor cultural. En su producción literaria se destacan *Derecho izquierdo* (2004) y *Crónica de un amor buscado* (2005), *Los cuentos del Viejo Libo* (2007), *El regreso* (2010); las obras teatrales *Discépolo y nosotros* y *Suburbial*; el poemario *Escenas de barrio* (2003) y *Los haiku del Viejo Libo* (2003). Cuentos suyos han sido finalistas en concursos argentinos y españoles. Obtuvo un accésit en los Premios del Tren 2003 “Camilo José Cela” de Cuentos, organizados por la Fundación de los Ferrocarriles Españoles. Haikús suyos fueron premiados y publicados en concursos de *La Vanguardia* y de la página especializada *El Rincón del Haiku*.

el sol se pone  
se va acercando el viejo  
al horizonte

chapa y cartón  
casita sin ventanas  
ninguna estrella

niños descalzos  
sobre la choza breve  
vuela un gorrión

cartonerita  
encuentra en la basura  
una linterna

viento del Sur  
cabalgando un jinete  
lo sigue el poncho



© *Soñadora* (GPR, 2012)

**ALFONSO CISNEROS COX<sup>1</sup>**

Si la piedra cae  
el silencio  
es del agua

Un charco:  
la calle inundada  
de cielo

Cangrejos rotos  
la luz los deshace:  
Arena fina...

La lámpara de brea  
el jarrón de vino  
la puerta abierta

<sup>1</sup> (1953-2011) Poeta, catedrático universitario, musicólogo y editor peruano. Fue uno de los mayores exponentes contemporáneos del haiku en Hispanoamérica. Director, fundador y propulsor de *Lienzo* (revista de arte y cultura de la Universidad de Lima), a la que transmitió las cualidades de su trascendente personalidad artística, gustos y aficiones: el culto a la contemplación, la acuarela, la pasión por la música académica y el universo poético contenido en su poesía en las líneas de sus haikus y las historias de sus poemas en prosa. Mantuvo un blog de excelencia en torno a sus poemas y al haiku aun activos: <http://alfonsocisneroscox.blogspot.com/>, [https://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso\\_Cisneros\\_Cox](https://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_Cisneros_Cox),

Amarillo y azul  
en la jaula cautivos  
cielo y sol

Han cambiado  
de agua  
tus ojos

El pez ha muerto:  
en sus ojos huecos  
agua cristalina

Viejo candil:  
la oscuridad parpadea  
en la sombra

La arena roja:  
el silencio de los cuerpos  
descalzos

Entre la niebla  
viaja una ola  
que nadie ve

Antiguo templo:  
¿cruje acaso tu corazón  
de madera?

De salto en salto  
el petirrojo enciende  
la enramada

## INÉS COOK<sup>1</sup>

Amanecer:  
son el cielo y el mar  
la misma cosa.

En el jardín  
cantan las aves libres  
y el loro preso.

Aun con espinas  
lo acaricia: el rosal  
no hiere al viento.

Llegó el verano.  
¡Qué nostalgia invernal  
en sus neblinas!

En la quietud  
de la tarde se afana  
la negra hormiga.

<sup>1</sup> Poeta, escritora, traductora, astróloga y cantautora peruana. Tiene tres libros de poemas publicados: *Ciudad Ausente* (1978), *Tránsito* (1987) y *De la Soledad, el Misterio, el Gozo y la Agonía* (2002). Sus poemas han aparecido en diversas antologías y revistas literarias en el Perú y el extranjero. Ha producido dos CDs con sus canciones en inglés: *No Lies* (2007) y *Walking Home* (2010).

**MANUEL DURÁN GILLI<sup>1</sup>**

Dos niños juegan  
frente al mar infinito.  
Vuelan gaviotas

Sobre la arena,  
con dedo tembloroso,  
trazo tu nombre.

Playa. Arenas.  
Soy un grano de arena  
de esa clepsidra.

Mensaje oscuro:  
Las huellas de gaviotas  
sobre la duna.

Ventana abierta.  
El mar, el mar, siempre el mar,  
Azul intacto.

<sup>1</sup> ANLE y profesor emérito de *Yale University*. Autor de 48 libros sobre Calderón, Cervantes, Fray Luis de León, Fuentes, Lorca, Machado, Neruda, Nervo, Paz, Quevedo y Valle Inclán, entre otros. Ha publicado alrededor de 180 artículos sobre teoría, crítica literaria, literaturas comparadas, historia de la literatura y varias ediciones críticas. Entre sus últimos libros se destacan su *Diario de un aprendiz de filósofo* (2007), el volumen de haiku *El viento del sol* (2011) y *Laurel, Poesía completa* (México 2013). Recibió el Premio Nacional “Enrique Anderson Imbert” de la Academia Norteamericana de la Lengua Española en su edición 2015.

Tarde dichosa.  
Tres delfines saltando  
Frente a mi barca.



© *A toda vela* (GPR, 2013)

**RAFAEL GARCÍA BIDÓ<sup>1</sup>**

La primavera  
encuentra al río Isabela  
lleno de lilas.

En el cielo estrellas,  
en la tierra insectos.  
Verano.

Los conductores  
al pasar disminuyen.  
Roble florido.

De árbol en árbol  
hasta llegar al nido.  
Atardecer.

Media mañana.  
Se oye la lavadora  
y el ruiseñor.

Sobre la tarde  
cruzando con gran ruido:  
ganga de loros.

<sup>1</sup> Ingeniero electricista, poeta e investigador de la cultura taína. Reside en la ciudad de Santo Domingo, República Dominicana. Cultiva haiku, tanka y haibún. Ha publicado *Huellas de unicornio* (2010), *Verdor claro y oscuro* (2011) y *En el farol del frente* (2015).

Prendido el fósforo  
la oscuridad se aleja  
un par de metros.

La ventana, la noche,  
la lluvia: un relámpago.

### *Tankas*

Ya despertarme  
con el cantar de ciguas  
es mi costumbre.  
Llega la primavera  
y canta el ruiseñor.

Suaves perfumes  
dejados por tu ausencia  
en mi memoria.  
Como una ensoñación  
del tiempo que se fue.

Contando historias  
junto al fuego que cuece  
los alimentos.  
Alrededor la noche  
silenciosa y profunda.

En el camino,  
surgidas de otro tiempo,  
un par de iguanas,  
causándonos asombro  
y serena alegría.

**JORGE A. GIALLORENZI<sup>1</sup>**

Ruta con nieve.  
Tras muchos kilómetros  
¡un pájaro!

En el charquito  
se bañan los gorriones,  
el gato mira...

Plaza de barrio.  
El canto de las loras  
en las viejas ramas

La calandria baja al césped,  
levanta la cola  
y ¡hace caca!

Casi invierno.  
En la mañana nublada  
brilla el césped

<sup>1</sup> Arquitecto, coleccionista de sobres de infusiones, fotógrafo, escritor de haikus y aprendiz del idioma japonés. Investigador del autor Taneda Santôka (1882-1940). Co-autor con Julia Guzmán del libro de haikus *Aniko y Akiro* (2009). Colaborador regular de la revista española HELA (Hojas en la hierba) <http://hela17.blogspot.com/> Tallerista de Haiku y expositor de Haiga.

Día invernal.  
La mujer vende diarios  
con aroma a pan

Un descanso  
al costado del camino.  
Hielo aquí y allá

Fin de jornada.  
La gente vuelve  
sin mirar la luna

Fin de otoño.  
Los helechos de la cornisa  
siguen verdes



© *Reflejo del Tao* (GPR, 2010)

**VICTORIA EUGENIA GÓMEZ MINA<sup>1</sup>**

Ya no respira  
pero todos  
frente a la abuela.

Abuela y niña juegan,  
la misma edad  
bajo la lluvia.

Después de la lluvia,  
caen las últimas flores  
del guayacán.

Caen hojas secas  
en la espalda del mendigo,  
no se despierta.

<sup>1</sup> Editora y poeta colombiana. Diseñadora gráfica de la revista *Cantarrana*. Dirige la editorial independiente *Rompesilencios Ediciones* y promueve la colección de haiku y poesía zen “Semillas del viento”, de la misma editorial. Dedicada a la escritura del haiku desde hace trece años, sus haikus han sido publicados en las revistas virtuales “El rincón del haiku” y “Hojas en la acera, HELA”. Participó en el Primer Festival de la Cultura Japonesa “Hana Matsuri” en Medellín (Colombia) como tallerista. Sus haikus han recibido distinciones. Publicaciones: *Lunajera* (haiku, 2012), *Racimos de alegría* (2013), *Cuando la lluvia teje* (2015) y *Estados del tiempo* (haiku), inédito.

El viento trajo  
el olor del jazmín,  
cielo nublado.

Día soleado,  
sorprende una gota de lluvia  
en la nariz.

Entre hojas verdes  
cascarón de chicharra,  
viento suave.

Fue más ágil  
el vuelo del colibrí  
que el salto del gato.

Noche sin fin,  
¿dónde el canto  
del grillo?



© Colibrí en Bear Mountain (GPR, 2010)

## ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA<sup>1</sup>

Mi padre fuma  
demasiado. La muerte  
le sabe a Cuba.

Nadie habla solo,  
ni siquiera el silencio:  
casa de todos.

La lentejuela  
fija, por un instante,  
la luz entera.

No corre el Sena:  
corre el agua. Los ríos  
siempre se quedan.

<sup>1</sup> Escritor, poeta, ensayista e investigador de origen cubano, reside en los EE.UU. desde 1965. Entre sus amplia, variada y diversificada producción literaria, destacamos de su creación poética: *El ángel perplejo* (1975), *El mundo se dilata* (1979), *Mañas de la poesía* (1981), *El pájaro tras la flecha* (1988), *Escrito para borrar* (1996 / 1998), *Fosa común* (1996), *La noche* (2003), *Casa de todos* (2005), *La noche y los suyos* (2005) y la antología poética *¿Qué edad cumple la luz esta mañana?* (2008). Adicionalmente a sus ensayos de imaginación ha publicado dos antologías: *Tallar en nubes* (1999), apuntes de José Martí, y *Concierto en La Habana* (2000). <http://otrolunes.com/archivos/07/html/unos-escriben/unos-escriben-n07-a01-p01-2009.html>

Es inocente,  
aunque caiga una vez  
y otra, la nieve.

Hoja sin árbol,  
¿por qué azar de la noche  
nos encontramos?

Zapatos nuevos.  
Dónde me llevarán  
sin yo saberlo.

Ah, robles, robles,  
¿y esas ramas tendidas?  
¿A quién? ¿A dónde?

Se azula el cuervo  
que al borde de la fuente  
bebe del cielo.

Qué reverencias  
ante todo, ante nadie,  
hoja de hierba.

Pared arriba,  
el caracol sospecha  
que hay otra vida.

Cuánta hoja seca.  
El otoño es el mismo  
dentro que fuera.

Los nomeolvides.  
Qué zozobra ver tantos,  
¿Quién se despide?

El cielo fuera  
de mí; dentro, la playa.  
Reloj de arena.

Rocío, gota  
–no de agua– de luna  
que se desborda.

Hay un silencio  
del tamaño de un niño  
en mi recuerdo.

Bajo los árboles,  
se diría que el tiempo  
juega a quedarse.



© *Bajo los árboles* (RANLE, 2014)

**JULIA GUZMÁN<sup>1</sup>**

Frescura matinal...  
En el río crecido  
algunas garzas

Noche de luna  
Las huellas borrosas  
en la nieve

Tarde otoñal  
En las flores del níspero  
algunas abejas

Campos anegados  
Se espulga al sol  
una cigüeña

En el asfalto  
el sonido de la lluvia...  
Ladra un perro

<sup>1</sup> Profesora de Lengua y Literatura Inglesa, traductora pública, escritora, investigadora y escritora de haiku oriunda de Córdoba, Argentina. Obtuvo el Primer Premio a la mejor colección de haiku en el Concurso Internacional de Medellín, Colombia. 2014. Sus haikus han sido publicados en diversas antologías de su país, España y Francia. Ha publicado en co-autoría con Jorge Giallorenzi el libro de haiku *Aniko y Akiro* (2009).

Primeros brotes...  
De un charco a otro  
salta un hornero

Nubes bajas...  
Apenas se ven  
las luces del pueblo

La sonrisa desdentada  
del niño cusqueño...  
Salta una cabrita

Sol de otoño...  
Para poner un huevo  
cava la tortuga

Truenos...  
Salta de la cucha  
la perra blanca.



© *Pichón con mariposa* (Sandra Pérez, 2015)

**RAÚL HENAO<sup>1</sup>**

Un instante se parecen  
el cielo  
y la eternidad

Aunque desafina la lluvia,  
le hacen coro  
las ranas.

¿Caminas al sol?  
La sombra se alarga  
a tus espaldas.

En el jardín  
blanco pavorreal  
la niebla.

<sup>1</sup> Poeta y ensayista caleño residente en Medellín. Ha vivido en Venezuela, México y los EE.UU. y representado a Colombia en numerosos Congresos y eventos internacionales. Autor de una amplia y variada producción literaria ha recibido numerosas distinciones y galardones de relevancia. Su poesía figura en importantes antologías mundiales e iberoamericanas.

**FERNANDO ILUCIK<sup>1</sup>**

*Tankas*

*Ecclesia invisibilis*

Sueña el órgano  
una fuga sin tiempo  
que sólo se oye  
en la contemplativa  
vida de los *vitraux*.

Un caminante  
conoce a una mujer  
en cierto puente,  
el puente ahora fluye  
el puente ahora es río.

**Poeta en Elea**

Soy la tortuga  
que tú, alado lector,  
jamás alcanzas.  
¿Crees vislumbrarme en mi obra?  
Tarde, no estoy allí.

<sup>1</sup> Oriundo de Buenos Aires, se formó musicalmente en la misma ciudad y actualmente prepara la licenciatura en composición. En 2014 publicó su primer poemario “Hýpnos”, consagrado a las visiones desplazadas del sueño, donde aparecen las formas orientales, haikus y tankas entre otras formas. Administra el blog Acervo Poético (<https://acervopoeticoblog.wordpress.com/>), en el que rescata poesía olvidada y poco leída y <http://fernandoilucik.blogspot.com/>.

## Lope de Aguirre

Primero, el mar  
y su insano sopor.  
Luego, la abstracta  
demencia de la selva.  
Pronto, los Eldorados.

Ya amanece  
y la selva no es de oro.  
Algo respira,  
la selva aspira hombres,  
la selva exhala muertos.

La selva es una  
proyección de la fiebre  
y los cobardes.  
La selva es irreal  
como mi oro y mi plata.



© *Nervaduras* (GPR, 2014)

**EDUARDO LLANOS MELUSSA<sup>1</sup>**

Ranas, chicharras,  
queltehues y zorzales.  
¿Para qué radios?

Cuento ovejas  
para que llegue el sueño.  
Y viene el lobo.

Lancé con rabia  
esa primera piedra:  
quebré el espejo.

Leo y releo  
por si dice otra cosa  
tu última carta.

Ojos de niños  
tras alambres de púas.  
Rasgan la vista.

Embelleciendo  
montañas de basura:  
un gato angora.

<sup>1</sup> Poeta, psicólogo (Universidad de Chile) y doctor en psicología y educación por la Universidad de Granada. Enseña e investiga temas de su especialidad (comunicación, creatividad, pragmática y psicología y cine). Su primer libro fue *Contradiccionario* (1983), que en entregas parciales había obtenido el primer premio en diversos certámenes. *Antología presunta* (Premio Altazor 2014) ofrece una amplia muestra de seis obras, varias de ellas premiadas en concursos internacionales. [https://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo\\_Llanos\\_Melussa](https://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Llanos_Melussa)

## FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ<sup>1</sup>

En los platos  
del gato muerto  
come el perro vagabundo.

No envejece  
el sonido de la campana—  
amanecer en la montaña.

Después del funeral  
solo hablan los niños—  
arreboles de agosto.

Ningún argumento...  
solo sentir las primeras  
lluvias de mayo.

Solo han sido tocados  
por el sol poniente,  
el viejo y su bambú.

<sup>1</sup> Nació en Cartago Valle del Cauca, Colombia. Licenciado en Ciencias Sociales de la Universidad Tecnológica de Pereira. Especialista en Pedagogía y territorio. Diplomado en Derechos humanos y en Diseño de Proyectos educativos. Obras: *Cuándo lloramos juntos*, *Tocarte y Huir*, *Arco Iris*, *El arte de remendar*, *Luna de Arroz*, *Vecino del viento y las chicharras*, *Luciérnagas en las manos*, *Alabanza para grillos*. Sus haiku han sido incluidos en las antologías *Poetas de corazón Japonés*, y *Un viejo estanque*, ambas publicadas en España. Coordinador del Taller de poesía Gota de Agua, Director de la revista de poesía *Cantarrana* y asesor literario del proyecto editorial *Rompesilencios*.

Toda la finura  
de la madre  
en la trenza de la niña.

Pasó la lluvia  
aún no cesa el canto  
de las chicharras.

Sin descanso,  
sin agua, sin compañeros...  
higuerón del camino.



© *Recientes lluvias* (GPR, 2007)

## **JOSÉ LUIS MEJÍA<sup>1</sup>**

### **Estaciones**

Me reverdeces  
las semillas del alma  
mientras creces.

Sales y espumas  
esparces en la arena  
cuerpos y bruma.

Nada en la nada  
ramas que al tiempo dejas  
decapitadas.

Tú me conoces  
en los vientos helados  
llevas mis voces.

<sup>1</sup> Educador, escritor, poeta y ensayista peruano actualmente reside en Singapur dedicado a la enseñanza del español. Es Bachiller en Derecho y Ciencias Políticas y Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana, ambos por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo obtuvo una Licenciatura en Educación en la Pontificia Universidad Católica del Perú y tiene un Diplomado en Educación y otro en Filosofía otorgados por la Universidad Anáhuac (México). Desde 1993 su poesía se ha publicado en periódicos y revistas a nivel internacional y es autor de artículos de opinión. Ha publicado libros de poesía así como textos infantiles y juveniles en las editoriales Santillana (Alfaguara) y Norma. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Luis\\_Mej%C3%ADa](https://en.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Mej%C3%ADa) , <http://www.joseluismejia.com/>

## **Trazos y trozos**

Vuela mariposa  
en medio de los pantanos  
también hay rosas.

De tanta nada  
camino sin camino  
sombra gastada.

Largas faenas  
para acabar haciendo  
torres de arena.

Canta y sonríe  
que los dioses no sepan  
que te despides.

Cambia el gitano  
casa, patio y amores,  
nunca de hermano.

No tienes dueño,  
eres el mar, las olas,  
el sol y el sueño.

Todos han muerto;  
es inútil y hermosa  
la luz del puerto.

Nada nos queda  
tan solo el cara o sello  
de la moneda.

**PABLO MELICCHIO<sup>1</sup>**

Gotas de lluvia:  
misterioso mensaje  
en la ventana.

En el desvelo,  
la casa es un desierto  
por el que vago.

Lágrima roja  
recorre la botella  
del vino tinto.

Vieja vasija  
¿dónde ocultas las huellas  
del alfarero?

Entre las migas,  
piquete de palomas  
en la vereda.

<sup>1</sup> Psicólogo y Psicoanalista egresado de la Universidad de Buenos Aires, hizo su especialización en psicoanálisis, dedicándose desde entonces a la psicología clínica y a la docencia. Trabajó como investigador, docente universitario (UBA), en instituciones de salud mental y en cárceles de jóvenes, experiencias que marcaron su destino en el ámbito de la escritura. Entre sus obras se destacan *Letra en la sombra* (2008), *Crónica de los hombres que buscan un lugar* (2011), *Las voces de abajo* (2013) obra traducida y publicada también en Francia (2016) y *GPS para orientarnos por el mundo adolescente* (2016). Es coautor de varios libros de psicología. Junto a otros poetas publicó el libro *Haiku-Tanka-Senryu* (2007) de poesía japonesa. <http://www.pablomelicchio.com.ar/>

**RODOLFO E MODERN<sup>1</sup> (†)**

Melancolía  
portales de la noche  
llanto de estrella.

Aires poblados  
por grullas y palomas  
labios de viento.

Tu mano tersa  
se tiende hacia la mía  
rosa ofrecida

Caen los templos  
insistencia del roble  
en persistir.

Como abedul  
su ramaje sensible  
casa del viento.

Las ranas croan  
el loto en el estanque  
paisaje verde.

<sup>1</sup> (1922-2016) Poeta, narrador, dramaturgo, ensayista, traductor. Doctor en Filosofía y Letras, Abogado y Doctor en Derecho y Ciencias Sociales. Profesor emérito de literatura alemana en las Universidades de Buenos Aires y de La Plata. Ha publicado 23 libros de poesía, cinco volúmenes de piezas teatrales y diez de narrativa. Su obra ha recibido numerosos premios y distinciones. Su antología poética *Manantial de la voz* (1963-2015) fue publicada por la ANLE. Fue Correspondiente de la RAE y de la ANLE y Numerario de la Academia Argentina de Letras. Miembro Fundador de la Revista de la ANLE.

## JORGE MONTEALEGRE<sup>1</sup>

No tiene fuerzas  
para decir su nombre.  
Niño africano.

Acurrucado  
con tus sueños eternos.  
Pequeño fósil.

Duermo conmigo,  
tiritando en mi propia  
gruta de leño.

Desesperado,  
lanzo quejas con filo:  
estalactitas.

Mi cordillera  
es el cielo de Chile  
resquebrajado.

<sup>1</sup> Prolífico poeta, periodista, ensayista, guionista y promotor cultural chileno. [https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Montealegre](https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Montealegre) - cite\_note-1Diplomado en gerencia pública, ha ejercido la cátedra universitaria sobre periodismo, diseño gráfico y humor. Ha recibido varios premios, tanto por su poesía como por sus memorias, entre los que destacan el Municipal, el del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, y el Altazor (2004 y 2008). Como investigador del humor gráfico ha sido becario de la Fundación Guggenheim, editó el libro *Von Pilsener, primer personaje de la historieta chilena*. De su amplia producción literaria destacamos el libro *Frazadas del Estadio Nacional* (2003), testimonios de su experiencia como preso político en 1973 cuando era un adolescente. [https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Montealegre](https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Montealegre)

Las fantasmales  
casas de Chacabuco  
son cruces de sal.

Y al tercer día  
en el santo sudario  
saltaron pulgas.

Está prohibido  
mear en Alameda.  
No aguanto: meo.

No tengo un peso:  
la fontana di Trevi  
sigue cantando.

Ha naufragado  
un barco manicero:  
¡lloren los mares!

Sin exagerar,  
hoy día solo un árbol  
puede asombrarme.



© *Campo de Castellar* (GPR, 2005)

## ANA ROSA NÚÑEZ<sup>1</sup>

Hablas bien fuego  
el lazo amarillo  
desata sueños.

Haiku, fiel brote  
relámpago del bosque  
chispa, la noche.

Bostezo del mar  
entre luces y sombras  
los barcos se van.

Música de Dios  
el canto del sinsonte  
en los pórticos.

<sup>1</sup> (1926-1999). Poeta, ensayista y bibliotecaria cubana. Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de La Habana, donde también obtuvo el título de Bibliotecaria en la Escuela de Bibliotecología. Salió al exilio en 1965, radicándose en Miami y, desde entonces, ejerció como bibliotecaria en la Biblioteca Otto G. Ritcher de la Universidad de Miami. En dicha ciudad, fundó la revista *Alacrán Azul* (1971-1972). Autora de más de una docena de poemarios, como: *Un día en el verso 59. Poemas* (1959), *Las siete lunas de enero* (1967) *Réquiem para una isla* (1970), *Viaje al casabe* (1970), *Res* (1973), *Verde sobre azul* (1987), *Hora doce* (1988) y el bilingüe *Crisantemos* (1990). Publicó la antología *Poesía en éxodo* (1970) y los libros *Homenaje a Dulce María Loynaz* (1993) y *Homenaje a Eugenio Florit: de lo eterno a lo mejor* (2000) en colaboración.

Torero de luz  
el gallo pica noches  
en sombra azul.

Fiesta de peces  
cansada de la tarde  
la luz se muere.

Me acompañan  
los ojos de los indios  
en el níspero.

Más criatura  
que cielo horizontal,  
la pobre grulla.

Cañas sordas  
en los campos sin ruidos.  
La marea duerme sola.

Sol peregrino  
deshaciéndote en luz  
por el camino.

Canta, ánade  
la noche no alarga  
la luz de nadie.

Borda la garza  
el sueño de la playa.  
¡Andar descalza!

Sombra de ceibas  
en arenas celestes  
la luz despierta.

Las olas y el mar.  
Un camino se cierra  
otro descansa.

Reposa al fin  
el agua de la tormenta  
en la luz del maíz.

Siempre la niebla  
para rastrear espejos  
en sueños, yerta.

Justo caracol  
no traces un camino  
más cerca del sol.

Tierno tomeguín  
anuncias en tu canto  
horas de partir.



© *Las olas y el mar* (GPR, 2015)

## MERCEDES PÉREZ<sup>1</sup>

una musaraña<sup>2</sup>  
en el aceite helado...  
noche de viernes

monte adentro  
la nieve del camino  
cada vez más blanca

la montaña helada;  
reverbera el toc-toc  
del picapinos<sup>3</sup>

mientras llueve  
arranco puerros...  
el primer canto del cuco

<sup>1</sup> Autodidacta y polifacética, se ha dedicado profesionalmente a la Agricultura Ecológica y a las terapias energéticas. Aficionada a la fotografía, a la naturaleza y a la escritura encontró la convergencia de esas inquietudes en el haiku. Participó en numerosas antologías colectivas de haiku al igual que actualmente en varias revistas especializadas. Ha recibido varios premios y menciones en concursos internacionales de haiku en castellano. En el 2010 junto con otros colegas fundó en formato virtual la Escuela de Haiku Makoto, siguiendo las enseñanzas del profesor Vicente Haya. Su primer libro en solitario tras siete años dedicada a escribir haiku es *Como si nada* (2015). <http://elreflejodeuzume.blogspot.com/>

<sup>2</sup> Musaraña: *Crocidura Russula*, [https://es.wikipedia.org/wiki/Crocidura\\_russula](https://es.wikipedia.org/wiki/Crocidura_russula)

<sup>3</sup> Picapinos: *Dendrocopos Major*, [https://es.wikipedia.org/wiki/Dendrocopos\\_major](https://es.wikipedia.org/wiki/Dendrocopos_major)

canta una tórtola  
sobre la jara escarchada;  
luna de Navidad

azul profundo...  
la V de gansos  
vuelve a ser V

aire invernal;  
el rebaño se aprieta  
al cruzar el puente

la voz del cárabo<sup>4</sup>  
por entre la luz del eclipse  
la bruma

limacos<sup>5</sup> apareándose;  
el musgo rezuma  
sobre el arroyo

un gato rubio  
bebe en la junquera...  
la espadaña en flor

día de lluvia  
la carcoma<sup>6</sup> va arqueando  
la telaraña

sol de marzo;  
una araña recoge  
el hilo del que cuelga

<sup>4</sup> Cárabo: StrixAluco, [https://es.wikipedia.org/wiki/Strix\\_aluco](https://es.wikipedia.org/wiki/Strix_aluco)

<sup>5</sup> Limaco: babosa negra y de gran tamaño

<sup>6</sup> Carcoma: Polvo que produce la carcoma después de digerir la madera que ha roído.

**SANDRA PÉREZ<sup>1</sup>**

Rosa sin pétalos,  
en los estambres torcidos  
gotitas de lluvia.

Día de pesca;  
se forma entre las hojas  
la senda al río.

Nada de viento.  
La polvareda cambia  
el color del bosque.

Abriendo el paso,  
se pegotea en las manos  
la telaraña.

Mientras llueve  
se va haciendo de noche.  
Alero de chapa.

Viento de otoño...  
antes que la lluvia  
llega su olor.

<sup>1</sup> Maestra y profesora de educación primaria, pintora de *sumi-e* y *saibokuga* y escritora de haiku. Coordina talleres de *sumi-e* y haiku para niños. Integra el equipo de la gaceta *Hojas en la acera* (<http://hela17.blogspot.com/>). Ha participado en varias antologías de haiku, entre las que se destacan *Clarea el día* (Madrid, 2014), *Un viejo estanque* (2015), *Cent Haïkus pour la Paix* (París, 2015).

El agua fluye,  
se hace más transparente  
en las escamas.

Fresca mañana,  
olor a naftalina  
en el vagón.

En el florero,  
serpentean las larvas  
de los mosquitos.

Antes del alba  
el canto de un zorzal,  
olor a lluvia.

Tres pescadores.  
Se deslizan por la tanza  
gotas de sol.

Olor a lluvia.  
Un remolino de hojas  
dentro de casa.

Sol en la sierra.  
La sombra de los pinos  
salpicada de tordos.



© *El viejo puente* (RANLE, 2013)

## MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ<sup>1</sup>

### Haikús de los hierbajos

Lenguaje humilde  
de lo que nada espera  
pero resiste.

\*

Convencimiento  
que desgasta los días  
y abre el cemento.

\*

Tierra indefensa  
que no teme a la azada  
ni a la pobreza.

<sup>1</sup> 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. [https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADA\\_%C3%81ngeles\\_P%C3%A9rez\\_L%C3%B3pez](https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADA_%C3%81ngeles_P%C3%A9rez_L%C3%B3pez)

## Haikús del pájaro

Línea de tiempo.  
Alas que son centella  
y parpadeo.

\*

Cuerpo del aire.  
Animal solo viento,  
solo ramaje.

\*

Cristal que tiembla  
en el azul extenso.  
Larva en la lengua.

\*

Jaula vacía.  
Diecisiete barrotes.  
Palabras vivas.

*a Niall Binns*



© Pájaro (Susana Benet, 2016)

**JUANA ROSA PITA<sup>1</sup>**

**Cinco haikus florentinos**

*a Giovanni  
15/VIII/2016*

**1**

tarde de mayo  
tu mirada rodando  
desde mí al río

**2**

bajo tus ojos  
el Arno en luz bañado  
*tenuto* aliento

**3**

en sala oscura  
huimos de la luna  
*(El goce loco)*

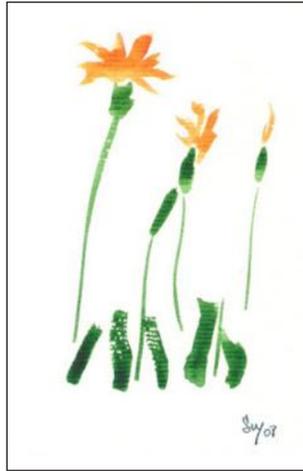
<sup>1</sup> Docente universitaria, poeta, escritora, editora y promotora cultural de origen cubano residente en Boston. Su amplia producción y proyección internacional ha merecido varios premios. Es ampliamente estudiada y su obra ha sido traducida a siete idiomas. Entre su producción destacan los poemarios: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

4

con pies alados  
de Santa Croce el aire  
escalinata

5

se aviva el fresco  
Botticelli del muro  
nos hace un guiño



© *Amarillas* (Susana Benet, 2015)

**ISABEL POSE<sup>1</sup>**

El perro entra  
al cuarto del niño enfermo  
la primavera.

En la lisura de la nieve:  
un camino de huellas  
que no regresan.

No dijo adiós.  
Se lo llevan  
de su casa bajo la luna.

Ramas quebradas  
bajo el peso de la nieve.  
Ni cielo ni tierra.

En el patio del fondo,  
la madre del guerrillero  
planta glicinas.

<sup>1</sup> Nació en Galicia (España) y vivió su infancia y adolescencia en la Patagonia argentina. Licenciada en Ciencias de la información, ejerció el periodismo en medios escritos de Argentina y España. En el mundo del haiku fue discípula de Vicente Haya. Ha sido premiada en varios certámenes internacionales. Forma parte del equipo de redacción de la gaceta de haiku *Hojas en la acera*. Participó en las numerosas antologías entre las que se destacan *Brisa del mar* (2007), *One thousand cranes* (2008), *Perro sin dueño* (2008), *El sol, los pájaros* (2009), *Un viejo estanque* (2015) y *Clarea el día* (2016). Su más reciente libro es *En los bolsillos huesos de melocotón*, selección de haikus, anti-haikus y tankas (2016).

Huela a jazmín.  
En el pueblo que duerme  
nadie me espera.

Sujetando un delantal  
lleno de ramas secas  
cruza la nieve.

El sabor del agua  
en el cuenco de las manos.  
Río de invierno.

A uva pisada  
en patios de la infancia  
huele la noche.

Sin nombre.  
La cruz clavada  
al borde del camino nevado.

Del otro lado de la montaña  
trae al enfermo  
un manojo de menta.

Uno tras otro  
los años han pasado.  
El viento va hacia el río.

Escucha noticias del frente  
mientras descorazona  
ciruelas amarillas.

Pasos más lentos  
en la parte del camino  
con olor a hierbabuena.

En medio de la vida  
cuando ya nada importa:  
el sabor de la papaya madura.

## NELA RÍO<sup>1</sup>

Despierta el río  
al venir el velero.  
Sueños de mares

El viento corre  
hace bailar al agua.  
La luna pasa.

Espacio tiempo  
ni abierto ni cerrado.  
Suelo en las olas

### Los ojos del bosque

Tal miran miran  
asombro en el camino.  
Doy un paso atrás.

<sup>1</sup> Escritora, poeta, artista, promotora cultural e investigadora. Se desempeñó como profesora de *St. Thomas University* (New Brunswick, Canadá), (1973-2003) en Literatura Hispanoamericana con énfasis en literatura colonial y del exilio. Su poesía y prosa abarcan varios temas: la represión política y la violencia contra la mujer, la enfermedad y el envejecimiento, el amor y el erotismo y el uso de los mitos. Ha sido galardonada en numerosos eventos internacionales. Su producción literaria es amplia y diversificada habiendo sido motivo de numerosas tesis y disertaciones. Como artista emplea el arte digital para crear “metáforas visuales” que forman parte de su escritura y por cuya labor ha recibido distintos premios internacionales. Como Promotora Cultural, ha sido la fundadora del *Registro Creativo de la Asociación Canadiense de Hispanistas*. [http://www.registrocreativo.ca/Nela\\_Rio/index.html](http://www.registrocreativo.ca/Nela_Rio/index.html)

Ojos abiertos  
solemnidad ardiente.  
Latido y venas.

Inquisitivos  
siguen al caminante.  
Tan suave mirar.

Un bosque quieto  
ojos que miran miran.  
Fiel intimidad.

### **Haiku de la paloma**

*(12 de Marzo de 2004)*

Bajo paraguas  
mis alas enlutadas,  
brilla Madrid.

Frío lluvia luz  
caminan con la gente,  
vibra el silencio.

Madrid inmenso  
corazón empañado,  
mojado de dolor.

Las voces nombran  
anulando límites,  
vidas perdidas.

Profunda quietud  
me quedo aquí contigo,  
lloro sin volar.

**JORGE BRAULIO RODRÍGUEZ<sup>1</sup>**

Algarabía  
Entró por la ventana  
un tomeguín<sup>2</sup>

Zarzal florido  
Otra rata se asoma,  
chilla y se va

Huye el sinsonte<sup>3</sup>  
Los flautistas repiten  
la sonatina

Noche de junio  
Despierto cuando cesa  
el aguacero

<sup>1</sup> Profesor de artes visuales. Promotor del estudio y la escritura del haiku en Cuba. Miembro del equipo de redacción de la Revista Internacional de Haiku *Hojas sobre la Acera (HELA)*. Premio al *Mejor Haiku (ex-aequo)* en el IV Concurso Internacional de la Facultad de Derecho de Albacete, Universidad de Castilla-La Mancha (2012). Sus haikus han aparecido en antologías de Canadá, Colombia, España, Francia y Rumania. Ha publicado: *Todo en tres líneas* (2013) y *Cuaderno de Lucrecia* (2015). Blogs: <https://jorgebraulio.wordpress.com>, <https://enclavedehaiku.cubava.cu>

<sup>2</sup> Pájaro pequeño, de pico corto cónico, plumaje de color verdoso por encima, ceniciento por el pecho y las patas y con una gola amarilla.

<sup>3</sup> Pájaro americano de plumaje pardo y con las extremidades de las alas y de la cola, el pecho y el vientre blancos, cuyo canto es muy variado y melodioso.

Vieja butaca:  
entre huellas de sudor,  
la quemadura

De vuelta a casa,  
saborear la mitad  
del primer higo

Cascada al alba  
Una laja cubierta  
de mariposas

Una hoja seca  
cayó sobre la lupa  
del relojero

Nubarrones  
En el monte lejano  
algo que brilla



© Fiofio (Sandra Pérez, 2015)

**FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA<sup>1</sup>**

Bruma marina.  
Y un cantil que el sol dora  
se hace presencia.

Esa botella  
nafragando entre olas...,  
¿traerá mensaje?

Buscan mis ojos  
por la playa unas piedras  
casi preciosas.

El rompeolas  
al nadador le tiende  
redes de espuma.

Charco en la playa:  
¿riza el agua a la arena?  
¿la arena al agua?

Senda naranja  
pinta el mar: me encamina  
al sol que muere.

<sup>1</sup> Cfr. página 38 en este mismo número.

Por entre rocas,  
catarata de espuma,  
fragor y ola.

Lengua de arena:  
lamiendo viene el mar  
su tersa orilla.

Sol por la playa;  
y en alta mar, plumizas  
nubes de agua.

Entre roderas  
de un tractor, por la playa,  
huellas de albatros.



© *Mástiles* (GPR, 2015)

## JUAN CARLOS SALÁ<sup>1</sup>

### Serranías otoñales

*Para Elba y Ricardo  
In memoriam*

Allá en la loma  
al fresco mañanero  
canta el zorzal.

Asoma el sol.  
Un distanciado cielo  
y solo el Tala.

Pasan las truchas  
pintadas por el río.  
Piedras y berro.

Cerca del sauce  
envueltas por la hojas  
suenan torcazas

<sup>1</sup> Catedrático universitario, escritor, periodista, investigador y promotor socio-educativo y cultural de los Estados Unidos, con dilatada trayectoria en universidades dentro y fuera de la región. Como funcionario diplomático participó en varias organizaciones internacionales. Ha escrito ampliamente sobre temas educativos, siendo autor de una variada gama de publicaciones.

Fuego de leña  
ardiendo en el fogón.  
¡Hoy hay puchero!

Sierras arriba  
lejana piedra blanca.  
Nubes y viento.

Restos de lluvia  
crepúsculo desnudo  
distantes truenos

Bajo los pinos  
ocultos por las hojas  
¿Hongos de otoño?

Se va la tarde.  
Un toque de campanas  
murmura el Ángelus

Cruzan la noche  
caballos por el río  
pateando estrellas.



© *Angelus* (RANLE, 2014)

## ENRIQUE SALDIVIA PÉNDOLA<sup>1</sup>

Bien a la orilla  
la casa, la ventana.  
El mar las mira.

En la ventana  
toda la inmensidad  
es la cortina.

Por la ventana  
se ve un bote a remos  
y todo el mar

Los pensamientos  
se van con el pelícano  
rozando el agua.

En el cuaderno  
la verde lagartija  
deja su cola.

<sup>1</sup> Ingeniero, escritor, poeta y dirigente sindical chileno residente en Cocholgué (zona costera al norte de Concepción, en la ciudad de Tomé). Es autor de los poemarios *Papeles* (2001), prologado por el poeta argentino Jorge Ariel Madrazo, *Papeles del Mar* (2009), prologado por el poeta chileno Manuel Silva Acevedo y el libro de haikú *Y si todo fuera lo que es* (2014) con ilustraciones del poeta y artista visual español Juan Carlos Mestre. Sus poemas se han publicado en revistas literarias al igual que sus microcuentos en Santiago y Concepción. Ha leído en Cocholgué, Cochabamba, Medellín, Buenos Aires y en otras orillas.

Mendigo ciego.  
Al frotar sus monedas  
despierta el perro.

El maremoto  
llegó hasta su brasero.  
Atiza el fuego.

En una caja  
Lápiz papel y goma  
Llenos de polvo.



© *En la noche* (RANLE, 2014)

## **GUILLERMO SAMPERIO<sup>1</sup>**

### **Ofelia I**

Triste doncella  
salmones melancólicos  
saltan tus ojos

### **Otra vez Ofelia**

Alcatraz claro  
áureo pistilo erecto  
la noche en blanco  
  
en el estanque  
esplenden los nenúfares  
tu cara etérea

<sup>1</sup> *N.E.* Escritor mexicano –tal vez uno de los más reconocidos de la lengua española– que no necesita presentación. Cultiva el cuento, la novela, el ensayo, la literatura infantil, la poesía y la crónica, géneros todos que se cuentan entre lo mejor de la literatura latinoamericana actual. Ha publicado casi un centenar de obras y desde hace más de treinta años imparte talleres literarios en México y el extranjero. De manera sostenida cultiva el haiku y la *RANLE* le agradece estos aportes de su poemario *La pantera de Marsella* (2006). En el próximo número de la *RANLE* se incluirá una sustantiva entrevista realizada por Lauro Zavala. [https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo\\_Samperio](https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Samperio)

blancura en tu piel  
agua que te recrea  
tenue desmayo

capullo o nardo  
el centro de tu cuerpo  
allí respiro

### **Recuerdo de mi abuela Clarita**

Vieja amapola  
te añora la mirada  
Azul silencio

### **Naturaleza muerta**

*a Carlos Frigolet*

Cantina roja  
Los grises bebedores  
Miedo de la mañana

### **Riesgo**

Sirenas palabras  
En tus labios azules  
Cantan los mares

### **Erongarícuaro**

*a Peter Smith*

La luna al agua  
Pescadores de tinieblas  
Silencio de aves

## Neptuno

Curvas azules  
En tus ojos de mar  
Fieles sirenas

## Poemas japoneses en el aire fluido

*a Martita y Pablo Samperio, mis padres*

### I

La red en vuelo  
Vuelta nube de voces  
Misiva alada

### II

El aire se abre  
Vuelas hablan los peces  
Saltan los mares

### III

La lluvia llega  
Las voces se deforman  
Negro silencio

### IV

Ahí la atmósfera  
Un clic al infinito  
Se unen dos puntos

TOÑI SÁNCHEZ VERDEJO<sup>1</sup>

### Haikus del Día de Difuntos

Tumbas con flores.  
Chirría desde el tapial  
no sé qué insecto.

Senda entre robles...  
el olor a sagrado  
al rozar las jaras.

Aquí estuvo el mar...  
Un fósil de *ammonites*  
entre las hierbas.

Voces lejanas.  
Casi cubierto de arjuma  
un círculo de setas.

Apenas niebla ...  
Huellas de jabalí  
en el barro fresco.

<sup>1</sup> Poeta, escritora y haijin. Maestra colaboradora de la escuela de haiku “Makoto”. Pertenece al equipo de redacción de: “HELA hojas en la acera”. Miembro de AGHA. Ha recibido varios premios de haiku destacando el 2º Certamen de Medellín (Colombia). Haikus publicados en las siguientes obras: *Sol de invierno* (2011); *Un viejo estanque* (2014); *Jours d' école. Collectif de haikús* (Francia, 2014); *Barcarola* (Nº 81-82, 2014); *Haikus de la Sierra del Consorcio* (2015); *Haikus del Parque II* (2015); *Trece Lunas* y *El kire y la navaja de Albacete*, ambos en prensa.

Quietos al sol  
en la oquedad de una piedra  
los cuatro buitres.

Abrazar un tilo...  
la humedad de su tronco  
lleno de musgo.

Con crisantemos  
entran al cementerio.  
Ella lleva bastón.

A oscuras,  
temblando de frío...  
¡la Vía Láctea!

En la calabaza  
el humo de una vela:  
noche de difuntos.



© *Monasterio de Las Cuevas (GPR, 2008)*

UMBERTO SENEGAL<sup>1</sup>

### Haikus al Borde del acantilado

*El emperador Wu de Liang preguntó a Bodhidharma:  
¿Cuál es el principio de las santas enseñanzas?  
Bodhidharma contestó:  
“Un vacío sin límites y nada sagrado”.*  
Dokushô Villalba, *Hekiganroku*

El monje lee sutras –  
a su lado  
florece el guayacán

Ni Buda ni Jesús  
son necesarios  
bajo el árbol florecido

¿Hasta cuándo? –  
por quinta vez el caracol  
remonta el tallo

<sup>1</sup> Educador, escritor, narrador, editor y promotor cultural. Es autor de una amplia producción literaria en poesía, minificción, cuento, haiku y ensayo. Colaborador de la RANLE y de numerosos diarios y revistas tanto en Colombia como a nivel internacional. Fundador y Presidente de la Asociación Colombiana de Haiku. Preside varios emprendimientos socioeducativos y culturales. Los haiku provienen del libro en preparación *Universo de rocío* (Calarcá, Quindío, Colombia, Mayo de 2016.)

Sobre el estanque –  
la mariposa impasible  
ante los saltos del pez

Sueño profundo –  
cucarachas sobre la cara  
del mendigo

No le pesa  
al tulipán la luz  
de la luna llena

Frío estanque –  
el último vuelo  
de la mariposa

Junto a flores blancas  
come un ternero  
blanco

Neblina –  
alguien prendió una luz  
y estornudó

Toda la noche  
llovió  
sobre el perro muerto

Como aves muertas –  
caen húmedas  
las últimas hojas

**RICARDO SILVA-SANTISTEBAN<sup>1</sup>**

Así despierto  
Vuestro aroma yo aspiro  
Doradas flores.

Noche de otoño  
Eres mi pensamiento:  
Luna que avanza.

Tan solo  
La caída de una hoja  
En el arroyo.

Nubes lejanas  
Con árboles y montes  
Turban mis ojos.

Fresca fontana  
Quietud del alto otoño  
Aves en vuelo.

Resplandor vivo  
Sombra nubes y río  
Pasa la vida.

<sup>1</sup> Catedrático, escritor y crítico literario, es profesor de Literatura y Creación poética en la Universidad Pontificia Católica y colaborador de la Universidad Ricardo Palma. Es traductor de autores ingleses y franceses. Además, ha editado antologías de poetas, narradores y dramaturgos peruanos. Actualmente, preside la Academia Peruana de la Lengua. Su obra ha recibido números galardones. Como poeta, ha publicado *Terra incógnita* (1975), *Sílabas de palabra humana* (1978), *Las acumulaciones del deseo* (1980), *La eternidad que nunca acaba* (1985), *Río de primavera, cascada de otoño* (1988), *Terra incógnita. Poemas 1965-1988* (1989), *Junto a la puerta de juego* (1992), *Fuego de tu fuego* (1994), *En el laberinto* (1996) y *Ajuste de cuentas* (2000).

## JAVIER SOLOGUREN<sup>1</sup>

¡Cómo se obstina  
la vida en la canción  
de la cigarra!

No veo el florecer  
del naranjo, oigo  
subir su canto.

En el silencio  
del estanque arde  
la lámpara votiva.  
(Nenúfar)

La tinta en el papel.  
El pensamiento  
deja su noche.

<sup>1</sup> (1921- 2004) Poeta, profesor universitario, ensayista, traductor, antologador y editor peruano. Cursó la carrera de Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y realizó estudios de postgrado en el Colegio de México y en la Universidad de Lovaina. Fue profesor en la universidad de Lund (Suecia). De regreso a Perú fue profesor en la Universidad Mayor de San Marcos y en la Pontificia Universidad Católica entre otras. Adicionalmente a su amplia producción literaria realizó una importante labor como promotor cultural interamericano. En 1975 fue designado miembro de la Academia Peruana de la Lengua. [https://es.wikipedia.org/wiki/Javier\\_Sologuren](https://es.wikipedia.org/wiki/Javier_Sologuren)

Cascada de agua seca,  
papel de cielo  
iluminado  
(Buganvilla)

Bailan, ascienden,  
ascienden, bailan.  
Viejo jardín de fiesta.  
(Fucsia)

Con las penas  
mido  
la extensión de mi cuarto.

Nada dejé en la página  
salvo la sombra  
de mi inclinada cabeza.

Blanca,  
sencillamente blanca,  
abierta al blanco espacio.  
(Jazmín)

Cerrado cielo.  
En una callejuela  
se rasca un perro.

ANA MARÍA SHUA<sup>1</sup>

Las palabras son  
como el agua que fluye.  
Y como rocas.

El mar entero  
morirá con mis ojos.  
Qué breve mundo.

Casa embrujada  
este cuerpo que habito  
como un fantasma.

<sup>1</sup> Como novelista, publicó *Soy paciente* (premio Losada 1980), *Los amores de Laurita* (llevada al cine), *El libro de los recuerdos*, *La muerte como efecto secundario* y *El peso de la tentación*. Cinco de sus libros abordan el microrrelato, género en el que ha obtenido el máximo reconocimiento internacional: *La sueñera*, *Casa de Geishas*, *Botánica del Caos*, *Temporada de Fantasmas* (reunidos en el volumen *Cazadores de Letras*) y *Fenómenos de circo*. También ha escrito libros de cuentos reunidos hasta 2011 en *Que tengas una vida interesante*. Su último libro en ese género es *Contra el tiempo*. Ha recibido múltiples galardones. Su obra ha sido traducida a una docena de idiomas. <http://www.anamariashua.com.ar/index.html>

## FRUTOS SORIANO<sup>1</sup>

a la rotonda  
ha llegado también  
la primavera

tojo en flor:  
a lo lejos la niebla  
sube del valle

una avecilla  
del color de la almena:  
¡ya no está!

en el ribazo  
entre las tamarillas  
una amapola

en el aljibe  
ennegreciéndose  
las hojas secas

<sup>1</sup> Director de la Biblioteca “Melchor de Macanaz” de la Universidad Castilla-La Mancha (Albacete). Escritor, dramaturgo, investigador y haijin manchego cuyo perfil plural comprende una vasta trayectoria como promotor cultural. Es un precursor y referente del haiku en lengua hispana. Entre sus obras se destacan *Gárgolas*, poesía reunida 1982-1992, (1997), *Willbook* (2000), *Haikus del parque*, junto a Ángel Aguilar (2002), *Diarios de un holgazán*, haikus (2006), *No son falaguerías: vocablos y dichos típicos de Chinchilla*, junto a Teresa Navarro y Antonia Martínez (2009), *El deshielo en Cicely*, miscelánea (2012), *Un viejo estanque: antología de haiku contemporáneo en español*, junto a Susana Benet, (2014), además de cuatro obras teatrales.

por un instante  
alcanzo a ver los ojos  
de la arañita

viejo lavadero:  
todas las pilas llenas  
de hojas de plátano

un caminito  
para uno solo:  
rumor del agua

“buenos días”:  
en silencio responde  
el lugareño



© Arroyo (GPR, 2015)



*© Donde mejor canta el pájaro (GPR, 2008)*

# TRANSICIONES

*Cuando se piensa la novela desde la perspectiva del autor, lo esencial son los medios –las técnicas– de que éste se ha servido para llevar a cabo la creación de un mundo imaginario. El estudio de esas técnicas se impone. Pero no será posible realizarlo sin tener presente la existencia del lector, pues, aun sin discutir a fondo su función estructural, importa saber cómo y por qué este mundo inventado le resulta accesible e interesante...*

RICARDO GULLÓN  
[*Técnicas de Galdós*]



*Visita de Jorge Luis Borges (s/f) cuando visitó en Baltimore el Monumento a Edgar Alan Poe donde yacen sus restos  
(Fuente: Archivo diario La Nación, Argentina)*

## BORGES, MENARD, CERVANTES: PARÁMETROS DE LA LECTURA Y ESCRITURA LITERARIAS

HÉCTOR MARIO CAVALLARI<sup>1</sup>

*Tú, lector, pues eres prudente, juzga  
[de esta aventura del Hidalgo] lo que te pareciere...*

Cide Hamete Benengeli. En *Don Quijote de La Mancha*,  
Segunda Parte, capítulo XXIV. Edición del IV Centenario.  
Madrid: RAE, 2004, p. 734.

Este ensayo presenta un acercamiento al análisis de determinadas estrategias narratológicas de representación en el cuento de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado originalmente en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). El título del relato es ya una indicación jocosa que anuncia el humorístico disparate—o “dislate”, como apunta el propio texto—que atraviesa y apuntala a la anécdota, puesto que sugiere que Cervantes no es el verdadero autor del Quijote. Por otra parte, este indicio lúdico y absurdo conlleva también una significación más seria, puesto que,

<sup>1</sup> Catedrático, escritor, crítico e investigador. Actualmente es W. M. Keck Foundation Professor of Spanish and Spanish-American Studies en Mills College, Oakland, California, donde dicta cursos de literatura latinoamericana, cultura y cine hispánicos. Entre sus obras se destacan *Leopoldo Marechal: El espacio de los siglos* (1982); *La práctica de la escritura. Ensayos críticos* (1990); *Las estrategias del orden: La cuentística de Liliana Heker* (2003); y *Palabra del deseo y deseo de la palabra. La poesía de Ana María Fagundo* (2006). Ha publicado numerosos trabajos críticos sobre obras de ficción narrativa hispanoamericana, sobre el cine y trabajos teóricos sobre Michel Foucault, Antonio Cornejo Polar y la semiótica de la escritura.

en la famosa novela de Cervantes, las funciones semióticas del autor, del lector, de la lectura y la interpretación revisten una importancia hermenéutica explícitamente marcada en la locución del epígrafe, arriba transcrito, así como en numerosas partes del texto cervantino. Se trata de una estrategia configurativa cuyo sentido profundo, como propusiera Carlos Fuentes (1992), consiste en “establecer la incertidumbre” respecto de toda certeza convencional y dogmática imperante a fines del siglo XVI y principios del XVII: “¿Quién es el autor de Don Quijote? ¿Un cierto Cervantes? ¿Un autor árabe traducido por otro autor árabe? [...] Al poner en duda la autoría del libro, Cervantes pone en duda el concepto mismo de autoridad” (Fuentes 188). Este deslinde conduce a otra pregunta generativa: ¿cómo --según qué estrategias-- leer el texto de “Pierre Menard, autor del Quijote”? Respecto de la lectura de un discurso complejo como el que nos ocupa, Jacques Lacan señaló en una famosa “Conversación” con Paolo Caruso:

Como una buena parte de la educación secundaria y superior consiste en impedir que la gente sepa leer, es necesario todo un proceso educativo que permita aprender a leer de nuevo un texto. Sentado esto, saber leer un texto y comprender lo que quiere decir, darse cuenta de qué modo está escrito, en qué registro, implica muchas otras cosas y, sobre todo, *penetrar en la lógica interna del texto en cuestión*. (Caruso: 96; énfasis en el original)

A partir de estas perspectivas, mi propósito más amplio es abordar el cuento como un profundo aunque irónico tributo a la famosa novela de Cervantes. Escribo “irónico” porque, *prima facie*, este relato parece más bien presentar una visión despectiva de la genial obra cervantina. Escrito en primera persona por un ficticio narrador y usando parcialmente las funciones del palimpsesto, el cuento de Borges se presenta como una comparación entre el original del *Quijote*—solamente algunos pasajes—y el inverosímil texto idéntico de una ficticiamente “real” re-creación (o re-invenición) de dicho original que habría sido escrita a principios del siglo XX por un tal Pierre Menard, un supuestamente real autor francés. En dicha comparación, según el narrador, el *Quijote* del francés resultaría “casi infinitamente más rico” que el original cervantino (Borges 1974:449)<sup>2</sup>. Aunque las

<sup>2</sup> Todas las citas y referencias provienen de *Obras completas* (Borges 1974) y a partir de este punto se consignan en el texto, precedidas de una breve identificación.

declaraciones de Menard y del narrador-autor intrínseco ostensiblemente subvaloran el *Quijote* original, la ridícula serie de elogios que el narrador hace de la escritura de Menard traza una red de similitudes y analogías metatextuales que acaban evocando e iluminando la asombrosa creatividad de Cervantes y el casi milagroso logro de su libro. En efecto, una de las más fundamentales estrategias de representación utilizada por Borges en la estructura de “Menard” consiste en la narración construida como una anécdota inscrita dentro de otra anécdota, generando un dinamismo ínter e intratextual como el que caracteriza al *Don Quijote* cervantino.

Mediante esta estrategia, el discurso del cuento pone en radical cuestionamiento todo un registro básico del lenguaje centrado en la ontología del texto, es decir, en el *ser* de la palabra, en vez de sus *funciones*. De modo que, en definitiva, el cuento de Borges se asemeja a la novela de Cervantes al cuestionar toda una economía tradicional del lenguaje, desplazando dicho cuestionamiento hacia las *prácticas* de escritura y lectura de las multiplicidades discursivas. Consecuentemente, la tesis general de este trabajo propone que, al enfocar el proceso de significación textual en el marco de los complejos temas de la formación verbal y del acto de lectura, tal como todo esto queda representado en el cuento borgeano, se hace posible revelar y especificar el mencionado tributo a Cervantes a través de un conjunto de nociones que subtienden la relación entre los conceptos de lectura, autenticidad textual y escritura, dentro del mundo discursivo que vincula a Borges con el genial autor español.<sup>3</sup> De entrada hay que enfatizar el hecho de que Borges ha creado un narrador anónimo, que es el  *ficticio autor* del cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, cuyos juicios, aseveraciones y apreciaciones provienen, por ende, exclusivamente de dicho sujeto narrador en cuanto agente creador del discurso textual—vale decir, que esas opiniones no son en absoluto atribuibles a Borges, el autor real del cuento. Volveré sobre este punto más abajo.

Para perfilar el indispensable distanciamiento y la diferencia radical entre la real y auténtica visión de Borges y las ficticias opiniones de Menard y del narrador, es necesario captar determinados indicios que se presentan en el texto mismo del relato y que dan una clave

<sup>3</sup> Para un estudio detallado de esta relación, véase el excelente artículo de Carlos Rincón, “Carlos Fuentes lector del *Quijote*—Cervantes o la crítica de la lectura”.

lúdica y humorística de dicha distancia y diferencia. El indicio más obvio es el que aparece en la paródica enumeración de “la obra visible de Menard”: “Una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es *el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry*)” (Menard 445, énfasis mío). Esta locución del narrador refiere subliminalmente a la estrategia similar que Borges utiliza en “Menard” con respecto al *Quijote*. El narrador repite la mención del “reverso” paradójico de opiniones dentro del mismo relato y esta repetición intensifica su importancia en cuanto indicio revelador, enunciándose nuevamente en el elogio de “la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o *irónico* de propagar ideas que eran *el estricto reverso* de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja superrealista de Jacques Reboul” (Menard 449, énfasis mío).

Sobre esta base se puede inferir la proyección alusiva de una estrategia análogamente *irónica* por parte de Borges: poner en boca del narrador una visión del *Quijote* que es “el estricto reverso” de la sustentada por el propio Borges, o sea presentar en este relato una visión irónicamente contraria a la que éste realmente sustenta sobre la novela de Cervantes. La distancia entre Borges (autor real) y el narrador (autor ficticio) queda también señalada al interior del relato, cuando el segundo cita un párrafo del *Quijote* original, afirmando que Menard ha logrado recrearlo, palabra por palabra, y acotando lo siguiente: “Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese ‘dislate’ es el objeto primordial de esta nota” (Menard 446). Cabe notar que el proponerse “justificar ese dislate” constituye a su vez un dislate similar por parte del narrador. Se capta aquí la estrategia humorística y lúdica de Borges al crear el disparate (o “dislate”) generativo del texto y hacerlo “notar” explícitamente como un guiño cómico al lector.<sup>4</sup>

Como quedó apuntado, una estrategia fundamental de representación utilizada por Borges consiste en la estructura de “Pierre Menard, autor del Quijote”: el discurso narrativo construido como un texto inserto en otro y éste, a su vez, dentro de otro. El discurso del

<sup>4</sup> Carlos O. Nállim ha señalado el humorismo en este cuento de Borges, aunque sin analizar las funciones estructurales de dicha estrategia en detalle.

texto real —el cuento escrito por Borges— queda cedido a la narración ficcional (primaria) del narrador, quien comenta la obra (secundaria) de Menard y transcribe partes de una carta y del texto del *Quijote* recreado por el autor francés. De modo que el relato se presenta, no como un cuento literario (dominio imaginario y espacio ficticio), sino como un ensayo erudito (dominio de la verdad y espacio real) sobre un autor—Pierre Menard—y su obra (algunos pasajes del *Quijote*), ficticiamente “reales” ambos, autor y obra. Borges inscribe aquí un comentario paródico adicional sobre la práctica de la erudición mediante el aserto del narrador: “No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil” (Menard 449). Este comentario viene a extender la cómica parodia plasmada en la enumeración de la “obra invisible” de Menard que da inicio al texto del cuento.<sup>5</sup>

Según un rasgo característico de la narrativa borgeana, en “Menard” la premisa fundamental de la ficción presenta ésta como *no-ficción*, es decir, como un “discurso real” o “verdadero”. Así, *prima facie*, la propia estructura semiótica del cuento puede llevar al lector a preguntarse, en una ingenua (aunque legítima) primera instancia: ¿es el texto de Borges que estamos leyendo, intitulado “Pierre Menard, autor del Quijote”, una disquisición lingüístico-filosófica enmascarada bajo la forma de un relato *aparentemente ficcional* —vale decir, ficticiamente ficticio? ¿O es un cuento literario que incorpora y ficcionaliza determinados conceptos filológicos y filosóficos acerca de la creación artística y de las prácticas de la escritura y la lectura? ¿Es un paradigma de la “verdad” cognoscitiva o de la “ficción” creativa? Esta formulación disyuntiva convoca aquí un aspecto de suma importancia en el modo de enfocar la práctica discursiva en numerosos escritos borgeanos: en efecto, éstos no sólo ficcionalizan los conceptos del discurso filológico o filosófico en el plano exclusivo del enunciado, sino que tienden además a borrar los límites tradicionales entre “discurso ficticio” y “discurso de verdad” en el plano de la enunciación. De modo que, ante la formulación disyuntiva, propongo aquí una variante según la cual “Pierre Menard, autor del Quijote”

<sup>5</sup> Aunque no se refiere al caso concreto de Borges y la representación paródica de la erudición en “Menard”, tiene válida resonancia la siguiente caracterización escrita por Vargas Llosa (1896:6): “[U]na parodia del género erudito, una risueña caricatura de sus excesos, un carnaval en el que desfilan todos sus tópicos”.

puede leerse como parte de una sostenida actividad de escritura que cuestiona de diversos modos las bases y supuestos epistemológicos que sustentan esa distinción categorial.

El texto de “Menard” puede interpretarse como una respuesta específica (aunque indirecta) a dicha pregunta, a saber: *según qué tipo de lectura se practique sobre el texto*. Teóricamente, esta respuesta cuestiona y desoculta las bases y supuestos epistemológicos que sustentan precisamente semejante disyunción metafísica asentada sobre el uso esencialista del verbo *ser* en la pregunta, vale decir, si un texto *es* o *no es* tal o cual cosa.<sup>6</sup> Propongo aquí que el texto de “Menard” pone en cuestionamiento toda una economía básica y tradicional del lenguaje centrada en una ontología del texto, desplazando dicho cuestionamiento hacia la escritura del discurso y su lectura, tomando ambas como prácticas. En esto, Borges parece sustentar un concepto que Ricardo Piglia formularía años después: “La literatura no está puesta en ningún lugar como una *esencia*, es un *efecto*” (1986:9, énfasis mío). El narrador intrínseco de “Menard” es fundamentalmente un lector y, como acota Piglia en otro texto, “la pregunta ‘qué es un lector’ es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esa pregunta la constituye; no es externa a sí misma, es su condición de existencia”; de allí que el camino de la lectura consista en “seguir el registro imaginario de la práctica misma y sus efectos” (2005:24-5). En otros términos, es la propia forma antinómica de la pregunta la que debe quedar remitida, de modo implícito, a todas aquellas estructuras y dicotomías que en la llamada “civilización occidental” permiten y requieren precisamente tal modo de formulación.

La forma narrativa de este cuento se perfila estructuralmente como una escritura encuadrada dentro de otras dos. El dato ficticio de la fábula es el comentario de los igualmente ficticios escritos del difunto Menard por parte de un agente narrativo que escribe dicho comentario y que, por ello mismo, hay que leerlo como una figura *intrínseca*, del discurso, vale decir, como la cifra de un narrador que se presenta como si fuera el autor real: figura textual de un ficticio agente que elabora el comentario de la escritura de Menard. Este agente justifica sus aseveraciones y juicios mediante una carta que Menard

<sup>6</sup> Acerca del concepto de metafísica que utilizo aquí, véase Martin Heidegger (1983): 39-56.

le habría escrito poco antes de morir y cuyos fragmentos son citados o parafraseados en el texto. En dicha carta, Menard calificaba su auto-impuesta tarea: “*repetir* en un idioma ajeno un libro preexistente” (Menard 450, énfasis mío). Mediante esta estrategia de inclusión y diferimiento de una escritura que incide en otra, la cual a su vez incide aun en otra, se produce la multiplicación expresiva de la narración, su peculiar *mise en abîme*.

Si bien Menard, de un modo veleidoso, califica su propio proyecto como un logro “asombroso” (Menard 447), el narrador define la “tarea” de Menard como una “empresa complejísima y de antemano fútil” (Menard 450). Esta tarea opera como un doblaje y una estratificación textual que enfatizan la interacción del lector con lo narrado a lo largo de una serie de lecturas, a saber: el narrador parafrasea y repite la escritura de Menard, quien ha repetido (pero no copiado) la escritura de Cervantes. En *Différence et répétition* (1961), Gilles Deleuze calificó agudamente la estrategia borgeana de las repeticiones en “Menard”:

Como se sabe, Borges sobresale en la reseña de los libros imaginarios. Pero va más lejos cuando considera un libro real, por ejemplo el *Quijote*, como si fuera un libro imaginario, reproducido por un autor imaginario, Pierre Menard, a quien Borges considera a su vez como real. Entonces la repetición más exacta, más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia”. (4-5)

Partiendo de un análisis de escrituras, como puede verse, la forma interior del cuento de Borges destaca claramente la actividad de la lectura, proyectándola hacia la densidad textual del relato y sus múltiples niveles de sentido. De modo que toda lectura de “Pierre Menard, autor del Quijote” —como la presente, cabe decir— repite una vez más toda esa serie de repeticiones y desplazamientos.<sup>7</sup>

El asunto del cuento es la empresa “invisible”, “absurda” e “imposible” de Menard, según la describe el narrador (Menard 450), a saber: la recreación *a la letra* de ciertas partes del *Quijote*, pero sin reescribir ni copiar el original:

<sup>7</sup> Para un comentario de este cuento desde un abordaje similar, véase el excelente estudio de Sarah de Mojica, “Cinco notas sobre Borges y Cervantes”.

Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria [afirma el autor intrínseco]. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el* Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes”. (Menard 446)

El humor zumbón de Borges se muestra aquí al afirmar el narrador que “componer otro Quijote [...] es fácil”, lo cual desemboca en el deseo de Menard (rozando las pautas de la literatura fantástica) de lograr una invención de la escritura cervantina desde el inicio. Por su parte, el texto del autor-narrador intrínseco se articula como una *arqueología*<sup>8</sup> de dicha invención, explicando (y tratando de justificar) el origen del proyecto “imposible” y “fútil” del francés, y estableciendo mediante esta estrategia una diferencia interna significativa. De manera que un aspecto analítico de suma importancia radica aquí, no solo en el contenido del discurso, sino también y especialmente en el *modo* y el *modelo* de la práctica discursiva que operan en la textualización estratificada del cuento.

En el plano de la expresión, las formas narrativas vuelven una y otra vez sobre sí mismas mediante vínculos polisémicos que repiten y reflejan diversamente la estructura del proceso significante, según las famosas metáforas del laberinto y del espejo diseminadas por el propio Borges en innumerables textos de su obra. Recordemos que, en su cuentística, el acto de escribir se perfila como una práctica de lenguaje que, a través y por debajo de todo lo que “dice”, representa un proceso de representación. El concepto de “representación” es central en el presente análisis por cuanto constituye un instrumento complejo para penetrar en la perspectiva adecuada del texto de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. De modo abstracto, representación denota y connota “re”-*presentación*, presentación repetida o recreada, vale decir: repetición de una “presencia original” ausente, puesto que toda representación *repite* (y también evoca o alude a) *otra cosa*, algo que falta, que “no está” aquí-ahora *presente*. Por otra parte, teniendo en cuenta el factor temporal, el sentido de representación implica la

<sup>8</sup> Por *arqueología* entiendo el trazado y análisis de las condiciones estructurales de posibilidad de un discurso o de un sistema discursivo. Véase Foucault 1970.

recreación de lo ya acaecido y transcurrido; implica *volver a hacer presente* un momento pasado (algo que fue “presencia”, es decir, que fue “presente” y *estuvo presente*).

La obra borgeana de ficción da cuerpo a una escritura que abierta o solapadamente desoculta (“des-vela”) los supuestos de base, aunque “invisibles” o “mudos”, que subyacen en los fundamentos mismos de la propia representación literaria. Definido de un modo multivalente, el principio abierto y potenciador de “representación” remite a la compleja conceptualización del proceso verbal que Borges puso en práctica en su texto. “Pierre Menard, autor del Quijote” se encuadra dentro de esa línea de *ficciones* borgeanas que son el resultado de prácticas textuales cuyo objetivo parcial consiste precisamente en revelar y especificar los supuestos ideológicos centrales involucrados en la relación entre “ficción”, “verdad”, “realidad” y “mundo” al interior de un orden concreto de discurso. “Menard” se ubica, entonces, dentro de esas obras que utilizan la representación estética para descentrar un concepto limitado y reificado de “representación”.

En el cuento, ese proceso meta-representacional toma cuerpo y se localiza en el texto que ha (re)construido Menard. El narrador habla de la escritura del autor francés, pero al hacerlo alude virtualmente al trabajo creativo de Cervantes y, al mismo tiempo, al de la propia escritura borgeana. De modo que, en cuanto a la expresión, el “laberinto” del trabajo verbal se realiza mediante reiteradas figuraciones de búsqueda y de interrogación dirigidas al propio campo de la palabra. Y ésta es, en mi opinión, una de las formas del homenaje “invisible”, alusivo, que Borges le rinde a Cervantes, al realizar en su escritura lo que el narrador denomina “la *total identificación* con un autor determinado” (Menard 446); en este caso, la identificación tácita y admirativa de Borges con el autor del *Quijote* original. Para Borges, los límites de la literatura, como los de la existencia, son inabarcables y tienen su doble en los límites del lenguaje. Ello explicaría “el vívido contraste de los estilos” entre el original cervantino y el de su doble: “El estilo arcaizante de Menard—extranjero al fin—adolesce de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época” (Menard 449). Por otro lado, el mundo y la palabra se corresponden en un radical isomorfismo, vale decir en la figura análoga y paralela de sus respectivas estructuras y limitaciones. De allí el carácter revelador del “método inicial” considerado por Menard para su “imposible” tarea de escritura:

[C]onocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, *ser* Miguel de Cervantes. (Menard 447)

Lo absurdo de este método se torna cómico cuando Menard afirma: “Mi empresa no es difícil, esencialmente. [...] Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo” (Menard 447).

Para Menard, el origen de su propia escritura yace en su remota lectura, cosa que—sin que él se lo sospeche—lo vincula claramente al creador del inigualable manchego, como mostraré más adelante. Con abierta displicencia, Menard afirma:

El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. [...] A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos [...]. Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. (Menard 448)

Entre el olvido y la indiferencia ante esa “imprecisa imagen anterior” del *Quijote*, la (re)escritura realizada por Menard constituye una forma fundamental de relectura. Y lo mismo se puede decir del narrador que inscribe el texto de Menard, o sea, que lo relee; para este “autor”, la anécdota consiste en el examen póstumo del trabajo “ambiguo”, “complejo” y “fútil” de Menard. Si este último reescribe el *Quijote* de un modo radical, reinventando la invención cervantina, el narrador relee dicha recreación, plasmándola bajo la forma concreta de vestigios verbales corporizados en su escritura. Este segundo pliegue en la estructura interna del cuento reduplica el trabajo del narrador sobre Menard y el de Menard sobre Cervantes. Hay que agregar, además, el trabajo de Cervantes sobre Cide Hamete Benengeli y su traductor. Se produce así una estratificación que refleja la complejidad de los textos comentados, además de la correspondiente gestación de lectores intrínsecos, textualmente diversos y especificados. Estos pliegues, duplicaciones y estratificaciones entretejen una red significativa que se dispone para una serie indefinida y constitutiva de (re)escrituras y (re)lecturas. Esta estrategia de palimpsesto potencia aún más la epistemología de la escritura/lectura. Dice el narrador: “He reflexionado que es lícito ver en el Quijote ‘final’ una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros—tenues pero no indescifrables—de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo” (Menard 450).

Volvamos ahora sobre el vínculo que relaciona a Menard con Cervantes, ambos (re)lectores y (re)escritores, desembocando en la marca del profundo tributo de Borges al inmortal autor español. Es preciso referirse aquí a la tácita proyección del cuento borgeano sobre la estructura del *Quijote* cervantino, según se refleja en diversos escritos del argentino. En el poema “Sueña Alonso Quijano” (que se publica en *El oro de los tigres*, de 1972), Borges escribe: “El hidalgo [Alonso Quijano] fue un sueño de Cervantes / y don Quijote un sueño del hidalgo. / El doble sueño los confunde...” (Sueño 1096). Y en “Magias parciales del *Quijote*” leemos:

En el sexto capítulo de la primera parte, [...] el barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes. También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera [escrita por Cide Hamete Benengeli] ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de un mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea. [...] Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte: los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*. (Magias: 668)

La creatividad que los procesos recíprocos de (re)leer y (re)escribir involucran se hace aquí más evidente, iluminando intensamente el trabajo original de Cervantes. La tarea de Menard representa la función activa del lector al recrear la escritura del texto, aunque tal tarea se anticipa como una empresa absurda y excesiva que sugiere un paralelismo entre Menard y Alonso Quijano. En ambos personajes, la lectura conduce al deseo “imposible” o “enloquecido”: así como Menard desea “*ser Miguel de Cervantes*” (447), el hidalgo manchego desea *ser* un caballero andante como los que ha encontrado en sus lecturas.

¿Por qué precisamente el *Quijote*? dirá nuestro lector: Esa preferencia, en un español, no habría sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nimes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry; que engendró a Edmond Teste. (Menard 447)

El hecho “inexplicable” es que Menard habría logrado crear unas páginas del *Quijote* completamente nuevas y a la vez comple-

tamente idénticas al libro de Cervantes. Sin embargo, el narrador comenta el texto de Menard como si se tratara de un escrito completa y paradójicamente distinto del original cervantino. Por otra parte, le atribuye a Menard lo que Borges le atribuyó con inequívoco entusiasmo a Cervantes: la maravillosa creatividad de la lectura transformada en escritura. Dice el narrador:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. (Menard 450)

En definitiva, el elogio (por parte del narrador) de la tarea *quijotesca* de Menard —y las pormenorizadas explicaciones destinadas a sustentar dicho elogio— acaban por enunciar abiertas y veladas referencias al inmortal libro de Cervantes. La arqueología de la escritura de Menard se transforma así en una genealogía de la lectura literaria, utilizada por Borges con humor, ironía y un fino sentido paródico, rasgos todos estos que han sido probadamente definitorios en grado sumo del *Quijote* original (es decir, del *Quijote real*). Mediante todo este proceso, el cuento de Borges exhibe indirectamente la profunda complejidad del libro cervantino, el increíble proceso de su escritura y las cualidades del genio incomparable de su autor.

Para captar la intensidad del homenaje que Borges le rinde a Cervantes en el “Menard”, tenemos que remitirnos a un concepto profundo que subtiende a la propia escritura del primero. En “Avatares de la tortuga”, Borges escribió:

“Nosotros [...] hemos soñado el mundo; lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”. (Avatares 258)

En este preciso contexto, *soñar* “el mundo” disemina una pluralidad de significaciones mayores que redimensionan esta idea. En efecto, a lo largo de toda la obra borgeana —narrativa, poesía y ensayo—, el tema del “soñar” equivale esencialmente al de “crear”, tomado este último tanto en un sentido literario como mítico. Como queda figurado en el cuento “Las ruinas circulares”, publicado en *El jardín de senderos que se bifurcan*, el acto creador es una invención que se opera en y mediante el sueño; de modo que la invención re-

quiere del sueño y soñar es una (o tal vez *la*) forma humana de crear, es decir, de imaginar y de inventar. Por lo demás, hay que subrayar la significancia de ese “nosotros” de la soñada invención del mundo. Si el agente suele ser un individuo singular, el proceso de agenciamiento involucra siempre una colectividad humana en la cual cada persona se desempeña como apéndice o instrumento de la imaginación. Como Borges argumenta en “La flor de Coleridge”, inspirándose en Shelley:

[...] Todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe. [...] En el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. (Flor 639)

Podemos decir — con Borges, pero también con muchos otros escritores y escritoras hispanoparlantes contemporáneos — que la apertura de ese “intersticio” admite ser pensada como el propósito último y tal vez único del arte y la filosofía. Dicha apertura constituye un desborde, una violencia cuyo exceso conduce a revelar la falsedad de la supuestamente “absoluta” objetividad del mundo, de la coloquialmente llamada “experiencia real”; conduce, en otras palabras, a lo imposible de eso que llamamos “la realidad”. Si el “sueño” humano se ha ido depositando en la larga acumulación discursiva de las artes y el saber, si ha quedado registrado en los archivos del libro y la biblioteca, entonces la imaginación borgeana toma cuerpo en una escritura que penetra precisamente en “la biblioteca de Babel”, según la figura de una de sus más famosas ficciones. Allí la fisura y el desajuste se hacen pérdida y carencia, se vuelven significado oculto y disipado, pero actúan como motivaciones positivas localizadas dentro de una arquitectura cósmica cuyo espacio de contención, paradójicamente, es indefinido e interminable. Como construcción, el edificio de la Biblioteca no sólo aloja los libros sino que también emblematiza estructuralmente la condición paradójica de la escritura. En efecto, escribir constituye una práctica “verdadera” (i.e., *determinable*) aunque se ejerce sobre una realidad “falsa” o indeterminable, de modo análogo al sentido insensato de la paradójal Biblioteca, cuyos libros existen — constituyéndola como tal — pero son ilegibles.

En las “ficciones” de Borges, hablar, ser, estar y soñar se entrelazan hasta el punto de poder distinguirse relativamente sus dominios,

pero no de separarse ya entre sí. La visión estética del autor concuerda en esto con la de ciertos fenomenólogos. Ludwig Binswanger, por ejemplo, afirma que “nuestra patria espiritual es el lenguaje; porque el lenguaje es aquello que, en todos nosotros, sueña y crea antes que el individuo mismo se haya puesto a soñar y crear” (132). Análogamente, como se aprecia en el emblemático “Borges y yo”, la experiencia vital y la construcción verbal se desdobl原因 en el texto como punto de cruce entre lo “objetivo” y lo “subjetivo”, es decir, entre el lenguaje y el sujeto hablante, o también entre el discurso y el autor que existe en cuanto escribe. Como lo ha registrado Claudio C. Montoto (40), en una entrevista con Carlos Stortini Borges hizo una significativa afirmación al definir su concepto de literatura como “un sueño dirigido”. Esto es muy revelador para el presente estudio por cuanto contribuye a dilucidar la conexión de la metáfora del sueño con la visión fundamental del mundo de la obra borgeana. Lo dicho permite postular que, para esta escritura, la forma concreta de la creación de Cervantes—la cual surge del autor que sueña a Alonso Quijano, quien a su vez sueña a Don Quijote—yace, sin duda, en ese heteróclito tejido de redes de signos que constituyen la *formación colectiva* de la cultura.

Al representar, no “*el mundo*” sino la construcción de un *modelo* del mundo, el discurso originalísimo del *Quijote* repite en otro paradigma las formas de ese mundo “soñado” vasta y minuciosamente por la humanidad. Las repite, cabe enfatizar, *pero no las copia*. Como se expone en el notable estudio de Alban Forcione (471-2), la mirada de Cervantes sobre la repetición del mundo en el constitutivo “sueño” humano de la imaginación permite *abrir* el proceso creador de la lectura al desdoblamiento, ruptura y revelación de ciertos esquemas epistemológicos dominantes de la escolástica medieval, basada ésta en una tipología de la reiteración mimética que refleja el dominio mundanal en el de lo imaginado. En última instancia, Borges nos hace ver cómo Cervantes realiza en el *Quijote* una superación de la ideología que conceptualizaba una naturaleza humana, histórica y material que se copiaba de un modo traslúcido en el imaginario cultural y en la “conciencia” individual y colectiva. Tal vez lo más importante que Borges revela en su “Pierre Menard, autor del Quijote” es que dicha superación hizo posible, forzosa y dichosamente, una gesta creadora de inauditas proporciones.

Señalé al comienzo de este estudio que analizaría las estrategias figurativas para la construcción del sentido. La indagación de

este relato borgeano nos permite ahora apreciar que el sentido no “es”, sino que sólo puede especificarse como *efecto-de-sentido* en la red móvil de las prácticas de producción significante. Borges ha logrado, entonces, desfetichizar el “lenguaje-cosa”, la consagración elitista de la cultura y el discurso objetificado. Lo que he llamado aquí “ficcionalización del discurso” no constituye simplemente el dispositivo de un juego sofisticado, complejo y elegante, aunque el aspecto lúdico sea notorio y constituya una estrategia considerable. La escritura a la vez representa e implementa un tipo de elaboración literaria en la cual el acto de la lectura se ejerce como práctica, es decir, como actividad expuesta a los riesgos y vicisitudes de la interpretación.

## Referencias

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. Impreso. [Obras completas]
- . “Avatares de la tortuga”. *Discusión*, 1932. *Obras completas*, 1974. 254-8. [Avatares]
- . “Pierre Menard, autor del Quijote”. *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941; incluido en *Ficciones*, 1944. *Obras completas*, 1974. 444-50. [Menard]
- . “Magias parciales del Quijote”. *Otras inquisiciones*, 1952. *Obras completas*, 1974. 667-9. [Magias]
- . “La flor de Coleridge”. *Otras inquisiciones*, 1952. *Obras completas*, 1974. 639-41. [Flor]
- . “Parábola de Cervantes y de Quijote”. *El hacedor*, 1960. *Obras completas*, 1974. 799. [Parábola]
- . “Sueña Alonso Quijano”. *El oro de los tigres*, 1972. *Obras completas*, 1974. 1096. [Sueño]
- . “Borges y yo”. *El hacedor*, 1960. *Obras completas*, 1974. 808. [B. y yo]
- Caruso, Paolo. *Conversaciones con Lévy-Strauss, Foucault y Lacan*. Trad. Serra Cantarell. Barcelona: Anagrama, 1969. Impreso.
- Binswanger, Ludwig (1954). *Le Rêve et l'existence*. Paris: Desclée de Brouwer, 1954. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. Impreso.
- De Mojica, Sarah. “Cinco notas sobre Borges y Cervantes”. Sarah de Mojica y Carlos Rincón, eds. *Lectores del Quijote*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005: 185-219. Impreso.
- Forcione, Alban. “Cervantes’ Night-Errantry: The Delivery of the Imagination.” *Bulletin of Spanish Studies* LXXXI.4-5 (2004): 451-73. Impreso.

- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Trad. Aureliano Garzón del Camino. México: Siglo XXI, c. 1970. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Qué es metafísica*. Trad. Xavier Zubiri. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1983: 39-56. (Primera edición alemana 1930.) Impreso.
- Montoto, Claudio C. “Jorge Luis Borges: La literatura como sueño dirigido”. *Inti* 49-50 (Primavera-Otoño 1999): 39-45. Impreso. (Incluye Passos, Carlos Alberto. “Conferencia de Jorge Luis Borges”. *El País* [Montevideo], 3 de septiembre de 1949.)
- Nállim, Carlos O. “Borges, Pierre Menard y Cervantes”. *Revista de literaturas modernas* 29 (1999): 211-231. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Santa Fe, Argentina: Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1986. Impreso.
- . *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- Rincón, Carlos. “Carlos Fuentes lector del *Quijote*”. Sarah de Mojica y Carlos Rincón, eds. *Lectores del Quijote*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005: 257-96. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. “El gran arte de la parodia”. *Universidad de México. Revista de la UNAM* XLI. 431 (diciembre 1986): 3-6. Impreso.



*Don Quijote y Sancho. Grabado de Gustavo Doré (I,7)*

## TRAUMA PERSONAL Y TRAUMA HISTÓRICO EN A PUERTA CERRADA DE NAYLA CHEHADE

ALICIA DE GREGORIO CABELLOS<sup>1</sup>

En 2013, Nayla Chehade, escritora colombiana de origen libanés radicada en Estados Unidos, recibió el Premio Ana María Matute de Narrativa de Mujeres por su relato “El nombre de las cosas”<sup>2</sup>. El éxito no es nuevo para esta profesora de la Universidad de Wisconsin-Whitewater, reconocida por su labor como investigadora y autora<sup>3</sup>. En 2012 el número 12 de la revista *Granta en español*, titulado *Colombia. Sus armas ocultas*, publicó una selección de textos de doce escritores colombianos; textos entre los que se encuentran fragmentos de *Ardiente es el paraíso*, novela en la que Chehade trabaja actualmente. En esta línea de recepción positiva de su obra literaria, la colección de relatos de que se ocupa este ensayo, *A puerta cerrada* (Torremozas 2012), ha sido acogida con entusiasmo, y ya en 1997

<sup>1</sup> Catedrática de Español del Departamento de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Wisconsin-Whitewater. Es Numeraria electa de la ANLE y Editora del *Boletín Informativo de la ANLE*. Ha publicado artículos sobre Benito Pérez Galdós y Vicente Blasco Ibáñez, entre otros temas. En 2011 editó junto con María José Luján *Actas Seleccionadas del Congreso Intercontinental de ALDEEU 2009. Alcalá de Henares, Madrid, España*. <http://www.anle.us/388/Alicia-de-Gregorio.html>

<sup>2</sup> Agradezco a la Dra. Nayla Chehade su generosidad a la hora de responder a mis preguntas, aclarar mis dudas y conversar conmigo sobre *A puerta cerrada* y sobre su trayectoria como escritora. Asimismo doy las gracias a la Dra. Cristina Ortiz por sus sugerencias bibliográficas para el marco teórico que guía este estudio.

<sup>3</sup> Nayla Chehade ha sido oradora principal e invitada de honor en múltiples lecturas y congresos de literatura.

fue elegida primera finalista del concurso Premio Nacional de Cuento auspiciado por el Ministerio Colombiano de Cultura (Jochi Herrera)<sup>4</sup>.

*A puerta cerrada* consta de ocho cuentos que se sitúan en espacios geográficos conectados con la biografía de la autora: el díptico “Adela en la ventana” e “Irma en el espejo” en su Colombia natal, donde vivió los primeros ocho años de su vida y también hasta 1980 después de su estancia de 1962 a 1972 en la República Dominicana, marco espacial de la acción de los seis primeros relatos de la obra. Estos seis textos, de argumentos y protagonistas ficcionales enmarcados por acontecimientos históricos de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) o por la represión general de dicha época, están narrados por voces femeninas o desde su perspectiva (“El acecho”) y presentan, como indica la autora en la Introducción a la obra, “espacios silenciados por las versiones oficiales de la historia” (5). *A puerta cerrada* se instala por ello, como subraya Michael Palencia-Roth, en el corpus de la denominada “literatura del Trujillato”, definida por Ana Gallego Cuiñas en relación con la novela como “el discurso literario que representa temáticamente la dictadura de Trujillo y que predomina en las letras dominicanas a partir de 1961” (415)<sup>5</sup>. De hecho, los cuentos de la colección preceden a la publicación de dos de las tres novelas más estudiadas de este corpus: *La fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa (Alfaguara 2000) y *The Farming of Bones* de Edwidge Danticat (Penguin 1998)<sup>6</sup>, obra que tematiza la masacre de haitianos en la

<sup>4</sup> La autora firmó los papeles para la publicación del libro entonces, pero por falta de fondos esta no fue posible. En 1998 el Ministerio de Cultura comisionó al escritor Eduardo García Aguilar para hacer una antología con los que, a su criterio, habían sido los 20 mejores cuentos del concurso. La obra, titulada *Veinte asedios al amor y a la muerte*, se abre con el que también es el primer cuento de *A puerta cerrada*, “La vigilia”. Nayla Chehade fue la única escritora escogida para ser parte de dicha antología (mensaje de correo electrónico de N. Chehade a A. de Gregorio).

<sup>5</sup> En “Denuncia y univocidad: la narración del trujillato” Ana Gallego Cuiñas realiza un detallado recorrido y un perspicaz análisis de la representación literaria de la dictadura de Trujillo desde los años sesenta del siglo XX hasta la primera década del XXI. En su ensayo, Gallego Cuiñas incluye obras producidas en la República Dominicana y fuera de ella así como de escritores dominicanos y de otras nacionalidades.

<sup>6</sup> En el caso de *In the Time of the Butterflies* de Julia Álvarez, también entre las

frontera en octubre de 1937, en lo que coincide con el relato “Crónica de Simone” de Chehade<sup>7</sup>.

Los treinta y un años de la llamada “Era Trujillo”, como es sabido, fueron un período de feroz dictadura que, en palabras de Fernando Valerio Holguín, llegó a convertirse para muchos dominicanos “en un trauma histórico a causa del terror, las torturas, los asesinatos y la represión generalizada de la población civil a manos del Servicio de Inteligencia Militar” (92). Son varios los críticos que analizan la novela del trujillato como literatura de testimonio o como literatura de trauma histórico<sup>8</sup>. En el caso de los cuentos de *A puerta cerrada* Manuel Ossers subraya su valor testimonial indicando que “constituyen un testimonio de la angustiosa realidad en la República Dominicana durante la cruel dictadura de Rafael Leónidas Trujillo Molina. Testimonio que Chehade exterioriza con certitud histórica, originalidad temática, belleza descriptiva y apropiada intensificación expresiva” (125).

Cathy Caruth indica que en la literatura médica y psiquiátrica “the term trauma is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind” (*Unclaimed Experience*, 3). Con esta definición como base, cabe afirmar que todos los cuentos de *A puerta cerrada* son narraciones de trauma personal. En el caso de sus seis relatos dominicanos, que Palencia-Roth describe como saturados por el terror<sup>9</sup>,

---

captadoras de mayor atención de este corpus, los derechos de autor se registraron en 1994; la novela fue publicada por Plume/Penguin en 1995. Cabe mencionar, no obstante, que “El acecho”, narrativa y temáticamente conectado al asesinato de las hermanas Mirabal es anterior a la obra de Álvarez (mensaje de correo electrónico de N. Chehade a J. Herrera).

<sup>7</sup> “Crónica de Simone” data incluso de antes. Cronológicamente es el primer relato de la colección, anterior también a *In the Time of the Butterflies*. Chehade lo presentó en el año 1979 a un concurso convocado por la Universidad del Cauca en Colombia, en el que ganó mención de honor entre los finalistas (mensaje de correo electrónico de N. Chehade a A. de Gregorio).

<sup>8</sup> Véase el número especial (20; 2009) de *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, *Trujillo, Trauma, Testimony: Mario Vargas Llosa, Julia Alvarez, Edwidge Danticat, Junot Díaz and other writers on Hispaniola*. Ed. Marta Caminero-Santangelo y Roy Boland.

<sup>9</sup> La presencia de la religión es otro componente definitorio de *A puerta cerrada* de acuerdo con este crítico, quien establece: “Las religiones africanas alteraron el catolicismo de las islas caribeñas, y el absolutismo político sembró el terror en el pueblo dominicano. La religión y el terror saturan los seis cuentos dominicanos de la colección”.

estos traumas personales tienen una dimensión histórica conectada con la represión del trujillato o con acontecimientos violentos específicos de la historia del régimen<sup>10</sup>, y en todos ellos se conjugan dos tipos de heridas que contribuyen a la experiencia traumática de sus protagonistas o narradoras:

- 1) vivir o presenciar (o descubrir) un episodio violento horrible<sup>11</sup> y
- 2) sufrir pérdidas, abandonos o ausencias determinantes en la vida personal.

El presente ensayo estudia los cuentos de la colección “El acecho” y “Crónica de Simone”, relacionados respectivamente con dos episodios violentos especialmente destacados de la Era Trujillo: el asesinato de tres de las hermanas Mirabal –identificado por Ossers como uno de los tres eventos que “precipitaron el asesinato del dictador y la caída del trujillato”(118)<sup>12</sup>–y la ya mencionada masacre de al menos 15 000 haitianos llevada cabo por orden del General Trujillo en octubre de 1937. Ambas narraciones ilustran aspectos de la llamada literatura de trauma histórico así como de trauma personal y colectivo en mujeres cuyas vidas, al igual que las de las protagonistas o narradoras de los otros cuentos de *A puerta cerrada* “están al hilo del espanto”, en palabras de Jochi Herrera, y que ponen voz al silencio impuesto por la violencia o por la propia experiencia traumática.

<sup>10</sup> En el caso del díptico de relatos colombianos, especialmente en el pasado de Irma (“Irma en el espejo”), acontecimientos y situaciones traumáticos de origen socio-histórico son el resultado del “prejuicio y del rígido convencionalismo social” al que Chehade indica que estaban sometidas muchas de las mujeres de familias de origen árabe llegadas a zonas de Colombia a principios del siglo XX (Introducción, 5).

<sup>11</sup> Athanasios Anastasiadis indica: “Undergoing or witnessing a horrific, violent event eventually results in trauma” (1).

<sup>12</sup> Ossers indica que las otras dos causas fueron el posicionamiento oficial de la Iglesia contra el régimen y las sanciones económicas que impuso a la dictadura la Organización de Estados Americanos (OEA) por el intento de asesinato del presidente venezolano Rómulo Betancour.

## “El acecho”

Frente a los otros relatos de *A puerta cerrada*, la voz narrativa de “El acecho” no es la de la protagonista ni la de un personaje-testigo de la historia, sino la de un narrador heterodiegético omnisciente por lo que respecta a los pensamientos y sentimientos de la protagonista. Este narrador intercala en cinco ocasiones en su discurso narrativo, y sin solución de continuidad, la palabra de dicha protagonista presentada a manera de plegaria/letanía, como en: “Y la campana sonaba de nuevo y ella entraba en clase anhelando, que me bese con los besos de su boca, entraba sollozando, que me acaricie con el filo de sus dientes, entraba suspirando, que me recorra con el borde de su lengua, se sentaba penando, que se acabe esta clase, Dios mío, que se calle esta monja” (44).

En “El acecho”, al igual que en el resto de los cuentos de la colección, historia y ficción se entremezclan. Siendo una joven de edad escolar que acude con sus compañeras de estudios a la ceremonia de celebración de los treinta años de gobierno de Trujillo, la protagonista sin nombre se enamora del ficcional jefe de protocolo del general y al cabo de unos meses ambos inician una serie de esporádicos encuentros sexuales que terminarán con el abandono por parte de él y la consecuente desolación por parte de ella. En su momento ella deducirá que el coche oficial que la recogía para conducirla a su amado era el mismo que se vio en el lugar del histórico asesinato de las hermanas Mirabal. Esta relación, basada en escasas citas, es para la joven una concatenación de pérdidas que se ven rematadas por el evento traumático final. Ya desde la primera vez que se reúne con el jefe de protocolo de Trujillo, la protagonista se enfrenta a la duda que le provoca constatar la falsedad de las características en apariencia imponentes de este hombre al que idolatra: la luminosidad de su rostro, su postura erguida, el misterio de su mirada y la cadencia de su voz. La inexistencia de estos atributos se resume en cuatro sustantivos contrapuestos respectivamente a cada uno de ellos –“disfraz”, “truco”, “tinieblas” y “magia”–:

No se dejó desilusionar cuando se dio cuenta que el brillo cálido de la cara se debía al disfraz efímero del polvo con que se maquillaba ... y que la altivez de los hombros era un truco ... de las hombreras del traje ... Su voluntad de amarlo tampoco se torció al ver que las tinieblas imprevisibles de las

gafas escondían unos ojos muertos y que las ondulaciones cálidas de su voz eran, más que nada, producto de la magia del micrófono. (45)

El sufrimiento intenso que experimenta la joven por la ausencia y el abandono definitivos, resumido en la frase del narrador “el desespero de saberse olvidada” (47), lo presenta la voz narrativa en su punto más alto precisamente el día en que tiene lugar el evento traumático de las muertes de las Mirabal, a través de una serie de movimientos paralelos concatenados por conjunciones o sintagmas temporales (“cuando”, “en ese instante”, “en el momento mismo”):

Quando el veinticinco de noviembre de mil novecientos sesenta el cabo Ciriaco de la Rosa y cuatro hombres más vestidos de civil detuvieron al atardecer el vehículo que conducía a las Mirabal, ella se consumía en una espera infinita de largas tardes sin verlo ... Movida por el desespero de saberse olvidada, se entregaba a la promesa ciega de no pensar en él ... sin poder imaginarse entonces, que en ese instante, el cabo de la Rosa y sus hombres ... ordenaban a los ocupantes del jeep adentrarse en el cañaveral ... Mucho menos pudo prever que fue en el momento mismo en que los hombres empujaron a las tres mujeres y al chofer Rufino de la Cruz ... cuando ella ... conjuraba su propia fidelidad y prometía deshacer sin miedo la perpetuidad de sus votos de amor. (47)

Estos paralelos culminan con la sincronía final marcada por una nueva cláusula temporal con “cuando” y recalcada por las imágenes expresivas de dolor y violencia absolutos “grito herido” y “pozos azules”, que acompañan respectivamente a la explosión de la angustia de la protagonista y a la perpetración del asesinato: “Y pedía una vez más a grito herido la fuerza necesaria para destejer la maraña oscura de sus besos, la voluntad necesaria para apagar del todo la terquedad de su aliento, cuando las estacas cayeron con golpe seco y sembraron de pozos azules los cuerpos” (47).

Según Caruth el trauma genera una respuesta psicológica, generalmente *a posteriori*, a uno o varios acontecimientos terribles: “In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (*Unclaimed Experience* 11). El evento traumático se apodera de quien lo experimenta—“to be traumatized is precisely to be possessed by an image or event”

(Caruth, “Trauma and Experience...”4-5) – y no puede asimilarse en el momento en el que tiene lugar y es por ello por lo que, de acuerdo con Caruth, solo se manifiesta de manera plena pasado el tiempo (“Trauma and Experience...” 4). En este sentido, no es de extrañar que “El acecho”, como todos los demás relatos de *A puerta cerrada*, presente al lector su historia con una gran separación temporal, como establece la voz narrativa al inicio del texto, por partida doble y con el énfasis añadido de los adjetivos “muchos” y “largo”, al exponer los recuerdos que la protagonista tiene de los acontecimientos y de sí misma: “Así lo recordaría ella muchos años más tarde y así se vería largo tiempo después” (41). El narrador heterodiegético omnisciente puede, desde esta distancia, mostrar el resquebrajamiento traumático que sufre la protagonista. La voz narrativa presenta al lector el fraccionamiento parcial como grietas en la confianza fundamentada en la plenitud del amor y en la seguridad que podría dar la aceptación absoluta del *statu quo* basada en “la certeza impuesta de que todo era como tenía que ser y de que el mundo marchaba como tenía que marchar” (46): “que se me borre lo que no quiero recordar, gemía, que se me borre lo que no quiero saber, suplicaba” (45-46). Este resquebrajamiento será reemplazado por la ruptura traumática total expresada por las imágenes “lucidez mortal” y “rasgó”, que le dan un vivo carácter concreto o tangible: “la lucidez mortal que le permitió saber mucho más de lo que hubiera deseado acerca de aquellas muertes y que rasgó para siempre la placidez de su vida anterior” (46-47). Al fin, ambas experiencias traumáticas, la de la pérdida personal consistente en el desdén y el olvido a que la somete el jefe de protocolo y la del horror de alcanzar el convencimiento de que él es uno de los responsables de la muerte de las hermanas Mirabal, aparecen no solamente conjugadas como un único evento. Además, el trauma personal es el que hace posible la experiencia del trauma histórico colectivo –de la “tortura” y el “horror” (48) ejercidos sobre la familia Mirabal– cuando el primero genera la comprensión del segundo: “pero más que nada fue suficiente el ánimo exaltado de saberse abandonada para entender que nadie más que él podría desear con tanta vehemencia la muerte de las Mirabal” (48). Un solo sustantivo abstracto, “espanto”, servirá al narrador para transmitir el verdadero alcance de este evento traumático: “El espanto mayor fue percatarse de que la verdad la empujaba no sólo a un mundo desconocido que le mostraba un espejo borroso de sí misma sino a la ardua tarea de olvidarse de él” (49).

La consecución del olvido del jefe de protocolo en que se empeña la protagonista supondría el triunfo sobre la fragmentación que experimenta como resultado del trauma vivido y que el narrador presenta metafóricamente a través de la imagen del “mundo desconocido que le mostraba un espejo borroso de sí misma.” La plegaria/letanía que entabla un diálogo intratextual con las otras cuatro del cuento y que da cierre al relato incorpora de nuevo el discurso de la protagonista en el de la voz narrativa. En este punto de la narración, esta plegaria puede interpretarse como reacción a los fenómenos de naturaleza repetitiva anteriormente señalados, que ocurren, de acuerdo con Caruth, como respuesta a la experiencia traumática, tales como “repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena” (*Unclaimed Experience*, 91). Cada frase/verso de la plegaria viene seguida/o de la manifestación de la sutura de los fragmentos a partir de cláusulas en las que también aparece la repetición, que en este caso es la del sintagma “no quedaba”, utilizado tres veces. La acción final parece anunciar un cierre definitivo, el manifestado por el sueño que no interrumpe ansiedad ni pesadillas:

Que lo odie con la fuerza de mis besos, pensó una noche igual a las demás cuando no quedaba cifra suelta, que lo borre de mi vida con el filo de mi aliento, volvió a pensar con decisión cuando no quedaba resquicio abierto, que lo tache para siempre de mi alma con el fervor de mis labios, exigió en la soledad de sus horas cuando no quedaba más asombro; que lo disuelva entero con la fuerza de mi deseo, gimió, que me muera y vuelva a nacer, suplicó y se quedó dormida. (49)

### “Crónica de Simone”

En “Crónica de Simone”, la narradora testigo relata ya en su madurez la historia de una muerte a destiempo ocurrida cuando ella tan solo tenía 13 años. Se trata del asesinato de Simone, sirvienta de la familia de su amiga Aurora Acosta, perpetrado durante el exterminio de miles de haitianos por orden de Rafael Trujillo en 1937. El impacto de esta muerte se magnifica por el hecho de que ocurre a manos del propio padre de Aurora, el capitán Acosta, y por el vínculo especial que se ha establecido entre Simone y las dos adolescentes.

La estructura narrativa de este cuento es especialmente importante desde el punto de vista del trauma, así como de la posible

clasificación del texto como literatura de trauma histórico. Al relato de la narradora adulta que vivió en su adolescencia en el espacio y el momento de la histórica matanza de 1937, precede una “Nota aclaratoria” que, significativamente, Chehade añadió al relato años después de la composición del texto<sup>13</sup>. En ella la hija o el hijo de la narradora es la metanarradora o el metanarrador que informa al lector de la naturaleza, el origen y la autoría del texto que este último está a punto de leer: “Esta especie de crónica la encontré entre los papeles de mi madre, tres días después de que la enterramos”(51).

En su Introducción a *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women’s Life-Writing* Suzette Henke, resumiendo al psicólogo social James Pennebaker, indica que el acto de articular experiencias dolorosas, sobre todo en forma escrita, puede ser terapéutico (xi) y postula los beneficios de la terapia de la escritura. Henke describe esta terapia como el proceso de asimilar la experiencia traumática escribiendo sobre esta, a manera de reconstrucción terapéutica<sup>14</sup>, – especialmente en relación con lo que denomina “life-writing” o escritura personal, consistente en una variedad de géneros que van de los diarios o las cartas a las memorias y la autobiografía y hasta la *bildungsroman* (xii-xiii)– proponiendo que:

[the] authorial effort to reconstruct a story of psychological debilitation could offer potential for mental healing and begin to alleviate persistent symptoms of numbing, dysphoria, and uncontrollable flashbacks. Autobiography could so effectively mimic the scene of psychoanalysis that life-writing might provide a therapeutic alternative for victims of severe anxiety, and, more seriously, of post-traumatic stress disorder. (xii-xiii)

En “Crónica de Simone”, la narradora adulta no hace referencia directa a los sentimientos que experimentó durante el caos que generó la masacre de haitianos en octubre de 1937. Sin embargo, deja constancia del terror y la incertidumbre que en esos momentos rodearon a todos los que los vivieron, ella misma incluida. Athanasios

<sup>13</sup> Información proporcionada por la autora (mensaje de correo electrónico N. Chehade a A. de Gregorio).

<sup>14</sup> Utiliza el término “scriptotherapy”, que define como “the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment” (xii).

Anastasiadis indica que, aunque no todas las personas afectadas por un evento traumático presentan síntomas de trauma, las experiencias extremas dan forma a la estructura psicológica de estos individuos (1). La participación en el sentir general por parte de la narradora queda subrayada, dada su condición de alumna, por el hecho de que elija mencionar el cierre de los centros escolares como manifestación de la ruptura abrupta de la cotidianeidad que supuso la matanza: “Los días tres y cuatro de aquel octubre de 1937, fueron de confusión y miedo. Escuelas y liceos cerraron sus puertas y la ciudad entró en una calma extraña. Había rumores de muerte en el ambiente, pero nadie sabía lo que estaba sucediendo” (57-58). A diferencia, pues, de lo que ocurre en el caso de la protagonista de “El acecho”, el lector no conoce el grado del trauma experimentado por esta narradora que no fue víctima directa del genocidio, pero sí sabe que para ella fue una experiencia traumática en dos niveles:

- 1) La pérdida, descrita de manera valorativa como muy negativa, de una compañera única de adolescencia con cuya noticia termina el relato –“Desesperada le escribí a Aurora muchas veces y por largo tiempo, pero nunca tuve respuesta ni supe jamás qué fue de ella y de su familia” (59)– y el fin de una vivencia también única, la de la relación con Simone. Gracias a su exquisita sensibilidad y a su habilidad de contar historias del “sur remoto” (54), de donde provenía, esta compartió con las dos amigas un mundo telúrico, casi mágico, que hizo posible para ellas algo tan especial como “construir ... el universo” (56).
- 2) El horror de la muerte de Simone y de los otros “más de veinte mil” haitianos (58), reflejado en la selección léxica “tragedia” de la voz narrativa para referirse al evento (54) y la presentación de (hipotéticas) imágenes espeluznantes basadas en la sinécdoque deshumanizadora de las víctimas –presentadas como “cabezas”, “cuerpos”, “masas”, “figura”–, a las que no obstante devuelven su identidad el adjetivo “gimientes” y el enfoque narrativo en la voz, atributo humano por naturaleza, de los asesinados:

En cuanto a Simone, no murió bajo el filo del machete como la mayoría. Su voz no fue parte de las masas gimientes que seguramente se apretujaron detrás de los muros de los cuarteles a esperar el crujido de las cabezas al rodar. Su cuerpo tampoco quedó enredado entre el fango de los cañavera-

les ni fue de los cientos que atascaron la corriente del Masacre y tiñeron de rojo sus aguas. La muerte debió ser para ella un instante de asombro terrible, tal vez ni siquiera de terror, únicamente de asombro, cuando el capitán Acosta, en cumplimiento de su deber, y en un gesto de lealtad al Jefe Supremo, descargó sin titubear su revólver y reventó para siempre la figura de blanco.(58)

La narradora o el narrador de la “Nota aclaratoria” hace referencia explícita al contenido emocional (podría decirse “psicológico”) del texto de su madre al precisar su “valor sentimental”, que califica de “inegable” (51-52). Anteriormente, ha subrayado la doble naturaleza, autobiográfica y literaria, de la “especie de crónica” que presenta al lector y el cuidado puesto en su composición:

Yo la interpreté no sólo como testimonio honesto de su vida en la isla, de la que escasamente me habló, sino también como homenaje íntimo a su frustrada vocación literaria. Ésta tuvo que ser la copia final, si es que hubo otras como creo, porque estaba escrita con letra impecable y sin borrones y sobre todo con intención evidente de sobrepasar la experiencia autobiográfica. (51)

Como indica esta cita de la introducción a su relato, la narradora de la muerte de Simone y de sus compatriotas ha vivido fuera de la República Dominicana sin apenas compartir con su familia historias de su pasado en su tierra natal. La descripción de la vivencia postraumática que ofrece Anastasiadis explica este silencio como el resultado de dos causas, el deseo de evitar revivir la experiencia traumática y la dificultad que supone narrarla (comunicarla) de manera coherente:

The traumatized individual tries to avoid stimuli associated with the trauma ... One of the main characteristics of traumatic memories is the difficulty to integrate them into a narrative structure or context. The representation and communication of traumatic experiences are therefore contradictory and fragmented. (Anastasiadis 1)

La existencia que se da por supuesta en la “Nota aclaratoria” de múltiples borradores de la historia –“si es que hubo otras [copias] como creo”– es prueba de esta dificultad narrativa. La existencia de una “copia final” gráficamente perfecta (“con letra impecable y sin borrones”) da fe de la satisfacción de la narradora de “Crónica de Simone” con respecto del producto completo. Esta satisfacción pue-

de interpretarse como la consecución de una victoria sobre la experiencia y la vivencia traumáticas derivada de la curación que puede proporcionar la escritura de acuerdo con Henke, quien establece: “the life-writing Project generates a healing narrative that temporarily restores the fragmented self to an empowered position of psychological agency” (xvi).

La autoridad psicológica, al menos temporal, que consigue la narradora de “Crónica de Simone” y que anhela y parece alcanzar la protagonista de “El acecho”, la buscan también las protagonistas o las narradoras de los otros cuentos dominicanos de *A puerta cerrada* de Nayla Chehade. La autora de la colección presenta esta autoridad en términos de reivindicación de una voz negada a la mujer al declarar el objetivo de los relatos que forman la obra en los siguientes términos:

Mis cuentos, narrados a partir de voces disímiles de mujeres de diversa procedencia, de alguna manera rompen las mordazas que tradicionalmente les fueron impuestas, se cuelan a través de una historia que las ha silenciado directa o indirectamente y proponen a partir de sus propias palabras, otras perspectivas, tan necesarias como desconocidas, que iluminan el complejo mundo del trujillato y sus alcances. Pienso que sin tener en cuenta la voz femenina, cualquier aproximación a la dictadura, estará incompleta. (Mensaje de correo electrónico de N. Chehade a J. Herrera)

Caruth postula que debe producirse un proceso de integración de las partes del trauma para que sean posibles su testimonio y la curación de la persona que lo ha sufrido: “The trauma... requires integration, both for the sake of testimony and for the sake of cure” (“Recapturing the Past” 153). Esta integración, consistente en la transformación del trauma en memoria narrativa, permite que la historia se verbalice y se comunique y que entre así a formar parte del pasado propio y del de otros (“Recapturing the Past” 153).

En *A puerta cerrada* Nayla Chehade ha creado el recuerdo narrativo propuesto por Caruth para las supervivientes del trauma personal y colectivo de “El acecho” y “Crónica de Simone” y del resto de los cuentos de la colección. La expresión de dicho recuerdo en los dos relatos analizados en este ensayo dota de voz a la protagonista del primero de ellos y a la narradora-personaje del segundo. Con la de ellas, Chehade también recupera en sus cuentos la voz que les fue arrebatada por la dictadura de Trujillo y el trauma del trujillato a dominicanos y haitianos, dos de los “espacios silenciados” a los que dedica su obra.

## Referencias Bibliográficas

- Anastasiadis, Athanasios. "Transgenerational Communication of Traumatic Experiences. Narrating the Past from a Postmemorial Position." *Trauma and Literature: Special Issue of Journal of Literary Theory*. *JLT* 6.1 (2012): 1-24. Impreso.
- Caminero-Santangelo, Marta. "At the Intersection of Trauma and Testimonio: Edwidge Danticat's *The Farming of Bones*." *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies* XX (2009): 5-26. Impreso.
- Caruth, Cathy. "Recapturing the Past: Introduction." *Trauma. Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1995. 151-57. Impreso.
- . "Trauma and Experience: Introduction." *Trauma. Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1995. 3-12. Impreso.
- Cehade, Nayla. *A puerta cerrada*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2012. Impreso.
- . Mensaje de correo electrónico a Alicia de Gregorio. 26 de mayo de 2014.
- . Mensaje de correo electrónico a Jochy Herrera. 26 de junio de 2012.
- Gallego Cuiñas, Ana. "Denuncia y univocidad: la narración del trujillato." *Hispanic Review* 76. 4 (2008): 413-34. Impreso.
- Henke, Suzette. *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. New York: St. Martin's, 1999. Impreso.
- Herrera, Jochy. "A puerta cerrada: relatos diaspóricos del trujillato." GUA-SABARA editor. 12 de julio de 2012. <http://guasabaraeditor.blogspot.com/2012/07/puerta-cerrada-relatos-diasporicos-del.html>. Acceso: 10 de mayo de 2014. Web.
- Ossers, Manuel A. "El dictador Trujillo y las mujeres en la cuentística de Nayla Cehade." *Círculo: Revista de Cultura* XLIII (2014): 118-25. Impreso.
- Palencia-Roth, Michael. "Nayla Cehade *A puerta cerrada*. Madrid: Ediciones Torremozas, 2012. 93 p. ISBN: 978-84-7839-497-5." *Revista de Estudios Colombianos* 41-42 (2013): [http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-41/REC\\_41.81.pdf](http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-41/REC_41.81.pdf). Acceso: 10 de mayo de 2014.
- Valerio-Holguín. "En el tiempo de las mariposas de Julia Álvarez: una reinterpretación de la historia." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 27 (1998): 92-102. Impreso.

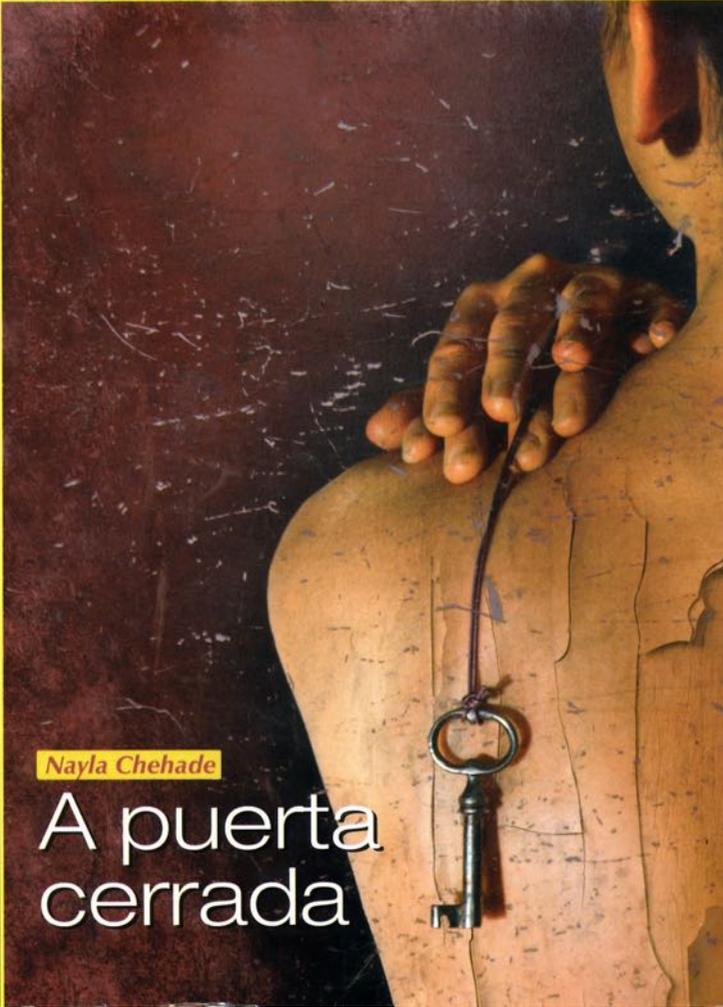
ETC

Torremozas

Colección ETC

Nayla Chehade

# A puerta cerrada



# PERCEPCIONES

*Estudios conspicuos afirman  
que la poesía no tiene explicación, y es cierto.  
Y es falso.  
Casi completamente, con claridad certera  
puede explicarla alguien,  
su autor.  
Paga un rescate entonces  
a alguna musa herida,  
deja entonces de ser para siempre  
poeta.*

ANTONIO MONCLÚS  
[En los mares de otoño]



SEIKO OTA

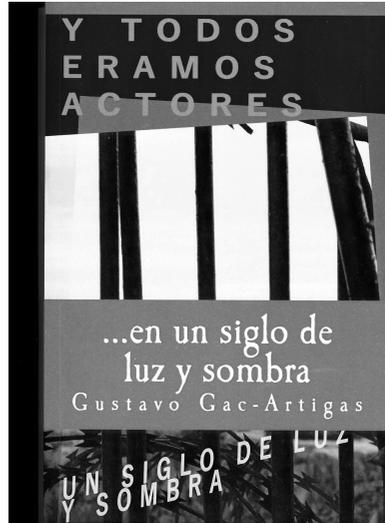
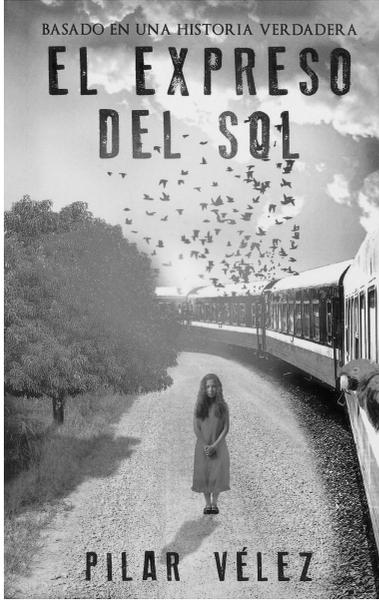
José Juan Tablada:  
su haikú y su japonismo

LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

## RESEÑAS

*Solo la comprensión puede ser un camino  
hacia la humanización, hacia el pleno desarrollo  
de nuestra especie, llamada a un mundo real poético,  
superador de este real político que procede del mundo  
real salvaje en donde siguen el resto de las especies,  
que siguen allí sin vida interior.*

JESÚS LIZANO  
[Lizanote de la Mancha]



Velez, Pilar. *El Expreso del Sol*. Miami: Snow Fountain Press, 2015. 308 p. ISBN: 13: 978-0-9885343-4-6. Impreso.

**E**l *Expreso del Sol* de Pilar Vélez ejemplifica el postulado de Jorge Luis Borges de que toda buena literatura es en definitiva autobiográfica. Podríamos encuadrar la novela en el género de crónica literaria desarrollado magistralmente por Elena Poniatowska, literatura testimonial de tragedias, traumas, delincuencias, exilios forzados, dinámicas disfuncionales y violentas en que los muertos no son frías estadísticas, sino parte de la sangre, configuración histórica, entorno íntimo y narrativa de quien la escribe.

En efecto, la narradora y protagonista, Corintia, recorre por sí misma, por su propia existencia, durante seis décadas de historia familiar y personal, el destino que construye en la eternidad del tiempo, con los personajes cercanos, las mujeres que encabezan el núcleo de familia, como su abuela Rosario, su madre Violeta, su abuelo Marcos, asesinado, y otros. Y nos pasea a los lectores por el presente, mientras recorre y documenta el recuerdo del pasado, y anticipa un futuro de aspiraciones que inspiran su militancia y su lucha por los derechos humanos en plan de buscar soluciones para estos males y sus consecuencias. Lo realiza a través de capítulos llamados estaciones, en este viaje, con temas y títulos muy significativos (tomaría otro libro el cubrir y analizar, como se merecen, todos los complejos ejes discursivos de este viaje/autobiografía, pues en los curiosos detalles está precisamente la atracción del relato): “Wilma” (el huracán del destierro en Miami); “Chiriguaná” (volver con la madre a la casa de la abuela, para encontrar a nadie, al recuerdo de la desgracia, viaje nostálgico en tren, lágrimas tormentosas); “Vida nueva” (repaso de vivencias y agudos intercambios infantiles en la casa de la abuela, en un barrio de desplazados, sin rayos de luz; angustioso aprendizaje,

construyendo el destino); “Matronas” (en medio de la mudanza, la experiencia de un encuentro feliz en el juego con niños, dominado por los latigazos de las matronas en el proceso de formación de sus hijas; testigo de violaciones, moretones, suicidios y otras consecuencias); “Bendita suerte” (el diálogo ingenuo y rebelde alimentado por la carencia y el hambre ante la obstinación adulta que insiste en la suerte y no en el talento; la dedicación como solución de los problemas); “La Paila” (la militancia liberal del abuelo Marco por un cambio que le costó la vida); “Los malditos” (el sepelio del hermano del abuelo ilustra la lucha de poder aquí personificada por el cura párroco que se impone); “Cruzada de pájaros” (partiendo de la realidad contradictoria de las aves negras y los árboles frondosos de Miami; en su búsqueda de respuestas, llegar a las redadas de “Los Pájaros” responsables de los asesinatos en su patria Colombia); “El tridente” (que recoge los detalles de la muerte de su abuelo y sus efectos en su propia madre que la sufre sin querer recordar o compartir); “Sufragios” (recuerdos de la casa que muere con el asesinato del abuelo, pues la abuela necesita abandonarla para no terminar en el cementerio); “Los vulnerables” (la familia de la abuela con ocho hijos: un caos, agravado por el nacimiento de un nuevo bebé); “Los desplazados” (el desplazamiento de la familia en pos de sobrevivir a la miseria, pero también el desplazamiento del padre de Corintia que a raíz de su alcoholismo lo derrocha todo, produciendo en ella un sentido de pérdida de futuro y oportunidades); “El que el ángel se llevó” (detalles de la muerte de su hermanito cuyo nacimiento la había ilusionado pero que llevó a su padre a sumergirse en el abismo del alcoholismo); “La deuda” (se va sobreviviendo a “Los Pájaros” asesinos, no así al endeudamiento con el Gobierno y su embargo fiscal, pero sobre todo la deshonestidad de un miembro de la familia, la precariedad del empleo y la dicha esperanzadora de la escuela); “San Francisco” (el milagro del regalo de un “hermanito”, bebé para criar con enfermedades, abandonado por su primo y la madre; superación de diversos problemas en la escuela); “Los callejones” (baldío parque de fútbol, invadido y despojado a la fuerza, contraste entre los amigos de la escuela, la situación del padre y la violencia vivida por la familia de generación en generación); “Entre mujeres” (reemplazo del diálogo por la escritura, las cartas cumpliendo el “enlace de amor”); “Los dolorosos” (colegio, rebeldía, como “mis primos”

había pasado de “un yugo soportable a una verdadera coyunda”); “El reencuentro” (con la madre, a pesar de la renovación continuaba la agresión, las cachetadas, los hitos de la violencia del descuido y la violencia enquistada); “La farsa” (en el espejismo de una bienvenida dicha para su madre por un posible matrimonio, cae sobre la hija-autora la aflicción de cargar con la falsedad de pasar a ser, como parte del arreglo, la sobrina); “La factoría” (construcción, trabajo en una fábrica, dentro de ese círculo en que se navegaba diariamente con el resultado comprobado de ir quedándose “sin una gota de dignidad para soportar la vida”); “Requiem” (una de las estaciones más largas que incluye el suplicio de su adolescencia: la muerte de su padre con su sola compañía y el asesinato de una de sus mejores amigas, Laura; el acudir de la madre a Dios y a la fe, y de la narradora a la lectura de Platón, Descartes, Kant, Hegel y otros autores —el Galeano de *Las venas abiertas de América*— que le ayudaran a entender la realidad); “La promesa” (cumplir con fuerza de voluntad la promesa de escribir recuerdos, incluido el del primer amor con Leonardo, luego del inicio celestial del éxtasis amoroso, una relación tortuosa con el hombre, en definitiva, equivocado); “La semilla” (la ruptura y el reemplazo para seguir con la vida, aunque la figura de Leonardo accidentado, en la cárcel, regrese; la huída que implica un viaje a Cartagena y el destierro en los Estados Unidos; el comienzo de una nueva etapa, el matrimonio con su actual esposo, mientras Leonardo, con su existencia complicada, reaparece en sueños, en algunas llamadas, con la anuencia de su esposo, hasta enterarse de su asesinato por un niño de su mundo sicario); “La tormenta” (revelaciones de la tía Amalia que rompen la coraza de la madre, su exilio sorpresivo a Estados Unidos para no volver e increpaciones recíprocas de culpas); “La Cigarra” (el secreto que albergaba el baúl de la abuela, retratos de los hijos muertos, motivo de diálogo a dos tiempos, causa oculta de un dolor cerrado; dentro de todo, Corintia en su madurez y empeño por entender, proclama el agradecimiento) y “El sol” (que comentaremos al cerrar esta reseña).

Los nombres evocan referentes: por ejemplo, el de la protagonista Corintia (tipo de columna; la autora se llama Pilar); el de la madre: Violeta (el color de un moretón: una “n” más la convierte en violenta); el de la abuela: Rosario (apellido real Cruz: de desgracias, obstinaciones, conductas repetidamente despóticas).

En resumen, un libro dedicado –en palabras de su autora– “a cada ser humano que ha sido víctima de la violencia y la injusticia y a los desplazados”, ejemplo rotundo de la narrativa colombiana de testimonio literario acerca de las experiencias de una vida familiar compleja, de una subsistencia de desplazamientos en un contexto *siccareasco*, con la audacia y capacidad de Gabo de “Vivir para contarla”. Textos impactantes que combinan relatos de la vida cotidiana y traumáticos, toques de descripciones costumbristas y reflexiones filosófico-vivenciales, en un proceso de catarsis psicológica y existencial, secuelas, como dice la autora, “que sufren, en este caso las mujeres en quienes se centra la historia, para dar a conocer que no sólo se trata de armas y de contar muertos, sino del impacto que deja la violencia en los seres humanos y de cómo este flagelo muta, se transforma, se vigoriza y se arrastra de generación en generación. La ausencia del hombre en su papel de padre es fundamental y en esta novela se pone de manifiesto, al igual que el ultraje que sufren los más vulnerables y la necesidad que tiene cada individuo de encontrar la fuerza interior para renacer a conciencia y enfrentar el dolor para poder superarlo”.

En esta novela las connotaciones son realistas y simbólicas, pero demuestran vívidamente la teoría de Tomás Eloy Martínez de que la realidad es a veces más ficción que la ficción misma, a lo largo de una extensa historia de familia enfrentando las dificultades de vivir en el contexto del conflicto bipartidista conocido como la “Violencia en Colombia”, que atrapa a la sociedad con los latigazos de una violencia que fuerza a sus víctimas a abandonar el campo, el país y exiliarse. Una realidad que han experimentado muchos países de América Latina por causas similares o distintas, forzando a millones al exilio, en cuyo desplazamiento catastrófico se multiplican las violaciones de los derechos básicos, humanos.

La última estación, “El Sol”, parte de la muerte de la abuela, cuya mente se apaga antes que su presencia en la vida, hacia una reflexión consumada sobre la escritura como búsqueda empeñada de la verdad íntima, a través de la memoria, la experiencia y el deseo, entre bosques, mareas, vientos, huracanes: un proceso positivo de catarsis, terapia, entendimiento, liberación, en la Estación del Sol, plasmado en el parto de este libro que festejamos.

Pilar Vélez, su protagonista y autora, es una destacada escritora colombiana residente en el Sur de Florida y promotora cultural con múltiples logros. *El expreso del Sol*, un regalo en primera persona que conmueve, enternece e inspira a la superación personal y al mejoramiento de la sociedad en que viajamos.

LUIS ALBERTO AMBROGGIO  
ANLE y RAE

Gac-Artigas, Gustavo. *Y todos éramos actores... en un siglo de luz y sombra*. Midleton (Delaware): Ediciones Nuevo Espacio, 2015, 423 p. ISBN: 978-1-930879-64-5. Impreso.

En *Y todos éramos actores*, podemos deducir muy tempranamente que Gac-Artigas experimenta con una prosa rica en elementos teatrales y tonos líricos. Quizás esos momentos menos narrativos y más líricos recuerdan los *Pensées* de Pascal, ya que esporádicamente coquetea con ideas filosóficas, mientras sigue contando, narrando, recordando. Pero en este caso, las interpolaciones filosóficas se arman a través de la cohesiva trama que reúne fragmentos del pasado con la coherencia que le brindan dos historias, muchos traumas y la catártica desesperanza en las tragedias. Dos historias de amor se desarrollan en el libro como el trasfondo narrativo para indagar, también en el plano de los géneros literarios, los vínculos entre el drama y lo dramático, la vida y lo vital, el amor y los amores. Su fusión de técnicas narrativas y teatrales es evidente, recordando monólogos que abren obras teatrales, con un narrador testigo en una travesía histórica y a la vez emocional. Una de las premisas principales, pero sutiles, de la novela aborda el tema del teatro como metáfora de la vida, con más atención a la sub-metáfora de la relación entre actor-personaje diegético, la formación de un elenco dramático y la tensión entre la memoria y el acto de recordar.

El narrador es un personaje partícipe que despliega sus memorias con contundente melancolía. El lector es invitado a ser parte de un elenco que revive las memorias del narrador protagonista en “la vida como teatro”, recordando a Shakespeare. Los primeros capítulos se dedican a momentos seminales en el desarrollo del amor, el encuentro de “la Bella entre las bellas”, recorriendo el continente

americano y quizás aludiendo a los diarios de motocicleta, pero por un rebelde del arte y no de la ideología. La travesía es arduamente afectiva, con detalles tan personales que por momentos sugiere una intimidad epistolar entre narrador y lector, referencias misteriosas como históricamente reveladoras.

Cautiva la prosa minimalista y hasta a veces aparentemente descuidada en los momentos de oralidad que recuerdan el género del testimonio, con apartados históricos e instantes poéticos abruptamente interrumpidos por chilenismos que causan gracia, pero que prestan autenticidad oral instantánea, genuina y fresca. La misma puntuación, por otro lado, crea cesuras en la narración que nos obligan a ser más pacientes y observar, como si la narración fuese el escenario, y sus palabras un elenco que despliega un pasado épico.

La irrupción de lo histórico anteriormente presente en la obra de Gac-Artigas conmueve, recuerda y reaviva los dolores con una nostalgia reflexiva. Las referencias a la violencia militar—torturas y desapariciones—durante la dictadura no son evidentes para los lectores que no están al tanto de la historia reciente de Chile, pero sobre esos momentos de minuciosa y detallada alusión histórica descansa la relevancia política y emocional de esta novela.

Y a pesar de la sombría nostalgia de ese pasado, hay también luz, como lo dice el título, en el que el amor subsiste, salva y libera. El compromiso es acaso más artístico que político, con su descripción de diferentes comunidades laborales y militantes que creativamente concientizan y elevan la importancia de contar, cantar, mirar, narrar.

Gac-Artigas dialoga con diversas voces literarias que lamentan la historia de Chile y sus vecinos y reflexionan sobre la metarrealidad de la literatura, ya sea el teatro, la narrativa o la poesía: Shakespeare, Neruda, Brecht, Dante, Cervantes, Joyce, Homero. Los héroes no solo viven por el amor y la esperanza; sobreviven el horror mediante las artes, sobre todo las letras y la poesía, que le infunden esperanza; de allí la parte consoladora del título de la novela, “siglo de luz”. A pesar de los dolores y los horrores, hay un compromiso incuestionable que se abre paso en el lamento de la diégesis, invitando al lector a dejar de ser personaje secundario y a “utilizar las sombras para recuperar la luz”. Los títulos de los capítulos son brillantemente reveladores de la trama, constituyendo una idílica serie de momentos de crecimiento y fractura en la epopeya. Nosotros, los lectores, subimos

a nacer con él, el narrador que invoca a Neruda, que una vez invocó al vigoroso pueblo inca en *Alturas de Machu Picchu*.

Por último, es notable la capacidad del autor para sintetizar tanto mito y leyenda del continente sudamericano sin perder su identidad chilena, ni su universalidad de artista. Su versátil reflexión crea vínculos narrativos entre la cosmovisión andina y la mitología clásica griega que apuntan a los posibles enlaces entre realidad y ficción sin despegarse de la identidad chilena que emerge en los matices dialectales y asoma en la retórica, como un sello. Hay una influencia innegable de *Canto General* en su ambición narrativa, no solo por las referencias explícitas a versos nerudianos, sino por su preocupación por el ser humano, vulnerable a la atmósfera bélica de los años sesenta y setenta, como también a la violenta vida moderna en los años que siguen. *Residencia en la tierra* tiene un giro más místico en Gac-Artigas, quizás por su esperanza casi ingenua o mejor dicho ingeniosa, de un nuevo comienzo, pero desde una cima, adonde ya subió a nacer y ver nacer una nueva vida, con su Bella a su lado. Mas ahora, como Quijote en la cima de Machu Picchu, es hora de respirar profundo, sonreír y “gritar silencio”, de seguir leyendo y encontrar en los rayos de la literatura la luz que deslumbra en el más oscuro horror del pasado.

MOISÉS PARK  
Baylor University

Seiko Ota, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. Presentación de Jorge Ruedas de la Serna, México: Fondo de Cultura Económica, 2014, 217 p. ISBN 978-607-16-1876-4. Impreso.

Las virtudes de esta investigación son singulares, comenzando por la especificidad del *lugar de enunciación*, que ofrece al lector hispanoamericano –y en general, occidental– la oportunidad de apreciar una perspectiva doblemente autorizada, pues la Dra. Seiko Ota, además de ser nativa de Japón, es especialista en preceptiva del haikú. A excepción hecha de Atsuko Tanabe, prácticamente ningún estudioso de origen japonés había analizado, de forma contrastada, la profundidad con la que José Juan Tablada se internó en la cultura del país del sol naciente. A esta virtud, de carácter *situacional*, se agregan

dos aportaciones no menos relevantes: en primer lugar, el minucioso análisis que la Dra. Ota dedica al impacto que produjo en el mundo occidental de mediados del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX el descubrimiento del arte y la cultura de Japón, uno de cuyos momentos culminantes fue, en suelo mexicano, la aparición de *Un día...*; en segundo término, el análisis comparativo de los poemas sintéticos de Tablada mediante los parámetros temáticos y formales propios del haikú japonés.

El propósito de esta investigación es, en mi opinión, doble: no sólo nos ayuda a entender al Japón como vertiente de la gran cultura oriental, a través de su sensibilidad y de su amor a la naturaleza, según se manifiesta en las estampas que forman parte de su tradición pictórica, por ejemplo, sino también a comprender mejor la obra de Tablada, de manera particular la influencia que sobre ella ejerció el mundo japonés. Sobre todo, nos permite apreciar esa forma que creemos hondamente incorporada al canon de los géneros líricos en lengua hispana: el haikú.

Asimismo, esta obra muestra la evolución de los elementos que confluyen en la escritura poética de Tablada, a través de la consideración de dos aspectos. En primer término, Ota se centra en la tendencia de Tablada hacia la minuciosa observación de la naturaleza. En segundo lugar, analiza el trayecto recorrido por el poeta mexicano en su acercamiento gradual a la cultura y literatura japonesas, que va de una primera etapa caracterizada por la colección de un gran cúmulo de objetos de procedencia nipona, entre los que destaca una serie de estampas (hoy depositadas en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México) junto con algunos poemas (llamados por Seiko Ota “del japonismo”) en los que se hace alusión a personajes o rituales propios del lejano Oriente (como es el caso de los poemas “Nirvanah”, “Kwan-on”, “Florón”, “Sol de oriente”, “Japón” y “Crisantemo”).

Derivada de este afán coleccionista, la siguiente etapa incluye la labor de Tablada como traductor de algunos *wakas* y autor de otros poemas de tema japonés — esta vez abordados de un modo *interiorizado*— ubicados en este estudio como “escritos en Japón” dando por hecho, a partir de su contenido, que Tablada habría estado en ese país). Mención especial merece “El poema de Okusai” cuyo análisis filológico, contenido en este estudio, arroja nueva luz sobre un poema que parecía más bien propio de un simbolismo críptico que deriva-

do de la tradición pictórica japonesa. La detallada lectura de Ota da cuenta de cómo en estos 38 cuartetos Tablada realizó más bien una recreación lírica de varias estampas del célebre artista plástico Katsushika Hokusai y en menor grado una imitación de la composición poética *Hokusai* de Edmond de Goncourt. A este respecto considero oportuno mencionar que posteriormente Tablada efectuó otra inmersión, de carácter más bien apreciativo, para comentar la obra de otro pintor japonés, en este caso el de *Hiroshigué*. *El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, de 1914, libro que prácticamente inaugura esa sana y fructífera tradición en la que toda una pléyade de poetas mexicanos aborda la crítica de las artes plásticas.

En este punto resulta relevante llamar la atención sobre el análisis que Ota dedica al proceso de transición operado en Tablada, al pasar de un nivel de acercamiento al Japón de índole *libresca*, a uno de mayor cercanía *vivencial*. Sin embargo, con estos calificativos no intenta minimizar la importancia de esa primera aproximación de Tablada a través de los libros, puesto que obras como las de Hall B. Chamberlain y Judith Gautier, además de las aportaciones literarias de los hermanos Goncourt, dotaron a Tablada de una sólida plataforma de salida para su aventura de abordaje de un universo cultural y literario tan desconocidos en ese momento, a tal grado que constituyen una parte formativa de la etapa culminante del proceso descrito minuciosamente por la Dra. Ota.

En efecto, algunos de los primeros *wakas* y *haikús* que conoció Tablada (pues su familiaridad con la lengua japonesa era más bien limitada) los leyó en antologías en inglés y francés preparadas por el referido Chamberlain, William George Aston y Paul Louis Couchoud. Tantos estos antologadores, como el mismo Tablada al ser uno de los precursores en aclimatar el haikú en la lengua castellana, asumen algunos de los principios constitutivos de este género mitad de manera consciente, mitad de forma empírica. Y es en este aspecto donde el estudio de Seiko Ota realiza una de sus aportaciones más relevantes, al afirmar que gracias a Couchoud, quien en su oportunidad comentó que los haikús poseen como principio constitutivo una mención a las estaciones del año, se introdujo, siquiera de modo incipiente, la presencia del *kigo*, o “palabra estación”, en los haikús escritos por autores occidentales. La fórmula, explica la especialista japonesa, es simple y radical: sin *kigo* no hay haikú, al menos no conforme a la normatividad de las letras niponas.

La captación del instante propia de este género poético, su carácter de alusión (más que de enunciación), su formato de saludo a la naturaleza, la reunión de elementos habitualmente disímiles entre sí, el interés por retratar animales y pequeños objetos de nuestro entorno, son rasgos que, munido de un conocimiento más intuitivo que teórico, adoptó Tablada del haikú tradicional japonés, a tal grado que Seiko Ota especula que si el *haijin* (poeta que escribe haikús) mexicano hubiera conocido a sus pares del país del sol naciente, su adentramiento en este género habría sido más profundo y completo. De cualquier manera queda puesta de relieve la notable aportación que hizo a la poesía en idioma español, pues casi como herencia involuntaria termina conectando las fuentes de donde abreva este tipo de escritura con sus sucesores en el cultivo del haikú, tal como se demuestra en este estudio, por dar un ejemplo, con los haikús “Gaviotas”, tanto de Tablada como de Francisco Monterde, los cuales tienen como base de inspiración la célebre estampa de Hokusai “Monte Fuji sobre el mar” (muy parecida a la “La gran ola de Kanagawa”).

“Poemas sintéticos” primero y luego “Disociaciones líricas” fueron las denominaciones que impuso Tablada a sus experiencias con el haikú; ambas denotan cierto recato al declinar el nombre que correspondería a este género procedente de tierras orientales. Pero más allá del término empleado, lo cierto es que su escritura poética se yergue como un puente entre ambas tradiciones líricas. El poeta mexicano necesitaba desarrollar un estilo sintético y por el camino del oriente encontró el principio elemental de una poesía pura, que representa el ideal de Juan Ramón Jiménez, o una búsqueda de la imagen justificada en sí misma anhelada por Ezra Pound: en una palabra, el hallazgo de una expresión poética vívida que en nuestros días el filósofo francés Paul Ricoeur bautizó con el nombre de “metáfora viva”, es decir esa enunciación que reanima de forma inusual los consabidos cánones simbólicos de la palabra.

Por último, no está de más mencionar que un componente fundamental de la investigación de la Dra. Seiko Ota lo conforman sus paratextos, tales como las estampas, dibujos e ilustraciones que no sólo aderezan esta edición, sino que respaldan su argumentación interpretativa, algunas de las cuales se desprenden del Archivo José Juan Tablada, hospedado en el recinto de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, así como los anexos compuestos en parte por el facsimilar de *Un día...*,

con los grabados originales que el propio Tablada coloreó, trazando así con pintura lo que con sus palabras iba dibujando sutilmente, tal como lo dicta la preceptiva del haikú.

JESÚS GÓMEZ MORÁN

*Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*

Monclús, Antonio. *En los mares de otoño*. Granada (España): ANLEGEU (Grupo Editorial Universitario), 2015. 104 p. ISBN: GR-84-16361-66-3. Impreso.

Dedicado a Carmen, su esposa y compañera, *En los mares de otoño*, el nuevo poemario de Antonio Monclús, se divide en tres partes bien definidas: 1. ‘Versos de otoño’; 2. ‘Gris color del horror’; y 3. ‘Destellos del misterio’. En esta estructura tripartita, como de sonata beethoveniana, suenan todas las voces del poeta, la del dolor y la de la alegría, la de la tristeza y la de la desesperanza. Si bien en su poemario anterior, *Atardecer, deseo azul* (2014), se recogían ya poemas de temática semejante al que hoy comentamos –el amor y el desencanto, la memoria y el olvido–, *En los mares de otoño* se aprecia, con un mayor calado, una urgencia que desemboca a veces en el desaliento, en la angustia. No hay rupturas entre un poemario y otro: ambos, hijos de un mismo pensar, de un mismo sentir, se complementan.

Acerquémonos a algunos de los poemas de la primera parte. En “Crepúsculo”, palabra clave de todo el libro, aparecen fugazmente –como “equivalencias” de Alfred Stieglitz–, diversos estados de ánimos, con predominio de los de un carácter pesimista, frecuentemente teñidos de oscura y machadiana melancolía: “mórbida”, “crepúsculo”, “perdido”, “absurdo”. Con el poema “Tenuemente”, el poeta parece decirnos –recordarnos– que si de niños los colores nos iluminaban –el azul del cielo, el verdigris del mar, los blancos muros del patio–, a medida que nos acercamos a la adultez y por último a la vejez, esos colores han ido difuminándose hasta quedar reducidos a pálidos reflejos de su antaño resplandor. No es fácil, y para muchos descabellado, conservar incólume aquel paraíso perdido. Muy pocos lo consiguen, aunque para ello baste sólo un corazón de niño.

Son escasos en este libro los poemas que pudiéramos llamar puramente “eróticos” (valga el oxímoron). Una excepción la consti-

tuiría el titulado “Himnos antiguos”, de erotismo muy buñueliano, perverso incluso, por mor de esa morbosa coyunda entre religión y sexo, muy del gusto surrealista. “Cual diana” es un encendido, apasionado, canto al amor como principio y motor del mundo, capaz de hacerles frente al odio, a la guerra, al horror de nuestro tiempo.

En “París en círculo nostálgico” desfilan imágenes, fotogramas sepias, de una juventud ya ida, en un espacio y tiempo histórico concreto, la ciudad del Sena en el 68, año de ‘L’ imagination au pauvoir!’, grito juvenil de esperanza por un mundo mejor, más justo, menos violento. El poeta recuerda aquellos días, que fueron, si no felices, al menos ilusionados. Pero más que acontecimientos políticos se evoca aquí el mundo del arte y la literatura en aquellos días parisenses: “Gauguin, Toulouse”, “viejas ediciones antiguas de Verlaine y Rimbaud” (en sordina aquella España franquista, páramo intelectual, inquisitorial, cavernícola).

“Ideas sin nave” es un alegato en contra de la arrogancia del poder y la soberbia del dinero (véase Trump), condena de una sociedad, embelesada por los cantos sirénidos consumistas de la publicidad, e inmersa en la trivialidad o banalidad del presente; un mundo cambalachesco, uniforme, donde triunfan las modas más huera y los gustos más chabacanos. De ahí que nos preguntemos cuál es la misión del intelectual, del artista, en un mundo que los ningunea, que los aplasta.

“Venecia”, esa ciudad lacustre encantada y celebrada a lo largo de los siglos, es como una baliza orientadora en este mar de recuerdos del poeta, una ciudad donde todavía se oyen los ecos de los *concerti* de Vivaldi, ciudad de Mozart y Lord Byron. Mas ante todo Venecia es –para nuestra generación al menos– la ciudad de la gran película de Luchino Visconti, inspirada en la novelita homónima de Thomas Mann, *La muerte en Venecia*, con aquellas inolvidables primeras secuencias del film donde el *vaporetto* en que viaja Aschenbach, el protagonista, se va acercando al muelle de la ciudad, mientras, desde la neblina, se eleva el *adagietto* de la *Quinta Sinfonía* de Gustav Mahler.

En “Significado”, el poeta reflexiona sobre el sentido último de la Poesía, la expresión más alta a la que puede aspirar una lengua. Se nos presenta un dilema, aparentemente irresoluble: ¿es el autor capaz de juzgar objetivamente su propia obra?, ¿no pueden ser el orgullo y la vanidad autoriales anteojeras para el cabal aquilatamiento de una obra de arte?

“Tu nombre en el Estrecho”, “esbozo musical y cromático”, es un canto de amor; de amor a su esposa Carmen, nombre evocador de la música, el huerto y el jardín (¿el Jardín de las Hespérides?). Canto al amor ante el Estrecho de Gibraltar, donde mares se hermanan y confunden (como cantaba Farid Al-ttrach).

En la segunda parte –o movimiento– del libro, ‘Gris color del horror’, contiene tres poemas admirables: “Mujer sin patera”, “África, recuerdo extremo”, “Al hilo de Rousseau”. Son poemas de denuncia social (no en vano se cita *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso), de solidaridad con los pobres, con los parias de la tierra, con esos emigrantes que, huyendo del hambre y/o de la guerra, se arriesgan a cruzar las peligrosas aguas del Estrecho de Gibraltar. Leyendo el poema, se nos vienen a la mente algunas de las fotografías de Sebastiao Salgado (en la tradición de Jacob Riis y Lewis Hines), imágenes desgarradoras de genocidios y desastres ecológicos de dimensiones apocalípticas.

En la tercera y última parte del poemario, ‘Destellos del misterio’, late la resignación, pero también la esperanza. El poeta, el hombre, se sitúa ante un mar primigenio, primordial, origen de la vida. Es el momento de las grandes preguntas: ¿de dónde venimos?, ¿adónde vamos?, ¿qué sentido tiene la vida?, ¿hay algo más allá de la muerte?

“Tejados marinos” (I y II) nos presenta un mar místico, un mar protector (el cielo de Paul Bowles), un mar que habrá de consolarnos tras ese goytisoliano “paisaje después de la batalla”.

En suma, con la publicación de *Los mares de otoño*, Antonio Monclús se reafirma como un magnífico poeta, dueño de un singular discurso y lúcida mirada de nuestro tiempo.

GERARDO PIÑA-ROSALES

*Lehman College & Graduate Center (CUNY), ANLE y RAE*

Benet, Susana. *La enredadera (Haikus reunidos)*. Sevilla: Renacimiento, 2015, 190 p. ISBN: 978-84-16246-89-2. Impreso.

Ha sido para mí un encargo sumamente grato el que me hizo Susana Benet al pedirme que prologara *La enredadera*, esta antología de sus haikus. Ya me era conocido su arte en poesía; concretamente en haiku, a través de *Faro del bosque* (2006), y también en poemas algo más extensos y sin rima, como los incluidos en *La durmiente*

(2013). Y considero que ya se merecía ella un poemario antológico, como el presente, que recogiera su producción haikista más representativa, y nos recordara sus libros anteriores, como por ejemplo el citado de 2006, así como sus premios literarios y composiciones variadas, siempre dentro de su inspiración como *haijin*, siguiendo una línea muy valiosa y muy suya. La lectura de *La enredadera* me ha corroborado la idea de que Susana constituye ya una referencia muy representativa en el mundo del haiku creado y escrito en español.

*La enredadera* consta de cinco apartados, respectivamente: “Faro del bosque”, “Lluvia menuda”, “Huellas de escarabajo”, “Ráfagas” e “Inéditos”. Ya en esta simple enumeración de títulos internos empieza a asomar cierta brisa de haiku. El hilo conductor del libro es una observación muy cuidadosa de la naturaleza y de lo humano, y una dicción exquisita, grandemente fiel a la pauta silábica del haiku (5 / 7 / 5), que le proporciona un ritmo eufónico, sonoro y casi rotundo –ese “casi” significa para mí que la humildad de la autora transpira en cada página de su obra, y nunca se aparta del principio estético “Sugerir más que decir”, tan fecundo para el haiku–.

Advierto en esta antología valores lingüísticos muy apreciables, tanto del dominio que se suele llamar “forma” como de su vecino, el dominio del “fondo” o contenido. Sin intención alguna de ser exhaustivo y por seguir cierto orden, yo citaré, con alguna ejemplificación encontrada en los haikus de Susana, valores formales, y otros de contenido. Quede claro que solo pretendo sugerir en cada caso una línea abierta que los lectores pueden encargarse de ampliar.

Como valores de forma, voy a citar: el estilo nominal, la onomatopeya y la reiteración; como valores de contenido, los contrastes o antítesis, la sinestesia o correspondencia de sensaciones, y la metáfora. Se suele decir que “como muestra basta un botón”, y este principio didáctico me servirá de guía para no cansar.

El estilo nominal consiste en prescindir del verbo, parte de la oración de más peso semántico y sintáctico –normalmente– en la frase. A lo sumo, el verbo puede verse representado en el estilo nominal por un gerundio, un participio adjetival, o por un infinitivo sustantivado.

Como ejemplo de haiku sin verbo, citaré (de esta antología, y así lo haré en las citas sucesivas):

El abejorro,  
a un lado del cristal.  
Al otro, el gato.

Ambos animales se están preguntando por ese enigma interpuesto del cristal. No ha hecho falta verbo. Y como ejemplo de estilo nominal con gerundio:

El gorrioncillo  
picoteando un chicle  
lleno de hormigas.

¿Ganaría algo el segundo verso si lo empezáramos así: “está picoteando un...?”. Sin duda más bien perdería el ritmo que tiene y resultaría en exceso explicativo.

La onomatopeya es bien apreciable en el verso final del siguiente haiku, muy elocuente de lo que describe:

Frío sardinas.  
El gato en la cocina  
ronroneando.

La reiteración queda bellamente representada por este haiku, rebosante de vida e ingenuidad, así como de hondura emotiva:

Saltando charcos  
voy al colegio y vuelvo  
saltando charcos.

Pasando al plano del contenido, leamos este ejemplo de contraste:

Vistas al mar.  
Un ciego por la playa  
con lotería.

Encontramos aquí un doble contraste: vistas /ciego; y ceguera (minusvalía humana) /lotería (esperanza humana). La sinestesia es observable en el siguiente haiku:

Cesó la lluvia.  
Qué transparente el canto  
de los gorriones.

Pues la transparencia de la lluvia y de la atmósfera recién limpiada persiste imaginativamente –y así se hace sentir– en el piar de los pájaros. Además, el uso de un “qué” admirativo sin marcas de interjección, confiere una suavidad especial a toda la frase que sigue, y un tono muy acorde –por cierto– con el contenido.

La metáfora no es muy frecuente en haiku, y es por ello una figura muy exquisita:

Mientras la escribo  
se deshoja en tres versos  
la flor de almendro.

La metáfora atañe aquí a los conceptos “versos” (elemento sustituyente) / “pétalos” (elemento sustituido). Por lo demás, la alusión al haiku mediante la frase “en tres versos” es, desde luego, muy entrañable.

Aparte de todo lo dicho y comentado, añadiré que Susana Benet es maestra en administrar el asombro, esa visión humana situada entre la ingenuidad y la sorpresa. Algunos de sus haikus son una especie de adivinanza, que estalla en sorpresa, normalmente en el verso pentasílabo de cierre.

Son asimismo muy destacables los rasgos locales aquí presentes –en este poemario– de la comunidad valenciana: naranjas, flores, sol, huerta, color. Son referencias claras, que corroboran el entronque local de esta poesía, abierta –por otra parte– a la universalidad. Hay haikus en este libro que me han recordado espontáneamente las pinturas de Joaquín Sorolla, como en estos casos:

Patio interior.  
La luz del sol tendida  
entre las sábanas.

Rojas cerezas.  
Entre las ramas verdes  
mi mano blanca.

De Sorolla se ha dicho –según capté en un reportaje rápido transmitido por televisión– que ha sido un artista “capaz pintar la brisa marina”; y que, asimismo, logró “hacer que sus cuadros olieran a mar”. Pienso que estas apreciaciones son muy aplicables al haiku de Susana. Ella misma parece que se dirige a nosotros, lectores de su antología, cuando dice a ritmo de haiku:

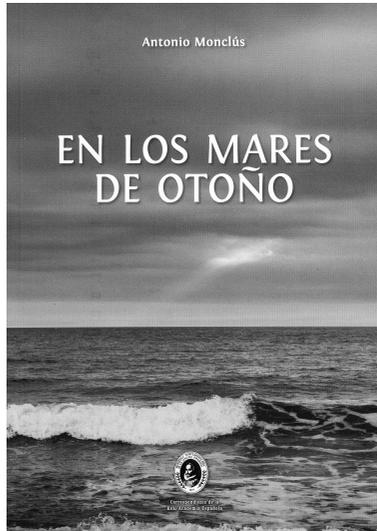
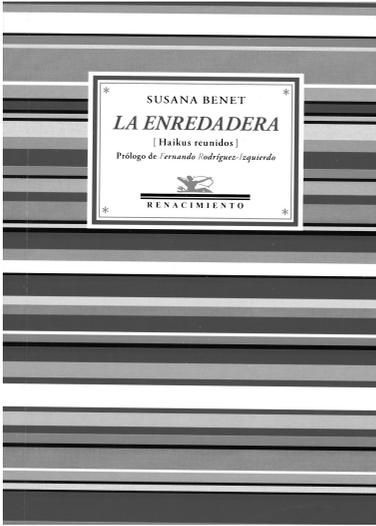
Todo el que entra  
a admirar mi jardín  
sale con flores.

Lean, amigas y amigos, estas sabrosas páginas, y ya me dirán si es verdad.

FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA  
*Universidad de Sevilla*



*Haiku de Susana Benet ilustrado por Gabriel Alonso*

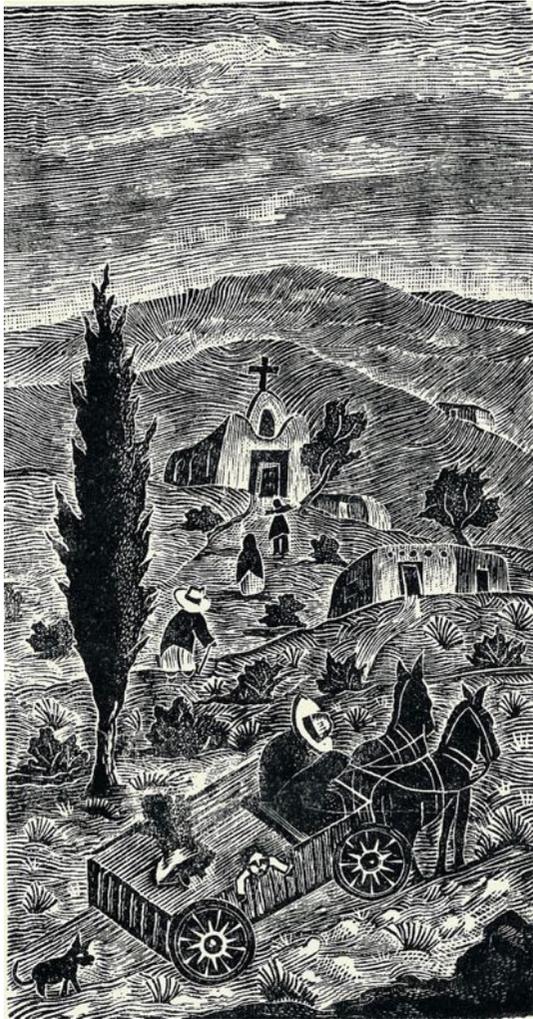


## TINTA FRESCA

*[Borges] cultivó las formas tradicionales y, salvo en su juventud, apenas si lo tentaron los cambios y las violencias innovadoras de nuestro siglo. Sus ensayos fueron realmente ensayos; nunca confundió este género, como ya es costumbre, con el tratado, la disertación o la tesis.*

OCTAVIO PAZ

[“El arquero, la flecha y el blanco”, *Convergencias*]



© Willard F. Clark

## LA BREVEDAD Y LA DIVERSIDAD CIEN AÑOS DE LITERATURA MEXICANA

LAURO ZAVALA<sup>1</sup>

**E**n este volumen<sup>2</sup> se ofrece una muestra de la literatura mexicana en prosa producida durante los últimos 100 años, con la intención de dar cuenta de su riqueza literaria y su diversidad de registros genéricos. La mayor parte de estos textos pertenece a la prosa breve, pero en otros casos se ha seleccionado un fragmento perteneciente a un género de mayor extensión, como la novela o el cuento.

Esto significa que en este volumen se encuentran materiales pertenecientes a cuando menos 25 géneros de *prosa breve*: Adivinanza / Aforismo / Alegoría / Autorretrato / Bestiario / Columna / Crítica de Cine / Crónica Cultural / Crónica Filosófica / Definición / Diálogo / Diario / Ensayo Breve / Epígrafe / Epigrama / Escritura Epistolar / Fábula / Fragmento de Novela / Fragmento de Teatro / Minicuento / Minificción Intertextual / Minificción Metaficcional / Minificción

<sup>1</sup> ANLE y Doctor en Literatura Hispánica, Profesor-Investigador en el Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Desde 2000, dirige y edita *El Cuento en Red*, revista semestral indexada en MLA. <http://www.anle.us/477/Lauro-Zavala.html>

<sup>2</sup> Esta muestra corresponde al prólogo de una antología de la literatura mexicana contemporánea (1910-2013) de reciente publicación con traducción a seis lenguas indígenas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México y que su antologador nos ha hecho llegar para contribuir a un mayor intercambio de experiencias entre México y los Estados Unidos.

Poética / Minificción Serial / Parábola / Plegaria / Poema en Prosa / Viñeta Urbana.<sup>3</sup>

¿Cómo dar cuenta de la diversidad de registros literarios producida en el lapso de un siglo y con un grupo de 50 escritores? La respuesta, necesariamente, consiste en recurrir a textos muy breves. Es evidente que no todos los autores han escrito textos con una extensión menor a una página. La selección de fragmentos merece una justificación literaria.

La tradición clásica se apoya en el concepto de unidad indisoluble. Un fragmento, en esta tradición, sólo se explica en relación con la totalidad de la que forma parte. Pero en la modernidad literaria, el fragmento adquiere autonomía frente a la obra de la que proviene. Los lectores, como han señalado Italo Calvino y Daniel Pennac, tienen el derecho de picotear los textos extensos en busca de algo que les resulte útil o atractivo.

A esta segmentación moderna que adquiere independencia de la obra original, Omar Calabrese la distinguió del *fragmento* clásico, y la llamó un *detalle*, propio de la estética moderna que estudió Umberto Eco en su *Obra abierta*. Pero en la cultura posmoderna surge la posibilidad de leer un mismo texto breve como un *fragmento* clásico (que obligaría a los lectores de esta antología a leer las obras completas de las que fueron seleccionados estos fragmentos) y al mismo tiempo, como un *detalle* moderno (que permite disfrutar el texto antologado como un texto que contiene una significación literaria propia). A esta doble posibilidad (leer estos materiales como fragmentos o como detalles) es a lo que se ha llamado una lectura *fractal*. Y la estética fractal define, precisamente, la producción

<sup>3</sup> Estos materiales están distribuidos como sigue: Adivinanza (D. Grijalva) / Aforismo (G. Fadanelli) / Alegoría (F. Morábito) (J. Torri) / Autorretrato (C. Monsiváis) / Bestiario (J. J. Arreola) / Columna (J. Villoro) (R. López Velarde) / Crítica de Cine (J. Ayala Blanco) / Crónica Cultural (C. Monsiváis) / Crónica Filosófica (J. Alvarado) / Definición (A. Monsreal) / Diálogo (G. Sheridan) (S. Golwarz) / Diario (A. Monterroso) / Ensayo Breve (H. Hiriart) / Epígrafe (A. Monterroso) / Epigrama (Carlos Díaz Dufoo II) / Escritura Epistolar (B. Jacobs) / Fábula (A. Monterroso) (D. Grijalva) / Fragmento de Novela (M. L. Guzmán) (A. Yáñez) (R. Avilés Fabila) / Fragmento de Teatro (J. Agustín) / Minicuento (A. Cadena) / Minificción Intertextual (A. Acosta) / Minificción Metaficcional (S. Elizondo) (M. Lavín) / Minificción Poética (A. Reyes) / Minificción Serial (N. Campobello) / Parábola (A. Monsreal) / Plegaria (J. Ibarguengoitia) / Poema en Prosa (O. Paz) / Viñeta Urbana (E. Huchín).

de un género nuevo como la minificción, que se escapa a cualquier clasificación genérica, pues se produce al hibridizarse con géneros extraliterarios.

Los criterios para la selección de los textos han sido, entonces, la brevedad y la diversidad de recursos formales, es decir, la diversidad de registros, géneros y estrategias literarias. En general, los textos seleccionados en este volumen comparten algunos rasgos distintivos de la prosa breve producida en el país a lo largo del siglo XX: concisión, hibridación genérica, intertextualidad, humor e ironía. Y en el caso de Guzmán, Reyes, Paz, Rulfo, Yáñez y Fuentes, si bien en sus textos no hay intención irónica, en cambio sí hay una notable experimentación literaria y el empleo de un lenguaje poético.

En todos ellos es evidente el deseo de escribir fusionando sabor y saber, lectura y escritura, tradición y ruptura. Se podría decir que todos ellos pertenecen a la *tradición de ruptura* que anunció Octavio Paz en *Los hijos del limo*, ese sabroso ensayo sobre la modernidad poética.

## De los precursores a la escritura digital

Este recorrido se inicia con algunos de los precursores de la escritura mexicana en el siglo XX. En estos escritores se observa una tendencia a la experimentación genérica a partir del poema en prosa, entremezclando elementos de ensayo, narración y crónica.

Esto es evidente en las crónicas literarias de Ramón López Velarde, escritas alrededor de 1910, y en los textos breves de Julio Torri publicados en su volumen *Ensayos y poemas*, de 1917. Otro de los escritores que capta el clima de la incipiente urbanización es Salvador Novo, que en su volumen de ensayos *En defensa de lo usado* (1938) incluyó el lúdico texto “Sobre el placer infinito de matar muchas moscas”. En 1927, Carlos Díaz Dufoo II reúne sus epigramas, y en 1929 se publican las viñetas seriales de Nellie Campobello, en las que se ofrece una mirada distinta a la del resto de los escritores de la Revolución Mexicana. Una crónica literaria de este periodo debe incluir una mención de la estupenda prosa de Martín Luis Guzmán, que en un pasaje inicial de *La sombra del caudillo* (1929) narra el asombro de quienes se acaban de conocer y descubren su mutua atracción. Y por supuesto, es necesario señalar la amplitud de registros estilísticos

de Alfonso Reyes, del cual hemos elegido el lúdico poema en prosa dedicado a “El sol de Monterrey” (1934).

Hay consenso en considerar *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez (1947), como el texto que inaugura la modernidad literaria en México. En los escritores de este periodo hay una tendencia a transfigurar lo cotidiano en trascendente, permanente, sorprendente, irrepetible. Y al mismo tiempo, las crónicas melancólicas de José Alvarado, recientemente publicadas bajo el título de *El bolillo escéptico* (1950), continúan la tradición de incorporar reflexiones filosóficas de carácter alegórico en las crónicas de la vida urbana. En 1953, Juan Rulfo publica los cuentos de *El llano en llamas*, y dos años después aparece su novela *Pedro Páramo*, cuyo inicio pertenece al canon de la literatura universal:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo – me recomendó–. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte.” Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.

Todavía antes me había dicho:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.  
—Así lo haré, madre.

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.

En 1947, Octavio Paz publica, en *El arco y la lira*, uno de los ensayos más deslumbrantes, escritos en cualquier lengua, sobre la fuerza expresiva de la poesía, cuyo inicio propone simultáneamente una descripción objetiva, una poética personal y un proyecto programático:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une.

Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana! (Octavio Paz: inicio de *El arco y la lira*, 1947)

En 1957 se publica la novela *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, en la que se adopta una triple forma de marginación: la narradora es una niña indígena cuya madre trabaja en una hacienda: se trata de una novela que plantea problemas de raza, género y clase. Y la misma autora publicaría en 1971 “Lección de cocina”, el primer cuento de autoironía producido por una escritora mexicana. Por su parte, en el otoño de 1959 Juan José Arreola dictó a su entonces amanuense, José Emilio Pacheco, los textos poéticos del *Bestiario*. En 1958, Carlos Fuentes publica su primera novela, *La región más transparente*, iniciando una de las carreras literarias más notables en la literatura nacional. En 1962 dio a conocer dos de sus novelas más memorables: *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. El inicio de *Aura*, novela escrita en segunda persona, ya forma parte de la memoria literaria de todo lector de literatura mexicana:

Lees ese anuncio. Una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven.

Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada estudio. Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales. Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma. Donceles 815. Acuda en persona. No hay teléfono.

Veinte años después, el mismo Fuentes escribió una crónica de las circunstancias que lo llevaron a concebir la estructura y el contenido de *Aura*, en “Cómo escribí algunos de mis libros” (1982):

Dos, sí, dos años antes estaba bebiendo unas copas con Luis Buñuel en su casa de la calle de Providencia, y hablábamos de Quevedo, que el cineasta aragonés conoce como pocos.

Ustedes ya notaron que el verdadero autor de *Aura* se llama Francisco de Quevedo y Villegas y que yo sólo lo represento.

Gran ventaja del tiempo: el supuesto autor deja de serlo: se convierte en representante de quien firmó el libro, lo hizo publicar, lo cobró (y sigue cobrando) las regalías. Pero el libro fue escrito –siempre lo fue, siempre lo es– por otros. Quevedo y una muchacha que era casi polvo enamorado. Buñuel y una tarde mexicana, tan distinta de las de París, pero tan distinta también, en 1959, de las tardes mexicanas de hoy.

La década de 1960, en términos literarios, se inicia en la segunda mitad de esa misma década, y estuvo marcada en la literatura mexicana por la irrupción del humor, una actitud irreverente, la aparición del lenguaje popular y coloquial, la presencia de personajes de las clases medias, la cultura juvenil, la crisis de pareja, la parodia y la ironía, así como el inicio de una fuerte tradición de reescritura de la historia nacional, generalmente en un formato de metaficción historiográfica que se mantendrá en las décadas siguientes. En esta década se prefiguran los rasgos de la literatura posmoderna que será dominante en la década de 1980.

En 1966, Carlos Monsiváis participa en el proyecto de autobiografías creado por el crítico Emmanuel Carballo, junto con otros escritores jóvenes como Sergio Pitol, Salvador Elizondo y Sergio Galindo. El texto de Monsiváis contiene ya los rasgos que habrían de ca-

racterizar su prosa. Jorge Ibarguengoitia siempre ha sido una especie de lujo de la literatura mexicana, pues aunque su sentido del humor nunca es obvio, sin embargo surge de manera natural, como parte de una visión crítica del mundo mexicano y sus paradojas. Veamos este breve pasaje de “La mujer que no”, uno de sus cuentos incluidos en *La ley de Herodes* (1967), escrito a la manera de una irónica plegaria:

¡Oh, dulce concupiscencia de la carne! Refugio de los pecadores, consuelo de los afligidos, alivio de los enfermos mentales, diversión de los pobres, esparcimiento de los intelectuales, lujo de los ancianos. ¡Gracias, Señor, por habernos concedido el uso de estos artefactos, que hacen más que palatable la estancia en este Valle de Lágrimas en el que nos has colocado!

René Avilés Fabila elaboró una crónica sarcástica de la mafia literaria de los años sesenta en su novela *Los juegos* (1967), iniciando así una carrera en la que ha combinado la reflexión y la denuncia política con la imaginación fantástica y el humor filoso. José Agustín, en el cuento “Cuál es la Onda” (1968), escrito como un guión de cine o de teatro, juega con las posibilidades expresivas y tipográficas del lenguaje. En el volumen de sus *Infundios ejemplares* (1969), de estructura menguante, Sergio Golwarz juega con diversas formas de la imaginación y la ironía.

Pero es en los textos de Augusto Monterroso donde encontramos la más incisiva ironía, como es el caso de *La Oveja negra y demás fábulas* (1969), una serie paródica que se suma a la tradición de los bestiarios literarios de la región latinoamericana (donde se poetiza lo bestial, a diferencia de la tradición europea, que bestializa los rasgos humanos). En *Movimiento perpetuo* (1972), el mismo Monterroso escribió el epígrafe que da título a un volumen de prosas clasificables. Y en *La letra e* (1987) reflexiona sobre numerosos temas, siempre ligados al oficio y la profesión de la escritura literaria.

La característica central de la escritura posmoderna es su notable recuperación irónica de la tradición literaria y una mirada irónica a la historia colectiva, “imaginar el pasado y recordar el futuro”, en palabras de Carlos Fuentes. Esto significa formular una simultaneidad de tiempos históricos, una intensificación de la metaficción, dominante en casi toda la narrativa, y un resurgimiento de la autobiografía, con una ironización de la vida cotidiana urbana, de los autores consagrados, de la tradición nacional; una presencia de la mujer como protago-

nista; el deseo como preocupación central, que llevó a la erotización de la política y de la escritura, y una politización de la intimidad, además de provocar una relectura crítica y gozosa de los clásicos. Esta escritura caracterizó la literatura mexicana durante el último cuarto del siglo XX.

Salvador Elizondo, en *El grafógrafo* (1972), explora diversas formas de la metaficción. A su vez, Jorge Ayala Blanco, en *La búsqueda del cine mexicano* (1972), recrea la presencia pública de figuras icónicas del cine popular mexicano, como Jorge Negrete o El Santo. Gabriel Zaid, en *Leer en bicicleta* (1975), dirige una mirada irónica al universo literario. Alejandro Rossi ironiza sobre la condición de todo escritor, en su *Manual del distraído* (1978). Y Elena Poniatowska adopta con frecuencia la perspectiva de los marginados de toda clase. En “Las lavanderas” (1979) se trata de unas mujeres que se dedican a lavar ropa ajena. Hugo Hiriart, en *Disertación sobre las telarañas* (1980) y *Discutibles fantasmas* (2001), propone una serie de elaborados ensayos a propósito de temas aparentemente triviales. En *Escrito en el tiempo* (1984), Bárbara Jacobs juega con la escritura epistolar para elaborar una serie de textos marcadamente metaficcionales sobre los procesos de leer y de escribir. En *La banda de los enanos calvos* (1986), Agustín Monsreal propone una de las más bellas declaraciones de amor a una ciudad, en “Parábola de la ciudad de Mérida”. Y el mismo Monsreal, en su *Diccionario desnudo* (2009), ofrece una memorable definición del cuento literario, que es una insondable declaración de amor a un género que puede contenerlo todo.

Guillermo Samperio, en *Gente de la ciudad* (1986) y *Cuaderno imaginario* (1999), elabora algunas de las más logradas viñetas poéticas del erotismo cotidiano. Por su parte, Sergio Pitol reseña algunas de las novelas más destacadas que se han escrito en lengua inglesa, en *La voz de la tribu* (1988). Ahí encontramos “El universo circular de Flann O’Brien”. Fabio Morábito, en su *Caja de herramientas* (1989), toma una serie de objetos de uso común para explorar las posibilidades que ofrece su descripción alegórica, produciendo así textos de una atractiva naturaleza poética. En *Me perderé contigo* (1989), Rafael Pérez Gay relata diversas experiencias personales con el humor y la sofisticación suficientes para convertirlas en literatura. En “Nos han dado Cadereyta”, recrea el inicio de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo para relatar una experiencia familiar. Y en *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990), Marta Cerda revisita los grandes textos de la

literatura mexicana y los hace compartir el espacio de una bolsa de mano donde caben la Constitución de la República, una caja de chicles, un biberón y su acta de matrimonio (“nunca se sabe cuándo va a ser útil”). En *El dedo de oro* (1996), Guillermo Sheridan reproduce de manera hiperbólica un diálogo surrealista entre una empleada sindicalizada que atiende en una ventanilla y un ciudadano común, lo que es una experiencia compartida por todo mexicano. Adolfo Acosta, en “El creyente”, propone un homenaje a “El grafógrafo” de Salvador Elizondo, creando un texto filosóficamente comprometido. Y José Emilio Pacheco elaboró una magnífica e informada invitación a la lectura de Jorge Luis Borges en el centenario de su nacimiento.

Al iniciarse el siglo XXI, la literatura mexicana tiene el ritmo vertiginoso de la escritura digital. Los escritores activos son ya innumerables, y la proliferación de los blogs personales y otros recursos similares han creado un clima de actividad muy intensa que está creando un nuevo horizonte de la lectura. La escritura del siglo XXI se caracteriza por la ironía, el juego y la complicidad con el lector frente a las instituciones culturales, las buenas costumbres, el lugar común, las ideas preconcebidas, la comodidad de lo rutinario. A su vez, la escritura en las redes digitales está acompañada por una multiplicación de los talleres de creación en línea, el surgimiento de los lectores en línea y los seguidores en twitter, con la retroalimentación instantánea para los autores. En consecuencia, se trata de una literatura con más calle y menos eternidad: lo opuesto al espíritu de la modernidad dominante 50 años antes.

Guillermo Fadanelli continúa su proyecto de literatura escéptica y misantrópica en su libro de aforismos literarios, *Dios siempre se equivoca* (2003). Y Eduardo Huchín, en *¿Escribes o trabajas?* (2005), reúne una serie de ensayos irónicos sobre las paradojas de vivir y ser escritor en la provincia mexicana. Mónica Lavín, en sus *Retazos* (2007), recrea la dimensión erótica del acto de leer y escribir. Heriberto Yépez es uno de los escritores más cáusticos e independientes del país, y en *La increíble hazaña de ser mexicano* (2010) explora algunos de los rasgos asociados a la identidad nacional, poniendo el dedo en la llaga. Alberto Chimal aprovecha el formato del blog para reflexionar sobre la naturaleza de la minificción actual. A su vez, Rogelio Guedea continúa la escritura de minificciones de carácter introspectivo a partir de las experiencias más comunes de la vida cotidiana, como caminar por un parque o vivir en pareja.

Juan Villoro crea un sorprendente sistema de paradojas al reflexionar sobre las noticias diarias. Y Dina Grijalva elabora una serie de textos contruidos a partir de géneros extraliterarios como la adivinanza infantil y los cuentos de hadas para proponer una mirada fresca a lo más familiar, y para señalar la violencia provocada por el narcotráfico en el norte del país. Un grupo de escritores jóvenes propone una serie de reflexiones sobre algunos de los fenómenos de la cultura digital y su incidencia en las nuevas generaciones de lectores y escritores en un mundo globalizado (hashtag, spam, twistar, etc.). Por último, Agustín Cadena escribe un bien logrado homenaje a la literatura erótica, con un giro irónico.

### **Horizontes de lectura y escritura**

Esta selección de textos pone el énfasis en la diversidad de los registros literarios que caracterizan la literatura mexicana contemporánea, y podría ser complementada por al menos otros 3 volúmenes que habrían de acompañar a éste (elaborados por otros antologadores), que contendrían, respectivamente: (a) poesía; (b) literatura infantil y juvenil, y (c) prosa de raíz periodística, historiográfica, testimonial, de interés social, de carácter urgente, sobre los grandes problemas nacionales y planetarios, tales como: violencia, migración, discriminación, corrupción, ignorancia, y elaborados desde perspectivas ligadas a la educación, la sustentabilidad, la salud pública, la diversidad, la economía, la gobernabilidad y la democracia.

Y también será deseable acompañar estas antologías por una historia de esta misma literatura, que es parte de una historia mucho más vasta. Véase, por ejemplo, el volumen 5 de la serie *La cultura y las artes en México en los siglos XIX y XX*, publicado por Conaculta a fines de 2013.

El criterio para la selección de los textos de este volumen atiende al empleo del lenguaje en la construcción de universos literarios específicos, distintivos y con un estilo propio. Pero esto no significa que aquí estén ausentes las experiencias y preocupaciones de carácter social, político, histórico o ideológico. Entre otros temas, aquí están presentes la Revolución Mexicana (Campobello, Guzmán, Fuentes), la Guerra Cristera (Rulfo, Yáñez), la manipulación ideológica en los medios de comunicación (José Agustín), el aislamiento y la violencia

en la provincia (Grijalva, Huchín), la identidad nacional (Yépez), los imaginarios colectivos (Monsiváis, Ayala), los confines del poder político y cultural (Zaid, Avilés Fabila), los laberintos de la burocracia (Sheridan), los mitos de la historia patria y la historia literaria (Cerde), la corrupción y la indiferencia (Zaid) y la discriminación de clase, raza y género (Castellanos). Pero todos estos textos están aquí por su valor literario. Todos estos problemas nos duelen, y en la escritura de estos textos se propone una representación de la realidad en términos literarios.

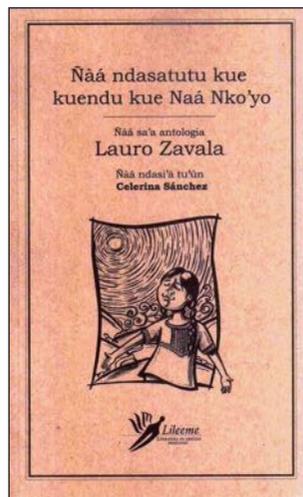
Al seleccionar estos textos he puesto atención en la calidad textual, la complejidad estructural, la riqueza léxica, la diversidad genológica y el impulso formal que les da sentido, además de la relevancia de sus temas y contenidos, y de las polémicas ideológicas que provocan las contingencias sociales. El lector encontrará en estos textos una gran diversidad de formas de prosa poética, irónica, paródica y lúdica. En muchos de estos textos hay una reflexión sobre la misma escritura, en particular sobre la naturaleza de la poesía (Paz), los alcances del cuento (Monsreal), las paradojas de la crítica literaria (Zaid), la contundencia de la minificción (Chimal), las posibilidades del ensayo (Hiriart), la complejidad de la novela (Pitol), el erotismo de las palabras (Lavín), la verdad de la ficción (Villoro), la energía de la prosa (Pacheco) y las condiciones de leer y escribir en los medios digitales (cronistas de *Tierra Adentro*). Esta capacidad de la escritura de reflexionar sobre sí misma ha dominado la literatura del último siglo. Se trata de una escritura de la alusión, la elipsis, la metáfora, los implícitos y la mayor condensación posible en construcciones textuales de arquitectura precisa. Podría pensarse esta antología como un modelo para armar en el que cada lector (o lectora) construye el universo imaginario que surge al proyectar su experiencia y sus deseos sobre las palabras, los implícitos y las imágenes de cada texto.

Muchos de los textos reunidos ponen en evidencia una reflexión sobre la experiencia humana, en terrenos vitales como el amor (Guzmán), la muerte (Campobello), el erotismo (Yáñez, Samperio, Grijalva), la educación (Rossi), la memoria (Fuentes), la vida en pareja (Guedea) y el placer de estar vivo (Reyes). Y lo hacen al dialogar con la tradición textual, explorando las posibilidades de la escritura de la fábula (Monterroso), la plegaria (Ibargüengoitia), el epigrama (Dufoo) y otros 25 géneros de la prosa breve.

Lo que está en juego en la escritura lúdica es la paradoja, que a su vez responde a un impulso *analógico*. Se trata de nombrar lo evidente para sorprender al lector con una perspectiva inesperada. El humor y la poesía son tal vez los rasgos más característicos de la innovación literaria en este periodo, y son precisamente estos rasgos los que producen el valor artístico de un texto literariamente complejo, es decir, un texto que permite reconocer en su interior subtextos filosóficos, políticos o propiamente literarios.

Si bien muchos de estos textos podrían haber sido escritos en Buenos Aires o Santiago, en Berlín o Nueva York, al mismo tiempo tienen un sabor mexicano por el empleo de particulares giros del lenguaje; por la alusión a determinados lugares, comidas y personajes, y por el empleo de cierta malicia literaria. La mayor parte de los materiales que presento en esta compilación son modernos y posmodernos, si entendemos por modernidad la experimentación lúdica, y si entendemos por posmodernidad literaria una auto-referencialidad irónica en la que se dialoga con la tradición textual. Intertextualidad y metaficción son los horizontes de la creación literaria contemporánea.

Ahora los lectores tienen la palabra.



## NOTAS

Vi el desierto, como un cementerio lleno de ilusiones y parajes mortíferos. Parajes como la noche y su efecto que daba vigor y consuelo a los que se iba comiendo el sol durante el día. En algún momento pensé que las metáforas ya se las habían acabado los poetas de todos los siglos. Sin embargo hallé lo que buscaba en una idea, en una frase: “La noche los acogió en su seno con la ternura de una madre negra”.

MIGUEL MÉNDEZ<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vid. “Entrevista a Miguel Méndez: su vida y obra, la frontera y la literatura fronteriza en el ambiente político.” <http://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:c9974773-88dc-43d2-bdd9-eb6e001795b0/S.M.%20&%20A.A..pdf>



*Miguel M. Méndez en su casa de Tucson, Arizona*  
© Sergio M. Martínez, 2010

## EL TERCER ESPACIO Y EL MESTIZAJE EN EL MÉTODO POSCOLONIAL EN *LOS MUERTOS TAMBIÉN CUENTAN*

VANESSA FONSECA<sup>1</sup>

A lo largo de los siglos, el pueblo mexicano/chicano ha sido colocado dentro de dos distintas relaciones coloniales, la española (1521-1821) y la angloamericana (1848-1965), como un grupo dominado bajo el poder hegemónico que ocupa el espacio dominante. Varios personajes de la nutrida producción literaria y cultural chicana han simbolizado la marginación económica, histórica y cultural de este pueblo, cuya sostenida lucha en pos de la liberación, renovada en nuestros tiempos de cara a los avatares contemporáneos del poder colonial, ha dado lugar a un abundante e incisivo cuerpo crítico. En esa línea de reflexión, el presente ensayo focaliza las estrategias de que se vale la ficción para cuestionar el impacto devastador del pasado colonial y su legado en tiempos recientes en la novela *Los muertos también cuentan* (1995) del arizonense Miguel Méndez. Para llevar a cabo un análisis de la época poscolonial desde una perspectiva crítica, se utilizan los conceptos de *tercer espacio* y *mestizaje* pro-

<sup>1</sup> Se desempeña como docente en la Universidad Estatal de Arizona. Se especializa en la literatura chicana colonial y poscolonial y ha publicado tanto en inglés como en español, participando en las obras *Crossing the Borders of Imagination* (Ed. María del Mar Ramón Torrijos, 2014); *Chican@s y mexican@s nortañ@s: Bi-Borderlands Dialogues on Literary and Cultural Production*. Eds. Graciela Silva-Rodríguez and Manuel de Jesús Hernández-G., 2012); y en las de próxima publicación: *Word Images: A Norma Elía Cantú Reader* (Ed. Gabriela Gutiérrez y Muhs) y *Bold Heroes and Noble Bandidas* (Ed. Gary Keller).

puestos por varios teorizadores, como Homi Bhabha y Rafael Pérez Torres. Este enfoque permite comprender por qué el narrador de *Los muertos también cuentan* regresa al pasado no sólo para cuestionar la historia oficial hegemónica, sino también para demostrar la necesidad de crear una contra-historia: dentro de ésta se incluyen las voces méxicoamericanas o chicanas que han sido limitadas o completamente negadas en las narrativas española y angloamericana de las antiguas épocas coloniales.

### **La teoría poscolonial y el tercer espacio híbrido**

La época poscolonial, iniciada en 1965 para el pueblo chicano, no significa necesariamente el fin del colonialismo —situación donde un grupo controla los medios económicos, políticos y culturales del otro— pero sí implica una toma de conciencia que reclama investigar cómo el colonialismo ha influido sobre la literatura contemporánea. Más allá de marcar el fin de un momento histórico y el inicio de otro, el poscolonialismo propone una crítica o una intervención de los discursos ideológicos de la modernidad que contemplan desde una perspectiva hegemónica el desarrollo desigual de las historias, naciones, razas y comunidades de personas (Bhabha 171).

Los legados culturales de las épocas coloniales española y angloamericana siguen vigentes dentro de la producción literaria y cultural chicana poscolonial. Utilizando la teoría poscolonial como punto de partida, los críticos han identificado un tercer espacio donde los grupos minoritarios contestan el discurso colonial y definen su propia cultura a través de la participación en diferentes eventos históricos y mediante sus reacciones a estos. Para el crítico Homi Bhabha, el tercer espacio tiene un origen tanto colonial como poscolonial e implica la existencia de una cultura híbrida:

For a willingness to descend into that alien territory –where I have lead you –may reveal that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *international* culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s *hybridity*. To that end we should remember that it is the ‘inter’—the cutting edge of translation and

negotiation, the *inbetween* space—that carries the burden of the meaning of culture. (38-39)

Dentro del tercer espacio híbrido, se eliminan los opuestos binarios que naturalizan la opresión de la población chicana y ponen en valor la cultura dominante. La cultura subalterna no se define en oposición a la cultura dominante, sino por su resistencia a ella, pues la autodeterminación cultural de las poblaciones subalternas emerge como parte de una identidad híbrida que propone una redefinición de lo que será la cultura nacional.

### **El mestizaje: una identidad sin límites impuestos**

Como manera de crear las múltiples voces que hablarán por la nueva nación, Bhabha enfatiza la importancia de alejarnos de las categorías y conceptos que naturalizan los estereotipos de clase o género (1). De esa manera, reconocemos una historia multidimensional en que personas de todo tipo participan como individuos con derechos plenos dentro de la formación de la identidad nacional. Para Pérez-Torres, el concepto de mestizaje ocupa una posición valiosa dentro de los Estudios Chicanos, pues es a través de tal concepto que podemos construir la idea de las subjetividades múltiples (*Mestizaje* 3). Dicha noción nos ayuda a entender las identidades creadas durante las distintas épocas coloniales del sudoeste de los Estados Unidos y a participar en el tercer espacio híbrido para poder discutir tales identidades como emergentes de un proceso histórico conflictivo. Así lo afirma Pérez-Torres: “Mestizaje thus evokes and erases an indigenous ancestry that is at once a point of pride and a source of shame. Chicanos and Chicanas receive this complex legacy of mestizaje and forge of it a nuanced strategy of self identification” (8). A esto añade que “the critical use of mestizaje highlights this idea of being located in multiple positions of marginality and subordination (but also at times of centrality and power)” (35). De esa manera, ya que son descendientes de dos épocas coloniales, el chicano y la chicana son productos tanto de una posición de poder como de una posición oprimida.

## **Los muertos también cuentan: *el tercer espacio para los anteriormente silenciados***

*Los muertos también cuentan* gira en torno a los eventos sucedidos en los siglos posteriores al llamado descubrimiento por Cristóbal Colón y la conquista de las Américas por los españoles. La historia conflictiva de tal pueblo se muestra a través de los personajes principales y las fechas de sus respectivas muertes: Antonio Garcí del Moral, un andaluz participante en la conquista española de México y el sudoeste de los actuales EE.UU. durante el siglo XVI, fallece en el año 1536; Chavarín el Tirilín, conocido como el pachuco o el chicano, fallece en 1948 y Diego, un reportero chilango que vino a la frontera norte para escribir sobre los migrantes mexicanos hambrientos en viaje hacia Estados Unidos, murió en 1991 a causa del ataque de unos coyotes cerca del río cuando él trataba de socorrer a unas mujeres que estaban siendo violadas. Habiéndose ahogado en el río en medio del desierto sonorense, los muertos se encuentran ahora en el año 1992 emergiendo de las aguas, como esqueletos, con un propósito definitivo. Como parte de la estrategia poscolonial de la novela, los muertos salen del río para hacer oír sus voces ya que han sido silenciadas a lo largo de los siglos. Su proyecto es regresar a 1492 cuando la llegada de Colón da comienzo a la conquista, para luego contar todo lo que ha sucedido desde entonces hasta el momento de celebrar los quinientos años del llamado descubrimiento de las Américas. Al hacer eso, los muertos caminan por la tierra y, una y otra vez, cuestionan el legado cultural colonial, creando una narrativa distinta respecto de la historia méxicoamericana dominada por dicho legado.

Los muertos representan tres distintas identidades culturales que han surgido de esa región del desierto sonorense desde 1492 hasta 1992. El narrador afirma que la meta de los esqueletos es rescatar la identidad de cada uno y reconstruir la memoria en un sitio que existe entre la vida y la muerte (22-23), tercera dimensión donde los esqueletos vivientes de *Los muertos también cuentan* reconstruyen su historia por medio de la reflexión sobre los eventos mundiales que más han impactado en la identidad de cada uno como oprimido.

A lo largo de la novela, el narrador insiste en el valor del tercer espacio, pues los muertos existen en otro nivel más allá de la vida y la muerte. Son mediadores entre los dos mundos y son los representantes de todos aquellos que, en la vida o en la muerte, no tienen voz

en su respectiva sociedad. Para el narrador, comparten dicho espacio individuos o pasajeros de distinta naturaleza:

Entre la muerte y la vida se da un espacio ambiguo donde igual transitan los que vuelven al mundo a saldar ofensas o a desagraviarse, que aquellas ánimas asustadas y muy confusas de los recién sepultos que no se han desasido aún del espíritu terrenal y vagan con su cuerpo etéreo recién estrenado, queriendo palpar cosas con un tacto y una solidez ausentes. (87)

Dentro de la esfera del tercer espacio vemos que no hay restricciones. Como resultado, el sujeto poscolonial se deshace de los elementos culturales, sociopolíticos e históricos que antes habían recibido como supuestos regalos de las sociedades hegemónicas surgidas de las relaciones coloniales.

### **Antonio Garcí de Moral: voz de la época colonial española**

El personaje de Antonio Garcí de Moral es el representante de la época colonial española (1521-1821). Su historia personal se conecta con la conquista española del siglo XVI, siendo él un soldado andaluz que participa en la colonización de los pueblos indígenas. Por su relato, se nota que es el esqueleto más antiguo de los tres. El personaje de Antonio, o Garcí, cuenta a los otros personajes esqueletos Chavarín y Diego:

Soy yo el español para el servicio de Dios, los Reyes Católicos e de vuestra merced, si a bien lo tuviere. Represento yo al vulgo español, a la soldadesca que capitanearon los Pizarro, los Cortés, y demás gachós con autoridad. (43)

De esa manera, Garcí se proyecta como un soldado que ocupa, a pesar de su procedencia de clase baja o marginada, un puesto deseado por muchos. Por ello, su papel como instrumento imperialista se asimila al de las más reconocidas figuras de la época colonial española: los Pizarro, los Cortés y los Reyes Católicos. Queda evidente su dependencia de la Iglesia católica como manera de promover los intereses hegemónicos de la monarquía.

La muerte de Garcí resulta significativa. En el desierto sonorense, el río representa vida y muerte, al mismo tiempo, para el

conquistador andaluz que bebe de las aguas, pero se ahoga en ellas cuando no puede avanzar más. En ese momento el espíritu de Antonio Garcí de Moral se separa de su cuerpo mortal y es testigo de su propio descarnamiento (13). A continuación, el espíritu se convierte en testigo tanto del pasado como del futuro de Garcí, ya que pasa cuatrocientos años en el río antes de emerger en 1992.

Ya pasados los cuatrocientos años desde el inicio de la conquista y la llegada de Colón a las Américas en 1492, los tres muertos entran en una discusión sobre los supuestos logros de tal época, así como sobre la memoria cultural de dicho legado en el mundo actual. Según *Los muertos también cuentan*, las memorias son distintas para los que participan y trabajan para la máquina imperial en comparación con los que no se benefician en directo de manera económica, social y política de tal relación colonial. De hecho, desde una perspectiva contemporánea, se da a entender que Garcí fue muy amigo del oro y del poder imperial (93). Su relato contradice la visión mítica tanto de los Reyes Católicos como de la colonización. Fernando e Isabel han creado todo un mito del poder y la grandeza de la corona española y su imperio. Sin embargo, esa visión se contrasta con la leyenda negra, una historia que sirvió y sirve para enfrentar a los españoles con las atrocidades cometidas contra los indígenas en nombre de la corona y la expansión imperialista.<sup>2</sup>

Vista desde una perspectiva contemporánea, la historia chicana implica en sí una visión poscolonial, pues se trata de recuperar la historia tomando en cuenta el discurso colonial como punto de referencia. Mientras Garcí sostiene su propia opinión sobre el legado cultural español, el narrador muestra que el imperio no tuvo un impacto tan positivo como Garcí pensaba. Lo que más asombra al personaje de Garcí es comprobar que las relaciones coloniales se transforman de manera constante pues otros poderes imperiales insertan sus propias agendas de explotación dentro del espacio geográfico mundial y con ello se inician nuevas épocas coloniales. De esa manera, los símbolos culturales de Garcí –el español castellano, su forma de ser y su creen-

<sup>2</sup> La obra *La leyenda negra y la verdad histórica* (1914) de Julián Juderías discute de manera profunda la historia de la leyenda negra, la cual se basa en una actitud anti-española para confrontar la historia problemática de España en sus esfuerzos por expandir su imperio hacia varios espacios mundiales.

cia en una ideología basada en la fuerza militar y la evangelización de los indígenas— pasan a ser imágenes del pasado.<sup>3</sup>

### **Chavarín el Tirilín: la resistencia contra el colonialismo angloamericano**

El siguiente personaje que integra el trío de los muertos es el pachuco Chavarín el Tirilín, nacido en 1935 en Los Ángeles. Chavarín tiene una historia que cae dentro de la época colonial angloamericana y coincide con las olas migratorias que vienen desde México hasta Estados Unidos para buscar nuevas oportunidades económicas a partir de la Revolución Mexicana (1910-1920). De hecho, los abuelos de Chavarín nacen en México pero inmigran a los Estados Unidos. Los trabajos de su abuelo consisten en ser “ferrocarrilero en el suroeste de los EE.UU.; después, minero en Arizona, a veces recolector de cosechas en campos agrícolas, cuando no de basura en los callejones de suburbios” (99).

El tema de la guerra que tanto encarecía el personaje de Antonio Garcí de Moral adquiere en la novela tintes negativos en el relato de Chavarín. Durante la Segunda Guerra Mundial (1942-1945) surge una nueva identidad méxicoamericana conocida como el pachuco,<sup>4</sup> la cual se afirma en la resistencia a la guerra ya que, en términos de porcentaje sobre el total de su población, más méxicoamericanos fueron mandados al frente de batalla que cualquier otro grupo.

En la esfera social, el pachuco experimenta el rechazo tanto del mexicano como del angloamericano. En México le llaman pocho y renegado mientras que en Estados Unidos le dicen *Mexican greaser* o mexicano grasoso (Méndez 100). En la novela, el personaje de

<sup>3</sup> En su artículo “Hispanism as an Imperfect Past and an Uncertain Future” (2005), Nicholas Shumway indica que desde la generación de ‘98, España empieza a preocuparse por sus contribuciones al mundo moderno. Véase Shumway, Nicholas. “Hispanism as an Imperfect Past and an Uncertain Future”. *Ideologies of Hispanism*. Ed. Mabel Moraña. Nashville: Vanderbilt U P, 2005. 284-299.

<sup>4</sup> El personaje del pachuco de los 1940 se personifica en el poema “El Louie” (1969) de José Montoya. Véanse las páginas 224-228 de la obra *Literatura chicana, 1965-1995: An Anthology in Spanish, English, and Caló* (1997), editada por Manuel de Jesús Hernández-G. y David William Foster.

Chavarín muere a causa de la violencia cometida en su contra. Con su muerte, la novela suma otro deceso al trío de los ahogados.

Producto de la época colonial angloamericana (1848-1965), el personaje de Chavarín representa un pionero que rechaza la identidad que le ha sido impuesta por el colonizador. El narrador lo describe de la siguiente manera:

Chavarín el Tirilín, un pachuco de cuerpo entero, igual que miles de jóvenes como tú, con el alma extraviada, anhelantes de percibir una luz, débil que fuera, que los orientara a un encuentro consigo mismos: una crisis de identidad colectiva sumada a la muy personal propia de los años juveniles. (100)

En vez de ser un mexicano grasoso, Chavarín se ha urbanizado y adquirido un estilo singular de comportamiento cuyo eje es la rebelión. Además, crea su propio lenguaje para comunicarse con otras y otros pachucos rebeldes. Mientras el idioma español constituía el centro del orgullo cultural para el conquistador Garcí, tal idioma resulta motivo para el castigo del pachuco en las escuelas, produciéndole vergüenza. Sin embargo, una vez dueño de su propio lenguaje, cuyos elementos son tanto españoles como anglos, se enfrenta a cualquier colonizador y autodetermina su propio destino.

La identidad de Chavarín, el pachuco, se complica a causa de sus raíces mestizas y su nacimiento en los Estados Unidos. Sin embargo, como ha propuesto Rafael Pérez-Torres, el concepto de mestizaje nos ayuda a entender cómo Chavarín y las demás personas de ascendencia mexicana y nacidas en Estados Unidos superan su condición de colonizadas por medio de la nueva cultura chicana: “Chicano culture engages with these ambiguities of nation and ethnicity and identity as it strives to function within the confines of a U.S. national culture. *Mestizaje* implies a doubleness experienced through a mixed-race bodies of the mestiza and mestizo, one in which a sense of belonging coexists with an awareness of exclusion” (*Mestizaje* 12). Es decir, el cuerpo mestizo ocupa un tercer espacio ambiguo en que participa en la negociación de su identidad creada por varios legados coloniales.

En *Los muertos también cuentan*, las historias de los personajes no se narran sin una función mayor. El narrador confirma así el propósito del personaje de Chavarín: “Desde la muerte has vuelto, Chavarín el Tirilín, a dar testimonio de la vida de multitudes integra-

das con individuos como tú que, por los azares que fueran, dan fe del modo y actitud de uno de tantos de los varios destinos que a través del medio milenio han transformado al legado español en la forma, mas no en la médula” (102). En otras palabras, el pachuco representa un ser moderno en la historia chicana: su identidad se basa en lo que representa el personaje de Garcí, sin embargo, la forma en la cual se expresa es distinta: su identidad cultural es híbrida y su ideología descolonizadora, compartida con toda una colectividad, no se asemeja a la mentalidad imperial del andaluz.

### **El mexicano Diego: voz de la resistencia poscolonial**

El último personaje que completa el trío de muertos sumergidos en el río que se encuentra en medio del desierto sonoreense se llama Diego. Nacido en el Distrito Federal, Diego representa al mexicano contemporáneo. Sus raíces culturales no se asemejan a las del conquistador español sino a las del pueblo indígena mexicano, ya que su nombre se relaciona con la historia de Juan Diego, el indígena azteca que vio la aparición de la Virgen de Guadalupe en 1531 en el cerro de Tepeyac.

Por ser el último personaje ahogado en el río, la memoria de Diego es más fresca que la de los otros dos. Su muerte ocurre en 1991, justamente antes de la celebración del Quinto Centenario de la llegada de Colón. Diego ha trabajado como periodista y ha vivido con la intención de hacer justicia y dar reconocimiento a las víctimas de la opresión. Por medio de su cámara, había visto diariamente los crímenes cometidos en contra de los mexicanos en el D.F. y ha presenciado ahora el abuso contra los espaldas mojadas o alambristas. En una nota irónica, Diego menciona que la migra está ahora compuesta por “los descendientes de los primeros ilegales que se cruzaron a Gringúa. Arrestan a mexicanos de tripas vacías que se echan en estampida hacía un mundo ajeno, en un éxodo de hambrientos” (103). Esos “títeres”, como los llama Diego, tienen un propósito contradictorio debido a que, en vez de ayudar al prójimo, están ocupando una posición de poder sobre sus propios hermanos y hermanas mexicanos.

Diego, junto con el narrador, ofrece al lector una fuerte crítica de los legados coloniales; ambos reconocen que las metas imperiales, tanto de la corona española como del gobierno angloamericano, inci-

den en el actual estado sociopolítico y cultural de la sociedad sudoesteña. La justificación de la guerra, el exilio o la violencia sistémica es necesaria para lograr objetivos económicos o para expandir el territorio imperial. Para los Estados Unidos, la conquista significa el control absoluto sobre los oprimidos dentro de la nación, como los méxicoamericanos, los afroamericanos o cualquier grupo étnico con conexión a un área geográfica codiciada. Mientras que eso ocurre, como aclara el narrador, “pagan los indefensos que no tienen culpa alguna” (123).

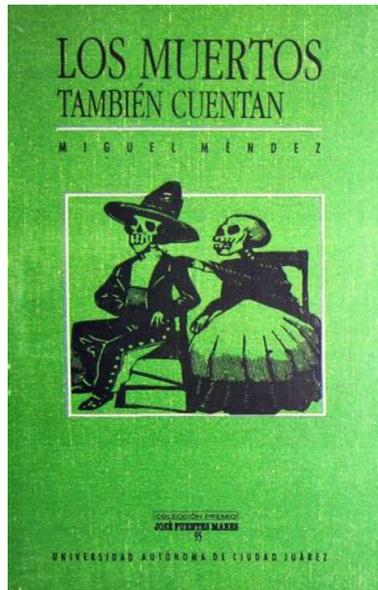
### **Conclusión: Tres muertos libertados con proyecto poscolonial**

Los legados coloniales han permanecido a lo largo de los quinientos años desde la llegada de Cristóbal Colón a las llamadas Américas. Las historias de las épocas coloniales española y angloamericana se narran a través de los tres muertos: el conquistador Antonio Garcí de Moral, el pachuco Chavarín el Tirilín y el periodista mexicano Diego. Cuando el trío pasa por el desierto sonorense, se hacen evidentes las estructuras de poder que permean la sociedad contemporánea, separando las clases altas de las bajas. Mientras los personajes reconocen que existen tanto ricos como pobres en la vida terrenal, no es el mismo caso en la muerte. El mensaje de la novela es el reconocimiento de que todo resulta en la muerte. Un tono religioso predomina en la novela *Los muertos también cuentan* y el mensaje queda claro: del polvo vienes y al polvo volverás.

El trío de muertos, o esqueletos, representa tres distintos momentos históricos sudoesteños unidos por ciertos elementos lingüísticos y culturales. Por eso, estos personajes se encuentran en una posición ventajosa para criticar la celebración del 12 de octubre, el Día de la Raza, que antes se celebraba como el Día de Colón. Los tres muertos proclaman el proyecto poscolonial consistente en crear una nueva historia capaz de integrar y resignificar críticamente los legados coloniales. Tal historia solamente se puede construir dentro de un tercer espacio híbrido. Se trata de una alianza entre los mestizos (de origen indígena y mexicano) y los criollos (de origen español) para cuestionar los legados coloniales asimilados por ambos grupos. Mestizos y criollos forman una nueva identidad chicana que comparte una historia tanto colonizadora como colonizada.

## Referencias bibliográficas

- Barrera, Mario. *Race and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1979.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Krishna, Sankaran. *Globalization and Postcolonialism*. New York: Rowman and Littlefield Publishers, 2009.
- Memmi, Albert. *The Colonizer and the Colonized* [1957]. Boston: Beacon Press, Orion Press, Editions Buchet, 1991.
- Méndez, Miguel. *Los muertos también cuentan*. [1995]. Tucson: Al Alba, 2002.
- Pérez-Torres, Rafael. *Mestizaje: Critical Uses of Race in Chicano Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.





© *Pulso Herido* (GPR, 2013)

# LO QUE VENDRÁ

*Callar puede ser una música,  
una melodía diferente,  
que se borda con hilos de ausencia  
sobre el revés de un extraño tejido.  
La imaginación es la verdadera historia del mundo.  
La luz presiona hacia abajo.  
La vida se derrama de pronto por un hilo suelto.  
Callar puede ser una música  
o también el vacío  
ya que hablar es taparlo.  
O callar puede ser tal vez  
la música del vacío.*

ROBERTO JUÁRROZ  
[Sexta Poesía Vertical]

LA UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA  
VICERECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y PROYECTOS CREATIVOS

Mario A. Ortiz

# La musa y la melopea:

La música en el mundo conventual,  
la vida y el pensamiento de  
Sor Juana Inés de la Cruz



## LA MUSA Y LA MELOPEA: LA MÚSICA EN EL MUNDO CONVENTUAL, LA VIDA Y EL PENSAMIENTO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

MARIO A. ORTIZ<sup>1</sup>

*Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor  
de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece  
muy distante; y esos propios, al explicarse, abren ejemplos  
metafóricos de otras artes.*

(Sor Juana, *Respuesta*, 4.450).<sup>2</sup>

**A**ntes de comenzar a escribir este libro, y aún antes de decidir qué aspectos de un tema tan amplio como éste iría a cubrir, me dediqué por un tiempo a releer la obra de Sor Juana, para que fueran su prosa, su poesía y su drama—es decir, el texto mismo—los que informaran y guiaran directamente el proceso de análisis y

<sup>1</sup> ANLE y *The Catholic University of America*. Vicerrector Asociado para Asuntos Internacionales en el *Center for Global Education*. Catedrático, investigador y ensayista. Ha realizado sus estudios de postgrado con doble titulación en Literatura Hispánica y Musicología. Autor de numerosas obras y artículos en los temas de su especialidad. <http://www.anle.us/479>. El presente trabajo es el “Prólogo” del libro del mismo título de reciente publicación (México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015).

<sup>2</sup> Con la excepción de las obras incluidas en el apéndice de este libro, todas las citas de Sor Juana son tomadas de las *Obras completas (OC en adelante)*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (vols. 1-3) y Alberto G. Salceda (vol. 4). Para las obras en prosa se citan el volumen y páginas; para las obras dramáticas, la escena y versos; y para la poesía, los versos.

escritura. Pero en vez de hacerlo a partir de las existentes ediciones críticas, quise hacerlo como los lectores de finales del siglo diecisiete y principios del dieciocho lo habrían hecho; o sea, a partir de las ediciones príncipes de los tres volúmenes de las obras de la poeta novohispana: la *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima* (Madrid, 1689), el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692) y la *Fama y obras pósthumas del Fenix de México, décima musa, poetisa americana* (Madrid, 1700). En parte quería leer sus obras en este orden y no nítidamente organizadas según su género literario o según su contenido sacro o secular, como es común en ediciones modernas. Quería también experimentar la lectura a través de un orden cronológico: saber cuáles de las obras “musicales”—obras que tanto había leído y analizado anteriormente y que forman la base textual de este estudio— aparecieron primero y cuáles al final, no con el fin de buscar o crear un argumento lineal de evolución de pensamiento, sino más bien con el propósito de retar la estructura progresiva que yo mismo había creado entre esas obras.

Al leer la *Inundación castálida*, por ejemplo, fue natural que me detuviera particularmente en tres de los poemas de temática musical: el soneto “Dulce deidad del viento armoniosa”, en el que se “Alaba con especial acierto el de un Músico primoroso” (110);<sup>3</sup> la redondilla “Cantar, Feliciano, intento”, donde “Pinta la armonía simétrica, que los ojos perciben en la hermosura, con otra Música”(111);<sup>4</sup> y el villancico “Silencio, atención”, de los *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, año de 1676* (265-66).<sup>5</sup>

En el primero de estos poemas, el soneto “Dulce deidad del viento armoniosa”, el cual retomo en el epílogo de este estudio, el yo lírico alaba el arte de un músico (o música)<sup>6</sup> que toca su lira, haciendo uso de un número de lugares comunes en poemas laudatorios de este tema: la música produce una “suspensión del sentido deseada” (v. 2); la “lira delicada” del músico se contrasta a la “zampoña licenciosa”

<sup>3</sup> Soneto 198 en *OC*.

<sup>4</sup> Redondilla 87 en *OC*.

<sup>5</sup> Villancico 220 en *OC*.

<sup>6</sup> Como en otros poemas de Sor Juana, el tú lírico no puede aquí ser identificado como masculino o femenino, a pesar de que la nota del editor que le precede afirma que se trata de un “Músico primoroso”.

del yo lírico (vv. 5-6); y su música supera a la de Orfeo mismo, “el Tracio” (vv. 9-11). El soneto concluye con un hiperbólico encomio también de tipo convencional: “pues más que a ciencia el arte has reducido, / haciendo suspensión de toda una alma, / el que sólo era objeto de un sentido” (vv. 12-14). Haciendo eco del mito órfico, la música es capaz de trascender la experiencia sensorial y suspender al alma misma.

Inmediatamente después de la sobriedad clásica del anterior soneto pastoril, aparece la jocosa redondilla “Cantar, Felician, intento”. Aquí la voz lírica pinta un verdadero retrato valiéndose de una rica y creativa imaginación musical. El cuerpo de Felician, el tú lírico del poema, se convierte en el instrumento a través del cual el yo lírico canta: “y pues ha de ser cantada, / tú serás el instrumento” (vv. 1-4). Las imágenes musicales empleadas son simples. Siguiendo la convención clásica del retrato literario, el poema hace el recorrido de la cabeza adornada por los “tiples de [s]u pelo” (vv. 5-8); pasando por “[el] espacio de [s]u frente / a la regla de [s]us cejas” donde Amor trata de apuntar “Claves y puntos” (vv. 13-16); continuando por sus “ojos al Fascitol” que “cantan el Re Mi Fa Sol” al “compás” de su nariz (vv.17-20); y así sucesivamente pasando por las mejillas, los labios, la garganta, la mano, la cintura, hasta llegar a su pie, donde la esperanza del yo lírico, “como no sabe puntos / nunca puede hacer mudanza” (vv. 41-44). Al concluir, el cuerpo de Felician “hace divina armonía / por lo bien organizado” (vv. 51-52), por lo cual el yo lírico decide callarse pues sus “rudas canciones” no pueden bien cantar las “perfecciones” de las que sólo Felicia sabe “la cifra” (vv. 53-56). En esta redondilla, el yo lírico elogia de manera jocosa el cuerpo-instrumento de Felician. Es decir, el enfoque está en lo material, lo tangible, aquello que se percibe por los sentidos, particularmente por los de la vista y el oído.

En contraste con la simplicidad de esta hermosa y jocosa redondilla, en el tercer poema, “Silencio, atención”, Sor Juana hace un despliegue de erudición musical, empleando un gran número de tecnicismos teóricos musicales e ingeniosas y complejas metáforas para ensalzar el canto de la Virgen María, creando así una interpretación músico-teológica de su rol como intermediaria entre Dios y la humanidad. Retomando la consabida comparación con el músico de Tracia, aunque esta vez consciente de la hipérbole, el yo lírico nos dice que la Virgen es “Música mejor que Orfeo / (como Ildefonso exagera)” (vv.

47-48). En este festivo villancico, del cual me ocupo en más detalle al cierre de este libro, la Virgen no sólo es concedora de las prácticas musicales y litúrgicas conventuales, sino que también es poseedora de un profundo conocimiento de la teoría musical de la época, lo que le permite resolver los más intrincados problemas teóricos que Sor Juana expone en otras obras suyas. Para crear esta sofisticada imagen de “la Maestra divina / de la Capilla suprema” (vv. 7-8), Sor Juana pudo haberse inspirado en una figura terrenal y cotidiana de su mundo conventual: la Vicaria de Coro o Maestra de Capilla, bajo cuya tutela las pocas pero selectas Madres Cantoras o Músicas profesionales llevaban a cabo día a día las arduas tareas musicales del convento.

Se funden así en estos tres poemas una diversidad de imágenes musicales que van desde lo corporal hasta lo sensorial, desde la suspensión de los sentidos a la del alma, desde las prácticas musicales conventuales a la música celestial, desde una imagen musical jocosa hasta una que encierra un elaborado discurso especulativo. Aún más, estos textos sorjuaninos enmarcan significativamente los tres objetivos centrales que se anuncian en el subtítulo de este libro: primero, investigar el rol de la música en el mundo conventual en el que Sor Juana pasó la mayor parte de su vida; segundo, explorar el papel que la música tuvo directamente en la vida de la monja jerónima; y tercero, analizar las bases estéticas del pensamiento musical de la poeta. Aunque el texto mismo—histórico, literario y musical—es la base central de mi análisis, he optado por alejarme de un intento de escribir sobre la música en la *obra* de Sor Juana. Esto implicaría un detallado estudio de la función que tuvo la música, por ejemplo, en la obra dramática y en los villancicos de Sor Juana, dos de las vertientes literarias de la monja donde la música juega un papel central. Por lo tanto, en vez de una investigación de géneros literarios, he decidido emplear como guía aquellas obras sorjuaninas en las cuales la música tiene un rol central, y como tal nos permiten examinar su pensamiento musical.

El estudio de la cultura musical conventual, el propósito de los dos primeros capítulos de este libro, es fundamental para lograr una mayor comprensión del papel en general que este arte tuvo en la vida y pensamiento de Sor Juana. La música, al igual que otras artes, tuvo varias funciones importantes en la vida conventual: les podía servir como medio de expresión, ya fuera de índole espiritual o de recreación (o una combinación de ambas) en medio del silencio del

claustro conventual; le otorgaba a la monja que se dedicaba a la música una oportunidad de definir su propia identidad dentro del convento; y les permitía a las religiosas reforzar el carácter comunitario de la vida conventual, a través de colaboraciones musicales, intercambio de composiciones, o simplemente de reunirse a “tocar y cantar” juntas en la celda.

De acuerdo a Craig Monson, por ejemplo, dada la imposición de la clausura y el efecto de separación y silencio que dicho retiro producía, “La música y el drama formaban parte de las estrategias que las monjas [. . .] desarrollaban para conectarse con el mundo afuera de las paredes conventuales” (*Crannied Wall* 3-4).<sup>7</sup> Soterraña Aguirre Rincón señala que “las piezas de altas, las fiestas, el ritual, etc., ofrecían un marco para expresar sus valores espirituales, creencias [. . .] riquezas, etc. Pero la música iba más allá: significaba el establecimiento de una comunicación directa con la que [la monja] transmitía su identidad religiosa y social” (102-3). Es decir, nos encontramos con otro ejemplo en el que el convento funciona como “catalizador de autonomía”, en palabras de Electa Arenal: “un lugar en el que las mujeres podían apoyarse entre sí y hasta cultivar cierto grado de independencia [. . .] una cultura semiautónoma en la cual ellas podían encontrar apoyo, ejercer influencia y desarrollar talentos que nunca podrían haber expresado tan plenamente en el mundo exterior” (“Convent as Catalyst for Autonomy” 149).<sup>8</sup> Las actividades musicales conventuales, por lo tanto, se inscriben dentro de la rica comunidad intelectual que el claustro ofrecía a las monjas, al lado de teatro, escritura, artes plásticas, entre otras.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> “Music and drama were among the strategies that nuns [. . .] developed to connect with the world outside the convent walls” (*Crannied Wall* 3-4).

<sup>8</sup> “[A] place in which women could support each other and even cultivate a certain amount of independence [. . .] a semiautonomous culture in which they could find sustenance, exert influence, and develop talents they never could have expressed as fully in the outside world”.

<sup>9</sup> Sobre las artes en general en la cultura conventual europea durante la edad moderna temprana, véase la colección editada por Craig A. Monson, *The Crannied Wall*. En “Leyendo yo y escribiendo ella”, Electa Arenal y Stacey Schlauf, nos ofrecen una importante mirada al convento como comunidad intelectual. Específicamente sobre la escritura en los conventos, véase Asunción Lavrin, “Writing in the Cloisters” (Cap. 10 en *Brides of Christ*).

Los estudios sobre la cultura femenina y la vida conventual en Nueva España coinciden en la importancia que la música tenía en todos ellos, como señala Josefina Muriel: “Los colegios, los conventos, los beaterios y aun los recogimientos, dedicaban a ella buena parte de su tiempo, pues formaba parte de las numerosísimas ceremonias que implicaba la vida religiosa en aquella época” (*Cultura* 482). Gracias a recientes investigaciones sobre las actividades musicales en los conventos de Italia,<sup>10</sup> España,<sup>11</sup> la Nueva España<sup>12</sup> y otros virreinos americanos,<sup>13</sup> podemos encontrar numerosas prácticas similares, lo

<sup>10</sup> El estudio de las actividades musicales en los conventos en la edad moderna temprana es un campo que hasta relativamente pocos años ha comenzado a recibir la atención merecida. Sobre la música en los conventos italianos, véase los estudios de Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens* y “The Traditions of Milanese Convent Music”; Craig Monson, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*; y Colleen Reardon, *Holy Concord within Sacred Walls*.

<sup>11</sup> En *Un manuscrito para un convento*, Soterraña Aguirre Rincón nos ofrece, en general, una breve introducción a la actividad musical de los conventos españoles de la primera mitad del siglo XVII (99-109) y, en particular, al Convento de Santa Clara de Carrión de los Condes en Palencia (110-18). Otros estudios conventuales que vale destacar son: Paulino Capdepón Verdú, *La música en el Monasterio de la Encarnación y La música en el Monasterio de las Descalzas*; Carmen Julia Gutiérrez, “De monjas y tropos”; María Julieta Vega García Ferrer, “Convento de la Encarnación”; y Alfonso de Vicente Delgado, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila*.

<sup>12</sup> Josefina Muriel, en su fundamental estudio *Cultura femenina novohispana*, señalaba la necesidad de una “obra completa” dedicada al estudio de la música en la cultura femenina novohispana (483). A un año de la muerte de la ilustre investigadora mexicana, se publicó su voluminoso trabajo *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (co-escrita con el destacado musicólogo Luis Lledías), hasta la fecha la obra más comprensiva sobre el tema que incluye a la vez una amplia colección de partituras musicales de colegios y conventos. Véase también los estudios de Lledías, “La actividad musical de las monjas de coro y velo negro”, “El Colegio de San Miguel de Bethlen” y “La didáctica musical”, los dos últimos se centran en el Colegio de San Miguel de Bethlen (o Belem), un conservatorio para mujeres; y los trabajos de Aurelio Tello sobre la música en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla, “La capilla musical” y “Prácticas musicales”.

<sup>13</sup> Varios estudios que han aparecido en los últimos años se dedican a otras regiones no novohispanas, entre los que destacan: Geoffrey Baker, “Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco”; Viana Cadenas quien se ocupa sobre los conventos de Caracas, Venezuela, “La música en la micro-sociedad ‘espiritual’ de mujeres mantuanas”, “Música, fiestas y ceremonias”, y “Formación, adiestramiento y funcionalidad musical”; y sobre conventos en Santiago, Chile, Víctor Rondón,

que nos permite recrear un común denominador sobre el ambiente musical en el que vivió Sor Juana.

Al adentrarnos en la investigación de las actividades musicales conventuales, debemos primero distinguir entre dos realidades concretas, las cuales propongo llamar *música de celda* y *música de templo*. Por un lado, la música de la celda es la que se practicaba fuera del templo. Esta estuvo menos codificada, careció de una institucionalización, y por lo tanto es la música “no oficial”. La música de templo, por otro lado, es aquella que acompañaba al oficio divino, las misas y todas aquellas ceremonias religiosas del convento y por lo tanto se rige y controla por un proceso estrictamente institucionalizado. En otras palabras, al tratar de reconstruir esta música, nos encontramos frente a una práctica “oficial”.

En el primer capítulo, Ut,<sup>14</sup> me dedico a examinar las prácticas de la música de celda, partiendo de los textos de Sta. Teresa de Ávila, una de las más influyentes figuras en la cultura conventual de la edad moderna temprana hispana, y otras figuras españolas y americanas. Aparte de jugar un papel central dentro de las prácticas de recreación conventual, la música fue también un medio excelente de comunicación entre el claustro y el mundo exterior. Asimismo, estudio el rico empleo de la imaginería musical en las biografías y autobiografías de monjas en la época. La música de celda, por lo tanto, no fue solamente una actividad sonora, sino también un recurso de expresión verbal.

En el siguiente capítulo, Re, exploro el mundo de la música de templo el cual estuvo principalmente bajo la responsabilidad de las Madres Cantoras y Músicas. Estas selectas monjas, después de dedicarse durante años al estudio de la música, tenían que someterse a una rigurosa examinación para ser admitidas al convento a título de Cantora o Música. Además de dominar el canto y varios instrumentos, las Cantoras tenían que demostrar un dominio en teoría musical que se consideraba esencial para el buen desarrollo de sus trabajos. Una vez que una monja entraba al convento bajo uno de estos títulos, por lo que recibían considerables beneficios económicos, ésta adquiría

---

“Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana”, y Alejandro Vera, “La música en el Convento de La Merced”.

<sup>14</sup> Para los capítulos empleo los nombres de las primeras cinco notas musicales del hexacordo (escala de seis notas) en uso desde la Edad Media y todavía en práctica en la época de Sor Juana: Ut (Do), Re, Mi, Fa, Sol.

un compromiso para el resto de su vida. Casi podríamos decir que para las Madres Cantoras el adoptar un título como música significaba aceptar un voto perenne más, aparte de los establecidos de castidad, pobreza, obediencia y clausura. Aunque muchas veces las monjas Músicas provenían de familias de clase baja, por lo cual el dominio de las destrezas musicales se convertía en uno de los pocos medios disponibles para poder ingresar a un convento, una vez en el convento, éstas llegaban a formar parte de una élite de mujeres profesionales en el periodo. Más allá de ser mero entretenimiento y recreación, la música era por lo tanto uno de los pocos espacios que una mujer tenía para asegurar su futuro y desempeñarse de una manera profesional, con la aprobación de la sociedad, en general, y la bendición de la Iglesia, en particular.

En el tercer capítulo, *Mi*, y a manera de puente entre la música en el mundo conventual y en el pensamiento de Sor Juana, me ocupo del rol que este arte tuvo en la vida de la monja jerónima. Es decir, ¿cómo ubicamos a Sor Juana como música? Desde la aparición de la primera biografía de Sor Juana en 1700, escrita por el Padre Diego Calleja,<sup>15</sup> la importancia que la música tuvo en su vida ha sido destacada una y otra vez en los estudios sorjuaninos tanto por parte de críticos literarios como de musicólogos. No obstante, es sorprendente lo poco que la monja jerónima nos dice sobre la música en su propia obra de carácter autobiográfico, la *Respuesta*. Asimismo, la documentación histórica existente sobre este aspecto de su vida es mínima, por lo que desafortunadamente son más los interrogantes que tenemos que las respuestas.

En este tercer capítulo, examino el ámbito de su actividad musical a partir de una división en dos áreas generales: la práctica y la teórica. Esta división nos sirve a la vez para separar los estudios sobre Sor Juana y la música. Por un lado, en el campo de la actividad práctica los estudiosos han tenido que especular, a falta de documentación que apoye los argumentos propuestos, sobre las posibles actividades musicales prácticas a las que la monja jerónima se dedicó, lo cual

<sup>15</sup> Esta biografía apareció como la “Aprobación” del tercer volumen de las obras de Sor Juana, *Fama y obras póstumas del Fenix de México* (Madrid, 1700). Véase la ed. facsímil digitalizada de este volumen en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En este trabajo cito de la edición de Emilio Abreu Gómez, bajo el título de *Vida de Sor Juana*.

ha producido marcadas diferencias de opiniones. Por otro lado, los estudios coinciden al admitir el amplio conocimiento teórico musical que Sor Juana tenía, particularmente en los temas especulativos. Esta erudición es claramente visible en las múltiples referencias musicales que la poeta hace a lo largo de su poesía, drama y prosa. En otras palabras, la obra misma documenta el rico conocimiento musical que la monja jerónima poseía.

Este amplio conocimiento que Sor Juana adquirió le dio las bases para desarrollar un sofisticado pensamiento especulativo musical. En su estudio “Sor Juana *musicus*”, Mario Lavista acertadamente señala que “Sor Juana perteneció a esa clase de músicos que en la Edad Media se llamaban *musicus* o músicos-filósofos, para distinguirlos del *cantor* o músico-intérprete” (201). Efectivamente, el pensador medieval Boecio, cuyos escritos sobre la música ejercieron una notable influencia por muchos siglos, nos dejó su clásica división de los tres tipos de músicos: los que interpretan instrumentos, los poetas que componen cantos, y los que por medio del uso de la razón forman juicios o especulan sobre la música. Sobre este tercer tipo escribe Boecio: “Un músico es aquel que exhibe la facultad de formar juicios de acuerdo a la especulación o razón de forma relativa y apropiada a la música con respecto a modos y ritmos, los géneros de cantos, consonancias, y todas las demás cosas que serán explicadas a continuación, así como lo que respecta a los cantos de los poetas” (51).<sup>16</sup> Si bien no sabemos si Sor Juana interpretó instrumentos o compuso música, sí podemos afirmar inequívocamente que, según la definición de Boecio, la monja jerónima fue una verdadera música, o *meloepa*, apropiándose del término *meloepo* (músico perfecto) empleado por el teórico italiano Pietro Cerone, cuyo tratado *El meloepo y maestro* (Nápoles, 1613) fue la principal fuente musical de estudio de Sor Juana.

Es muy posible que Sor Juana registrara gran parte de su pensamiento musical en su tratado perdido, el *Caracol*, al cual se refirió en su famoso Romance 21, “Después de estimar mi amor”. Aunque

<sup>16</sup> “That person is a musician who exhibits the faculty of forming judgments according to speculation or reason relative and appropriate to music concerning modes and rhythms, the genera of songs, consonances, and all things which are to be explained subsequently, as well as concerning the songs of the poets” (Boecio 51).

no es mi intención especular sobre el contenido de este tratado, en el cuarto capítulo, Fa, me dedico exclusivamente a analizar dicho romance donde Sor Juana nos dejó suficientes claves, si no del *Caracol* en sí, al menos de su pensamiento musical. La presentación del material teórico musical que Sor Juana hace en este romance se esconde detrás de un aparente caos en la organización del mismo, así como de un constante uso del recurso de la modestia afectada. Sin embargo, a través de una comparación detallada con el tratado de Cerone, donde se pueden encontrar cada una de las referencias musicales que Sor Juana hace, en este capítulo intento reconstruir la argumentación general que la monja jerónima plantea en su romance. La intertextualidad entre los textos de Cerone y Sor Juana es, por lo tanto, uno de los diálogos transatlánticos musicales más interesantes que nos legó el siglo diecisiete. No obstante esta estrecha relación intertextual, más allá de simplemente adoptar todo lo que Cerone dice, la melopea novohispana postula sus propias conclusiones, apoyándose la mayoría de las veces en un fuerte apego a la tradición neopitagórica y neoplatónica. De este modo, como concluyo en el cuarto capítulo, el pensamiento especulativo de Sor Juana verdaderamente llena un vacío existente en el humanismo musical en las Américas.

El quinto y último capítulo, Sol, lo dedico al análisis del “Encomiástico poema a los años de la Excelentísima Señora Condesa de Galve” (comúnmente conocido también como la Loa 384).<sup>17</sup> Bajo el disfraz alegórico del personaje Música, en esta ingeniosa obra dramática Sor Juana persigue dos objetivos que corresponden a la división bipartita que propongo en mi análisis: ofrecernos un breve tratado de estética musical y celebrar el cumpleaños de la Virreina, la Condesa de Galve. Apoyándose totalmente en el empleo de diversos recursos musicales—teoría, imaginiería, personajes alegóricos (la Música y las seis notas musicales del hexacordo), así como cantos y coros—este poema, sin embargo, es mucho más que una lección de música. Aquí Sor Juana, a partir de la segunda parte de la obra, ilustra dramáticamente las premisas centrales de su planteamiento estético: la relación intrínseca entre armonía y hermosura, y cómo la música es el vehículo ideal para representar a la belleza. Por medio de varios juegos músi-

<sup>17</sup> Véase la primera nota al pie en la edición de este texto en el apéndice de este libro.

co-poéticos, la monja novohispana nos demuestra que su conocimiento musical trasciende el plano especulativo—el cual prevalece en el Romance 21 y en la primera parte del “Encomiástico poema”—para plasmarse en ricos “efectos dramático-escénicos”, de los que se ocupa el excelente estudio de Susana Hernández-Araico sobre la música en el teatro de Sor Juana (“Música en el teatro de Sor Juana” 205).

En cierto sentido, el epílogo de este libro funciona como la nota faltante del hexacordo que empleo para identificar los capítulos anteriores: el “La”. En otras palabras, el epílogo es un tipo de capítulo inconcluso que intenta abrir una nueva dirección de análisis o aproximación poético-armónica, como la llamo. A la vez, es una continuación del tipo de lectura que realicé de la segunda parte del “Encomiástico poema” en el capítulo anterior. Es decir, cuando el discurso especulativo musical cesa, debemos analizar las aplicaciones prácticas que Sor Juana hace de este rico conocimiento en su teatro y en su lírica. De este modo, en el epílogo examino un tríptico de poemas que alaban el canto de músicos (o músicas): el soneto “Dulce deidad del viento armoniosa”, el villancico “Silencio, atención” y la letra para cantar, “Hirió blandamente el aire”. Al leer estos poemas, podemos claramente comprender que lo que Sor Juana ha aprendido de la teoría y estética musical, como lo deja claramente grabado en su Romance 21 y en la primera parte del “Encomiástico poema”, adquiere vida propia en su poética. Esto, en mi opinión, es uno de los legados musicales más ricos que nos dejó la monja jerónima y comprueba lo que ella nos dice en su *Respuesta* sobre los “ejemplos metafóricos de otras artes” (4.450), cita que empleo como epígrafe de este prólogo.

Consideraré oportuno incluir, como uno de los apéndices, los textos literarios sorjuaninos en los cuales la música es el tema central. Sin embargo, en vez de tomar los textos directamente de la edición *Obras completas* de Méndez Plancarte, opté por hacer mi propia edición de los mismos a partir de las ediciones príncipes de *Inundación castálida* y el *Segundo volumen*, de donde vienen dichos textos. Como anoto más adelante, en particular en las notas que acompañan el apéndice mismo, en algunos casos difiero de la edición de Méndez Plancarte. Además de facilitar la lectura de todos estos textos centrales el tenerlos reunidos al final del libro, evito de esta manera numerosas notas al pie de página en los capítulos para explicar cada una de las diferencias que he encontrado con la edición de las *Obras completas*.

Finalmente, un estudio de esta naturaleza es por definición interdisciplinario y transatlántico. He procurado mantener un balance entre los tres tipos de textos en los que baso mi análisis: el histórico, el musical y el literario. Sor Juana como música, como ya he dicho, no surge de la nada, sino de todo el mundo (conventual e intelectual) que la rodeaba. Uno de los principales propósitos de este libro es contextualizar el mundo musical de Sor Juana en un amplio sentido, tanto el conventual en el que se centran los dos primeros capítulos, como el teórico que trato en los dos últimos. Como tal, para comprender el entorno musical conventual es esencial valerse de la investigación histórica a través de la literatura secundaria existente y también de las fuentes documentales de archivos. En cuanto al contexto teórico, para llegar a una mejor comprensión del pensamiento sorjuanino, es imperativo indagar en las propias fuentes que estuvieron a su alcance. Pero, en último análisis, es la obra literaria de Sor Juana la que tiene la última palabra. Es precisamente en el texto literario donde se consuman tanto el contexto histórico como el intelectual.

Este libro busca también mantener una aproximación transatlántica. Sor Juana es una figura transatlántica por naturaleza. No sólo se publicó por primera vez su obra en España, sino que los libros que llenaron su extensa biblioteca personal provenían predominantemente del continente europeo. Por tal razón, en este libro el nombre de Sor Juana aparece junto al de otras monjas a ambos lados del Atlántico, como Sta. Teresa, la Madre María de San Alberto, Inés de la Cruz, Marina de la Cruz, entre muchas otras. Igualmente, no es posible hablar de Sor Juana y la música e ignorar la obra de tratadistas europeos como Kircher y Cerone, por ejemplo.

# EL PASADO PRESENTE

La figura literaria de Rosario Ferré, a la hora del recuento, aparece signada por la fuerza del esclarecimiento, su apasionada búsqueda de certeza, y el riesgo de sus apuestas. Su prosa funde el sentido dramático de la fábula y la subjetividad agonista del sujeto en su trama histórica colonial y su destino social problemático. Es en ese sentido, quizá la primera obra latinoamericana en asumir la experiencia colonial desde su resolución post-colonial.

JULIO ORTEGA  
“Lugar de Rosario Ferré” [Fisuras]



*Rosario Ferré (1938-2016)*  
© Foto cortesía de GFR Media

## ROSARIO FERRÉ: LA LIBERACIÓN POR LA PALABRA

**E**n “La cocina de la escritura” Rosario Ferré define su vocación como una travesía que se inicia en un momento lúcido y doloroso, que ella relata como un suceso vivido durante una única noche cenital, pero que comprendemos en su dimensión de instante simbólico. Se trata de la noche cuando decide escribir su primer cuento. Rosario, sentada a la cabecera de la mesa, frente a su maquinilla de escribir, sabe que “está en guerra con su suerte”, y su mandato –más que su deseo– de escritura se orienta hacia una anécdota histórica, vertida hacia el mundo objetivo, más allá de sí misma y de las vicisitudes de su vida personal. Las primeras luces del día iluminan el blanco de la página, virgen todavía, sobre el rodillo de la máquina. Esta derrota inicial le hace comprender que la fuente de la escritura no está en el imperativo temático, ni en el consejo de los maestros, ni en la voluntad de retratar una realidad exterior y objetiva, sino en la riqueza plural de la propia subjetividad. “Un escritor escribe siempre sobre sí mismo, o sobre posibles vertientes de sí mismo”, dice, “ya que, como a todo ser humano, ninguna virtud o pecado le es ajeno”. Al escribir desde sí misma, Rosario restañaba las heridas del cuerpo femenino sometido a las estructuras coloniales y a los roles establecidos por el patriarcado, traducía las historias turbias de amores sacrificados o perversos a una lengua propia y recién estrenada, y más aún, transformaba la ira matrilinealmente heredada en una ironía liberadora.

A lo largo de su travesía, Rosario Ferré abordó con idéntica maestría todos los géneros: fue cuentista, novelista, poeta, ensayista y traductora de sus propias obras. Porque comprendió que la imaginación es el comburente más activo de la creación literaria, transmutó en fábulas fantásticas o paródicas las historias de la cotidianidad. Porque batalló cuerpo a cuerpo con las convenciones, quitó los sellos

que clausuraban ciertos registros del lenguaje para el uso de las mujeres y proclamó que no hay diferencia más importante entre la escritura femenina y la masculina que la que puede haber entre una obra y otra. Porque mantuvo un diálogo incesante con otras poetas dulces y terribles de nuestra América –Sor Juana, Rosario Castellanos, Delmira Agustini, Julia de Burgos– hizo de la garza desangrada un símbolo del poder creativo y destructivo de la mujer, trizando los estereotipos y los mitos que la condenan o la beatifican. Por el legado de su escritura, que anticipa un mundo más inclusivo, *RANLE* dedica esta edición de *EL PASADO PRESENTE* a la figura y la obra de Rosario Ferré.

Suzanne Hintz, autora de la obra crítica más completa y detallada acerca de la vida y la obra de la escritora puertorriqueña –*Rosario Ferré, A Search for Identity* (1995)– ha aportado para este homenaje dos artículos: “Rosario Ferré o la transformación de la palabra en plataforma de vuelo” y “La traducción como reescritura: Lectura narratológica de las autotraducciones de Rosario Ferré”. El primero ofrece una síntesis comprensiva de la trayectoria vital y literaria de nuestra autora, desde sus primeros escauceos en la revista universitaria *Zona de Carga y Descarga* –creada y dirigida por ella en colaboración con la poeta Olga Nolla– hasta el salto mayor al escenario de la escritura profesional con la publicación de sus novelas y cuentos por prestigiosas editoriales estadounidenses. En este artículo, Hintz se refiere a la concepción ferreana de la escritura femenina, centrada en la experiencia de la subalternidad como plataforma de resistencia y no en el género sexual del sujeto que escribe. El segundo analiza las versiones al inglés que Rosario Ferré hizo de sus propias obras, a la luz de sus ideas acerca de la traducción como interpretación cultural que debe incluir “filtros” destinados a transmitir apropiadamente los significados contextuales ligados a circunstancias históricas, políticas y sociológicas que de otra manera podrían ocultarse a los lectores del texto transpuesto a una lengua meta. La profesora Hintz subraya la condición bicultural y bilingüe de la escritora boricua como fuente esencial de esta concepción según la cual traducir implica una reescritura creativa e intercultural de la obra.

Mariela A. Gutiérrez, especialista en la literatura femenina latinoamericana del S. XX y autora de *Rosario Ferré en su Edad de Oro: Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor* (2004), nos aporta, en su artículo “Rosario Ferré y la justa venganza de la Cenicienta Armantina” una lectura del relato “El collar de ca-

mándulas” – primera versión latinoamericana y feminista del cuento de Perrault- a la luz de la teoría junguiana y en relación con el mito de Isis y Osiris.

En obsequio de nuestros lectores, ofrecemos una selección de poemas de la autora puertorriqueña, así como también dos cuentos, “El hombre dormido” y “La casa invisible”, ambos pertenecientes a *Papeles de Pandora*. Para quienes deseen profundizar su conocimiento de la escritura ferreana, la sección incluye una bibliografía selecta acerca de la autora y su obra.

GRACIELA S. TOMASSINI  
*Editora General Adjunta*



## ROSARIO FERRÉ O LA TRANSFORMACIÓN DE LA PALABRA EN PLATAFORMA DE VUELO

SUZANNE S. HINTZ<sup>1</sup>

Rosario Ferré —novelista, poeta, cuentista, ensayista y crítica literaria— desarrolla en sus obras una concepción superadora de los cánones de la crítica feminista de los años 70 y promueve una perspectiva andrógina capaz de medir la calidad literaria con prescindencia del sexo del autor, según el valor intrínseco del texto dentro del cuerpo literario en general. Su teoría literaria, expuesta en varios ensayos suyos publicados entre 1980 y 1991, subvierte el juicio hegemónico de la crítica acerca de la marginalidad de la literatura femenina, sitúa la literatura feminista en el contexto de otras escrituras de la alteridad, y define los criterios que permiten discernir la buena literatura femenina como extensión de aquellos que se aplican a toda buena literatura. Su concepción abierta y libre de prejuicios encarna una visión posmoderna de la interpretación y el análisis literario.

<sup>1</sup> Docente universitaria, investigadora, traductora. Se jubiló de una larga carrera profesional académica terminando como decana de asuntos académicos. Es profesora de español en *Northern Virginia Community College*. Sus obras de investigación sobre Rosario Ferré enfocan la voz narrativa de la mujer latinoamericana durante las últimas décadas del siglo XX, la temporada en que el feminismo latinoamericano ganó el derecho de ser. Es autora del libro *Rosario Ferré, The Search for Identity*. Es co-traductora, con Benigno Trigo, de *Memoir*, el último libro que escribió Ferré. En el sitio Proyecto Ensayo Hispánico de la Universidad de Georgia se puede consultar información selecta sobre Rosario Ferré (<http://www.ensayistas.org/filosofos/puertorico/ferre/>)

Rosario Ferré nació en Ponce, Puerto Rico, en 1938, hija de doña Lorenza Ramírez de Arrellano y el industrialista Luis A. Ferré Aguayo. Creció en el seno de una familia privilegiada, capaz de brindar a los hijos una educación de excelencia. A los trece años viajó a los Estados Unidos para completar sus estudios. Recibió su licenciatura en inglés y francés de *Manhattanville College*, una universidad privada del estado de Nueva York. Luego obtuvo su maestría en literatura latinoamericana por la Universidad de Puerto Rico, recinto Río Piedras, y finalmente defendió su tesis doctoral intitulada “La filiación romántica de los cuentos de Julio Cortázar” en la Universidad de Maryland, recinto *College Park*. Ejerció la docencia en prestigiosas universidades estadounidenses, como Rutgers y Johns Hopkins. En 1997, la Universidad Brown le otorgó el grado de Doctor Honoris Causa. En sus años de madurez volvió a residir en la isla, donde participó activamente en actividades artísticas, profesionales y sociales hasta su lamentado fallecimiento, el 18 de febrero de 2016.

Mientras cursaba su maestría en la Universidad de Puerto Rico, en 1972, Rosario fundó, junto con la poeta Olga Nolla y otros compañeros de estudios, la revista *Zona de Carga y Descarga*, más tarde reconocida como uno de los órganos crítico-literarios más importantes de Puerto Rico, y aun de América latina, con la intención de crear un espacio para la difusión de las obras de los creadores jóvenes excluidos de las revistas literarias consagradas. *Zona* propuso como uno de sus principales objetivos incentivar un diálogo productivo entre estudiantes, profesores, escritores y críticos, con el fin de crear vasos comunicantes entre las actividades de estos agentes de la cultura y la realidad social y política. Firmes en su reclamo de una literatura que sin soslayar el cuidado de la forma asumiera entre sus funciones la prédica acerca de la reforma social, la independencia política y la solidaridad entre los pueblos de América latina, los editores y redactores de *Zona* convirtieron la revista en un foro de la vanguardia artística hispanoamericana. En sus páginas colaboran, junto con los referentes de la generación puertorriqueña del '70, firmas extranjeras de tanto predicamento como Mario Vargas Llosa, Ángel Rama, Gabriel García Márquez, Eduardo Gudiño Kieffer, José Kozser, entre otros muchos. De su política editorial abierta y pluralista da indicios la presentación “anárquica”, inspirada en el *collage* artístico, de esta revista cuyo último número vio la luz en junio de 1975.

La experiencia literaria comienza mucho antes de la etapa de *Zona* para Rosario, quien ya escribía poemas en su infancia y en sus años de adolescente publicaba artículos en el periódico *El nuevo día* de San Juan de Puerto Rico. En 1970 escribe su primer cuento, inaugurando así una prolífica obra que la proyecta hacia el mundo como la escritora puertorriqueña más importante de finales del siglo XX. Aborda varios géneros literarios —el cuento, la novela, la poesía y el ensayo— pero es en la ficción breve donde su escritura encuentra el cauce más perfecto. Publica en *Zona* y en *Sin nombre* los cuentos que más tarde, en 1976, compilaría en *Papeles de Pandora*. El libro, que obtiene inmediato reconocimiento, refleja en su temática las ideas anticonformistas de Ferré sobre el conservadurismo patriarcal que anima la política puertorriqueña y marginaliza a la mujer. Después de incursionar en la reescritura, desde una perspectiva feminista, de varios cuentos del acervo tradicional universal, Ferré publica en 1977, *El medio pollito*, contario de inspiración folklórica y tono picaresco, al que siguieron en 1981 *Los cuentos de Juan Bobo* y *La mona que le pisaron la cola*. En 1989 aparece *Sonatinas*, volumen que compila estos tres libros.

Solo en 1987 Ferré da a conocer *Maldito amor*, cuento largo o novela corta que funge como su primera experiencia en la narrativa de aliento más largo. Esta obra desmintió con su perdurable éxito las dudas iniciales de la autora, quien sólo se había sentido capaz de abordar la ficción breve. En 1993 apareció *La batalla de las vírgenes*, una fascinante novela-estudio acerca del culto católico puertorriqueño, que, contradiciendo la reacción adversa de la primera crítica, ha sido revalorizada como una obra esencial para comprender el mundo ficcional de la escritora. Pero la consolidación de Ferré como escritora profesional llegó por fin en 1995, con la publicación de su primera novela en inglés — *The House on the Lagoon* [*La casa de la laguna*] — por la casa editorial neoyorquina Farrar Strauss y Giroux y la nominación para el prestigioso premio literario estadounidense del Libro Nacional. Este salto al escenario mayor de la literatura le valió la traducción de sus obras iniciales, *Maldito amor* y *Papeles de Pandora*, bajo los títulos *Sweet Diamond Dust* y *The Youngest Doll*. La última novela ferreana, *Eccentric Neighborhoods* [*Vecindarios excéntricos*, 1998] escrita en inglés, revisita unos cuentos autobiográficos que Ferré había publicado en el periódico *El nuevo día*, a principios de los años 90.

La obra crítica de Rosario Ferré merece especial consideración. En 1981 publicó *Sitio a Eros*, su primera colección de ensayos literarios cuyo título remite a la obra de la revolucionaria y feminista rusa Alejandra Kollontay, “Sitio a Eros alado”, donde se condena el mito del amor romántico y se aboga por una relación de igualdad y franca camaradería entre los sexos. Ferré asume el ensayo como género antidogmático por excelencia, más inclinado a la interrogación que a la respuesta, en este libro polémico que dialoga con figuras inspiradoras como Mary Shelley, Alexandra Kollontay, Jean Rhys, Sylvia Plath, Julia de Burgos, Virginia Woolf. El texto más difundido de esta colección, “La cocina de la escritura”, se centra en la pregunta por la existencia de una escritura femenina que se distinga claramente de la masculina. En coincidencia con Julia Kristeva, propone que la única diferencia apreciable es temática, y no de código, como sostienen las feministas Hélène Cixous y Luce Irigaray. Ferré señala que el diccionario no distingue entre palabras masculinas y femeninas. Quien escribe escoge las palabras según la temática elegida. Valiéndose como Sor Juana de la metáfora culinaria (“Pero, Señora, ¿qué podemos saber las mujeres, sino filosofías de cocina?”, comenta, con desafiante ironía, la monja de México en su respuesta a Sor Filotea), propone una visión de la escritura femenina centrada en la experiencia de la subalternidad, plataforma consciente de la actitud de resistencia. La puesta en valor de la experiencia femenina surge del mismo fermento que la conciencia caribeña y postcolonialista. Instalada en la genealogía de la “palabra-madre”, Ferré se asume como sujeto que habla y se afirma en la autoría para encontrar los intersticios por donde comenzar a quebrar la hegemonía de los discursos patriarcales. Como conclusión irónica, dice en la última oración del ensayo: “el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con que se combinan los ingredientes” (*Sitio* 33).

Toda la obra crítica de Ferré lleva como impronta la combinación sagaz de diversos cauces de escritura. La palabra desborda las limitaciones que pretenden atarla a convenciones de género (literario o sexual) y se lanza con gesto típicamente posmoderno a hibridaciones y cruces entre prosa y poesía, ensayo y ficción. En 1990 da a conocer *El coloquio de las perras*, un libro destinado a evaluar el tratamiento de la figura de la mujer (como personaje y como agencia escrituraria) a través de textos o tópicos de la literatura universal. El primer ensa-

yo-cuento, que da título al volumen, pone en escena el debate acerca de esta cuestión bajo la forma de una parodia de homenaje al inmortal coloquio de los perros cervantinos. Las herederas femeninas y puertorriqueñas de los avisados Cipión y Berganza hacen gala de gran erudición, toda vez que esconden detrás de la simpática máscara canina, la referencia a dos importantes voces de la crítica contemporánea: Ani Fernández y Jean Franco. En este ensayo, como en los siete restantes que integran el volumen, Ferré fustiga los estereotipos ideológicos de cualquier signo, aplicando el estilete de su ironía a temas como el sexismo en las antologías, la traducción, las representaciones simbólicas instrumentadas como herramientas de subordinación y control.

En la voz poética de Rosario Ferré convergen las mil caras de la mujer antillana contemporánea, la dulzura de las queridas tradiciones, la herencia de las madres de la carne y las del espíritu, la ira incontenible que sabe traducirse en ironía, la comprensión profunda de la misión de quien escribe como eco y amalgama de otras voces, la aceptación gozosa de la naturaleza del cuerpo, la transformación de la palabra en plataforma de vuelo.



© Rosario Ferré (izq.) dialogando con Suzanne S. Hintz

## ROSARIO FERRÉ Y LA JUSTA VENGANZA DE LA CENICIENTA ARMANTINA

MARIELA A. GUTIÉRREZ<sup>1</sup>

“La Cenicienta”, un relato muy antiguo y conocido que emerge en múltiples culturas, tiene por tema las agonías, esperanzas y liberación final de una joven, la cual es maltratada, menospreciada y degradada por su madrastra y sus tres hermanastras hijas de su padre con esta nueva señora, quien a su vez ha tomado el lugar de la madre muerta en el hogar paterno. No obstante, siempre al final de “La Cenicienta” la virtud es premiada y la maldad castigada. “La Cenicienta” también versa sobre la esperanza, una esperanza que sólo puede coronar el éxito final después de tantas vejaciones y maltratos inmerecidos.

Según mis propias indagaciones, la primera versión feminista latinoamericana de “La Cenicienta” parece ser el relato “El collar de camándulas” de la consagrada autora puertorriqueña Rosario Ferré. El hecho mismo de que el relato sea una versión feminista del tema de la Cenicienta lo convierte en un anti-cuento de hadas, ya que el principal elemento de salvación en la historia, un príncipe salva-

<sup>1</sup> Ensayista, conferencista, investigadora y crítica literaria, es profesora titular y ex directora (1998-2005) del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Waterloo, en Ontario, Canadá. Ha sido miembro del Senado representando a la Facultad de Artes (2001-2010) y miembro del comité ejecutivo de los Estudios de la Mujer (*Women Studies*) de su universidad (1993-2000). Se especializa en los estudios afro-hispánicos (principalmente Cuba) y en la literatura femenina latinoamericana del siglo XX y es la principal especialista de la obra de la autora cubana Lydia Cabrera. <http://www.anle.us/343/Mariela-A-Gutierrez.html>

dor, es substituido pues no hay necesidad de él cuando en su lugar hay una heroína que, al final del cuento, puede tomar las riendas de su destino en sus propias manos. El elemento mediador también es eliminado; no hay un hada madrina que haga trucos de magia para ayudar a Cenicienta, ni convertir los ratones en lacayos y la calabaza en carroza. La Cenicienta ferreana tampoco es virginal, más bien está encinta como producto de una relación incestuosa — aunque ella no sabe que su esposo es su hermano —, y como si esto fuera poco, como todo un San Jorge o un San Miguel, la Cenicienta ferreana mata un dragón de tres cabezas, por así decir, cuando al final del relato envenena a su patrón-padrastro y a sus dos hermanastros para vengar con esta acción el asesinato de su hermano carnal, su gemelo, de quien va a tener un hijo y el cual también es sacrificado en la despiadada contienda.

En el capítulo IV de mi libro *Rosario Ferré en su Edad de Oro: Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor*, analizo en detalle el relato “El collar de camándulas”, dividiendo mi estudio en tres partes: primero, examino la narración de Armantina “en relación al pasado” de sus vidas; luego exploro la narración de Armantina “en relación al presente” inmediato del relato, para por fin culminar con un análisis junguiano del *dénouement* del cuento, en el cual las dos vertientes narrativas — la pasada y la presente — se unifican para presentarnos un final macabro, el que, no obstante, deja entrever en sus últimas líneas, la posibilidad de un futuro mejor para la única superviviente de esta saga familiar, la “nueva” Armantina.

Este último paso es el que me propongo elucidar en este artículo al examinar la representación del mito de Isis-Osiris, los hermanos-esposos de la mitología egipcia, en el marco de este relato de Ferré, tomando en consideración la reencarnación del músico callejero y de su enamorada, la señora de sociedad, en sus mismos hijos, los hermanos-esposos Arcadio y Armantina. El mito de Osiris, en realidad, expresa el deseo arquetípico de la unión con la madre, el cual se encuentra representado en todas las culturas de la tierra, siendo la madre, según Carl Jung, considerada como la primera portadora de la imagen del ánima, lo que trae a la mente del investigador el indicio de la posibilidad anímica de la reencarnación. ¿No es acaso éste el caso de Arcadio y Armantina? La madre de ambos, a través del parto, ha reencarnado el espíritu del padre, su amante, en Arcadio; por su parte, Armantina es la receptora del espíritu de la madre misma, quien se

convierte a su vez en la mujer amada de su hijo, o sea, en la esposa-hermana de Arcadio. Todo lo anterior lo analizo con amplitud a continuación con la intención de proponer un justo final que reivindicue el sacrificio de Armantina, su crimen y su desgraciado amor.

Comencemos por decir que una vez abierta la tapa del féretro en donde se halla el cadáver de Arcadio — Armantina ve entonces la cara balaceada de su hermano-esposo, le acaricia su frente como en un adiós, y recoge el collar de camándulas “que está sobre su pecho” (132)—, pasamos de súbito al *climax* del relato. Nos introduce en él el siguiente párrafo:

mientras miro una vez más (la última) tu rostro tranquilo en el fondo de la caja los veo a ellos que se sientan por última vez alrededor de la mesa hay que ver lo confiados que comen y beben *de mi mano* (132)

Al leer las dos últimas líneas sentimos lo poderosa que se ha vuelto *su mano*, utilizada por última vez como *leitmotiv* en el relato. Simbólicamente, el destino de estos hombres se encuentra en *su mano* de cocinera.

De aquí en adelante el análisis del cuento toma una perspectiva junguiana, la cual consta de dos partes: la primera analiza el macabro fin de los asesinos de Arcadio como *climax* del relato; la segunda parte trata del mito de Isis-Osiris, el cual se nos revela — inesperadamente para unos, ansiosamente esperado por otros— en las últimas doce líneas que forman el *dénouement* del cuento, las cuales conllevan la promesa de un mundo mejor para la heroína, Cenicienta-Armantina.

El endemoniado final del padrastro y los dos hermanastros tiene lugar en la sede de Armantina, en su elemento, la cocina. Allí ella es reina, y en el claustro de este recinto que parece mágico en estos momentos finales, los tres hombres caen en el hechizo de un familiar platillo favorito. La Cenicienta-Armantina que hasta ahora conocemos va a jugar un nuevo rol durante la ejecución de su venganza, y en vez de un hada madrina o un príncipe salvador que viniese a rescatarla de su desconsuelo, ella asume por sí sola poderes, que podemos comparar con los de una bruja, y con ellos y sus conocimientos de las hierbas nacionales pone fin a la vida de los asesinos de su hermano-esposo, Arcadio.

Armantina-bruja, ¿y por qué no? En la obra de Rosario Ferré este personaje sale a menudo a relucir. Ferré misma dice al respecto:

En Puerto Rico la brujería, y como parte de ella el exorcismo o conjuro, ha existido siempre, y tiene probablemente su origen en nuestras raíces africanas e indígenas [...] En la literatura contemporánea puertorriqueña hay varias escritoras que han tratado con éxito la brujería y el conjuro [...] En mi relato “La muñeca menor” el personaje principal es también bruja; la vieja tía fabrica muñecas asesinas rellenas de miel [...]. En “El collar de camándulas” Armantina envenena a una familia que abusa de sus privilegios políticos, sirviéndoles un ponqué confeccionado con leche de tamaima y en otro relato inédito, “El cuento envenenado”, una niña bruja envenena a su madrastra por medio del texto.<sup>2</sup>

Armantina transforma la receta del ponqué que ha heredado de la madre de Arcadio, que es también la suya, y la convierte en instrumento de su venganza. Después del velorio de Arcadio, sienta a los tres asesinos a la mesa, quienes tranquilos como ovejas ni se huelen que la hora les ha llegado:

Armantina tanto que la queremos ya veo que hoy tenemos de postre el ponqué espolvoreado de blanco la receta de mamá Armantina usted es una maravilla como si fuera de la familia va a quedarse con nosotros para siempre me miran contentos porque ahora sólo yo sé la receta (132)

En esta pantomima de última cena —pues su paralelo con la de Jesucristo y sus discípulos se detiene ahí—, Armantina les sirve el apreciado ponqué, y cuchillo en mano lo va cortando en partes “simétricamente iguales” (132) después de haberse repetido mentalmente la famosa receta de la señora de la casa, con un ligero cambio: “luego una porción *generosa* de leche de tamaima” (132) reemplaza una indicación vital de la receta materna, la que advierte que “con mucho cuidado no se vaya la mano *unas gotas* de leche de tamaima para darle perfume” (122) deben ser añadidas al ponqué.

Por supuesto, tanto la leche de tamaima como el cuchillo de cocina son elementos mágicos intrínsecos en la venganza de Armantina, como talismanes de su nueva fuerza exterminadora. Por su parte, el collar de camándulas es un talismán muy especial en este relato; sin exagerar podemos decir que es el elemento unificador de toda la narración, tanto a nivel de la trama misma como en el nivel mítico-

<sup>2</sup> Véase Rosario Ferré, *El coloquio de las perras*, Puerto Rico: Editorial Cultural, págs. 83, 87, 89-90.

mágico, lo que veremos en más detalle en la segunda parte del análisis junguiano que está teniendo lugar.

Por el momento sólo toco el simbolismo del collar en cuanto a su ligazón con la venganza, como elemento mágico en posesión de la bruja Armantina. Los matos y camándulas son parte de la flora puertorriqueña, estos arbustos y sus semillas, las cuales suelen ser aovadas, contienen una sustancia blanca venenosa. Después que Armantina arrebató del pecho del cadáver de Arcadio el collar, éste le infunde el valor, le da la confianza de llevar a cabo el envenenamiento del padrastro y sus hijos. Sin embargo, es con leche de tamaima, y no matos y camándulas, que los envenena; por eso es que la participación del collar en la ejecución de la venganza es meramente de naturaleza simbólico-espiritual. No cabe duda que su principal interacción está en relación con el *dénouement* del cuento.

En cuanto al cuchillo que corta simétricamente cada pedazo de ponqué, como para que no haya celos entre los comensales, éste está conectado simbólicamente a la escena de la ejecución de la venganza de una forma directa. Para Eduardo Cirlot, el cuchillo como símbolo

constituye la inversión de la espada, asociado a las ideas de venganza y muerte, pero también a las de sacrificio. La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente la primariedad del instinto que lo maneja (Cirlot 159).

Desde luego, la trilogía malévola que forman el padrastro y sus dos hijos nos trae a la mente el simbolismo satánico del tridente, el cual estipula que todo instrumento, objeto o persona con tres miembros o partes donde normalmente pudiera bastar uno simboliza la triplicidad en el poder y en el ataque, según aseguran tanto Diel como Cirlot. Cirlot además agrega:

Parece así un atributo de poder arcaico y paterno, frente a la posibilidad única, heroica, del hijo solar [Arcadio en el relato de Ferré] [...] Atributo de Neptuno, dios del inconsciente y de la culpa [...] La *triplicidad* es una réplica infernal de la *Trinidad*, como las tres cabezas de Cerbero, o las de Hécate triforme” (Cirlot 448-449).

O las del dragón de tres cabezas, adversario, como Satán, por excelencia. “Solo el que vence al dragón deviene héroe”, nos dice Carl Jung (Cirlot 177).

Por supuesto, las cabezas del dragón tienen también importancia simbólica; la primera cabeza, la del padrastro, representa al demonio, y como tal —malévolo, taimado, sin escrúpulos—, no se mienta jamás su nombre. Este señor político del relato tampoco tiene nombre; nunca se nos dice cómo se llama. En esoteria, cuando se habla del diablo, no se pronuncia su nombre, pues es como invocarlo, obligándole a manifestarse. Quizá la autora, consciente o inconscientemente, lo sabe.

Las dos cabezas secundarias sí tienen nombre, nombres que de una forma antónima representan todo lo contrario de lo que estos hombres son en realidad. Antonio lleva el nombre del famoso santo del siglo III D.C. quien resistió con exitosa valentía las más provocadoras tentaciones del demonio; Miguel lleva el nombre del arcángel más próximo a Dios, el cual comandó las fuerzas angélicas en la contienda contra las legiones infernales que apoyaban a Lucifer, quien osó compararse a Dios, y al que se le venera como santo patrón de los exorcistas y cazadores de brujas.<sup>3</sup>

Aparentemente, el demoníaco padrastro ha triunfado sobre la moral y la justicia, haciendo de sus hijos carnales, Antonio y Miguel, sus aliados, siendo éstos instrumentales en todas sus perfidias y crímenes, incluyendo la tortura de Armantina y el posible aborto a palizas de su hijo nonato, sin olvidar el asesinato alevoso de su propio hermanastro Arcadio. Aquí, casi me atrevo a decir que la bruja Armantina, si no fuera por los medios utilizados para llevar a cabo su legítima venganza, pudiera bien personificar al justiciero caballero quien tiene como misión el degollar al dragón. Aunque degollarlo lo hace, ya que es por la garganta que comienza su acción vengadora: “ahora es el paladar desgajando pieles de murciélago [...] ahora es el agarrarse la garganta con las dos manos llaga calcárea que tosen y tratan desesperadamente de arrancar” (132).

En ese instante, aunque el escenario parece pertenecerle a los efectos mortíferos de la leche de tamaima,<sup>4</sup> el *flash-back* que surge de

<sup>3</sup> Véase Francis X. King, *Witchcraft and Demonology*. London: Treasure Press, 1987. 45- 21.

<sup>4</sup> La leche de tamaima, o frangipane (plural: frangipani, lat. *plumeria rubra*), viene de la flor de un árbol o arbusto tropical del continente americano; la misma es muy peligrosa y verdaderamente letal si se usa en demasía. Usualmente se utiliza en pequeñas porciones (gotas), cristalizada como el azúcar, para decorar los postres.

improvisado en la frase “mientras yo sigo mirando tu cuerpo asesinado” (132, línea 32) nos hace recordar que la acción aún no está teniendo lugar, que Armantina aún está junto al ataúd de Arcadio, saboreando mentalmente su futura venganza.

En la última línea de la página 132, “pero no pueden la arena dulcedorada colándoseles por las venas hasta el fondo”, nos topamos con otra frase-encrucijada entre los tiempos del relato; ésta, sin embargo, es la más impresionante de todas, ya que unifica el tiempo estático-móvil del flujo de consciencia de Armantina con una futura acción —la del envenenamiento de los tres hombres— al mismo tiempo que crea un paralelo con otra acción que ya ha ocurrido en el pasado de la madre de Armantina y de Arcadio, y que ahora va a repetirse en un futuro muy próximo, gracias a la acción mimética de la que llamaremos “la nueva” Armantina. El futuro sólo está siendo preconizado en la mente de la narradora; éste aún no puede ser realidad ya que todavía el envenenamiento no ha tenido lugar: “la esquina se baña de rojo [como reflejo de la sangre de los asesinos] porque se acaba la tarde” (133).

El vocablo “la esquina” aparece por primera vez en la página 123, línea 3, cuando se nos cuenta el primer encuentro entre el músico vagabundo y la madre de Arcadio y Armantina. Luego, “la esquina” reaparece en la página 125, línea 23, cuando el músico desaparece y deja allí plantada a la madre de Arcadio y Armantina. Ahora, “la esquina” hace acto de presencia como mediadora entre el pasado de la madre y el futuro de su hija, la cual, compenetrándose con el rol olvidado de su madre dice: “mientras te desengancho fríamente del alma” (133). Palabras que van dirigidas a Arcadio porque ahora la nueva Armantina va a asumir su último rol, sola, por los caminos del mundo, “sentada sobre la acera” (133).

La frase anterior determina una vuelta espacial al pasado materno, como lo prueban la línea 3 de la página 123, “y la dejó sentada en la esquina de la acera”, y luego las líneas 11 a 16 de la página 125: “se sentó en la esquina de la plaza a esperarlo [...] no vino nadie y al otro día regresó [...] y se sentó en la acera en el mismo sitio con el llanto atravesado en la garganta”.

Acto seguido, un *flash-back* de la escena del envenenamiento interrumpe el nuevo camino de Armantina: “viendo cómo los cuerpos se van hacia adelante cómo las cabezas ruedan dentro de los platos” (133). El *flash-back* está también ligado a otra repetición del pasado

de la madre: “me levanto *por fin* de la esquina donde he estado sentada *tanto tiempo* [una eternidad entre los tiempos de la madre y de la hija]” (133). Frase que ya ha sido dicha por vez primera en los ámbitos del pasado materno, en la página 125, líneas 22 a 25: “entonces ella cogió el collar con la mano y se levantó de la esquina y regresó a la casa [...] pero no volvió a hablar jamás”.

Sin embargo, una vez que la osmosis temporal ha ocurrido, Armantina se posesiona de la esquina que una vez fuera la de su madre, y también toma la misma ruta: “y me voy caminando por el medio de la calle haciendo mío el camino que se abre al frente” (133). Este es un camino que ya ha sido caminado en parte por la madre junto con el guitarrista, su amante y verdadero padre de los gemelos Arcadio y Armantina, como comprobamos al leer la página 124, líneas 16 a 18: “como si caminara con él por el camino de otro mundo que se gastaba muy lejos del pueblo”. El movimiento progresivo que se ha creado se interrumpe por la interpolación de otro *flash-back* de la escena frente al ataúd, el cual se lee como experiencia mutua de la madre ya integrada en la psique de su hija: “porque ahora estoy segura que no vas a regresar ahora puedo irme tranquila” (133).

Cabe decir, al llegar a este punto en mi análisis, que todo lo que he explicado en las páginas anteriores se hace posible gracias a la técnica empleada por Ferré, la cual está ligada íntimamente al concepto de la *reencarnación*; su presencia y su desarrollo dentro de la estructura narrativa que rodea a cuatro de los personajes siempre se encuentra vigente en todo el relato, desde el principio hasta el final del mismo. No obstante, los elementos que configuran esta técnica se mantienen implícitos, casi en secreto, pasando inadvertidos para muchos lectores. Barbara Walker comenta al respecto:

Literalmente *re-entrar en la carne*, [la reencarnación] es la visión básica oriental del renacimiento cíclico después de cada muerte; es el significado original de *nacer de nuevo* [...] La reencarnación era una creencia uniforme entre las culturas antiguas, ya que el principio patriarcal del *stasis* eterno sólo aparece más tarde en la historia [...] La reencarnación ha estado necesariamente ligada a la maternidad en todas las sociedades, ya que las madres son sus delegadas y portadoras (Walker 847-849)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> El original dice: “Literally, *re-fleshing*, [reincarnation is] the basic Oriental view of cyclic rebirth after each death; the original meaning of being born again

La madre de los gemelos ha hecho regresar a su amado músico, reencarnado en su hijo Arcadio; el amado ha vuelto verdaderamente, con su música, con su collar, aún con su manera de llevar la gorra:

casarse con la sirvienta de la casa [Armantina] [...] tú [Arcadio] con el collar de matos y camándulas sobre el pecho la guitarra cucaracha dormida debajo del brazo la gorra de medio lado (129)<sup>6</sup>

Y ella se ha reencarnado en Armantina, la hermana gemela de Arcadio, la que es muda como ella, la que ha heredado las recetas brujas de su madre, la que permite revivir el amor truncado, ilícito e imposible, de una señora de sociedad.

Arcadio ahora yace muerto, balaceado por los esbirros de su padre y sus hermanastros; Armantina lo ha podido comprobar, ha palpado su frente balaceada. Ella había sentido una fuerte necesidad de verlo por última vez, cuando aún su cadáver se encontraba en Nueva York: “volver a ver tu rostro saber que eres tú que has regresado *para poder ser libre para poder ser finalmente yo*” (124). Luego de esta premonición, diez páginas más tarde, se cumple el deseo de Armantina; por eso ahora puede irse tranquila, “cantando caminando gastando el camino del otro mundo que se pierde allá lejos” (133). Por ese mismo camino que una vez su madre anduviera con su guitarrista vagabundo.

Pero ahora ella va sola, segura de sí misma, vengadas las injusticias hechas a su madre, a Arcadio, y a ella misma, poseedora de la verdad, conocedora subconsciente de su reencarnación y de la de Arcadio, por fin dueña del simbólico collar de camándulas el cual la transforma, una vez sobre su pecho, en heredera del legado familiar:

---

[...] Reincarnation was the standard belief of all ancient nations, with the patriarchal principle of eternal *stasis* appearing only as a late development [...] Reincarnation was necessarily bound up with motherhood in all societies, since mothers were its agents and carriers.” La traducción es mía.

<sup>6</sup> Sobre el músico vagabundo el relato dice: “tu padre pasó por el pueblo [...] con la guitarra al hombro enorme cucaracha dormida dentro de su estuche de terciopelo anaranjado la gorra de medio lado y el collar de camándulas y de matos sobre el pecho” (123). Creo pertinente hacer la observación de que en los mitos y leyendas tradicionales el “extranjero” aparece con gran frecuencia como el “destinado a substituir” al que rige o gobierna en un lugar o país. Es un símbolo de las posibilidades de cambio imprevisto, del futuro hecho presente, de la mutación en suma. Véase J.E. Cirlot, *Ídem.*, 202.

“el collar que tú [tanto su padre, el músico, como Arcadio, su hermano-esposo] me regalaste la estrella de matos y camándulas abierta por fin sobre mi pecho” (133).

Sobre el simbolismo del *collar* Cirlot hace comentarios muy interesantes que se pueden aplicar al simbolismo del propio collar de camándulas de esta historia:

[El collar es] un estadio intermedio entre la desmembración aludida por toda multiplicidad —siempre negativa— y la verdadera unidad de lo continuo. Como cordón que es también, el collar es un símbolo de relación y ligazón, cósmico y social. Por su colocación en el cuello o sobre el pecho adquiere relación con estas partes del cuerpo y los signos zodiacales que les conciernen. Como el cuello, tiene relación astrológica con el sexo, el collar simboliza también un vínculo erótico (Cirlot 142).

Ha tomado tiempo, cuatro vidas, dos reencarnaciones, para que el espíritu de una mujer sea liberado. Por eso Arcadio debe morir, él es sacrificado para que en Armantina experimente su propia libertad.<sup>7</sup> Algunos lectores quizá piensen que Armantina no ha perdido a su hijo en la paliza que recibió; si esto fuera cierto, la posibilidad de la resurrección de Arcadio es digna de ser contemplada. Otros lectores pueden argüir que si Armantina lleva gemelos en su seno, como lo hiciera antes su madre, entonces, el espiral de la reencarnación puede llevarse a cabo una vez más.

Yo, por mi parte, continúo a creer que Armantina termina siendo la única superviviente de su linaje. A través del transcurso mágico de los acontecimientos, es en ella que al final se reunifican todas las partes desunidas de lo que una vez había sido un todo, para que finalmente, al reintegrarse, pueda existir un yo único, completo, como Armantina misma lo precogniza en la página 124, líneas 2 y 3: “para poder ser libre para poder ser finalmente yo”. Armantina parece profetizar con sus palabras el único final posible para el bienestar de la *unidad primigenia* que en el transcurrir de los varios tiempos del relato se había logrado

<sup>7</sup> “No hay creación sin sacrificio”, según J. E. Cirlot, “la energía espiritual que se obtiene con ello es proporcional a la importancia de lo perdido [...] Por esto la mayoría de las leyendas y cuentos folklóricos, los relatos de héroes, santos, seres excepcionales, abundan no sólo en dolor, sino en esas extrañas situaciones de inferioridad, tan bien expuestas en el cuento de la Cenicienta”. Véase Cirlot, Ídem., 395.

dispersar. Además, el acto en sí de la reunión o reintegración de lo disperso es el símbolo por excelencia del retorno a la *unidad primigenia*:

El acto de reunir lo disperso, de reconstruir lo despedazado encuentra su máximo ejemplo en el mito egipcio de Isis-Osiris [...]. Lo *esparcido* [fragmentado, desmembrado, etc.], en realidad, es el conjunto de todo lo que en el mundo (espacio y tiempo) se presenta como unidad real o aparente, discontinua. Se relaciona este esparcimiento con el *sacrificio* que da origen al mundo. El final ha de ser la inversión de este movimiento: el retorno a la unidad, la reunión de todo lo disperso (Cirlot 385).

Ha llegado, entonces, el momento de pasar a examinar el mito de Isis-Osiris, los hermanos-esposos de la mitología egipcia dentro de este relato de Ferré, tomando en consideración la reencarnación del músico callejero y de su enamorada, la señora de sociedad, que tiene lugar a través del parto, en sus mismos hijos, los hermanos-esposos Arcadio y Armantina.

Este mito egipcio cuenta que Osiris es devuelto a la vida por su divina madre, Isis, la que también es su esposa. Gracias a ella, su cuerpo desmembrado es reunificado y devuelto a la vida. El tema del incesto divino se solidifica cuando Isis se casa con él y de él concibe su reencarnación, el divino niño Horus, quien a su vez vuelve a convertirse en Osiris. De esta manera, Osiris sigue reencarnándose, una y otra vez, en su madre, como feto, amante y cadáver.

El mito de Osiris, en realidad, expresa el deseo arquetípico de la unión con la madre, el cual se encuentra representado en todas las culturas de la tierra. Por otra parte, sin desdorar lo antes dicho, en el simbolismo universal el concepto del retorno a la madre es de suma ambivalencia; según la cultura o las circunstancias simbólicas, éste puede equivaler al morir, a la nostalgia del espíritu por la materia, a la sumisión del espíritu al destino, al dominio del principio femenino en la creación, entre otros. Sin embargo, los siguientes comentarios de Carl Jung le aportan aún más relevancia:

La madre es símbolo del inconsciente colectivo, del lado izquierdo y nocturno de la existencia, la fuente del agua de la vida. La madre es la primera portadora de la imagen del ánima, que el hombre ha de proyectar sobre un ser del sexo contrario, pasando luego a la hermana y de ésta a la mujer amada (Jung 132).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> La traducción del italiano es mía.

En la segunda oración del párrafo de Jung ya percibimos un indicio de la posibilidad anímica de la reencarnación. ¿No es acaso éste el caso de Arcadio y Armantina? La madre de ambos ha reencarnado el espíritu de su padre en él; su hermana Armantina, por su parte, es la receptora del espíritu de la madre misma, quien se convierte a su vez en la mujer amada de su hijo, en la esposa-hermana de Arcadio.

La primera vez que el lector presiente la reencarnación del músico en Arcadio —al presentir también el amor potencialmente incestuoso de Arcadio por su madre— ocurre cuando toda la familia se encuentra congregada al pie de la cama de la madre moribunda:

hasta llegar donde ti Arcadio que mirabas a tu madre todo el tiempo como si quisieras comértela con tus ojos de escarabajo subiéndole y bajándole por el rostro acariciándola con tus miradas patas delicadas Arcadio hijo mío el collar de matos y camándulas pónitelo quiero vértelo puesto la estrella debe colgarte siempre sobre el pecho tu mirada de insecto emboscada detrás de tus párpados tu madre se muere Arcadio mirándola como quien termina de beber un vaso de agua y retira lentamente la mano la mirada fija en el vaso vacío está muerta todos lloran Arcadio sal (126)

Al salir del cuarto Arcadio toma la decisión de marcharse. Sin embargo, las palabras de Jung —*pasando luego a la hermana y de ésta a la mujer amada*— se reafirman cuando un poco más tarde Arcadio, al despedirse de Armantina la llama “mi mujer” (127). Se va, dejándola atrás, como siempre sucede en las leyendas que tratan sobre dos hermanos, las que ejemplifican con esta acción la dicotomía del *ego* el cual, por un lado, desea permanecer unido con el pasado, y por otro, siente la urgencia de lanzarse a descubrir nuevos mundos. Además de lo antes dicho, Arcadio, como hijo del “extranjero”, está ligado al concepto de *exilio*, el que representa la amenaza en potencia de un conflicto exterior o desconocido; por lo tanto, Arcadio debe partir para que la amenaza de su presencia como posible elemento derrocador del reinado de su padrastro se haga menos perentoria, y éste último no se sienta tan en peligro de ser destronado.

Por su parte, el significado simbólico del vocablo *exilio*, en contraste con los conceptos de *abandono* y de *caída*, es paralelo al concepto de la muerte y la resurrección. El exiliado, al alejarse del componente eterno del espíritu [Armantina en el relato de Ferré], se

crea para sí una situación existencial ligada a la falta de lo espiritual, al cisma cósmico de lo masculino y lo femenino.<sup>9</sup>

Por supuesto, como ya he mencionado con anterioridad, poco a poco el lector se va dando cuenta de las similitudes entre Armantina y la señora de la casa; para entonces, ya estamos conscientes de que Arcadio es el vivo retrato de su padre, el músico vagabundo. Es sólo cuestión de considerar las equivalencias para caer en la cuenta de que ellos son hermanos gemelos, pero para ambos, el desconocerlo —dadas las aleatorias consecuencias sociales que conllevaría reconocer el desliz de la madre— transmuta en amor de pareja la atracción fraterna, acentuada por la soledad anímica, y, por equivocación —o no— los lleva al matrimonio.

Lo que ocurre entre Armantina y Arcadio no debe sorprendernos, ya que el tema de los hermanos es muy común en las leyendas y cuentos de hadas de muchas culturas; sin embargo, cuando incurrimos en la temática de los hermanos gemelos, el simbolismo de los mismos es expresado por el singular principio de que no puede existir una unidad completa en el individuo mientras dos aspectos divergentes de su personalidad permanezcan separados. Cabe aquí decir que, cuando hay mellizos en una leyenda o relato, el objetivo de la búsqueda se concentra en la unidad, porque en la unidad final yace el éxito.

Usualmente, en las leyendas y cuentos de hadas en los que los gemelos se separan, un amuleto u objeto mágico los sigue unificando, aún a lo lejos, hasta que llega el momento de la reunificación; no cabe duda de que en nuestro cuento el objeto o talismán unificador es el collar de camándulas. Indudablemente, según el mismo Bruno Bettelheim, el tema de los gemelos sirve ante todo para reafirmar en nuestra psique que vivir en armonía consigo mismo requiere la integración completa de los diferentes aspectos de nuestra personalidad.<sup>10</sup> Por su parte, Juan Eduardo Cirlot indica al respecto: “[En los gemelos] uno significa la porción eterna del hombre [...] es decir el alma; y el otro la porción mortal.”<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Véase J. E. Cirlot, *Ídem.*, 49 y Tom Chetwynd, *A Dictionary of Symbols*, 144-145.

<sup>10</sup> Véase Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*. New York: Vintage Books, 1977, 96.

<sup>11</sup> Véase J. E. Cirlot, *Ídem.*, 215. Además, es interesante notar que el nombre Arcadio se deriva de la legendaria Arcadia, región bucólica de la Grecia antigua, lo

Es imperativo, en consecuencia, que Armantina quede como única sobreviviente, simbolizando así la victoria del alma, mientras que Arcadio muere para que con su muerte el lado opuesto de esta unión mística pueda reintegrarse a su otra mitad. Por ende, como he dicho en previas ocasiones, Arcadio debe sacrificarse para que ambos hermanos puedan renacer, o mejor, puedan reintegrarse, en la nueva personalidad que ostenta Armantina.

En lo que respecta a la visión mítica de los hechos, ésta está representada por medio de la cópula entre Osiris/Músico (padre) e Isis/Señora (la madre), a través de la cual Osiris/Arcadio es devuelto a la vida por el parto de su Madre/Isis, quien a su vez le proporciona una hermana gemela, Isis/Armantina, en la cual la madre se ha reencarnado. Isis/Armantina copula con su hermano Osiris/Arcadio para que a través de la *reencarnación reiterada* se llegue al principio de la unidad primordial, como lo sugiere el ancestral mito egipcio.

Sin lugar a dudas, el cuento de Ferré se aparta del final legendario, ya que en el relato está implícito que Horus [hijo divino de Isis/Armantina con Osiris/Arcadio] no llegue a nacer, y con su nacimiento reactive una vez más el deseo arquetípico de la unión con la madre. Por su parte, el que Armantina lleve en el fin el collar de camándulas colgado al cuello expresa la victoria de la libertad del individuo, la final integración con lo primigenio vital que tanto añora el ser humano, tomando el cuento en este instante una posición más junguiana que mítica. La autora deposita toda su fe en la nueva Armantina, quien a través de la venganza —psíquica o física, no importa— logra romper sus cadenas para lanzarse, ya reunificados todos los aspectos de su personalidad, a un camino que la conduzca a una nueva vida, armónica y libre: *la suya*, y de nadie más.

Es digno de interés notar que la conclusión del relato deja al lector ante un final abierto, quizá premeditadamente, para que él mismo escoja hacerlo realidad, gracias a su participación en el proceso. El lector, al ayudar con su intrusión a que Armantina mate a los asesinos de Arcadio, está a su vez vindicando su acción, convirtiendo a

---

cual parece ligarlo con lo mortal y lo terreno. Por otro lado, el nombre Armantina, si se le divide en sílabas (ar/alma/arma/a-mant-ina) sugiere visiones del alma, o de arma sublimada, o de la amada, lo que puede inferir simbólicamente estados elevados del alma, instrumentos (el arma) de lo espiritual, o al (la) amado(a) absoluto(a) del cual habla Platón en su *Eros y Agape*, ligando a la protagonista con lo anímico-eterno.

Armantina en ángel vengador del crimen cometido por tres hombres sin escrúpulos, ya que su venganza, vista desde el punto de vista jurídico, no tiene justificación y sería considerada como un simple crimen pasional.

Por supuesto, el que la venganza sólo se ejecuta, a primera vista, en un estado subconsciente es lo que permite al lector poder escoger libremente su propio final, permitiendo que la venganza se lleve, o no se lleve, ulteriormente a la acción; el cuento no indica ni una cosa ni la otra. Aparentemente, la alternativa que tiende a favorecer o a dar por sentado que la venganza también se lleva a cabo *pos facto*, en el tiempo cronológico parece estar ligada a la esperanza de un futuro mejor para Armantina.

Sin embargo, a mi parecer, la venganza mental, por su parte, puede ser catártica también; una vez ejecutada la acción en los ámbitos de la subconsciencia, el espíritu —el cual se siente en cierta forma vindicado gracias a la confabulación psíquica—, ahora se halla libre para emprender otros caminos, dejando el pasado atrás. Mi anterior afirmación me trae a la memoria el mensaje místico de Federico Nietzsche sobre la catártica negación parcial que puede tomar lugar a nivel de la subconsciencia:

Arroja al abismo lo que tienes de más pesado. Hombre, olvida [...] Divino es el arte de olvidar, si quieres elevarte. Si quieres ser tú en las alturas, arroja al mar lo que tienes de más pesado.<sup>12</sup>

Por último, un esperanzador mensaje de unificación y libertad es transmitido al lector por medio del talismán que ha servido de amuleto unificador entre el músico vagabundo, la madre, Arcadio y Armantina a lo largo de todas las vicisitudes vividas, y que finalmente resplandece ahora como un merecido galardón sobre el pecho de Armantina:

ahora puedo irme tranquila cantando caminando [...] el collar que tú me regalaste la estrella de matos y camándulas abierta por fin sobre mi pecho (133)

<sup>12</sup> Véase Frederic Nietzsche en A. H. Krappe, *La génesis de los mitos*, Paris, 1952, 135.

## Referencias bibliográficas

- Ashe, Geoffrey. *The Virgin*. London: Routledge and Kegan Paul, 1976.
- Basile, Giambattista. "La gatta Cenerentola", en *Pentamerone*, trans. 2 vols. London: John Lane The Bodley Head, 1932, s.p.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. New York: Vintage Books, 1977.
- Bruns, Edgar J. *God as Woman, Woman as God*. New York: Paulist Press, 1973.
- Chetwynd, Tom. *A Dictionary of Symbols*. London: Paladin Books, 1987.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1981.
- Erikson, Erik H. *Identity, Youth and Crisis*. New York: W.W. Norton, 1968.
- Ferré, Rosario. *El coloquio de las perras*. Puerto Rico: Editorial Cultural, 1990.
- . "El collar de camándulas", en *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1990, 122-133.
- . "The Seed Necklace," in *The Youngest Doll*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1991. 67-77.
- Gutiérrez, Mariela A. *Rosario Ferré en su Edad de Oro: Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor*. Madrid: Verbum, 2004.
- Jewett, Paul K. *Man as Male and Female*. Grand Rapids: William B. Eerdmans, 1975.
- Jung, Carl Gustav. *Psichologia e Alchimia*, Roma, 1950.
- King, Francis X. *Witchcraft and Demonology*. London: Treasure Press, 1987.
- Nino, A. de. *Usi et costume abruzzesi*. Vol. 3. *Fiabe*. Firenze, 1883-87.
- Rooth, Anna B. *The Cinderella Cycle*. Lund: Gleerup, 1951.
- Waley, Arthur. "Chinese Cinderella Story," *Folk-Lore*, Vol. 58, 1947, pp. 226-238.
- Walker, Barbara. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper (a division of Harper Collins), 1983.

## LA TRADUCCIÓN COMO REESCRITURA: LECTURA NARRATOLÓGICA DE LAS AUTOTRADUCCIONES DE ROSARIO FERRÉ

SUZANNE S. HINTZ

Rosario Ferré, escritora bilingüe, creció en un entorno donde el inglés, lengua hegemónica, revestía mayor prestigio que su español nativo. Tal vez en la temprana conciencia de esa desigualdad estriba su preocupación por la palabra y su fidelidad a las voces de sus narradores, entre los que destacan las femeninas, mediadoras eficaces de su combate contra el patriarcado puertorriqueño de fines del siglo pasado. En su narrativa, la complejidad de la voz enunciativa suma fuerza al sentido de las palabras de sus personajes.

Ferré describe su propia naturaleza bicultural y bilingüe en “Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria”, un ensayo incluido en *Coloquio de las perras*, que analiza las dificultades en la transposición de las tradiciones culturales y las costumbres de una sociedad a otra totalmente diferente. Creía que la traducción, como la escritura, es una lucha por interpretar el significado de la vida, no sólo literal, sino también históricamente. La traducción debe incluir “una interpretación de la intrahistoria y de los procesos de cambio en la conciencia de una civilización. ... Traducir una obra literaria (aún la propia) de un lenguaje a otro, es siempre una interpretación cultural” (70-71). Según Ferré, un traductor debe estar dedicado a la transmisión del significado contextual a través de la interpretación de los conceptos históricos y culturales que pueden faltar del marco de la traducción. El traductor está obligado a colocar filtros en el original, en este caso históricos, sociales, políticos, culturales y/o literarios, para presentar un texto significativo destinado al nuevo lector. Ferré explica que

cuando escribía en inglés, lo que hacía, en esencia, era la traducción de una identidad latinoamericana “enraizada todavía en las tradiciones y costumbres de una sociedad pre-industrial, a un contexto norteamericano” (72). El contexto norteamericano es tal, que las tradiciones y principios vigentes en una sociedad pre-industrial ya se encuentran lejos del ámbito de la conciencia, y por lo tanto existe una barrera para su comprensión, a menos que dichos principios y tradiciones se racionalicen dentro de un contexto familiar.

Ferré pasó muchos años fuera de Puerto Rico y por ello le preocupaba tanto la pérdida de su propio sentido de identidad como el de todos los demás puertorriqueños que abandonaron la isla para seguir una nueva vida en los Estados Unidos. Notó que los hijos de aquellos inmigrantes ya no tenían interés en hablar español porque querían asimilarse a la forma de vida norteamericana. Ferré decidió traducir su trabajo para que pudiera “ayudar a restañar la melancolía de los expatriados puertorriqueños, al devolver la memoria a su verdadera morada” (80).

Cuando Ferré publica la colección de cuentos *Papeles de Pandora*, los críticos masculinos la atacan etiquetando su creación como una escritura pornográfica plagada de un lenguaje obsceno, un acto que al parecer no era aceptable para una mujer de su posición social en una sociedad educada. El uso de lenguaje obsceno es una técnica subversiva que Ferré emplea para atacar irónicamente el uso masculino de este léxico referido a las mujeres o al acto sexual. Ferré revela su sensibilidad a esta crítica en la traducción de los cuentos porque atempera la mayor parte del lenguaje erótico o sexualmente explícito para la versión inglesa —*The Youngest Doll* (*La muñeca menor*)— por simple eliminación o por una transmutación de las palabras obscenas en expresiones socialmente más aceptables. Un cuento en particular muestra estos cambios —“Cuando las mujeres quieren a los hombres”— donde Ferré crea una estructura narratológicamente compleja para contar la historia de dos mujeres que comparten la herencia del mismo hombre. Las dos mujeres —la esposa y la prostituta— al principio se toleran, pero más tarde se unen, ya que ambas “sobreviven” a sus relaciones anteriores. Allí se evidencia la necesidad de transmutar el lenguaje explícito en atención al público a quien va dirigida la versión.

Tres voces distintas cuentan el relato. Un metanarrador extra y heterodiegético prepara el escenario. Este narrador omnisciente

cede la voz a los dos principales personajes femeninos de la historia, Isabel Luberza, la esposa, e Isabel la Negra, la prostituta. La presentación directa de las voces de los personajes femeninos permite al lector comprender sus motivaciones cuando hablan de su vínculo común, el difunto Ambrosio. El lector siente la transformación de los dos personajes, de competidoras celosas a amigas comprensivas y compañeras de negocios convertidas en mujeres fuertes, capaces de conducir sus vidas con prescindencia del hombre. Un ejemplo entre muchos de cómo transforma Ferré el lenguaje puede apreciarse en la secuencia donde Isabel la Negra describe cómo se realiza su toilette, a imitación de Isabel Luberza. Ferré elimina por completo esta descripción —“las piernas lisas como el sexo nupcial de una sultana” (28)— de la versión en inglés. (Ferré relata en su propia *Memoria* que su madre la había castigado por repetir una descripción similar de un libro que leyó en la biblioteca de su padre). Ya sea por transmutación o por omisión, Ferré atenúa la vulgaridad de Isabel la Negra haciéndola más aceptable para el público estadounidense. Isabel la Negra se convierte en una prostituta más respetable cuya posición ya no es tan inferior en la traducción como en el original. La descripción menos específica en la versión inglesa deja más a la imaginación del lector, mientras que la versión española presenta de forma explícita todos los pensamientos y temores de Isabel La Negra cuando se encuentra con su némesis por primera vez.

Ferré, la escritora, pensaba que la autotraducción es un ejercicio de crítica literaria. En “Ofelia” explica a sus lectores que “la autotraducción puede ser diabólica y obsesiva ... como si le ofrecieran a uno una segunda oportunidad para corregir los errores del pasado y vivir de manera distinta” (78). El acto de traducir su propia obra le ofrece a Ferré una nueva oportunidad para corregir lo que ella juzga incorrecto y para explicar con más detalle lo que siente que no ha dicho claramente. La autotraducción es una oportunidad de reescribir el original para un lector distinto, y también el desafío de presentar los temas que preocupan a los puertorriqueños a un lector que no entiende el trasfondo cultural y social del texto original.

Ferré consideraba que su escritura era más adecuada para la ficción corta que para la ficción de largo aliento hasta que lo logró en *The House on the Lagoon* (*La casa de la laguna*), novela publicada en los Estados Unidos que constituyó su primera incursión en el mercado del libro no latino. El público estadounidense recibió la publicación

de esta novela con mucho interés; *La casa de la laguna* vendió más de 100.000 copias. Por esta obra fue nominada para el Premio Nacional del Libro. A pesar de no haber ganado el premio, la notoriedad obtenida a partir de la experiencia la ayudó a darse a conocer fuera de Puerto Rico y México, donde había publicado trabajos anteriores. El manuscrito original de *La casa de la laguna* era un documento de 200 páginas terminado en 1992. En *Memoria* Ferré habla de su vida en dos mundos diferentes —los Estados Unidos y Puerto Rico— experiencia que le permitió crear la novela (153). Ella tenía que ser capaz de mirar a Puerto Rico desde una distancia medida en tiempo y en espacio, a fin de apreciar lo que simboliza. Al mismo tiempo le resultaba necesario sumergirse de nuevo en su cultura de origen para crear el texto y su contenido. La editorial Farrar, Straus y Giroux le ofrece un contrato para publicar el libro en inglés, con ella misma a cargo de la traducción. La autotraducción incrementó la extensión del volumen hasta 400 páginas. Ferré encontró que necesitaba añadir mucho más para que el lector extranjero entendiera las imágenes creadas por ella. El proyecto original en español no era más que un esbozo del retrato final creado en la traducción. Hubo, todavía, una tercera versión de *La casa de la laguna*, retraducción al español del libro publicado en inglés. Una vez más, la novela creció a su tamaño actual. Ferré mejoró el manuscrito original al reescribirla en inglés, pero solo en la tercera versión surge la novela tal como la conocemos hoy día, un magnífico retrato de los varios niveles sociales puertorriqueños.

*La casa de la laguna* exhibe una estructura narratológica simple. Isabel Monfort de Mendizábal es la narradora-protagonista. Su relato cuenta, con gesto autorreferencial, cómo escribió la historia de la familia Monfort-Mendizabal. En cada una de las seis partes de este metarrelato, aparece un narrador omnisciente; sin embargo, a medida que progresa la novela, la narración se cede a un segundo narrador homodiegético: Quintín, el esposo de Isabel. Es interesante observar que la narración de Isabel asume un estilo narrativo contemporáneo, mientras que el de Quintín imita un estilo del siglo XIX. El punto de vista de Isabel es contemporáneo a un mundo donde las mujeres buscan su lugar en la sociedad, en igualdad de condiciones frente al hombre. El punto de vista de Quintín es patriarcal, en el cual el macho más poderoso es dueño de la hembra insignificante. La narradora cede la voz narrativa a un narrador para que el lector pueda escuchar

opiniones opuestas y luego juzgar la veracidad y el valor de los dos puntos de vista.

Notablemente, hay pocos cambios lingüísticos entre la versión inglesa y la española publicada. Ferré fue fiel al léxico empleado en la versión inglesa. Si bien la novela española utiliza un lenguaje explícito en ciertas partes, el léxico no reviste la crudeza de su obra temprana en *Papeles de Pandora*. Después del relato de los trastornos políticos en Puerto Rico a través de la historia familiar, Ferré resume al final de la obra la razón por la cual Isabel asume la escritura de la novela: “Mi novela no es sobre política ... Es sobre mi emancipación... Tengo derecho a escribir lo que pienso”(408). Isabel expresa su razón para convertirse en una escritora, y es la misma razón de Rosario Ferré. Es, para ambas, la manera de documentar su propia búsqueda de la libertad personal.

El desarrollo de *Vecindarios excéntricos* sigue el mismo método que *La casa de la laguna*. Ferré escribió la versión original de *Vecindarios* en español; el texto era puramente autobiográfico. Tras el éxito de *La casa de la laguna*, la editorial Farrar, Straus y Giroux se interesa en publicar la traducción de *Vecindarios*. Ferré decide que el texto original en español es demasiado autobiográfico; le preocupa no ofender a su familia. Cuando comenzó a traducir su propia novela, empleó el documento original en español como un esbozo en miniatura. *Eccentric Neighborhoods (Vecindarios excéntricos)* es una presentación ampliada para el mercado estadounidense que no hace referencia a la familia de Ferré. La novela se convierte en ficción autobiográfica en lugar de una autobiografía. En esta obra, Ferré juxtapone la sociedad industrial de la isla con la sociedad agraria occidental, y las enfrenta. Dos familias se unen en la novela —una industrial y otra agraria. El producto de la unión es una hija que lucha para encontrar su identidad a través del proceso de escritura.

Ferré ha descrito sus *Vecindarios excéntricos* como una serie de “relatos hilados entre sí en forma de un collar de perlas” (*Memoria* 160) haciendo referencia a la estructura de *Las mil y una noches*, uno de sus libros favoritos que leía cuando era niña. Ferré combina múltiples impresiones para crear un “relatomontaje” de las perspectivas de una cultura isleña y la vida de una mujer joven. El lector observa la auto-contemplación del personaje principal que recorre el proceso de aprendizaje de una escritora en pos del dominio y perfeccionamiento de su instrumento. Esta imagen refleja, como ficción autorreferencial, a la propia artista en la gestación de su obra. La protagonista-narra-

dora de la novela, Elvira, es la hija que se convierte en escritora con el fin de encontrarse a sí misma. Su voz es la única de la novela, una voz narrativa solitaria que representa una novedad definitiva a partir del modelo narratológico multivocal, más frecuente en la obra de la autora. Cada una de las seis partes comienza con una cita de una obra literaria famosa. Una de las más interesantes procede de *Coto Vedado*, de Juan Goytisolo. Esta cita abre la segunda parte, “Los cisnes de Emajaguas”, la historia de la madre de Elvira y su familia agraria.

Escribir unas memorias es darse una cita puntual con los muertos que dejaste atrás al cónclave de fantasmas: sucesión de decorados familiares en donde ellos, los ausentes, vacan sus ocupaciones vestidos como vestían antes, aguardando pacientemente su turno, la explicación sin cesar diferida... (45).

Escribir estas memorias que evolucionan hacia una novela autobiográfica significa, para Ferré, analizar su propia vida y disecar su relación con su madre. El proceso parte de una necesidad catártica, pero esa coyuntura temporal de los años 90 no parece propicia para resolver todos los problemas. Ferré trabajaba en el mundo de la ficción mientras intentaba analizar su propio mundo. El conflicto en la voz narrativa no estribaba en la oposición hombre/mujer, ni agrario/industrial, ni rico/pobre. La confrontación era, más bien, la búsqueda de una respuesta a la pregunta: “¿Quién es la narradora?” El material autobiográfico que surge en el primer manuscrito de 1990 es parte de un libro u otro publicado en español o inglés para el público lector. Pero lo que deja de incorporar de la autobiografía original *Vecindarios excéntricos* lo incluye en su libro *Memoria*.

La versión española de *Vecindarios excéntricos* es la cara inversa de las autotraducciones previas. Por entonces, Ferré era una ardiente militante de la causa feminista. Su narrativa en español recurre al lenguaje crudo para atraer la atención hacia ese terreno. En sus versiones inglesas suaviza el tono para adecuarse al público lector. Sin embargo, al llegar al siglo XXI, Ferré atenúa el lenguaje en la versión española y escribe con estilo más explícito el texto en inglés. La práctica es una desviación de la autotraducción tradicional. Sin embargo, no se trata de un resultado no deseado. Veinte años más tarde, el uso de un lenguaje más explícito refleja una moda vigente en los Estados Unidos. En *Memoria* Ferré escribe:

La literatura, como la pintura, es algo misterioso. Se usan las mismas palabras, los mismos colores, pero el producto entre un Picasso y el garabato de un niño, es muy distinto. La línea divisoria entre la obra de arte y la composición común y corriente es algo efímero, casi inaprensible. En esa naturaleza delicada y escurridiza yace un misterio inexplicable (136-137).

Si tienen éxito, los traductores encuentran la manera de transducir o transmutar todos los presupuestos, las referentes inconscientes, y las normas culturales que ayudan al lector a comprender el texto original. La tarea del traductor no se limita a un simple cambio de palabras de un idioma a otro, sino implica un cambio del contexto a través de las barreras lingüísticas de una cultura a otra, para elegir los filtros adecuados para desmontar y volver a ensamblar un texto significativo para los lectores destinados a leer la traducción.

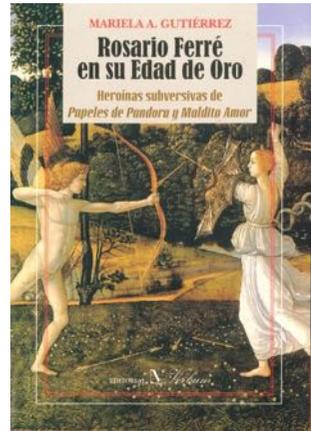
Rosario Ferré recibió merecidos elogios tanto por su trabajo en inglés como en español. En ambos idiomas exhibió la misma calidad, obteniendo, como escritora bilingüe, los títulos de novelista, poeta, narradora y ensayista. Celebramos a Rosario Ferré, traductora y mediadora de la voz femenina. Es una escritora norteamericana de talento excepcional que presenta un punto de vista pro-feminista basado en gran medida en sus experiencias de vida, transmutadas en una ficción realista centrada en la búsqueda de la propia identidad.

## Referencias bibliográficas

- Ferré, Rosario. *La casa de la laguna*. Nueva York: Vintage Books, 1996.  
 ---. *El coloquio de las perras*. Puerto Rico: Editorial Cultural, 1991.  
 ---. *Eccentric Neighborhoods*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.  
 ---. *The House on the Lagoon*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.  
 ---. *Memoria*. México: Universidad Veracruzana, 2011.  
 ---. *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1976.  
 ---. *Sweet Diamond Dust*. New York: Ballantine Books, 1988.  
 ---. *Vecindarios excéntricos*. Nueva York: Vintage Books, 1998.  
 ---. *The Youngest Doll*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1991.  
 Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." *Theories of Translation*. Rainer Schulte and John Biguenet, eds. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 144-151.



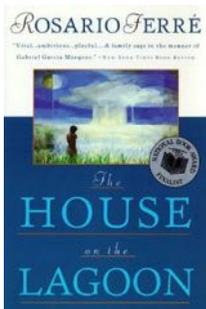
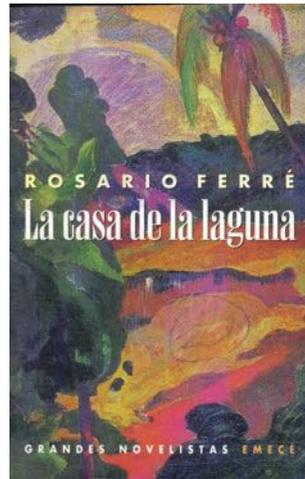
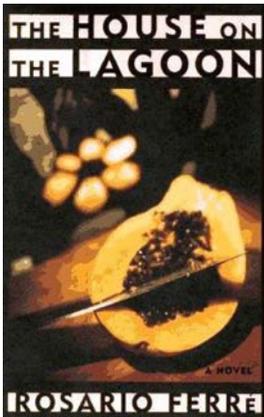
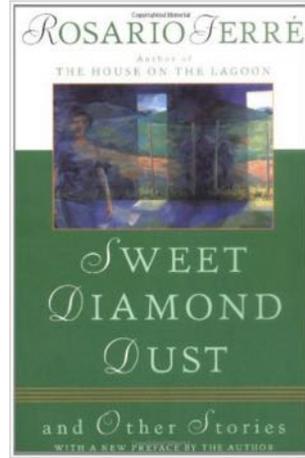
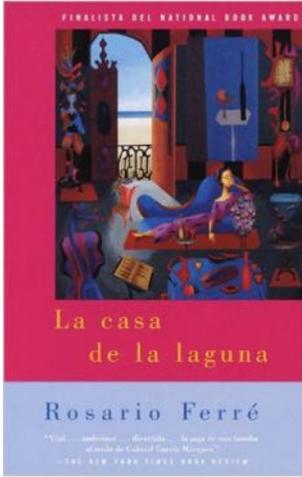
© Rosario Ferré junto a Mariela Gutiérrez



## SELECCIÓN LITERARIA Y BIBLIOGRAFÍA SELECTA

*¡Oh Musa!  
te prometo  
que la noche sostendrá mi cerebro entre sus  
manos  
como una flor que se abre al universo.*

“Para escribir este poema”, [Fisuras]



## SELECCIÓN LITERARIA<sup>1</sup>

### Poesía<sup>2</sup>

#### **Esta lengua que sostiene mi alma**

Esta lengua que sostiene mi alma  
como el esqueleto sostiene mi cuerpo  
me ha llegado de lejos cargada de honores  
y significados profundos.  
Es rica en canciones, madrigales y sonetos,  
magra en ordenadores, misiles y metralletas.  
En el siglo del consumismo  
no ha perdido ni un ápice de su frescura,  
y permanece admirable por su espontaneidad.  
¿Que hace esta bendita lengua  
para caerme como anillo al dedo,  
tan zapatilla vieja,  
tan fácil que no resiste que le impongan  
otra disciplina parecida  
que no sea el andar descalza y deslenguada?  
Se sienta en mi boca como un sillón  
diseñado especialmente para ella  
tan cómoda que vive convencida  
que no es posible hablar en otra cosa,

<sup>1</sup> Agradecemos al Dr. Benigno Trigo (*Chair, Department of Spanish and Portuguese, Vanderbilt University*) en su condición de albacea literario de la obra de Rosario Ferré, la autorización para incluir los textos que integran esta sección.

<sup>2</sup> *Fisuras*. San Juan [Puerto Rico]: Ediciones Callejón, 2006.

aunque hubiese nacido en lejanas tierras.  
Tan fácil que todo se le hace  
tan cógelo por el mango y dale vuelta.  
La agilidad con que canta las vocales,  
la precisión con que enuncia las consonantes,  
cada palabra empezando con su letra  
tan particular y privada,  
y cerrando con la que  
le sirve de broche  
que no podía ser otra.  
Bendito sea el Español  
la lengua con que vive el mundo.

### **El órgano de la lengua**

La lengua es un órgano  
que no tocamos solos.  
En él nos acompañan unos  
y a veces otros  
de los muchos que somos.  
Una confederación de almas  
toca bajo la batuta de mi yo  
presente, del que manda en mí por el  
momento. Unas veces es la dócil,  
la que aprendió a caminar de puntillas,  
vuelve al revés los calcetines del marido  
transformándolos en lanudas frutas,  
en ásperos tomates recogidos  
en la espuma de los lavaderos,  
y ansía vivir en paz con sigo misma.  
Otras veces es la sublevada,  
la que no se conforma con lo que tocó  
y vive la noche iluminada  
por orgasmos encadenados,  
la sonrisa de la locura untada sobre los labios  
en ese mínimo  
lugar que es de todas  
pero que no pertenece a ninguna,

donde árboles,  
ciudades, montañas,  
caen y se desmoronan  
mientras ella se concentra en el gozo.  
Su cuerpo es un arbusto  
cargado de pepitas rojas  
que se desangran parejamente por la lengua.  
Destilan un licor futuro  
que le acelera el corazón  
y hace imposible el sueño,  
pero que sabe ¡que sí sabe! a furibunda  
independencia de las sábanas.  
La lengua es un órgano poderoso:  
tiene muchas notas  
y varios teclados.

### **Palabras como navíos**

Una palabra nace  
detrás de un fanal de hueso.  
Hay que darle forma con los labios  
e insuflarle aliento para que navegue sola,  
a mar abierto.

Debe maniobrar con habilidad la corriente,  
evitar los arrecifes,  
manejar con destreza las cascadas,  
surcar atrevida el océano,  
antes de dirigirse a la costa  
y fondear el ancla.

El espíritu humano  
navega en palabras libres  
como navíos.

## El poema

Era fuerte como un ángel  
y demasiado soberbio para reconocerlo.  
Luchamos en la penumbra del amanecer  
mientras una muchedumbre de ángeles  
giraba sobre nuestras cabezas.  
No pronunció una sola palabra.  
Se hundió tercamente en el silencio,  
y su ojo derecho,  
ardiendo con una luz divina,  
se deslizó sobre mí  
y rehusó reconocerme.  
Torcí su brazo en una llave poderosa  
y lo obligué a hincarse  
a mi lado.  
Así se engendró  
el poema entre nosotros.

## Narrativa<sup>3</sup>

### La casa invisible

Hace siempre, dijiste, hundiendo los zapatos en las hojas húmedas que murmuraban regadas por el suelo. Arriba las otras (muchedumbre, lejos) cabeceando verde desigual, inquieto viento por el dorso diminuto de los insectos comejaneando sombra por la piel de los troncos, subiendo. Tenías una cinta azul en el pelo y amarrada la cintura con un delantal blanco de refectorio que te estrenaste limpio hoy. Cuando llegamos al solar donde estaba la casa cruzaste las manos detrás de ti, aplastando el lazo blanco que se quebró sin ruido pero tú lo sentiste quebrarse contra tu piel, tus brazos lo quebraron con ese deje tan tuyo de eso no importa no. Te acercaste así, mirando el sitio donde estaba la casa, el hueco de sombra derramándose por entre los balaustres de tu cara, mecido de un lado para otro por el

<sup>3</sup> *Papeles de Pandora*. Nueva York: Vintage Español-Random House, 2000.

empuje del viento. Tiene techo de cuatro aguas, dijiste, y me alegré porque supe entonces que no sería en vano, que no me había equivocado cuando te cogí de la mano y te alejé de los gritos polvorientos del recreo. Te venía observando desde hace tiempo, oculto entre los árboles al borde de la plaza, olfateando como un perro viejo tu rastro. Ahora todo lo veo oscuro, las hojas que se me pegan a la cara mirando hacia arriba el fondo, yo he visto oscuro siempre pero pronto veré claro por tus ojos, detendré el salto del unicornio sobre la palma de mi mano. Te gustaría ver la casa hoy te pregunto por undécima vez, llenándote las manos de caramelos, pero hoy tú no me preguntas nada (como ayer, cómo te llamas, qué casa dices, por qué te han crecido los cabellos largos como plumas, por qué comes raíces). Miraste por un momento el garabato de niñas agitándose sobre el polvo del patio y luego pusiste tu mano en la mía, con esa terrible sencillez con que cortas en limpio todos tus gestos. Así nos internamos juntos por el sendero, un viejo y una niña, tu risa derramada caramelos derretidos y yo recordando cómo una vez dejé de comer raíces y levanté los ojos al cielo deseando edificar mi casa, pero todo fue en vano. A mí no me había sido dada, como a ti, la mirada creadora del amor, suelta la rienda para siempre por la crin de tu cara desbordada. Subimos los escalones de dos en dos. Tú ibas ciega, descubriendo los ángulos oscuros y la superficie pulida de las tablas con tu piel, siendo en cada movimiento de moldura tallada que te salía por las puntas de los dedos, amasando el silencio por las hendiduras de todas las paredes. Ya no te quedaba la menor duda de tu destino y sin embargo te comportabas irresponsablemente, lustrosa la cinta y almidonado el delantal, correteando como una niña cualquiera. Toda la tarde nos la pasamos en esas, abriendo ventanas de musgo, trasponiendo arcos por las puertas en triángulo, tableteando persianas blanco fuerte para descascarar la luz. Ahora me siento contento porque la casa ya está terminada, dibujada por ti en su más mínimo detalle, cristalizada en tus ojos para siempre, la imagen que huye, el salto del unicornio por los balaustres de tu cara. Por eso no me importó cuando hace un momento me detuve solo en el sendero para contemplarla por última vez y vi que ya no estaba.

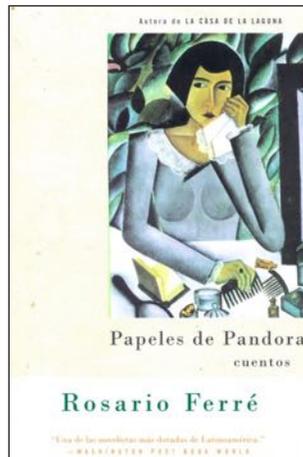
## El hombre dormido

El hombre sigue durmiendo en medio del zumbido luctuoso y brillante de los zánganos, arañado de cuando en cuando por la ira de las avispas como por la punta de una plumilla afilada sobre la plancha de acero. Pero no es así que este hombre debe alcanzar la inmortalidad, no con el odio impersonal del ácido sobre la plancha, no con medidas matemáticas de espacio blanco encasillado en celdas de bordes cortantes y filos delgados de tinta negra sino suavemente, blandamente, manchando, acariciando el cabello de espuma vieja, las manos cruzadas sobre el pecho, la red algodonosa y polvorienta que lo abriga desde hace tanto tiempo. Las losas del piso se van enfriando bajo mis manos que no cesan de dibujar, el hombre siempre duerme. No tengo prisa. Todas las tardes es igual, espero a que se duerma, vengo y me siento cerca de él sin hacer ruido, esparzo mis papeles sobre las losas, atisbo su respiración cada vez más pausada, más reseca. Todas las tardes me siento en este mismo lugar y espero, arranco las raíces de mis pensamientos y las coloco sobre el blanco del papel para verlas agitarse cegadas por la luz. Todas las tardes aguardo que el hombre dormido despierte, espero el combate. Entonces se levanta, su traje de hilo almidonado se derrumba como una montaña de sal, los ojos le saltan fuera como el sol por la boca de la mina, me arrebatan las libretas de dibujo, las hace pedazos, las tira por la ventana. Entonces vuelvo a quedarme solo pero ahora consolado, sentado en medio del derrumbe que se va enfriando puedo pintar con más facilidad, cierro los ojos y oigo el clarinete del niño ciego escindir limpiamente los grumos de niebla que se han quedado adheridos a los costados de los montes.

Yo no comprendo la vida, no la he comprendido nunca. La mancho, la borro con las yemas de los dedos, unjo sus cabellos, paso y repaso mi mano abierta sobre su cabeza angustiada, siento la tibieza de sus sienes y el arrebatato que la sacude cuando se me escapa, dejándome las manos vacías. Han pasado muchos años y hoy comencé por fin el cuadro que he estado pintando desde niño, el retrato del hombre dormido. Quizá sea el cuadro más difícil que tenga que pintar, quizá nunca llegue a pintarlo. Me ha empujado a hacerlo un deseo extraño de sentir lástima, de que llueva, de que por fin empiece a llover. He pintado mucho desde que me fui de la casa y dejé atrás el huerto de árboles injertados y la escalera de hiedra. Antes de pintar cada uno de

mis cuadros he pensado en el hombre dormido, en su despertar, en el combate. Últimamente he notado que duerme más profundamente. Cada vez se le hace más difícil despertar. He notado que su ira ha ido menguando, ya no me acomete con la misma agresividad de antes, con todo y contra todo, los ojos saltando fuera por la boca de la mina, que lo hacía estremecerse de indignación, sacudir desafiante la enredadera quebradiza de sus huesos frente a mi cara obstinada. Poco a poco lo ha ido cubriendo el polvo, se han congelado las telarañas que le empañaban los ojos, por las noches se encoje y arrulla a sí mismo en un rincón. Solo yo puedo ahora tratar de que no muera, obligarlo a que resista, hacer al menos que perezca resistiendo, en retribución por la lealtad de su combate diario.

Me le enfrento ahora pincel en mano. Está profundamente dormido, con la cabeza apoyada en el codo. Los filodendros alargan hacia él sus tentáculos por la ventana abierta, las espadas sangrientas de las bromelias se desbordan por encima del marco y resquebrajan el hilo reseco de su traje, la espuma inmóvil del tiempo. Comienzo a manchar y a borrar, el abismo se abre de nuevo entre nosotros. Pero estamos habituados al combate. Trabamos lucha cuerpo a cuerpo, sin miedo, como siempre. De mi pincel van saliendo los grumos de niebla, los contornos torturados, el gesto de su rostro entregado. Una mujer con el cabello espeso de agua se ha sentado junto a él y ha tornado su cabeza entre los brazos.



## BIBLIOGRAFÍA SELECTA SOBRE ROSARIO FERRÉ

SUZANNE S. HINTZ

### Sobre Ferré y su relación con la literatura latinoamericana

- Acosta-Belén, Edna. "En torno a la nueva cuentística puertorriqueña." *Latin American Research Review* 21 (1986): 220-27.
- Acosta Cruz, María I. "Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramís, Rosario Ferré, y Ana Lydia Vega." *Revista Iberoamericana* 59 (1993): 265-77.
- Albert Robatto, Matilde. "Feminismo y escritura femenina en Puerto Rico." *Educación* 51-52 (1983): 188-97.
- Alcántara Almanzar, José. "Narradores puertorriqueños." *¡Ahora!* 19-I-1981: 41-4.
- Alemaný Valdez, Herminia M. "Las dos Rosarios frente al espejo: Castellanos y Ferré." *La Otredad: Los Discursos de la Cultura Hoy, 1995*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-A., 1997. 247-52.
- Anzaldo González, Demetrio. "Recorrer los hilos en el enlace con el otro a través del cuento hispanoamericano." *La Seducción de la Escritura: Los Discursos de la Cultura Hoy, 1996*. Ed. Rosaura Hernández Monroy. México: sin editorial, 1997. 278-86.
- Aponte Ramos, Lola. "Recetario para el novelar híbrido: Esmeralda Santiago y Rosario Ferré." *Nómada*: 3 (1997): 33-7.
- Arrillaga, María. "La narrativa de la mujer puertorriqueña en la década del setenta." *Hómines* 8 (1984): 327-34.
- . "Presencia de la mujer en la literatura puertorriqueña contemporánea." *El Sol* 25 (1982): 12-3.
- Castillo, Debra A. "Surfacing: Rosario Ferré and Julieta Campos, with Rosario Castellanos." *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ed. Debra A. Castillo. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 137-84.

- Dapáz Strout, Lilia. "El arquetipo del ánimo en tres cuentistas (E. Garro, R. Ferré, y G. Stolk)." *Atenea* 8 (1988): 55-7.
- Fernández Olmos, Margarita [sic]. "Desde una perspectiva femenina: La cuentística de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega." *Hómines* 8 (1984-1985): 303-11. Reproducido en *Sobre la Literatura Puertorriqueña de Aquí y de Allá: Aproximaciones Feministas*. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1989. 1-18.
- Fernández Olmos, Margarite. "From a Woman's Perspective: The Short Stories of Rosario Ferré and Ana Lydia Vega." *Contemporary Women Authors of Latin America: Introductory Essays*. Eds. Doris Meyer and Margarite Fernández Olmos. Brooklyn: Brooklyn College, 1983. 78-90.
- . "Luis Rafael Sánchez and Rosario Ferré: Sexual Politics and Contemporary Puerto Rican Narrative." *Hispania* 70 (1987): 40-46.
- . "Respuestas anti-patriarcales en la narrativa puertorriqueña contemporánea." *Sobre la Literatura Puertorriqueña de Aquí y de Allá: Aproximaciones Feministas*. Ed. Margarite Fernández Olmos. Santo Domingo: Alfa y Omega, 1989. 35-53.
- . "Sobrevivencia y cambio en la cuentística contemporánea de escritoras puertorriqueñas." *Imágenes e Identidades: El Puertorriqueño en la Literatura*. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. Río Piedras: Huracán, 1985. 81-91. También publicado en *Sobre la Literatura Puertorriqueña de Aquí y de Allá: Aproximaciones Feministas* (Santo Domingo: Alfa y Omega, 1989) 19-33.
- . "Survival, Growth and Change in the Prose Fiction of Contemporary Puerto Rican Women Writers." *Images and Identities: The Puerto Rican in Two Worlds Contexts*. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. New Brunswick: Transaction Press, 1987. 76-88.
- Flores, Juan. "Cortijo's Revenge: New Mappings of Puerto Rican Culture." *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. George Yúdice, Jean Franco and Juan Flores, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 187-205.
- García Ramís, Magali. "Women's Tales." *Images and Identities: The Puerto Rican in Two Worlds Contexts*. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. New Brunswick: Transaction Press, 1987. 109-16.
- González, José Luis. "Puerto Rico: Una nueva mirada a un nuevo país." *Nuevo Texto Crítico* 3 (1989): 59-69.
- González, Rubén. "Puerto Rico, discurso poético e identidad nacional." *Cupey* 2 (1985): 73-81.
- Handley, George B. "'It's an Unbelievable Story': Testimony and Truth in the Work of Rosario Ferré and Rigoberta Menchú." *Violence, Silence and Anger: Women's Writing as Transgression*. Ed. Deirdre Lashgari. Charlottesville: UP of Virginia, 1995. 62-79.

- Heller, Ben. "Landscape, Femininity, and Caribbean Discourse." *MLN* 111 (1996): 391-416.
- "La herencia de Cortázar: Rosario Ferré y Antonio Skármeta." *Revista de Estudios Hispánicos* 21 (1987): 59-110.
- Hintz, Suzanne S. *Rosario Ferré, A Search for Identity*. New York: Peter Lang, 1995.
- López Jiménez, Ivette. "Puerto Rico: Las nuevas narradoras y la identidad cultural." *Perspectives on Contemporary Literature* 8 (1982): 77-84.
- Manrique Cabrera, Francisco. *Historia de la Literatura Puertorriqueña*. Río Piedras: Cultural, 1986.
- Mujica, Barbara. "The Literary Pulse of the Americas." *The Americas* 43 (1991): 44-7.
- Muñoz, Willy O. *El Personaje Femenino en la Narrativa de Escrituras Hispanoamericanas*. Madrid: Pliegos, 1992.
- Narváez, Carlos Raúl. "Texto, pretexto y contexto en la narrativa de Ana Lydia Vega y Rosario Ferré." *Encuentro de Cuatro Narradoras Puertorriqueñas y un Crítico*. San Germán: Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1989.
- Ortega, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. "Las novelistas puertorriqueñas inexistentes." *Cupey* 6 (1989): 90-113.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth and Barbara Webb. "On the Threshold of Becoming: Contemporary Caribbean Women Writers." *Cimarrón* 1 (1988): 102-32.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura Puertorriqueña: Su Proceso en el Tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983.
- Rodríguez, María Cristina. "Tres cuentos y cuatro narradoras: Magali García Ramís, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi." *Homines* 14-15 (1990-1991): 266-77.
- Rodríguez de Laguna, Asela. "Introduction." *Images and Identities: The Puerto Rican in Two Worlds Contexts*. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. New Brunswick: Transaction Press, 1987. 1-8.
- Shaw, Donald L. "Three Post-Boom Writers and the Boom." *Latin American Literary Review* 24 (1996): 5-22.
- Solá, María M. "Para que lean el sexo, para que sientan el texto, escribimos también con el cuerpo." *Aquí cuentan las mujeres*. Ed. María M. Solá. Río Piedras: Huracán, 1990. 13-62.
- Sotomayor, Aurea María. *De Lengua, Razón y Cuerpo*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987.

- Torres, Juan Antonio. "¿Illegal acto del amor?: La poética de Ángela María Dávila, Rosario Ferré, Nemir Matos y Vanessa Droz." *El Cuervo* 2 (1989): 38-41.
- Umpierre, Luz María. "De la protesta a la creación: Una nueva visión de la mujer puertorriqueña en la poesía." *Imagine* 2 (1985): 134-42.
- Vélez, Diana. "Introduction." *Reclaiming Medusa: Short Stories by Contemporary Puerto Rican Women*. Ed. Diana Vélez. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Book Co., 1988. 1-17.

### Sobre su poesía, prosa y ensayo

- Acevedo, Ramón Luis. "Rosario Ferré." *Del Silencio al Estallido: Narrativa Femenina Puertorriqueña*. Ed. Ramón Luis Acevedo. Río Piedras: Cultural, 1991. 131-36.
- Acosta Cruz, María I. "Historia, ser e identidad femenina en 'El collar de camándulas' y *Maldito amor* de Rosario Ferré." *Chasqui* 19 (1990): 23-31.
- Agosín, Marjorie. "Génesis de 'La bailarina', un poema de Rosario Ferré." *Mairena* 13 (1983): 19-28.
- Albada-Jelgersma, Jill. "El mango: Función poética de un signo en 'El regalo' de Rosario Ferré." *Anclajes* 2 (1998): 13-27.
- Alemaný Valdez, Herminia M. "Galería de mujeres: La mujer en *Álbum de familia y Papeles de Pandora*." *Presente y Precedente de la Literatura de Mujeres Latinoamericanas*. Ed. Luis Mario Cerda. Guadalajara: La Luciérnaga, 1994. 11-6.
- Apter-Cragolino, Aída. "El cuento de hadas y la *Bildungsroman*: Modelo y subversión en 'La bella durmiente' de Rosario Ferré." *Chasqui* 20 (1991): 3-9.
- . "De sitios y asedios: La escritura de Rosario Ferré." *Revista Chilena de Literatura* 42 (1993): 25-30.
- Arroyo, Elsa R. "Contracultura y parodia en cuatro cuentos de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega." *Caribbean Studies* 22 (1988): 33-46.
- . "Rosario y Ana Lydia en Carnaval." *Diálogo* (marzo 1990): 20.
- Avelino Arenas, José. "El amor maldito de Rosario Ferré." *El Universal* 13-X-86: 3.
- Balseiro, Isabel. "Narrating Nation in Rosario Ferré's *Maldito amor*." *Fissions / Fusions*. Lesley Marx et al., eds. Bellville, South Africa: University of the Western Cape, 1996. 96-8.
- Barak, Julie. "Navigating the Swamp: Fact and Fiction in Rosario Ferré's *The House on the Lagoon*." *Journal of the Midwest Modern Language Association* 31 (1998): 31-8.

- Barradas, Efraín. "El Caribe al norte del Caribe." *Boletín Círculo de Cultura Cubana* 14-15 (1985): 1.
- . "(C)er(c)os a Eros." *En Rojo* (suplemento a *Claridad*) 5-III-1981: 6-7.
- . "De otra manera de hablar de aquí y de ahora sin así decirlo." *En Rojo* (suplemento a *Claridad*) 4-V-1979: 6-7.
- . "Estado de cuentas: El cuento." *En Rojo* (suplemento a *Claridad*) 15-VI-1979: 8-10.
- . "Por los ojos de un niño: Nuevos cuentos de Rosario Ferré." *En Rojo* (suplemento a *Claridad*) 25-II-1982: 4-5.
- . "Rosario Ferré, en *Fábulas de la garza desangrada*." *Hispanamérica* 11 (1982): 116-19.
- . "Sobre *Papeles de Pandora*." *Sin Nombre* 1 (1978): 97.
- Bilbija, Ksenija. "Rosario Ferré's 'The Youngest Doll': On Women, Dolls, Golems and Cyborgs." *Callaloo* 17 (1994): 878-88.
- Bürgi, Chudi. "Kein Paraodisesauf der Zuckerinsel." *Die Wochen Zeitung* 21-IV-1991: 10.
- Bustos Fernández, María José. "Subversión de la autoridad narrativa en *Maldito amor* de Rosario Ferré." *Chasqui* 23 (1994): 22-9.
- Candelario, Andrés. "Las ceremonias de venganza de Rosario Ferré." *Prensa Libre* 28-IV-1977: 12.
- . "Literatura infantil para los adultos." *En Grande* (suplemento a *El Nuevo Día*) 27 Dec 1981: 11.
- . "Rosario Ferré: ¿Pandora o Prometeo?" *El Nuevo Día* 14-II-1986: 11.
- Castro-Klarén, Sara. "Unpackingher Library: Rosario Ferré on Love and Women." *Review: Latin American Literature and Arts* 48 (1994): 33-5.
- Cavallo, Susana. "Llevando la contraria: El contracanto de Rosario Ferré." *Monographic Review* 8 (1992): 197-204.
- Chaves Tesser, Carmen. "La contextualización del pensamiento de la liberación en *La batalla de las vírgenes* de Rosario Ferré." *Teología y Pensamiento de la Liberación en la Literatura Iberoamericana*. Ed. José Luis Gómez-Martínez. Madrid: Milenio Ediciones, 1996. 51-62.
- Chávez, María José. "La alegoría como método en los cuentos y ensayos de Rosario Ferré." *Third Woman* 2 (1984): 64-76.
- Cornejo Parriego, Rosalia. "Female Difference and Colonial Experience in Rosario Ferré's 'When Women Love Men'." *Contemporary Literature in the African Diaspora*. Ed. Bernard W. Bell. León: Universidad de Salamanca, 1997. 115-21.
- . "Radicalización colonial y diferencia femenina en 'LoveStory' de Poniatowska y 'Cuando las mujeres quieren a los hombres' de Ferré." *Afro-Hispanic Review* 16 (1997): 10-8.
- Davis, Lisa E. "La puertorriqueña dócil y rebelde en los cuentos de Rosario Ferré." *Sin Nombre* 9 (1980): 82-8.

- Delgado, Javier. "Actualmente las mujeres puertorriqueñas ocupan un lugar en la escena de las letras." *Uno Más Uno* 20-III-1992: 26.
- . "Las dos Venecias se recrea el tránsito del cuerpo femenino." *Uno Más Uno* 26-III-1992: sin página.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "Prólogo." *Sin Nombre* 5 (1975): 5B8.
- Díaz-Royo, Antonio T. "Trece ensayos y tres temas." *Revista de Ciencias Sociales* 22 (1980): 415-23.
- Encarnación, Ángel. "Maldito amor: Una opinión." *El Reportero* 26-VIII-1986: 24.
- Erro Peralta, Nora. "Identidad y creación en *The House on the Lagoon*." *La Seducción de la Escritura: Los Discursos de la Cultura Hoy*, 1996. México: sin editorial, 1997. 176-81.
- Escalante, Evodio. "El feminismo vivido de Rosario Ferré." *Proceso* 23-III-1981: 56-7.
- Escalera Ortiz, Juan. "Perspectiva del cuento 'Mercedes Benz 220 SL'." *Revista Interamericana* 12 (1982): 407-17.
- Fernández Olmos, Margarite. "Constructing Heroines: Rosario Ferré's Cuentos Infantiles and Feminine Instruments of Change." *The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature* 10 (1986): 83-94.
- . "Los cuentos infantiles de Rosario Ferré, o la fantasía emancipadora." *Revista de Crítica Literaria* 14 (1988): 151-63. También publicado en *Sobre la Literatura Puertorriqueña de Aquí y de Allá: Aproximaciones Feministas* (Santo Domingo: Alfa y Omega, 1989) 55-71.
- . "Rosario Ferré." *Escritoras Latinoamericanas: Una Guía Bio-bibliográfica*. Diane Marting and Monserrat Ordóñez, eds. México: Siglo XXI, 1991. 170-79.
- . "Rosario Ferré." *Spanish American Women Writers*. Ed. Diane E. Marting. New York: Greenwood Press, 1990. 165-75.
- . "Sex, Color, and Class in Contemporary Puerto Rican Women Authors." *Heresies* 4 (1982): 46-7.
- Figueroa, Armando. "Mujeres puertorriqueñas, una doble resistencia: Rosario Ferré." *Quimera* 123 (1994): 22-3.
- Flores, Angel. "Rosario Ferré." *Narrativa Hispanoamericana 1968-1981: Historia y Antología: Vol V: La Generación de 1939 en Adelante*. México: Siglo XXI, 1983. 221.
- Fox-Lockert, Lucía. "El discurso femenino en los cuentos de Elena Garro y Rosario Ferré." *La Escritora Hispánica*. Nora Erro-Orthmann and Juan Cruz Mendizabal, eds. Miami: Universal, 1990. 85-91.
- Francescato, Martha Paley. "Un cuento de hadas contemporáneo (envenenado) de Rosario Ferré." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (1994): 177-81.

- Franco, Jean. "Self-Destructing Heroines." *The Minnesota Review* 22 (1984): 105-15.
- García de Avilés, Estela and Olga Bizeso de Montilla. "Reflexiones en torno de la juventud en la cuentística puertorriqueña contemporánea." *Horizontes* 29.57 (1985): 35-43.
- Gascón Vera, Elena. "Sitio a Eros: The Liberated Eros of Rosario Ferré." *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Ed. Doris Meyer. Austin: U of Texas P, 1995. 197-206.
- Gelpí, Juan. "Apuntes al margen de un texto de Rosario Ferré." *La Sartén Por el Mango: Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. P. E. González and E. Ortega, eds. Río Piedras: Huracán, 1984. 133-35.
- . "Especulación, especularidad y remotivación en *Fábulas de la garza desangrada* de Rosario Ferré." *La Chispa '85: Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane University, 1985. 125-32.
- Gilard, Jacques. "Rosario Ferré: Maldito amor." *Caravelle* 48 (1987): 208-11.
- Girón Alvarado, Jacqueline. "El encuentro necesario en 'Cuando las mujeres quieren a los hombres'." *El Laurel* 1988: 241-46.
- Glenn, Kathleen. "Text and Countertext in Rosario Ferré's 'Sleeping Beauty'." *Studies in Short Fiction* 33 (1996): 207-18.
- Gomes, Miguel. "Da la ironía y otras tradiciones: Notas sobre el ensayo feminista hispanoamericano." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23 (1997): 235-53.
- Gosser-Esquilín, Mary Ann. "Textualidad y sensualidad compartidas en 'El regalo' de Rosario Ferré." *Alba de América* 11 (1993): 199-210.
- Grau, María Mercedes. "Ferré: Del recuerdo a un relato que deje leerse." *Diálogo* diciembre 1992: 46.
- . "Las metas de Rosario Ferré." *Diálogo* (agosto 1988): 24-5.
- . "Rosario Ferré analiza a Cortázar." *Diálogo* (enero 1990): 38.
- . "Venecia como liberación, un acercamiento poético de Rosario Ferré." *Diálogo* (septiembre 1992): 53.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "Márgenes de la transculturación en la narrativa de Rosario Ferré." *La Nueva Mujer en la Escritura de Autoras Hispánicas: Ensayos Críticos*. Ed. Juana A. Arancibia. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995. 59-65.
- . "Sitio a Eros." *Letras Femeninas* 9 (1983): 57-9.
- . "Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré." *Chasqui* 13 (1984): 13-25.
- . "Transgresión del orden burgués en 'Cuando las mujeres quieren a los hombres' de Rosario Ferré." *Plural* 4 (1985): 101-16.
- Gutiérrez, M. "Ideology in Literature." *Social Studies* 83 (1992): 12-26.

- Gutiérrez, Mariela. "La metafísica de la moral: Una visión lacano-kantiana del último rito en 'Isolda en el espejo', de Rosario Ferré." *Actas Irvine-92*. Ed. Juan Villegas. Irvine: University of California P, 1994. II: 212-19.
- . "Rosario Ferré y el itinerario del deseo: Un estudio lacaniano de 'Cuando las mujeres quieren a los hombres'." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16 (1992): 203-17.
- Gutiérrez, Mariela A. *Rosario Ferré en su edad de oro: Heroínas Subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor*. Madrid: Verbum, 2004.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "La 'loca del desván' y otros intertextos de *Maldito amor*." *MLN* 109 (1994): 283-306.
- Hart, Patricia. "Magic Feminism and Inverted Masculine Myths in Rosario Ferré's 'The Youngest Doll'." *Studies in Honor of María I. Salgado*. Ed. Millicent A. Bolden. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1995. 97-108.
- Hintz, Suzanne S. "La crítica literaria posmodernista de Rosario Ferré: Teórica para el siglo XXI." *Campo Abierto* 3 (1993-1994): 1-27.
- . "A Comparison of the Short Stories of Rosario Ferré in Her Collection *Papeles de Pandora* and Her Children's Anthology *Sonatinas*." Tesis de Maestría de la Universidad George Mason, 1989.
- . "Freedom to be Heard, Freedom to be Chosen: Rosario Ferré and the Postmodern Canon." *Monographic Review* 13 (1997): 355-63.
- . "The narrator as discriminator in (Auto)Biographical Fiction: Rosario Ferré's 'Vecindarios excéntricos'." *Romance Languages Annual* 7 (1995): 503-08.
- . *Rosario Ferré, A Search for Identity*. New York: Peter Lang, 1995.
- . "Rosario Ferré: Vanguard of Puerto Rican Feminist Literature." *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1993): 227-232.
- Irizarry Cruz, Sarah. "Estructura narrativa e ideológica en dos cuentos infantiles de Rosario Ferré: *El medio pollito*, *La mona que pisaron la cola* y *Los cuentos de Juan Bobo*." Tesis de Maestría de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988.
- Jaffe, Janice. "Translation and Prostitution: Rosario Ferré's *Maldito amor* and *Sweet Diamond Dust*." *Latin American Literary Review* 23 (1995): 66-82.
- Jiménez Corretjer, Zoe. "La estructura musical en *Maldito amor* de Rosario Ferré." *En Rojo* (suplemento a *Claridad*) 13-IX-1991: 22-23.
- Johnston, Ingrid. "How Readers Come to Terms with the Unfamiliar: The Social Context of the Cross-cultural Classroom." *Reader* 35-36 (1996): 12-20.
- Kaminsky, Amy. "Residual Authority and Gendered Resistance." *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Ed. Steven M. Bell. South Bend: U. of Notre Dame P, 1993. 103-21.

- Lagos-Pope, María Inés. "Sumisión y rebeldía: El doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré." *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 731-49.
- Lindstrom, Naomi. "Fábulas de la garza desangrada". *Letras Femeninas* 9 (1983): 55-6.
- "Litoral." *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 6 (1976): 7-8.
- López [sic], Ivette. " 'La muñeca menor': Ceremonias y transformaciones en un cuento de Rosario Ferré." *Explicación de Textos Literarios* 11 (1982-1983): 49-58.
- López-Adorno, Pedro. "Coordenadas metafórico/feministas en Rosario Ferré." *Cupey* 4 (1987): 25-31.
- López Jiménez, Ivette. "Papeles de Pandora: Devastación y ruptura." *Sin Nombre* 14 (1983): 41-58.
- Maldonado Denis, Manuel. "Rosario Ferré: La disección de una clase." *¡Ahora!* 7-III-1977: 24.
- . "Rosario Ferré: La disección de una clase." *En Rojo* (suplemento a *Claridad*) 10-III-1977: 8.
- Marey, Juan. "Cinq poètes portoricains." *Amerique Latine* 7 (1981): 85-6.
- Martínez, Elena M. "Rosario Ferré: The Youngest Doll." *Confluencia* 7 (1991): 155-56.
- Martínez Echazábal, Lourdes. "Maldito amor: Hacia una nueva hermenéutica de la historia." *La Torre* 3 (1989): 493-503.
- . "Maldito amor: Proyecto ideológico/proyecto textual." *Mujer y Sociedad en América*. Ed. Juana Alcira Arancibia. Westminster, CA: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1990. 109-18.
- Méndez-Clark, Ronald. "La pasión y la marginalidad en la escritura: Rosario Ferré." *La Sartén Por el Mango: Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*. P. E. González and E. Ortega, eds. Río Piedras: Huracán, 1984. 119-30.
- Méndez Panedas, Rosario. "'Cuando las mujeres quieren a los hombres': El doble como metáfora de un mundo intratextual." *Symposium* 48 (1995): 311-17.
- . "La dama y la prostituta, la prostituta y la dama: La creación del doble literario en 'Cuando las mujeres quieren a los hombres' de Rosario Ferré." *Romance Languages Annual* 7 (1995): 540-42.
- Miguel María, Esther de. "Claves de Puerto Rico." *La Nación* 5-IV-1992: 4.
- Molina, Javier. "La liberación práctica de la mujer tiene que ser un movimiento organizado y colectivo: Rosario Ferré." *Uno Más Uno* 25-III-1981: 19.
- . "La literatura femenina existe temáticamente, no en cuanto a las técnicas: Rosario Ferré." *Uno Más Uno* 26-III-1981: 18.

- . "Maldito amor, de Rosario Ferré: Mi novela refiere la guerra civil, sorda, de Puerto Rico." *Jornada* 14-V-1986: 24.
- Molinero, Rita Virginia. "El discurso irónico de un amor maldito en *Maldito amor* de Rosario Ferré." *Homines* 14-15 (1990-1991): 275-78.
- Mora, Gabriela. "Narradoras hispanoamericanas: Vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones." *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Gabriel Mora and Karen S. Van Hooft, eds. Ypsilanti: Michigan Bilingual Press, 1982. 156-74.
- Mullen, Edward. "Interpreting Puerto Rico's Cultural Myths: Rosario Ferré and Manuel Ramos Otero." *The Americas Review* 17 (1989): 88-97.
- Murphy, Marie. "Rosario Ferré en el espejo: Defiance and Inversions." *Hispanic Review* 65 (1997): 145-57.
- Netchinsky, Jill. "Madness and Colonization: Ferré's Ballet." *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1991): 103-28.
- Peña, Ángela. "La media naranja". *Última Hora* 19-IV-1978: 12.
- Pérez Marín, Carmen. "De la épica a la novela: La recuperación de la voz en *Maldito amor* de Rosario Ferré." *Letras Femeninas* 20 (1994): 34-43.
- . "Estrategia emancipadora en 'Pico Rico Mandorico' de Rosario Ferré y *Goblin Market* de Christina Rossetti." *Plaza: Revista de Literatura* 16 (1989): 64-9.
- Piñero de Rivera, Flor. "Visión panorámica de la literatura infantil puertorriqueña." *Literatura Infantil Caribeña*. Flor Piñero de Rivera and Isabel Freire de Matos, eds. Hato Rey, P.R.: Boriken Libros, 1983. 14-30.
- Pokorny, Elba D. "(Re)Writing the Body: The Legitimization of the Female Voice, History, Culture and Space in Rosario Ferré's 'La muñeca menor'." *Confluencia* 10 (1994): 75-80.
- Poniatowska, Elena. "La literatura de Puerto Rico no ha trascendido todavía a Latinoamérica." *Novedades* 11-VI-1977: 1, 6.
- . "Rosario Ferré: La hija rebelde de un gobernador de Puerto Rico." *Novedades* 10-VI-1977: 1, 12.
- . "Rosario Ferré: *Maldito amor*." *El Semanario* 18-V-1986: 5.
- Puleo, Augustus C. "The Intersection of Race, Sex, Gender, and Class in a Short Story of Rosario Ferré." *Studies in Short Fiction* 32 (1995): 227-36.
- . "Rosario Ferré: Nueva voz en el cuento puertorriqueño." *Cincinnati Romance Review* 23 (1993): 169-76.
- Puy, Catherine de. *Los Reflejos en el Lugar Femenino: Las Obras de Sylvia Plath y Rosario Ferré*. Northampton, MA: Smith College, 1985.
- Rama, Angel. "Rafael Sánchez y Rosario Ferré: Dos narradores puertorriqueños." *El Universal* 19-II-1978: 1-2.
- Regazzoni, Susanna. "Storie e storia in Rosario Ferré." *Rassegna Iberistica* 61 (1997): 55-7.

- Rivera, Carmen S. "Porcelain Face/Rotten Flesh: The Doll in *Papeles de Pandora*."
- Nichols, Elizabeth Gackstetter. "Loss and Abandonment: Rewriting the Myth of the National Romance in *Las dos Venecias*." *Osa mayor* 7 (1997): 21-9.
- Norat, Gisela. "Del despertar de 'La bella durmiente' al reino patriarcal." *Lingüística y Literatura* 15 (1989): 17-31.
- Olazagasti Segovia, Elena. "Rosario Ferré y la re-visión de un texto medieval." *Torre de Papel* 4 (1994): 81-92.
- Ortega, Julio. "Fábula del desarraigo." *La Jornada Semanal de México* 7-VI-1991: 12.
- Ortiz, Alejandra. "Los reflejos sobre *Una casa sobre la laguna*." *Horizontes* 40 (1997): 127-33.
- Ortiz, Maribel. "Rosario Ferré: Fábulas de la garza desangrada." *Extremos* 1 (1986): 70-2.
- Oviedo, José Miguel. "La palabra apasionada de Rosario Ferré." *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 161 (1984): 18-20.
- . "Rosario Ferré" Trans. Lori M. Carlson. *Review* 33 (1984): 53. *Chasqui* 23 (1994): 95-101.
- Rivero y Méndez, Isel. "Among Generals, Bishops and Guerrillias." *Ms.* mayo/junio 1991: 70-2.
- Rodríguez, Leticia. "El álbum de la culpa." *Nexos* 43 (1981): 54.
- Rodríguez, María Cristina. "How Male Writers Portray Women, and Vice Versa." *The San Juan Star* 19-V-1991: 16-17, 19.
- Rodríguez, Wilda. "Rosario Ferré está en contra de la ley cultural." *El Nuevo Día* 7-III-1980: 24.
- Rodríguez Luis, Julio. "De Puerto Rico a Nueva York: Protagonistas femeninas en busca de un espacio propio." *La Torre* 7 (1993): 577-94.
- Rodríguez Martino, Graciela. "Rosario contra el silencio." *En Rojo* (suplemento a *Claridad*) 28-XII-1990: 16-7.
- Román Riefköhl, Raúl A. "Fábulas de la garza desangrada." *Chasqui* 11 (1982): 59-60.
- Romero, Ivette. "Sweet Diamond Dust." *Mester* 8 (1989): 79-81.
- Roses, Lorraine Elena. "Las esperanzas de Pandora: Prototipos femeninos en la obra de Rosario Ferré." *Revista Iberoamericana* 59 (1993): 279-87.
- Routte Gómez, Eneid. "Gregory Rabassa: Translator of the Latin American Literary Boom." *San Juan Star* 14-XII-1978: 1.
- Sánchez, Luis Rafael. "Claves iniciales de *Papeles de Pandora*." *En Rojo* (suplemento a *Claridad*) 21-IV-1978: 11.
- Sanciprián, Alejandro. "El amor bajo el colonialismo." *Novedades* 23-XI-1986: sin página.

- Santí, Enrico Mario. "El sexo de la escritura." *Revista de la Universidad de México* 23 (1983): 50-52.
- Sefehovich, Sara. "Rosario Ferré: *Sitio a Eros*." *Fem* 4 (1981): 99-101.
- Silva de Bonilla, Ruth. "Comentarios sobre la reseña del libro *Sitio a Eros* escrita por Antonio T. Díaz-Royo." *Revista de Ciencias Sociales* 22 (1980): 408-11.
- Skinner, Lee. "*Pandora's Log*: Charting the Evolving Literary Project of Rosario Ferré." *Revista de Estudios Hispánicos* 29 (1995): 461-76.
- Solá, María. "*Fábulas de la garza desangrada* de Rosario Ferré: Contracanto del mito y la literatura." *Revista de Estudios Hispánicos* 20 (1993): 299-310.
- . "Habla femenina e ideología feminista en *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré." *Alero* 1 (1982): 19-26.
- Sotomayor, Áurea María. "Del striptease a la escritura femenina." *Puerto Rico Ilustrado* (suplemento a *El Mundo*) 28-VIII-1988: 14.
- . "Rosario Ferré: El revés del bordado." *De Lengua, Razón y Cuerpo*. Ed. Áurea María Sotomayor. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987. 64-9.
- Strout, Lilia Dapaz. "El arquetipo de animales en tres cuentistas." *Ateneo* 8 (1988): 55-67.
- Umpierre, Luz María. "Un manifiesto literario: *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré." *The Bilingual Review* 9 (1982): 120-6.
- Umpierre-Herrera [sic], Luz María. "Los cuentos ¿infantiles? de Rosario Ferré: Estrategias subversivas." *Nuevas Aproximaciones Críticas a la Literatura Puertorriqueña Contemporánea*. Río Piedras: Cultural, 1983. 89-101.
- Urrea, Beatriz. "El cuerpo femenino: Identidad(es) problematizada(s) en dos cuentos de Rosario Ferré" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 22 (1996): 279-300.
- Vega Carney, Carmen. "El amor como discurso político en Ana Lydia Vega y Rosario Ferré." *Letras Femeninas* 17 (1991): 77-87.
- . "'Cuando las mujeres quieren a los hombres': Manifiesto textual de una generación." *Continental, Latin American and Francophone Women Writers*. Eunice Myers and Ginette Adamson, eds. Lanham, MD: UP of America, 1987. 183-93.
- . "Sexo y texto en Rosario Ferré." *Confluencia* 4 (1988): 119-27.
- Vélez, Diana L. "Power and the Text: Rebellion in Rosario Ferré's *Papeles de Pandora*." *Journal of the Midwest Modern Language Association* 17 (1984): 70-80.
- Wittwer, Erica. "Ungesüsstesaus Puerto Rico." *Tages-Anzeiger* 23-X-1991: 12.
- Zee, Linda S. "Rosario Ferré's 'La muñeca menor' and Caribbean Myth." *Chasqui* 23 (1994): 102-10.

## Entrevistas con Ferré

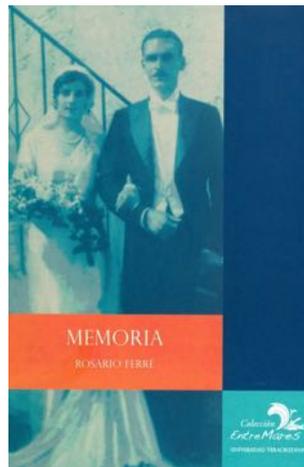
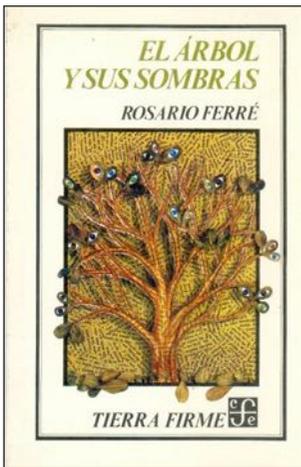
- Albanese, Lorelei. "Workspace: Rosario Ferré." *The San Juan Star* 20-I-1983: 26.
- Binder, Wolfgang. "Entrevista con Rosario Ferré." *La Torre* 8 (1994): 239-53.
- Bush, Andrew. "Señalar las discrepancias: Rosario Ferré y Antonio Skármeta hablan de Cortázar." *Revista de Estudios Hispánicos* 21 (1987): 73-87.
- . "Una entrevista con Rosario Ferré." *Caló Cuento y Canción* 1 (1985): 18, 25.
- Flores, Mauricio. "Del mito a la realidad." *El Nacional* 24-III-1992: 12.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise. "Rosario Ferré." *Interviews with Latin American Writers*. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1989. 81-92.
- García Pinto, Magdalena. "Entrevista a Rosario Ferré." *Historias Íntimas (Conversaciones con Diez Escritoras Latinoamericanas)*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988. 67-97.
- . "Interview with Rosario Ferré." Trans. Trudy Balch and Magdalena García Pinto. *Women Writers of Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1991. 81-103.
- Gould Levine, Linda and Gloria FeimanWaldman. "No más máscaras: Un diálogo entre tres escritoras del Caribe: Belkis Cuza Malé (Cuba), Matilde Daviú (Venezuela), Rosario Ferré (Puerto Rico)." *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area: A Symposium*. Ed. Rose S. Minc. Gaithersburg: Hispamérica, 1982. 189-97.
- Heinrich, María Elena. "Entrevista a Rosario Ferré." *Prismal/Cabral* 7-8 (1982): 98-103.
- Long, Sheri Spaine. "Entrevista breve con Rosario Ferré." *Mester* 15 (1986): 43-5.
- Méndez-Faith, Teresa. "Conversando con Rosario Ferré: Mini-entrevista." *Con-textos Literarios Hispanoamericanos: 6 Actos y 9 Cuentos Contemporáneos*. Ed. Teresa Méndez-Faith. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 197-99.
- Ortega, Julio. "Una entrevista inédita con Rosario Ferré." *Diálogo* enero-febrero 1991: 24-5.
- Pacheco, Cristina. "Espárragos y transatlánticos." *Sábado* (suplemento a *Uno Más Uno*) 8-V-1982: 6.
- Perry, Donna. "Rosario Ferré." *Backtalk: Women Writers Speak Out*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993. 83-103.
- Poniatowska, Elena. "Rosario Farré [sic] habla de su vida familiar." *Novedades* 12-VI-1977: 6.

- . "Rosario Ferré, dice que es una feminista independiente." *Novedades* 13-VI-1977: 6.
- Seitz, Christoph. "Interview mit der puertoricanischen Schriftstellerin Rosario Ferré." *WoZ* 6-XII-1991: 19.
- Turner, Harry. "Rosario Ferré at the Crossroads." *The San Juan Star Sunday Magazine* 8-III-1987: 2-4.
- "Women and Writing: Juxtapositions: Responses to Questions by Rosario Ferré and Magali García Ramis." *Sargasso* 4 (1987): 3-9.
- Zapata, Miguel Angel. "Rosario Ferré: La poesía de narrar." *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 26-27 (1987-1988): 133-40.

### Tesis universitarias sobre Ferré

- Arroyo, Elsa R. "La contracultura, la parodia y lo grotesco: Carnavalización de la literatura en los cuentos de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega." Tesis de Rutgers, la Universidad Estatal de New Jersey, 1989.
- Ayuso Ventimiglia, Monica Graciela. "Thinking Back through Our Mothers: Virginia Woolf in the Spanish-Sepaking Feminine Imagination." Tesis de la Universidad de la Florida, 1994.
- Balseiro, Isabel. "Nation, Race, and Gender in the Writings of Bessie Head and Rosario Ferré." Tesis de la Universidad de New York, 1992.
- Cruzado Mazo, Waded. "El espejo. Arquetipo literario y estructura narrativa en la ficción latinoamericana postmodernista: Carlos Fuentes y Manuel Puig." Tesis de la Universidad de Texas, Arlington, 1990.
- Davis, Lisa Anne. "Making Examples: The Authorization of Structure and the Construction of Exemplarity from the Fictions of Psychoanalysis to the Narratives of Nations." Tesis de la Universidad Harvard, 1991.
- García, Myrna. "La narrativa puertorriqueña contemporánea ante la cuestión nacional." Tesis de la Universidad de California, Berkeley, 1990.
- García Rodríguez, Antonia. "Female Feelings of Fragmentation in Rosario Ferré's *Papeles de Pandora* and Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*." Tesis de la Universidad Estatal de New York, Binghamton, 1988.
- Gonzales, Edgar O'Hara. "Rumores en el desfiladero: Poesía en lengua española, 1967-1987." Tesis de la Universidad de Texas, Austin, 1989.
- González Quevedo, Lydia Margarita. "A Postcolonial Approach to a Colonial Literature: The Case of Puerto Rico." Tesis de la Universidad de Texas, Austin, 1996.
- Hintz, Suzanne S. "The Search for Identity in the Narrative of Rosario Ferré: Toward a Definition of Latin American Feminist Criticism." Tesis de la Universidad Católica de América, 1993.

- López Jiménez, Ivette. "Escritoras puertorriqueñas del 70: Nuevos caminos." Tesis de la Universidad Yale, 1978.
- Méndez Panedas, Rosario. "Dobles y frailes, seres imaginarios en la narrativa de Rosario Ferré: Una aproximación semiótica." Tesis de la Universidad Syracuse, 1994.
- Palmer López, Sandra M. "Re-visión de la ideología patriarcal y del mito femenino en la narrativa y ensayos de Rosario Ferré." Tesis de la Universidad Estatal de la Florida, 1994.
- Pino Ojeda, Ximena Walescka. "Subalterno y nación en la escritura femenina latinoamericana: Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit." Tesis de la Universidad de Washington, 1996.
- Puleo, Augustus. "Las voces del cuento puertorriqueño contemporáneo." Tesis de la Universidad de Pennsylvania, 1993.
- Vallejos Ramírez, Mayela A. "El arte de tejer como eje estructurante en la narrativa femenina hispanoamericana." Tesis de la Universidad de Nebraska, 1997.
- Velázquez Lara, Socorro. "La parodia como poder subversivo feminista en la narrativa de Rosario Ferré." Tesis de la Universidad de New Mexico, 1996.
- Zee, Linda S. "The Boundaries of the Fantastic: The Case of Three Spanish American Women Writers." Tesis de la Universidad de Indiana, 1994.
- Zervas Gaytan, Leticia. "Articulación de un discurso descolonizador en María Luisa Puga y Rosario Ferré." Tesis de la Universidad de Massachusetts, 1996.



# BITÁCORA EDITORIAL

*Un pájaro vivía en mí.  
Una flor viajaba en mi sangre.  
Mi corazón era un violín.*

*Quise o no quise. Pero a veces  
me quisieron. También a mí  
me alegraban: la primavera,  
las manos juntas, lo feliz.*

*¡Digo que el hombre debe serlo!*

*(Aquí yace un pájaro.  
Una flor.  
Un violín.)*

JUAN GELMAN  
[“Epitafio”, *Violín y otras cuestiones*]



## EL MOMENTO DEL RESPETO

Con los primeros meses del año nos tocó despedir a dos activos promotores y fundadores de la *RANLE*: En Buenos Aires, Argentina, Rodolfo E. Modern (1922-2016), miembro numerario de la Academia Argentina de Letras (AAL) y miembro correspondiente de la Real Academia Española (RAE) y de nuestra Academia Norteamericana de la Lengua Española; y en Madrid, España, Antonio Monclús Estella (1951-2016), quien fuera Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, Director de la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en el Campo de Gibraltar, Miembro Correspondiente de nuestra Academia y Presidente de la Comisión de Educación. Sabemos que todo final humano es injusto porque la muerte es el confín donde se deshace todo sentido. Sin embargo en el caso de nuestros dos colegas y amigos al cortarse el flujo permanente de donde emanaban sus obras, permite convertirlas en una noble arquitectura, revisarlas y hasta desmontarlas en sus partes para entender mejor su mensaje al igual que mantenerlos vivos en nuestro recuerdo.

Descansen en paz.

EL EDITOR

## RODOLFO E. MODERN Y SU PLURAL MAGISTERIO

La dilatada obra literaria de Modern testimonia tan sólo una de las múltiples vías a través de las cuales supo encauzar la vigorosa afición por las letras que motivó su temprano abandono de la abogacía tras obtener el título de Doctor en Derecho. En cambio, habiendo alcanzado casi simultáneamente la máxima titulación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se consagró con ahínco al ejercicio de la docencia, la investigación literaria y la traducción, esferas en las que tuvo brillantes actuaciones. En el ámbito universitario tuvo meritorio desempeño como profesor titular de Literatura Alemana en las Facultades de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad de Buenos Aires, a la que permaneció vinculado hasta su jubilación, en 1988. En su caso, la docencia fue de la mano de una rigurosa labor investigativa que ha dado lugar a una apreciada obra ensayística cuyo primer hito data de 1958, fecha de la publicación de *El expresionismo literario*. En la década del '60, obtuvo una beca de la Fundación Alexander von Humboldt-Stiftung de Germanística que le permitió realizar estudios en la Universidad de Freiburg im Breisgau, mientras preparaba su tesis doctoral sobre Georg Büchner. En adelante, su sistemática dedicación a esa disciplina le permitiría sumar numerosos libros de ensayos, concebidos con el propósito de favorecer el conocimiento de la literatura en alemán, especialmente la de aquellos escritores y tendencias escasamente difundidos por entonces. Entre ellos destaca su imprescindible *Historia de la literatura alemana* (1961) y su esclarecedor volumen *La literatura alemana del siglo XX* (1969). Otros libros de contenido abarcador son *Estudios de literatura alemana: de Hölderlin a Peter Weiss* (1975), *Hispanoamérica en la literatura alemana y otros ensayos* (1989), *Literatura y teatro alemanes* (1995). Su

extenso corpus ensayístico también incluye varios estudios que hacen foco en la obra de algún escritor en particular, entre los que se cuentan, entre otros, *Georg Büchner* (1968); *Frank Kafka* (1993); *Georg Trakl* (1996). Complementan esta labor de indagación y estudio de la literatura alemana sus inspiradas traducciones, que le valieron en 1984 un premio de la Fundación Konex en ese rubro.

Adicionalmente a su obra académica cultivó ampliamente la narrativa, el drama y de manera especial la poesía, que fue el cauce expresivo de su preferencia, como lo testimonian más de veinte poemarios publicados: después del libro inaugural *Distanciado cielo* (1963), se sucedieron *Levántate y canta* (1968), *Rueda en el espejo* (1971), *Así, de esta manera* (1974), *Andanzas de Odiseo* (1975), *De lámparas y fuentes* (1978), *En blanco y negro* (1981), *Ascensión de lo grave* (1987), *Existencia común* (1989), *Asedio del Ángel* (1990), *Telón de fondo* (1992), *Tiempo de espera* (1995), *Intermitencias de la nada* (2000), *Cartografías* (2003), *Los sonetos* (2003), *La fina tela del silencio* (2004), *Aforismos y haikus* (2005), *Moneda de intercambio* (2005), *Ángulos de lo real* (2008), *Signos de interrogación* (2009), *Hacia donde* (2011), *Reencarnaciones* (2012), *Piccolo finale*, *GRAN FINALE* (2013) y *Mostrar el rostro* (2014).

Con la misma generosa entrega que caracterizó cada dimensión de su polifacética labor, Rodolfo Modern brindó un sostenido apoyo a proyectos de la ANLE tales como el Premio Nacional “Enrique Anderson Imbert”, en cuya creación participó, al igual que la fundación de la *RANLE (Revista de la ANLE)*, en la cual mantuvo una activa presencia con aportes en materia de creación literaria, ensayos y entrevistas. Asimismo, honró a nuestra Academia con su elección de publicar su obra *Manantial de la voz. Antología poética (1963-2015)* en la joven Colección *Pulso Herido* de creación literaria (Nueva York: ANLE, 2015, 278 p., ISBN 978-0-9967821-0-4). Esta antología está precedida por un fundacional estudio analítico de Stella Maris Colombo (“Rodolfo E. Modern y su plural magisterio”) que recorre perceptivamente la trayectoria del autor a través de sus obras, poniendo de relieve la confianza de Modern en el poder de la poesía, a la que concibe como privilegiada vía de conocimiento: de sí mismo, del mundo que lo rodea, de lo concebible mediante la imaginación. Inicialmente pensada como posibilidad de encuentro entre una de las poéticas más valiosas y profundas de la literatura hispanoamericana

y sus nuevos potenciales lectores, este libro se aquilata como síntesis de una obra destinada a proyectarse en el tiempo, desplegando el apretado universo de sentido que bascula entre la palabra y el silencio. Habiendo asediado las plurales aristas de lo humano, desde la desoladora conciencia de los límites hasta la esperanzada búsqueda de trascendencia, su límpida escritura prolongará aquella travesía iniciada en la interrogación y la conjetura en la conciencia de cada lector que abreve su sed en su luminoso manantial.



*Rodolfo Modern (izq.) con José Luis Moure,  
actual Presidente de la Academia Argentina de Letras (2002)*

## ANTONIO MONCLÚS ESTELLA IRRENUNCIABLE VOCACIÓN EDUCATIVA

Una sostenida e irrenunciable vocación educativa lo llevó a obtener el título de Doctor por la Universidad Complutense de Madrid al igual que por la Universidad de la Sorbona en París, especializándose en didáctica y organización educativa al igual que en filosofía y ciencias humanas, desarrollando una amplia experiencia nacional e internacional. Colaboró con diferentes universidades americanas, europeas y asiáticas; se desempeñó como consultor de la Organización de los Estados Americanos (OEA) y más tarde de la UNESCO en calidad de Experto en Planificación Educativa en África, y con la Unión Europea como Jefe de Misión de Evaluación de Proyectos de Formación Profesional en Centroamérica. Asimismo fue Consejero de Educación de la Embajada de España en Australia y Nueva Zelanda. Paulo Freire, célebre educador brasileño, lo caracterizó como el “paladín de la pedagogía de jóvenes ya adultos”. Publicó numerosos artículos sobre temas socioeducativos al igual que sobre humanidades y pensamiento contemporáneo. Autor de algo más de treinta obras académicas, de manera especial se destacan: *A qué llamamos enseñanza, escuela, curriculum; Educación y sistema educativo; Educación y cruce de culturas; Las perspectivas de la educación actual; La violencia escolar. Actuaciones y propuestas a nivel internacional; Educación para la paz. Enfoque actual y propuestas didácticas; La educación entre la complejidad y la organización*. Dirigió más de un centenar de cursos, seminarios y talleres al igual que una amplia gama de conferencias en universidades y academias de América, Europa, Asia y Oceanía.

En el ámbito de la ANLE se caracterizó como dinámico promotor de sus programas y proyectos con distintas instancias de la Unión

Europea, organizando encuentros y seminarios avanzados. Integró el equipo fundador de la *Revista de la ANLE* captando la colaboración de primeras figuras del ámbito sociocultural tanto de España como de Europa y Latinoamérica.

En materia de creación literaria cultivó el ensayo, la narrativa y poesía, siendo sus últimas obras los poemarios *Atardecer, deseo azul* (2014) y *En los mares de Otoño* (2015), ambos prologados por Gerardo Piña-Rosales, quien lo destacó como un “magnífico poeta, dueño de un singular discurso y lúcida mirada de nuestro tiempo.” Lo unió una larga relación con el Editor de la *RANLE*, quien lo evocó señalando “[a] lo largo de algo más de cuatro décadas compartiendo proyectos comunes, pude apreciar que Antonio estaba convencido de que la educación era el verdadero pilar para el crecimiento de una sociedad basada en los más altos valores del ser humano. Por su madurez académica, supo eludir el protagonismo estéril y renegar con altura del cientificismo inconducente y materialista, para refugiarse con humildad en la práctica socioeducativa y cultural como la única vía para acercarse a los verdaderos sentimientos y necesidades del hombre.”



*Antonio Monclús Estella*



Este noveno número  
de la *Revista de la Academia Norteamericana  
de la Lengua Española*  
acabose de imprimir el día 30 de agosto de 2016,  
festividad de Santa Rosa de Lima,  
en los talleres de *The Country Press*, Massachusetts,  
Estados Unidos de América