

**BOLETÍN  
de la  
ACADEMIA  
NORTEAMERICANA  
de la  
LENGUA ESPAÑOLA**



**ACADEMIA NORTEAMERICANA  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA**

**Nueva York  
2011**



BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA NORTEAMERICANA  
DE LA  
LENGUA ESPAÑOLA

Núm. 14



Nueva York  
2011

© 2011 ACADEMIA NORTEAMERICANA  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA/ Número 14

ISSN: 0884-0091

© Fotografías: Gerardo Piña-Rosales

Diseño y maquetación: Gerardo Piña-Rosales

Pedidos: Academia Norteamericana de la Lengua Española  
c.e.: acadnorteamerica@aol.com

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio sin permiso previo de los editores.

Agradecemos el apoyo del  
Excmo. Sr. D. Íñigo Ramírez de Haro,  
Cónsul para Asuntos Culturales  
del Consulado General de España en Nueva York,  
en la publicación de este Boletín.

\*

Y gracias también a D.<sup>a</sup> Águeda Sanfiz y D.<sup>a</sup> Ana Escudero,  
del Departamento de Cultura del Consulado General  
de España en Nueva York



**ACADEMIA NORTEAMERICANA  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA**

**DIRECTORES DEL BOLETÍN**

Eugenio Chang-Rodríguez y Gerardo Piña-Rosales

**CONSEJO EDITORIAL**

José Amor y Vázquez  
Milton Azevedo  
Joaquín Badajoz  
Emilio Bernal Labrada  
Jorge Ignacio Covarrubias  
Domnita Dumitrescu  
Víctor Fuentes  
Isaac Goldemberg  
Pedro Guerrero Ruiz  
Mariela A. Gutiérrez  
Rolando Hinojosa-Smith  
Nuria Morgado  
Carlos E. Paldao  
Jesús López-Peláez Casellas  
Rocío Oviedo Pérez de Tudela  
Janet Pérez  
Orlando Rodríguez Sardiñas  
Gonzalo Santonja Gómez-Agero  
Joaquín Segura  
Carmen Tarrab

G.P.O. Box 349  
New York, NY 10116



**ANLE**

[www.anle.org](http://www.anle.org)



## NORMAS EDITORIALES \*

### Formato de los artículos

Los artículos propuestos, originales e **inéditos**, deben estar escritos en español y no superar las 25 páginas a doble espacio. El tipo de letra utilizado será Times New Roman, Arial o Verdana en cuerpo 11. El texto no debe presentar variaciones en el tamaño de letras, sangrados innecesarios, cuadros, cajas o numeración de páginas. En vez de subrayados se utilizarán cursivas y se evitará, en la medida de lo posible, el uso de negritas y de abreviaturas. Es importante mantener el anonimato en el cuerpo del texto, por lo que las referencias a otras obras del mismo autor deberán aparecer en tercera persona.

### Título

El título del artículo deberá ir en mayúsculas (tamaño de letra 11). Seguidamente debe figurar el nombre y apellidos del autor y debajo la institución a la que pertenece en cursiva (tamaño de letra 11). El título, el nombre y apellidos del autor, y la institución de procedencia deben ir alienados al margen derecho.

### Citas

Las citas que tengan una extensión menor a 4 líneas, aparecerán entre comillas en el cuerpo del texto, y se emplearán comillas (“”), no paréntesis angulares («»). Los signos de puntuación van después de las comillas, paréntesis o llamadas a nota. En las citas con una extensión mayor se utilizará el sangrado, con dos retornos antes y después de la cita. Si se omite parte de una cita, deberá marcarse la elipsis con [...]. Cuando se precisen comillas dentro de una cita entrecomillada, se utilizarán comillas sencillas ('). Para indicar la procedencia de una cita en el texto, en el caso de que en la sección REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS aparezca solo una obra de ese autor, se señalará entre paréntesis el apellido y, con un espacio de separación y sin coma, el número de la página correspondiente. En caso de que en la sección REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS aparezca más de una obra del autor citado, se señalará entre paréntesis el apellido y, separado con una coma, el inicio del título de la obra citada seguido de puntos suspensivos. El

inicio del título irá en cursiva (si es un libro) o entre comillas (si es un artículo). Le seguirá el número de página con solo un espacio de separación y sin coma.

### **Notas**

En caso de que haya una sección de *Notas*, ésta aparecerá después del texto con el encabezamiento NOTAS (tamaño de letra 10). Deben limitarse a comentarios que no puedan ser incorporados al texto del artículo y deben seguir una numeración correlativa.

### **Referencias Bibliográficas**

La lista de obras citadas aparecerá después del texto o después del apartado NOTAS. Se indicará con el encabezamiento REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (tamaño de letra 11).

- Las referencias de libros citados deberán seguir el formato siguiente: Apellidos [coma], Nombre [punto]. Título de la obra en cursiva [punto]. Lugar de publicación [dos puntos]: Editorial [coma], fecha [punto].
- Las referencias de artículos en revistas deberán seguir el formato siguiente: Apellidos [coma], Nombre [punto]. [comillas] “Título del artículo [comillas y punto]”. Título de la revista en cursiva [espacio] Volumen de la revista en arábigos [punto]. Número de la revista en arábigos (fecha de publicación entre paréntesis) [dos puntos]: número de la página donde comienza el artículo [guión]- número de la página donde termina el artículo [punto]. Después del número 100, poner guión y los dos últimos números. Por ejemplo, 120-34.
- Las referencias de artículos o capítulos de libros deberán seguir el formato siguiente: Apellidos [coma], Nombre [punto]. [comillas] “Título del artículo [comillas y punto]”. Título del libro en cursiva [punto]. Función del encargado de la edición (Ed. en caso de que sea editor, Coord, si es coordinador, Selec. si es el encargado de la selección) Nombre y Apellidos del encargado de la edición [punto].

Lugar de publicación [dos puntos]: Editorial [coma], fecha [punto]. Número de página donde comienza el artículo [guión]-número de página donde termina [punto]. Después del número 100, poner guión y los dos últimos números. Por ejemplo, 120-34.

- Si una obra tiene más de un autor, se utilizará el siguiente formato: Apellidos del primer autor [coma], Nombre del primer autor y Nombre y Apellidos del segundo autor. O, si son tres: Apellidos del primer autor [coma], Nombre del primer autor [coma] Nombre y Apellidos del segundo autor [coma], y Nombre y Apellidos del tercer autor.
- Si hay varias obras de un mismo autor, su apellido y nombre aparecerán sólo en la referencia bibliográfica de la primera obra. En las restantes se indicará que se trata del mismo autor con dos rayas seguidas, punto y un espacio. Por ejemplo: ——. Libro de la ANLE

### **Materiales complementarios**

En caso que el trabajo requiera algún apoyo visual (fotos, ilustraciones, mapas, esquemas, cuadros, etc.) los mismos serán incluidos por separado, numerados correlativamente en archivos electrónicos. En la medida de lo posible se deberá prever que los mismos se inserten al final del trabajo. Para ello, en el cuerpo del artículo, se insertará una nota referencial indicando el referente para cada caso (ver anexo....).

### **Formato de las reseñas**

Las reseñas tendrán un máximo de cuatro páginas de extensión, a un espacio y medio con tipo de letra Times New Roman, Arial o Verdana en cuerpo 11. En la cabecera de la reseña deberá constar el título en mayúscula y en cursiva de la obra reseñada, seguido del nombre y apellido del autor de la obra, también en mayúscula (tamaño de letra 14). Seguidamente poner en el centro: Ciudad: Editorial, año y número de páginas (páginas en abreviatura). Por ejemplo, Sevilla: Editorial Andaluza, 2011. 267 pp. Luego debe figurar el nombre y apellidos del autor de la reseña y debajo

la institución a la que pertenece en cursiva (tamaño de letra 11) que deben estar alienados al margen derecho.

### **Soporte**

Los artículos y aportes propuestos (originales e inéditos), deben ser presentados en el programa Word y se enviarán a la siguiente dirección: *acadnorteamerica@aol.com*

*\*Estas Normas Editoriales deberán seguirse a partir del número 15.*

**BOLETÍN DE LA ACADEMIA NORTEAMERICANA  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA**

**Núm. 14 (2011)**

**S U M A R I O**

**ARTÍCULOS**

DON MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO: HISTORIADOR  
DE LAS RELIGIONES EN ESPAÑA / 17-29

*Marcos Antonio Ramos*

EL POE TEÓRICO Y SU RECEPCIÓN VENEZOLANA (CON  
ALGUNAS REFERENCIAS GENERALES E HISPÁNICAS) /  
31-59

*Francisco Javier Pérez*

NOTAS SOBRE CIRO ALEGRÍA, NARRADOR INDIGENISTA  
/ 61-71

*Tito Livio Agüero*

APORTES LITERARIOS Y LINGÜÍSTICOS DE MANUEL  
GONZÁLEZ PRADA / 73-87

*Eugenio Chang-Rodríguez*

EL PROYECTO MODERNISTA EN LA POESÍA CUBANA:  
APROPIACIONES Y USOS / 89-103

*Alberto Acereda*

EL PENSAMIENTO SOCIOPOLÍTICO Y RELIGIOSO EN LA  
POESÍA Y PROSA DE M. HERNÁNDEZ / 105-114

*Christian Rubio*

INTERSECCIONES: PABLO NERUDA Y MIGUEL HERNÁN-  
DEZ / 115-126

*Marlene Gottlieb*

LENGUA MATERNA, CREACIÓN LITERARIA Y COMPE-  
TENCIA PERIFÉRICA: EL CASO DE PEDRO SALINAS EN  
SAN JUAN DE PUERTO RICO / 127-140

*José Rienda*

EL SIGLO XX A TRAVÉS DEL CINE DE BUÑUEL / 141-154

*Víctor Fuentes*

TENDENCIAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL:  
LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA / 155-167

*Ginés Lozano Jaén*

TENDENCIAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL:  
LA OTRA ESCRITURA DEL NUEVO MILENIO / 169-179

*María Teresa Caro Valverde*

TENDENCIAS DE LA POESÍA ACTUAL: EL CULTURALISMO  
DE LOS NOVÍSIMOS / 181-190

*María González García*

IDENTIDAD Y ESTÉTICA DE PERTENENCIA EN LA POE-  
SÍA DE ORLANDO ROSSARDI / 191-204

*Joaquín Badajoz*

UN CRUCE DE PUENTES EN LA POESÍA DE MARICEL MA-  
YOR MARSÁN / 205-215

*Luis A. Jiménez*

CREATIVIDAD, METÁFORA Y NUEVA NARRATIVA / 217-  
237

*Rocío Oviedo Pérez de Tudela*

EL ESPAÑOL COMO LENGUA DE COMUNICACIÓN EN ES-  
TADOS UNIDOS / 239-259

*Milton M. Azevedo*

EL ESPAÑOL EN LOS ESTADOS UNIDOS: CRECIMIENTO,  
METAMORFOSIS Y CONTROVERSIAS

/ 261-302

*Domnita Dumitrescu*

## **DOCUMENTOS**

LA PALABRA DE ODÓN / 305-321

*Manuel Garrido Palacios*

MATAR A NERUDA / 323-330

*Joaquín Badajoz*

GABRIELA MISTRAL / 331-342

*Orlando Rossardi*

PABLO NERUDA Y GABRIELA MISTRAL BAJO EL ALA DE  
LAUTRÉAMONT / 343-350

*Gerardo Piña-Rosales*

EL DERECHO A LA EQUIVOCACIÓN: CONVERSACIÓN  
CON GUSTAVO PERÉZ-FIRMAT (ENTREVISTA) / 351-363

*Gustavo Pérez Firmat y Rolando Pérez*

LA VIDA PASAJERA, DE VÍCTOR MANUEL RAMOS: MIGRA-  
CIÓN Y LOS FLUJOS DE LA IDENTIDAD LÍQUIDA / 365-377

*Nuria Morgado*

LA VIDA PASAJERA, DE VÍCTOR MANUEL RAMOS: NOVELA  
POLIFÓNICA / 379-381

*Patricia López L. Gay*

LA VIDA PASAJERA, DE VÍCTOR MANUEL RAMOS, Y LA  
NARRATIVA DOMINICANA EN NUEVA YORK / 383-386

*Gerardo Piña-Rosales*

LA IMPORTANCIA DE LAS PALABRAS / 387-393

*Víctor Manuel Ramos*

## **RESEÑAS**

GASPAR DE VILLAGRÁ: LEGISTA, SOLDADO, POETA, DE  
MANUEL MARTÍN RODRÍGUEZ / 397-403

*Carlos E. Paldao*

*ESPAÑA Y LA INDEPENDENCIA DE ESTADOS UNIDOS*, DE  
THOMAS E. CHÁVEZ / 404-407  
*Guillermo Belt y Carlos E. Paldao*

*POEMAS DE PASIÓN Y LIBERTAD*, DE MAGALY QUIÑONES  
/ 408-416  
*Ángel Aguirre*

*CASI LA VOZ. ANTOLOGÍA PERSONAL, 1960-2008*, DE OR-  
LANDO ROSSARDI / 417-421  
*José Prats Sariol*

*EL EXILIO ESPAÑOL DE 1939. LAS ESCRITORAS*, DE JANET PÉREZ  
/ 422-424  
*Uva de Aragón*

*ASPECTS OF SPANISH PRAGMATICS*, DE DOMNITA DUMI-  
TRESCU / 425-427  
*Antonio Pamies Bertrán*

*LAS BASES DE LA NACIÓN. FUENTE DE VIRTUDES CIUDA-  
DANAS*, DE VÍCTOR BISONÓ / 428-430  
*Gerardo Piña-Rosales*

**DON MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO:  
HISTORIADOR DE LAS RELIGIONES  
EN ESPAÑA**

**Marcos Antonio Ramos**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**D**on Marcelino Menéndez y Pelayo,<sup>1</sup> bibliógrafo, humanista, filósofo, poeta, crítico e historiador, se refiere en una de las ediciones de su monumental *Historia de los Heterodoxos Españoles* a los que le precedieron en las arduas labores de investigación histórica y advierte lo siguiente:

Católicos, protestantes y racionalistas han trabajado simultáneamente en el grande edificio de la Historia Eclesiástica. Hijo sumiso de la Iglesia, no desconozco la distinta calificación teológica que merecen y la prudente cautela que ha de emplearse en el manejo de las obras escritas con criterio heterodoxo. Pero no se las puede ignorar ni dejar de aprovecharlas en todo lo que contienen de ciencia positiva, y así la practican y profesan los historiadores católicos menos sospechosos de transacción con el error.

Un siglo después, en un período considerado por algunos como “era poscristiana”, el método histórico crítico de estudio de las Escrituras ha echado abajo algunas de las diferencias fundamentales que separaron en su tiempo a los cristianos que a sí mismos se denominan ortodoxos de los llamados heterodoxos o “herejes”. Las asociaciones de historiadores eclesiásticos y de historiadores de las religiones no solo las integran, utilizando el lenguaje de Menéndez y Pelayo, “católicos, protestantes y racionalistas”, sino que sus miembros consideran como curiosidades y hasta como excentricidades

de épocas remotas muchas de las controversias religiosas que encendieron en su momento las pasiones de los humanos. En las últimas décadas, cuestiones tan fundamentales como las polémicas de fines de la Edad Antigua acerca de la naturaleza de Cristo, su humanidad y divinidad, han sido reemplazadas en los estudios eruditos por la búsqueda del Jesús histórico. Los expertos en temas religiosos se ruborizan ante cualquier intento de determinar el grado de ortodoxia o heterodoxia de algún teólogo y consideran esas cuestiones como propias de elementos ultramontanos o de telepredicadores. Sin embargo, como apunta José María Blázquez en su obra *Religiones en la España Antigua*: “Hoy día los temas de Historia de las Religiones están de moda”. De ahí que nuestro propósito sea el hacer resaltar mediante este discurso la muy respetable e importante labor realizada en el campo de la Historia de las Religiones, a fines del siglo pasado, por Don Marcelino Menéndez y Pelayo, un católico fervoroso que supo hacer justicia a los mismos heterodoxos que él combatió con toda la sinceridad y el apasionamiento que lo caracterizaban.

Para poder hacerlo, señalemos en primer lugar algunos datos fundamentales. Juan Boem publicó en el siglo XVI una voluminosa obra sobre las religiones de los continentes asiático, africano y europeo. El tema atrajo también a Jerónimo Giglio y a misioneros españoles en tierras de indios americanos como Bernardino de Sahagún y Bartolomé de las Casas. El XVI fue el siglo de Mateo Ricci y sus viajes a la China. El interés por las religiones vivas continuaría después con John Locke, Lord Herbert de Cherbury, Anthony Collins, Edward Tylor y una sucesión interminable de misioneros católicos que lograron extraer secretos a tribus situadas en el corazón de Africa o en las selvas de Nueva Guinea. En nuestro tiempo han escrito sobre el tema plumas tan acreditadas como las de Rudolf Otto, Joachim Wach, Mircea Eliade, Henri Pinard de la Boullaye, Gerardeus van de Leeux y un personaje tan interesante como Servipalli Radhakrishnan, ex Presidente de la

India, erudito y diplomático de larga ejecutoria. A este último se le considera un notabilísimo especialista que pudo polemizar inteligentemente con un personaje tan genial como el pastor protestante, humanista, musicólogo, teólogo, médico, filántropo y Premio Nobel de la Paz Albert Schweitzer, interesado sobre todo en la búsqueda del Jesús histórico.

En cuanto a historia de la Iglesia, los estudios son cada día más intensos, y la especialización se impone por todas partes. En el siglo pasado, historiadores como el luterano Adolf Von Harnack, una de las cumbres de la erudición alemana de todos los tiempos, abrió brecha en medio de conceptos tradicionales, como también lo hizo en el campo católico el doctor Johann Joseph Ignaz von Dollinger, otra figura importante de la historiografía germana. El siglo XX ha sido pródigo en historiadores de todas las denominaciones y confesiones, los cuales se han adentrado también en la historia de las religiones con el propósito de relacionar y comparar este tipo de fenómenos entre sí, mientras los sociólogos de la religión como Max Weber, e incluso políticos como el italiano Amintore Fanfani también se han interesado en la Sociología de la Religión. No olvidamos tampoco que un historiador tan afamado como Arnold Toynbee no se aparta del tema en sus estudios sobre las diferentes civilizaciones.

En algunos ambientes se prefiere hablar de “Historia de las Religiones” y no de “Historia de la Religión”, con lo que se quiere subrayar que cada religión ha de ser tratada como un fenómeno histórico con características propias. La historia de la religión tiene importancia fundamental, ya que es preciso ordenar y analizar los datos históricos de cualquier religión antes de valorar su significación más amplia. También se emplea con frecuencia la expresión “religiones comparadas”, la cual se ha impuesto para designar el estudio comparativo de las religiones. Este tipo de análisis se remonta a Jenófanes, en el siglo VI A.C., quien advirtió que los tracios y los etíopes

hacían imágenes de sus dioses conforme a sus rasgos y fisonomía. Ahora bien, el término *Religionswissenschaft* se acuñó en el último cuarto del siglo XIX para indicar una de las ciencias basadas en las teorías de la evolución de Darwin y Spencer. Sus primeros representantes fueron agnósticos o cristianos liberales: Max Muller, James Frazer, W. R. Smith, A. Lang y C. P. Tiele. Como afirmamos en una de nuestras obras, independientemente del grado de familiaridad que podamos tener con esos nombres, la historia de las religiones continúa siendo una apasionante experiencia para creyentes, agnósticos y ateos de todas las latitudes geográficas y de cualquier tendencia política.

En su propia época, fines del siglo XIX, el polígrafo español entendía que ya era hora de que los españoles se incorporaran a las nuevas corrientes de investigación sobre Historia de la Iglesia, enlazándola con lo que él consideraba “buena y sólida tradición del tiempo viejo”. Recordaba a sus lectores que en torno a la Iglesia había girado durante siglos la vida nacional”. Así aquel historiador de profundas convicciones religiosas se sintió inclinado a hacer su contribución y a explorar aspectos poco estudiados del pasado nacional. Como lo aclara el Padre Guillermo Fraile, su vocación era preferentemente histórica, de bibliófilo, que exhuma y hace revivir con el gozo de desenterrar un pasado glorioso e injustamente olvidado. En el fondo de la polémica latía un problema más profundo. No se trataba solamente de la cuestión histórica de si en España había habido o no filósofos o pensadores ortodoxos o heterodoxos, según el criterio escogido. Se trataba sobre todo de la necesidad de trazar el adecuado marco de referencia para oponerse, como era su intención, a la invasión de corrientes extranjeras, tales como el krausismo, el kantismo, el positivismo, el hegelianismo y otras. De aquí surge no sólo su aporte a la historia de la filosofía española, sino también su interés en el origen y desarrollo de las corrientes que consideraba heterodoxas. Una gran ilusión de sus días juveni-

les fue escribir algún día la historia de la filosofía española. Así lo revela su respuesta al discurso de Bonilla y San Martín: “A este lauro de ser el primer historiador de la filosofía nacional aspiré en mi juventud”.

Menéndez y Pelayo era un convencido de la realidad de una “filosofía española”, la cual, como también apunta Fraile, debe ser entendida “no sólo en sentido geográfico, espacial o personal, sino también en el sentido racial o nacional”. Sus contribuciones a esa materia fueron muchas: *La Ciencia Española*, *Historia de las Ideas Estéticas*, *De las Visicitudes de la Filosofía Platónica en España*, *De los Orígenes del Criticismo y del Escepticismo y especialmente de los precursores españoles de Kant*, y sobre todo *Historia de los Heterodoxos Españoles*. No puede escribirse ningún estudio sobre la historia de las ideas en España sin acudir al texto clásico de aquel erudito entregado por completo a investigar en archivos y bibliotecas, acumular datos y descubrir obras ignoradas. Según Pedro Aullón de Haro, Menéndez y Pelayo era una síntesis globalizadora de analista y compilador infatigable acompañada de suma destreza. La imagen que ofrece su obra es la de grandes bloques que totalizan aspectos o fases de la historia cultural con ambiciosa vocación monumentalista apremiada por reconstruir ante los ojos esa historia y sus engarces. Como veremos, esa opinión no sólo la confirman los grandes especialistas en la obra de Menéndez y Pelayo, considerada como un todo, sino, de manera especial, su *Historia de los Heterodoxos Españoles*.

La *Historia de los Heterodoxos Españoles*, trazada con pasión, sobre todo al acercarse a la etapa contemporánea, y caracterizada por el fragor de la polémica consta de ocho libros en dos tomos en la edición de la Biblioteca de Autores Cristianos. Los cuatro primeros libros tratan de la vida religiosa en la Península durante las etapas romana, visigoda, mozárabe, renacentista y la llamada Primera Reforma Protes-

tante en España. El quinto está dedicado al siglo XVII, el sexto abarca el XVIII, el séptimo y el octavo estudian el XIX hasta el momento en que la historia se escribe. El primer libro también incluye un cuadro general de la vida religiosa en la Península antes de la llegada de la religión cristiana. Evidentemente, para Menéndez y Pelayo, el proceso cultural español se caracteriza por su unidad. Por lo tanto, el nacimiento, desarrollo y desaparición de las doctrinas teológicas surgidas en su patria como fenómenos aislados constituyen una especie de “historia de España vuelta del revés”. No puede decirse de esta obra lo que afirmó acerca de la suya, con ejemplar modestia, el Padre Juan Mariana célebre historiador y prosista: “Yo nunca pretendí hacer historia de España ni examinar todos los particulares que fuera nunca acabar, sino poner en estilo y lengua latina lo que otros tenían juntado”. Apenas salido de la adolescencia, nos lo recuerda, en la primera edición, el Dr. Vicente de la Fuente, Censor Eclesiástico, “Menéndez y Pelayo logró allegar un enorme caudal de conocimientos en materia de doctrinas. Sus viajes al extranjero, sus visitas a las bibliotecas de su propio país, Francia, Italia y el Vaticano, dieron por fruto una obra que no puede ser calificada de literatura de segunda o de tercera mano, como la de algunos otros historiadores eclesiásticos”.

Pasando a algunos aspectos de su investigación, y de las investigaciones históricas en general, Menéndez y Pelayo reconocería a la Alemania de su tiempo como “maestra de Europa” en muchas ramas de la erudición y a los teólogos e historiadores alemanes una vida intensa casi sin paralelo en aquella época. Despojándose al menos temporalmente de sectarismo, se referiría a una historia eclesiástica, entendida más allá de confesiones y credos, como materia sin la cual no hay conocimiento completo de la ciencia cristiana, ni de la historia general que tiene en el cristianismo su centro. Este criterio parece coincidir con el de Hergenroether. Además, si el historiador debe ser teólogo, el teólogo debe ser también historia-

dor, afirmación a la que algunos no prestan la debida atención. Para él, la historia eclesiástica era una grande apología, no sólo de la Iglesia sino de sus dogmas. De ahí, su énfasis en diferenciar entre “ortodoxia” y “heterodoxia”, a pesar de reconocer enormes méritos literarios y hasta piedad personal en algunos de los “herejes” que, como hombre de su época, fustiga inmisericordemente en cuestiones doctrinales.

El profesor Juan B. Vilar en su importante libro *Intolerancia y libertad en la España Contemporánea*, publicado en 1994 con un prólogo del maestro de historiadores Sir Raymond Carr, hace, desde la Universidad de Oxford, este reconocimiento: “El mismo Menéndez y Pelayo en su conocida obra sobre los heterodoxos, en donde se resumen y superan aportaciones anteriores como las de M’Crie, Llorente, Puigblanch, Peddie o Adolfo de Castro, subraya en el prólogo la escasa atención que le mereció el problema del reformismo en su siglo, atraído por otras cuestiones, pues si en el XVI fue la Reforma la disidencia más destacable, [...] es hoy la inferior y de menos cuenta, reduciéndose por lo que a España toca a los esfuerzos impotentes, anacrónicos y casi risibles de la propaganda protestante”. Vilar se refiere a la ausencia de objetividad y de sentido crítico en aspectos importantes de la *Historia de los Heterodoxos Españoles* pero destaca cómo Menéndez y Pelayo superó en otros aspectos labores tan respetables como las de Thomas M’Crie, el gran historiador de la Reforma Protestante en la España del siglo XVI. Esos problemas con la objetividad y el sentido crítico pueden señalarse también en la historiografía reformista; es decir, se exalta a quienes han sufrido persecuciones en detrimento de aquellos que desarrollaron labores más fructíferas y menos conflictivas.

En esta obra de juventud del escritor santanderino no sólo se recorre detenidamente, como en el dictamen de su Censor Eclesiástico, la serie de lo que él considera errores

doctrinales de Marcial y Basíledes, primeros heterodoxos españoles cuyos nombres conserva la historia; luego los de Prisciliano y sus muchos partidarios, así como los de Félix, Elipando, los adopcionistas, el mozárabe Hostegesis y antropomorfitas, los albigenses españoles, Arnolfo de Vilanova, etc., sino que se hace un aporte al estudio del erasmismo en España, anticipando las labores todavía insuperadas de Marcel Bataillon. También se critica con cierta mesura la labor de Alfonso de Valdés, a quien Menéndez y Pelayo considera erasmista, pero se elogia, aunque por medio de comentarios tendenciosos, la obra extraordinaria de Juan de Valdés, catalogado por él como protestante.

Resulta entonces admirable que la historia del protestantismo español, criticado con tanta pasión y sinceridad por Menéndez y Pelayo, no pueda escribirse sin estas palabras de su más ilustre crítico:

Los trabajos bíblicos, considerados como instrumento de propaganda, han sido en todo tiempo ocupación predilecta de las sectas protestantes. No los desdeñaron nuestros reformistas del siglo XVI: Juan de Valdés puso en hermoso castellano los Salmos y parte de las Epístolas de San Pablo; Francisco de Enzinas, no menos helenista, vertió del original todo el Nuevo Testamento; Juan Pérez aprovechó y corrigió todos estos trabajos. Faltaba, con todo eso, una versión completa de las Escrituras que pudiera sustituir con ventaja a la de los judíos de Ferrara, única que corría impresa, y que por lo sobrado literal y lo demasiado añejo del estilo, lleno de hebraísmos intolerables, ni era popular ni servía para lectores cristianos del siglo XVI. Uno de los protestantes fugitivos de Sevilla se movió a reparar esta falta; emprendió y llevó a cabo, no sin acierto, una traducción de la Biblia y logró introducir en España ejemplares a pesar de las severas prohibiciones del Santo Oficio. Esta Biblia, corregida y

enmendada después por Cipriano de Valera, es la misma que hoy difunden, en fabulosa cantidad de ejemplares, las sociedades bíblicas de Londres por todos los países donde se habla la lengua castellana. El escritor a quien debió nuestro idioma igual servicio que el italiano a Diodati era un morisco granadino llamado Casiodoro de Reina.

Con esa afortunada comparación que hace Menéndez y Pelayo queda establecido que la Biblia de Reina-Valera es la Biblia clásica de la lengua española.

Enrique Sánchez Reyes, biógrafo de Menéndez y Pelayo, definió así a nuestro personaje, a quien sólo me he referido con relación a aspectos muy limitados de su prodigiosa y monumental labor: "...fue el último de nuestros humanistas, con un humanismo humanísimo, si se me permite la redundancia, que empapa y perfuma su vida y su obra toda. Un humanismo muy español y cristiano, que trasciende sabiduría clásica, españolismo y profunda religiosidad".

## NOTAS

<sup>1</sup> Don Marcelino nació en Santander, el 3 de noviembre de 1856, hijo de Marcelino Menéndez Pintado, asturiano, y de Jesusa Pelayo, santanderina. Desde sus primeros años dio muestras de una vocación intelectual definida y de un talento excepcional. Prevalece en Menéndez y Pelayo una curiosidad inagotable. Doña Emilia de Zulueta hace hincapié en algunas cualidades suyas que consideramos indispensables para un historiador: "memoria casi sobrehumana, rapidez legendaria en la lectura, aptitud prodigiosa para la elaboración de síntesis esclarecedoras y para la acumulación y ordenación de datos eruditos". Todas esas condiciones eran ya fáciles de encontrar en el joven graduado del Instituto de Santander quien inició sus estudios de Filosofía y Letras en Barcelona (1871). De la etapa barcelonesa de don Marcelino queda una *Semblanza* de su maestro Manuel Milá y Fontanals, leída años después en la Univer-

sidad de Barcelona, y en ella hace un balance de lo que le adeuda al maestro catalán. Menéndez y Pelayo valora los aportes de Milá y Fontanals a diferentes disciplinas e insiste en señalar cómo este descubre por sí mismo, en un esfuerzo autodidacto, el método histórico-comparativo. Superando a su admirado Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo no solo aprendió por su propia cuenta el francés y el italiano sino que no necesitó de cursos especiales en las universidades alemanas para dominar admirablemente los grandes secretos de la investigación histórica más avanzada de su época. En 1873 se trasladó a Madrid, continuando sus estudios en la Universidad Central. En 1874 se licenció en Valladolid y en 1875 recibió en Madrid su doctorado. Menéndez y Pelayo había terminado todo el círculo de sus estudios oficiales antes de cumplir los diecinueve años. Se había presentado al ejercicio del doctorado con una tesis sobre *La novela entre los latinos*, la cual dedica al ser impresa “A Don José Ramón de Luanco, catedrático de la Universidad de Barcelona”. A los quince años era bachiller, a los diecinueve, después de asistir a las clases de Milá y Fontanals y de Salmerón, ostentaba el título de doctor en filosofía y letras; a los veinte polemizaba con Azcárate y Revilla. A los veintidós, ganó la cátedra de Historia Crítica de la Literatura Española, y un año después la de Historia. Miembro de las Academias de Ciencias Morales y Políticas y de Bellas Artes en San Fernando, formó parte del Congreso de su país como diputado y como senador vitalicio. Fue director de la Biblioteca Nacional y, al mismo tiempo, de la Academia de la Historia. Tras enumerar algunos de los logros de este gigante, el Padre Rodolfo M. Ragucci escribe lo siguiente: “Fue Don Marcelino el asombro de propios y extraños por lo vasto y profundo de su erudición, que supo exponer con la transparencia, naturalidad y amenidad de un estilo propio, en dicción galana, fácil y castiza. Había nacido, como las águilas, para las altas cumbres del saber humano”. Y Gómez Restrepo dijo de él: “En Menéndez y Pelayo se unieron armoniosamente la España antigua, la de las grandes y venerandas tradiciones, y la España moderna, en todo cuanto esta tiene de propio y de original. En Menéndez y Pelayo fue encarnando, cada día con mayor fuerza y pujanza, el espíritu nacional”. En cuanto a su prosa, Federico Carlos Saínz de Robles, Cronista Oficial de Madrid, la considera de corte moderno y de efecto rápido y directo, ni asiática ni cortada. Ese mismo historiador de la literatura añade lo siguiente: “en ella laten las insignes calidades poéticas de su imaginación”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Dámaso, *Menéndez y Pelayo, crítico literario*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.
- Amador de los Ríos, J., *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Artigas, Miguel, *La vida y obra de Menéndez y Pelayo*. Madrid-Santander, Editorial Voluntad, 1927.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus en España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- . *Erasmus y el Erasmismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1977.
- Blázquez, José María, *Religiones en la España Antigua*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- . *Diccionario de las Religiones Prerromanas de Hispania*. Madrid: Editorial Istmo, 1975.
- Calzada Rodríguez Luciano, *La Historia de España en Menéndez y Pelayo*. Murcia: Universidad de Murcia, 1957.
- Chabás, Juan, *Literatura española contemporánea*. La Habana: Cultural, 1952.
- Díaz Simón, *Estudios sobre Menéndez y Pelayo*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- . “Bibliografía de y sobre Menéndez y Pelayo, 1939-1955”, *Revista General de Investigación y Cultura* 34, núms. 117-118, Arbor, 1956.
- Donoso Armando, *Menéndez Pelayo y su obra*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1913.
- Egaña, Arturo de, S. J., *Historia de la Iglesia en la América Española*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- Eliade, Mircea, *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.
- . *A History of Religious Ideas*, 3 vols. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

- Eliade, Mircea y Joseph M. Ki tagawa, *Metodología de la historia de las religiones*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1967.
- Frailé, Guillermo, *Historia de la Filosofía Española*, 2 tomos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1971.
- García y García de Castro, R., *Menéndez y Pelayo. El sabio y el creyente*. Madrid: Editorial Fax, 1940.
- García Iglesias, L., *Los judíos en la España Antigua*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1978.
- García López, E. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Vicens, 1971.
- Garriga, F. J., *Menéndez y Pelayo, crítico literario*. Madrid: Nuestro Tiempo, 1912.
- González Ruiz, Nicolás, *La Literatura Española del siglo XX*. Madrid, Editora Nacional, 1943.
- Harnack, Adolfo Von, *The Mission and Expansion of Christianity*. Gloucester: Peter Smith, 1972.
- Kamen, Henry, *La Inquisición Española*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.
- Laín Entralgo, Pedro, *Menéndez y Pelayo*. Buenos Aires-Ciudad de México: Espasa Calpe, 1952.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Menéndez y Pelayo: Su época y su obra literaria*. Salamanca: Anaya, 1962.
- Mariana, Juan, *Obras del Padre Juan de Mariana*, 2 tomos. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1950.
- Marinello, Juan, *Momento Español*. La Habana: Imprenta Molina, 1942.
- Menéndez y Pelayo, Marcelo, *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- . *Historia de las Ideas Estéticas en España*. México: Editorial Porrúa, México, 1985.
- Montalbán, Francisco, *Historia de la Iglesia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963.
- Ragucci, Rodolfo M., *Literatura Española de los Últimos*

- Cien Años (desde 1850)*. Buenos Aires: Editorial Don Bosco, 1962.
- Ramos, Marcos Antonio. *Historia de las Religiones*, Madrid: Playor, 1987.
- Reuelta Sañudo, Manuel, *Menéndez y Pelayo: Hacia una Nueva imagen*. Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 1983.
- . *La Biblioteca de Menéndez y Pelayo*. Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 1982.
- Rubio y Lluch, A., *Discurso en elogio del Dr. Marcelino Menéndez y Pelayo*. Madrid: Domingo Casanovas, 1913.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, *Menéndez y Pelayo, ese desconocido*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1975.
- . *Menéndez y Pelayo, historiador y crítico literario*. Madrid: Editorial de Afrodísio Aguado, 1956.



# EL POE TEÓRICO Y SU RECEPCIÓN VENEZOLANA (CON ALGUNAS REFERENCIAS GENERALES E HISPÁNICAS)

**Francisco Javier Pérez**

*Academia Venezolana de la Lengua  
Universidad Católica Andrés Bello*

## **El cuervo y su Filosofía de la composición**

**L**os lectores de *El cuervo* hicieron de Poe un teórico de la literatura. Para ellos desarrolla los principios de su arte poética en un axiomático ensayo que entiende como la *Filosofía de la composición* de toda escritura. Con la intención inmediata de explicarles los mecanismos “algebraicos” que ha puesto en marcha para alcanzar el funcionamiento del más logrado de sus textos poéticos (en donde un cuervo diabólico visita, en una noche de tormenta, al amante desolado por la pérdida de su amada Leonora), el ensayo va a constituirse en mucho más que eso —no poca cosa sin embargo— al ofrecer la sumatoria de todos los caracteres de su escritura, en la triple vertiente en la que la entiende y gestiona en su breve y laboriosísimo tránsito de escritor y de hombre (morirá promediando los cuarenta años).

Esa vertiente triple no será sino la posibilidad de extender en tres categorías genéricas las mismas vocaciones, asuntos y resultados que caracterizan todo lo firmado con las tres letras mágicas de su mágico nombre. Poesía, Obra narrativa y Ensayo vendrán a confluír en la explicación que Poe alcanza sobre su obra literaria; más aún, vendrán a verse explicados en las páginas del célebre escrito ensayístico. Hace de *Filosofía de la composición* no sólo, como se pudiera creer por la lectura referencial del ensayo, un estudio sobre el mecanismo de su poesía, sino, encantadoramente, el mecanismo de todo

lo que entiende por el trabajo espiritual de escribir. La palabra “composición” (al resguardo de la más poderosa en el imaginario de la inteligencia humana: “filosofía”) da, aquí, la clave para la interpretación exacta de lo que era la literatura a su manera y de lo que quiso a su manera ofrecer como literatura.

Literaturas y maneras que en Poe encuentran al más privilegiado de los escritores (junto al más desdichado de los hombres modernos), “el dios intelectual de nuestro siglo”, como formuló admirablemente el admirable Stéphane Mallarmé (“Baudelaire + Poe”, en la ecuación de José Bergamín; recordada por Alfonso Reyes en *Culto a Mallarmé*, 1936-1938). Cultores aparentes de una matemática poética, estos dos dioses van a desgastar el lenguaje para privilegiarlo, tanto en forma como en pensamiento, en lo que tiene de azar y destino. Serán estas, pues, las claves más perdurables de lo que Poe intenta que entendamos en *Filosofía de la composición* por cada una de las composiciones poéticas, narrativas y ensayísticas en la historia de la escritura: escritura numerológica capaz de explicarnos los números de la escritura y, en ella, los del universo todo. No es fortuito, entonces, que el último libro del escritor esté dedicado a la comprensión del universo celeste (*Israfil*, el heteronímico ángel caído, vuelve al cielo en una redención deificadora), toda vez que la indagación en el universo espiritual de lo humano ha quedado completa. Menos fortuito, también, que defina el género escriturario de esta obra subtitulándola como *poema en prosa*. Se trata del ensayo *Eureka* (1847), y en sus páginas Poe nos regalará las pistas para la conceptualización del término “composición”, al asignarle la triple entidad que representa toda su intención literaria: “presento esta composición sólo como un Producto de Arte, como una Novela o, si no es una pretensión demasiada elevada, como un Poema”. Hace coincidir, pues, poema y narración con el ensayo, para, al final del Prefacio, hacer coincidir filosofía con poesía: “Sin embargo, sólo como poema deseo que sea juzgada esta obra después de mi muerte”. A

estas coincidencias dedicará sus largos empeños de pensador de la literatura.

Todos los poetas después de Poe nacerían poetas bajo el embrujo de *El cuervo*. Y esta premonición, en un escritor tan premonitorio, hizo que Poe se ocupara de explicar cómo lo había escrito. Ondeará banderas contra la “inspiración” como estado creador de la poética romántica, de la que él es parte y primer censor, para en su lugar insistir en la factura premeditada, organizada, disciplinada y preconcebida del texto. Desmorona uno de los mitos literarios de su tiempo, en detrimento del reconocimiento de la tribu, al revelar los entretelones y mecanismos encubiertos de la creación literaria (en éste y en otros sentidos será, como apunta H.A Murena: “el primer golpe dado por América contra las puertas de Europa”). Fustiga la farsa de la literatura y a sus cultores, entendiendo a la primera como teatro y a los segundos como histriones.

He aquí su método de composición (igualmente válido para sus poemas mayores: “Annabel Lee”, “Ulalume” y “Las campanas”; tratamientos de situaciones similares a las de *El cuervo*; así como para la generalidad de sus narraciones, guiadas indefectiblemente por los genios del efecto y de la intención), espacios categóricos que se despliegan como ecuaciones en la búsqueda de la escritura poética perfecta. Así, la extensión, el dominio, el tono, el tema, el estribillo, la versificación, el local y el signo emblemático, conceptualizarán las ocho estaciones por donde transita el hechizo contenido en *El cuervo* y, en consecuencia, el hechizador estudio que dedica Poe para explicar el trueque de estos trucos en seducción verbal y en materia espiritual.

Sobre *la extensión*, entenderá la necesidad exigida por el poema de ser recitado y asimilado en el tiempo signado por una sesión de lectura. Determina que esta extensión no será otra que la permitida por la temporalidad de un centenar de

versos, en su relación con la intensidad del efecto. Para la tranquilidad sobre la asertividad de su método, *El cuervo* estará conformado por ciento ocho versos. No quiere desgastarse en defender la dignidad de muchos textos canónicos que no siguen esta regla (en su imaginario gravita *El Paraíso perdido*, obra del Homero de la lengua inglesa: el bardo ciego John Milton) y para ellos inventa un subterfugio: se trata de obras compuestas por adición de efectos y de centurias de versos para lograrlos.

Sobre *el dominio*, está convencido que es la belleza el más digno de todos. Suma de placeres, gesto universal, elevación sin par, la belleza será capaz de reunir amigablemente en el poema la Verdad y la Pasión. Respectivamente, y como suma estética, serán las satisfacciones de la razón y las satisfacciones del corazón los asideros que deberán ser doblegados por el universo de la belleza, poblado de sentimientos y realidades.

Sobre *el tono*, no podrá ser otro que aquél en donde la belleza alcance su grado más alto. Así, pues, y sin necesidad de evidencias, la tristeza vendrá al encuentro del poeta para hacerle pontificar sobre la legitimidad de la melancolía como el tono más poético de cuántos pueden existir.

Sobre *el tema*, tendrá que reconocer, como si lo entendiera consecuencia encadenada de los tópicos anteriores (dominio + tono), que el más poético de todos, el más bello y melancólico a la vez, será el de la muerte de una hermosa mujer, pronunciado por el enamorado abatido ante la pérdida (experiencia tan familiar al Poe que ve morir a Virginia Clemm, al poco tiempo de escribir *El cuervo*).

Sobre *el estribillo*, establecerá una de las teorías más complejas de su filosofía poética y de las de mayor arraigo. Después de volver sobre los pasos que lo llevan al sintagma

“nunca más” (el mágico y ritualístico: *nevermore*), demorará por placer la formulación de su teoría sobre la *variabilidad de aplicación* del estribillo. Siendo uno de los elementos más tradicionales del verso, o quizá por eso, Poe se solaza en explicar agudamente uno de los logros más indiscutibles de su sistema. La repetición continuada de la palabra *nevermore* en calidad de respuesta a la pregunta que edifica cada estrofa, producirá la cadena de efectos más poderosa y expresiva sobre la que alza vuelo *El cuervo* (cuando, en 1905, Elías David Curiel escribe su poema “Edgar Poe”, dedica al estribillo estas analíticas palabras: “Croa el cuervo su necróforo: — ¡Nunca más! y/ tal palabra/ fosforece sobre el frontis en macabra abracadabra!/ Entre sauces selenitas desfilan se ve un entierro”). El crecimiento de la complejidad filosófica de los cuestionamientos que el amante hace al ave maligna y agoreira en el interrogatorio que supone el poema, preguntas que tocan los extremos de lo insulso y de lo existencial, permitirá al estribillo cobrar el incuestionable valor formal y la significación estructural que tienen en este poema, dándole a su autor un lugar de primer orden en una reflexión moderna que hará palpable la simbiosis teórica exigida por la significación como forma poética y por la de la forma poética como significación. El primer “nunca más” responderá a una pregunta referencial y boba: “¿cuál tu nombre [...]?”; mientras que el último, conservando la forma con diferente intención significativa, responderá a la estremecedora pregunta (devastadora para el enamorado): “¿Llegaré jamás a hallar/ algún bálsamo o consuelo para el mal que triste lloro?”. Fulminantemente, el cuervo le dirá que nunca lo alcanzará y, más todavía, que nunca podrá estrechar a su angelical amada. Sin embargo, este maestro dominio teórico va a tener una caída desafortunada que, podríamos decir, le cuesta casi la estabilidad teórica al magistral ensayo, si es que no lo entendemos como mueca declaratoria de la palpitante ironía sobre la que está sustentada esta filosofía escrituraria del ahora histrión teórico en que Poe se ha convertido. Después de desgastarse en los cruentos

trabajos argumentativos, que lo hacen hasta determinar la sonoridad de los propicios fonemas /o/ y /r/, que debían ser contenidos por la palabra estribillo para generar el tortuoso efecto pretendido, y que desembocarán en la determinación de la palabra más orgánica de toda su obra de poeta: *nevermore*; un raptó de sinceridad o de cinismo lo llevará a declarar que fue la primera que se le ocurrió, echando por la borda todos los principios de su matemática poética.

Sobre la *versificación, el local y el signo emblemático*, tópicos epilógicos en el sistema poético de Edgar Allan Poe, será el poeta el que defina en cada caso el gesto central que los retrata: estrofas de seis versos (trocaico + octámetro acataléctico + heptámetro cataléctico + heptámetro cataléctico + heptámetro cataléctico + tetrámetro cataléctico); circunscripción del espacio en donde se desarrolla la *ficción* del poema (la habitación del enamorado consagrada al recuerdo de la mujer amada); y el sentido moral al hacer del ave un emblema del recuerdo doloroso que lastima eternamente. Los escritos ensayísticos de Poe recogen una pieza simétrica a “Filosofía de la composición” que ha titulado “Filosofía del mobiliario”, en donde nos habla su refinada y culta inteligencia de artista. En su lectura teórica de *El cuervo*, esta teoría de la decoración interior es puesta en práctica al servir de andamio teatral para la actuación de sus personajes capitales. En este sentido, será la creación de la sofisticada habitación y su ambientación intelectual, en contraste con la tormenta nocturna que afuera se desarrolla (y que explica la presencia espantadiza del cuervo en el interior de la habitación), la que contribuya con derroche a propiciar este acto de descargas espirituales que caracterizan al poema. El más efectivo y efectista resultará indiscutiblemente la negra figura del pájaro de mal agüero posado en el immaculado y eterno busto de la diosa Palas Atenea, uno de los emblemas más imperturbables de la Grecia inmortal. Asimismo, resulta muy interesante la explicación que ofrece Poe sobre la naturaleza demoníaca del perso-

naje de su texto y sobre la condición parlante que debía poseer (en abierto descarte de cualquier otra especie ornitológica con capacidad para imitar el lenguaje humano), sin desentonar por su apariencia y significado del tono elevado del poema (las notas que explaya sobre la posibilidad de que gestionara la presencia de un loro en vez de la del cuervo pasan a ser chistosas). Sobre este particular, Rubén Darío adelantará una interpretación estremecedora del cuervo tenebroso posado a perpetuidad sobre el perpetuo blanco del mármol. Entenderá en el símbolo una crueldad mucho mayor que la del buitre de Esquilo en su *Prometeo encadenado*, tortura de un corazón desdichado que es apuñaleado por la inclemente palabra de la desesperanza (*Los raros*, 1896).

Poe consideraba que los principios poéticos (título de otro de sus estudios de poética más memorables) reseñados sobre el efecto, entendido como el más perdurable de todos, se constituían, además, como ejes cardinales de su método narrativo en paridad con el de su método poético. Durante la gestación de su filosofía, en 1846, le escribe al poeta y cuentista Philip Pendleton Cooke para comentarle sobre la significación universal que para su obra tiene el efecto y el resto de los intereses poéticos que busca definir. Produce, entonces, una síntesis magistral de su *Filosofía de la composición*, tremendamente orgulloso por su rutilante logro teórico:

Al escribir todos esos cuentos uno por uno, con largos intervalos entre ellos, siempre he tenido en mente la unidad del libro; es decir, cada relato está compuesto pensando en el efecto que cause en tanto en cuanto parte de un *todo*. Desde este punto de vista, uno de mis objetivos principales ha sido la más amplia diversidad de asuntos, pensamientos y muy especialmente de *tono* y de tratamiento. En el supuesto de que tuviera ahora delante de mí todos mis cuentos en un grueso volumen, como si fuesen obra de otro escritor, el mérito que más me lla-

maría la atención sería la amplitud, la diversidad, la variedad. Le sorprenderá oírme decir que (salvo uno o dos de mis primeros intentos) no considero ninguno de mis cuentos mejor que ningún otro. Existe una vastísima variedad de tipos y, en lo que atañe al valor intrínseco, estos tipos varían entre sí, si bien cada cuento es igual de bueno que cualquier otro *de su mismo tipo*. Los más encumbrados son los de imaginación elevada, y por esta razón *Ligeia* podría tener derecho a ser considerado mi *mejor* cuento. Lo he mejorado sobremanera desde la última vez que usted lo vio, así que le adjunto un ejemplar, junto con otro de mi mejor muestra de análisis crítico, que es *La filosofía de la composición* (Lanati, 1992).

Una de las primeras lecturas sobre *Filosofía de la composición*, al menos que conozcamos, en donde se devela el artilugio ficticio que el poema en su rol de teórico quiere hacernos creer sobre la hechura de su inmortal texto poético, sea, quizá, el ensayo del venezolano Jacinto Fombona Pachano, el poeta de *Las torres desprevenidas*, escrito en 1949 para referir: “Una visita a la tumba de Edgar Allan Poe”, llevada a cabo en 1936 por un grupo de venezolanos al cementerio de Westminster, en Baltimore, en donde fue sepultado el cuerpo aniquilado del escritor de lo extraordinario. Un episodio argumental del estudio de Fombona Pachano refiere el gesto engañoso impreso por Poe para aumentar la consternación de los maravillados lectores de su poema bandera. El resumen no puede ser más cautivador:

Ya sabemos por él, cuando nos explica la técnica empleada en *El Cuervo*, que éste es pura ficción y que lo empezó por el fin. Sólo tres elementos previos —expone— tuvo presentes al escribirlo: el de la extensión, representada por un número de versos no mayor de ciento, el de la busca forzosa del estado anímico indispensable, que

crea el clima triste o melancólico del poema, vale decir, lo *bello*, y el del *tono*, por último pautaado por el estribillo o la reiteración del motivo rítmico. La frialdad, casi matemática, que sugiere una técnica semejante y que culmina con la imposición de un determinado estado de alma, no podía ser, en Poe, sino aparente. Fácil es comprender, por las circunstancias adversas de su vida, que el sentimiento de la tristeza y aun la idea lúgubre de la muerte eran huéspedes familiares de su espíritu. El tremendo presentimiento de perder a Virginia, a la que lentamente veía extinguirse, se constituye en tenaz pesadilla de su atormentado cerebro. Y esa pesadilla, anticipo de la realidad, es la que sus versos traducen. Por sarcástica jugarreta de su sino, sale a vender *El Cuervo* cuando la miseria arrecia más y cuando la salud de Virginia exige mayores cuidados. Apenas diez dólares le pagan los editores del *Evening Mirror*, mediante las súplicas de los amigos, por la que puede reputarse como obra fundamental de la poesía moderna.

La escritura de *El cuervo* sucede en uno de los períodos más felices en la vida del poeta, tan escasa y necesitada de ellos, por otra parte. Transcurre el verano de 1844 y se ha residenciado en Bloomingdale, en las afueras de Nueva York. La granja en la que vive resulta un pequeño paraíso en donde Poe y su esposa Virginia podrán mitigar las angustias de la estrechez económica (gracias a un trabajo periodístico más regular que los que está habituado a tener), las depresiones profesionales y los deterioros de la salud, sin que Edgar tenga que visitar al más constante de sus demonios: el alcohol. Julio Cortázar (quizá su más grande conocedor en el mundo hispánico) hablará del aire puro, del alimento abundante y hasta de la alegría del escritor durante esta época de su vida. Comenzará a redactar su célebre poema, acompañando sus últimas incursiones narrativas, y lo terminará en este lugar (tan bien caracterizado por H.P. Lovecraft en su hermoso ensayo sobre las *Casas y museos de Poe*, escrito, en 1934, para dar cuenta

de los recintos memorables que cargaron con la energía del poeta y de la destrucción posterior de sus huellas humanas: “Al llegar el verano, la familia se reunió en la rural Bloomingdale, entonces al norte del núcleo urbano, albergándose en una granja que se alzaba en una loma cerca de lo que ahora es la populosa intersección entre Broadway y la *calle 84*. La casa, desde luego, hace mucho que no existe, ni queda señal alguna, entre la babel de tiendas y apartamentos que atestigüen que *The Raven* fue terminado en ese lugar”).

La escritura de *Filosofía de la composición* ocurriría, en cambio, dos años después, en 1846, al instalarse en el que será su último domicilio: la granja de Fordham, en Kingsbridge Road (entrañablemente recordada por el ensayista venezolano Oscar Rojas Jiménez, en su ensayo: “Edgar Allan Poe en Kingsbridge Road”, del año 1948). Aquí moriría Virginia y, aquí, nacería “Annabel Lee”, como si se tratara de la visión poética de su muerte. Es muy probable que estas dos circunstancias hayan hecho a Poe entender, aún más, el principio formulado en su canon teórico en torno al tema más poético del mundo: siempre la muerte de una hermosa mujer, referida por el propio amante desconsolado. Edgar se ve y la ve como “En un reino junto al mar”. Aquí, también, redactará su enigmático poema prosificado *Eureka*, como si se tratara de la visión de su propia redención encargada a los astros y al Cosmos todo.

Quizá simple coincidencia, este mismo año 1846 vería nacer al caraqueño Juan Antonio Pérez Bonalde, el poeta elegido para traducir *El cuervo* por primera vez al español (1887) y, definitivamente, para siempre, el mejor de sus traductores, por la maestría que supuso la realización de la nueva creación. Su aporte mayúsculo no queda circunscrito a la versión de las líneas del poema, indiscutiblemente un abierto prodigio, sino que, más todavía, se trata de la extensión del espíritu poético de Poe por todo el universo de la hispanidad.

Repitiendo para la América Hispana la hazaña de Baudelaire para Europa, Pérez Bonalde introducirá al más emblemático de los genios literarios del siglo XIX; su primer gran padre escriturario de la modernidad.

Como reafirmación del alcance de la traducción del poeta venezolano, habría que establecer el andamiaje comparativo con los otros intentos por verter el texto de Poe a nuestra lengua. Un acuerdo crítico le atribuye a Pérez Bonalde el más perdurable de los laureles en esta materia, que ensayarán junto a él, siguiéndolo o no, otros autores y traductores. Tengo a la vista los trabajos de Ignacio Mariscal, del año 1889, y los de Ricardo Gómez Robelo, de los años 1906 y 1916; como las versiones más cercanas a la del poeta venezolano. Observemos en ellos, gracias al análisis de la primera estrofa del poema para todos los casos, la preservación o no de la extraña y sugestiva espiritualidad del poema original:

*Traducción de Mariscal:*

Reina la media noche: calma fúnebre  
Se tiende en pos del recio temporal:  
Cansado al fin de recorrer volúmenes  
De mi estancia en la triste soledad,  
Al sueño me rendía, cuando súbito  
Un sonido me viene a despertar.  
“Alguien está llamando en el vestíbulo:  
¡Importuna visita!” exclamé, “¡bah!  
Será algún necio, amigo de farándulas.  
Un necio y nada más”.

*Traducción I de Gómez Robelo:*

Una vez, a media noche, mientras débil  
cavilaba, y quebrantado, sobre más de un  
exquisito libro raro, de doctrina ya olvidada;

mientras casi ya dormido cabeceaba, oí súbito ruido muy ligero, como el de alguien suavemente golpeando, golpeando de mi puerta al exterior. “Alguien es que me visita”, murmuré, y que suavemente a la puerta de mi alcoba pide entrar. —Esto es y nada más.

*Traducción 2 de Gómez Robelo:*

Una vez a media noche, después de una pesadilla,  
Mientras débil cavilaba, y quebrantado,  
Sobre más de un exquisito libro raro, de doctrina ya olvidada.  
Mientras casi ya dormido cabeceaba, de repente oí un ruido,  
Como el de alguien que llamara suavemente, suavemente de mi puerta al exterior.  
“Alguien es que me visita, y a mi puerta”, murmuré, “viene a llamar.  
—Esto sólo nada más”.

Sin considerar las delicias y desdichas de estas versiones, debe reconocerse en la que realiza Pérez Bonalde la densidad que en su erudición y sabio dominio lingüístico está pesando la intención por alcanzar en lengua española las tonalidades que el texto exhibe en su lengua original. El enorme políglota que era el poeta venezolano, junto al enorme escritor poético que era, están sumándose para producir una joya de la traducción, por sobre cualquier otra consideración, y, más aún, una joya de la creación poética en lengua española. Sus ecos y paralelismos, así como la forma de sus versos y el léxico de su palabra poética, pueden rastrearse desde José Asunción Silva (cuyo interminable metro, el de su tercer “Nocturno” ofrecerá efecto perturbador: “Una noche,/ una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de

alas”; y que según Pedro César Domínicí, parece imitar Pérez Bonalde en su trabajo) hasta José Antonio Ramos Sucre, el otro gran poeta políglota y traductor en la literatura venezolana. Oigamos, ahora, la propuesta del traductor venezolano:

Una fosca media noche, cuando en tristes reflexiones,  
sobre más de un raro infolio de olvidados cronicones  
inclinaba soñoliento la cabeza, de repente  
a mi puerta oí llamar;  
como si alguien, suavemente, se pusiese con incierta  
mano tímida a tocar:  
“¡Es—me dije—una visita que llamando está a mi puerta:  
eso es todo, y nada más!”

El párrafo crítico que Hermann Hesse le dedica a Poe, el año 1922, procura primero cargar los acentos sobre el tópico fantástico y del terror; para después coronar su fugaz acercamiento (valiosísimo por fugaz y por originarse desde la literatura germánica, tan sabia sobre los orígenes del horror) con una vuelta a la poesía que privilegia a Poe como el más grande antes de Whitman. Esta afirmación, a simple vista ajena al sentido poético del autor de *El cuervo*, viene a constituir nuevo asidero de su poesía y de su filosofía poética. Si está claro que Poe indiscutiblemente prefigura a Baudelaire y a Mallarmé, no es menos cierto que también anuncia al distante y distanciado Walt Whitman, el poeta de *Hojas de hierba*. El lugar de encuentro no es otro que la intención poética y la tristeza predeterminada del poema, en donde Whitman y Poe son hermanos. La reflexión de Hesse permite otra aún más determinante: Poe como punto de partida de las dos escuelas poéticas modernas. Sin pretenderlo, la poesía de Poe y los principios de su filosofía escrituraria vendrán a convertirse en una fuente de aguas muy turbulentas que reunirán tanto las delicias de las formas de la poesía moderna como los conceptos sobre los que ella se edifica. En Poe, gracias a los simbolistas y gracias a Whitman, es en donde finalmente podemos

entender los caminos más distanciados confluyendo en él como en su más dorada encrucijada.

Así, pues, volver a Poe es desandar los trayectos de lo más exquisito de la escritura poética y, más aún, volver a emprender el ascenso por las cimas más altas de la que él representa la más alta de todas.

### **Filosofía de la composición y sus dobles**

Como si quisiera dejar bien asentados los ejes matrices de su sólo en apariencia mecánica poética, Poe va a producir otros ensayos teóricos que van a permitirle nuevos desarrollos sobre pormenores que en *Filosofía de la composición* están embrionariamente presentes y que, en suma, van a hacer más conclusiva la hipótesis sobre su gestión teórica, cuna de todos sus movimientos de escritura. Reforzando, así, la idea de que su principal y más privilegiado texto teórico se ubica en el centro de su filosofía de escritor, otros textos vendrán, antes o después de la redacción de aquél paradigmático ensayo, a completar el cosmos de este escritor ganado por los universos recónditos de la sensibilidad.

Los ha titulado, como si quisiera constituir con estos dos y con *Filosofía de la composición* la más perfecta trilogía teórica decimonónica sobre la literatura, con no menos seducción: *El principio poético* y *Los fundamentos del verso*, funcionando los dos, además, como textos de preparación o expansión de los mismos principio y fundamentos que hicieron y hacen la matriz de la filosofía poética que se empeña el autor en proponer. En otras palabras, todo lo que adquiere el volumen definitivo en el ensayo que escribe para explicar *El cuervo* es, en estos segundos trabajos, materia sólo moldeada a medias y, sin desmedro de sus valores expositivos, no siempre poseedora de la fuerza expresiva que tuvieron los mismos principios y fundamentos para hacer entender los mecanismos poéticos del verso en el más célebre de sus ensa-

yos y gracias al más célebre de sus poemas. Persuadidos de que es la nobleza del poema la que hace sublime la exposición ensayística, la falta de una motivación tan personal e inmediata como la que se conjugó en torno a *Filosofía de la composición* hacen que *El principio poético* y *Los fundamentos del verso*, aún siendo piezas notables de estética y de teoría literaria, carezcan de la garra que exhibe la primera de estas tres realizaciones. *El cuervo* fue motivo y motor del mejor ensayismo de Poe. En *El principio poético* la intención de estudio es insistir en algunos tópicos centrales de la poética de Poe. Así, la concepción personal sobre la extensión lo lleva a descreer del poema largo y a pensar en la sumatoria de entusiasmos que lo componen. La necesidad de no aminorar la densidad de los efectos hace que sólo considere la gestación de poemas cuya declamación sea pautada —dirá aquí— por un tiempo máximo de media hora. De nuevo *El Paraíso perdido* y *La Ilíada* vienen a abonar este terreno como resultados de combinación de poemas líricos. Si bien el poema largo está destinado al fracaso, el poema breve de aliento epigramático nunca será profundo o duradero en sus efectos, por más brillantes que estos puedan ser.

Una materia no tratada en *Filosofía de la composición* va a presentarse por primera vez en este segundo texto teórico de Poe. Se refiere al *sentimiento poético* como la savia de la que se alimentan todas las artes y, entre todas, la música, donde el alma alcanza su fin inspirador por excelencia: la creación de la belleza celestial. Acentuando lo que la poesía tiene de música, abrirá larga reflexión sobre la poesía de las palabras, verdadero objetivo de su pensamiento teórico. Y en el final de esta parsimoniosa exploración estética deviene, como en *Filosofía de la composición*, el portentoso tema de la tristeza en su vinculación con la belleza. La intensa melancolía y la placentera tristeza serán aquí los primeros motores inmóviles de la poesía, diosas a las que Poe rinde la más sagrada de sus veneraciones: “este cierto toque de tristeza está

inseparablemente relacionado con todas las altas manifestaciones de la Belleza”.

Finalmente, y sin que la formulación aquí alcance las altas cotas que en *Filosofía de la composición*, criatura perfecta de la mejor teoría literaria nunca antes ni después superada, va a ofrecer una solución parcialmente diferente que en el texto canónico de su filosofía poética. Queriendo llegar a la idea de que la muerte de una hermosa mujer es el tema más poético del mundo (en realidad, solamente y sólo si somos movidos por el amor), en *El principio poético* va el autor, con una tenue fortaleza, a sostener, en contraste, que el amor será “incuestionablemente el más puro y verdadero de todos los temas poéticos”. Axioma mellizo del primero, aun siendo muy sugestivo, ha perdido su fuerza al desentenderse de esa melancolía predeterminada en donde la muerte trágica de una hermosa mujer hace la poesía. Indiscutiblemente, el referente que *El cuervo* imprime a *Filosofía de la composición*, se echa de menos en *El principio poético* como inspiración de la materia reflexiva de este ensayo, una carencia que el poeta-teórico buscaría invocar en su siguiente trabajo de estudio de la poesía.

Ciertamente, en el largo ensayo que edifica *Los fundamentos del verso* Poe va a focalizar la reflexión en torno a problemas específicos de la concepción del verso y de los mecanismos de la versificación, en un intento por resolver una temática tan espinosa como difícil. Por verso entenderá, pues, desde muy temprano lo que atañe al ritmo, la rima, el metro y la versificación misma. Muchos e intensos resultan los diversos gestos teóricos exhibidos por su autor para estudiar estas materias; un alarde ganado y pagado por el pormenor y el detalle en el más ambicioso de sus estudios filosóficos sobre la literatura. Longitud, armonía, melodía, alternancia, intención, cantidad, igualdad, adecuación, estribillo, sonido, proporción, rima necesaria, ornamento imaginativo,

distribución, escansión, lectura, distintivo y tema, son algunos de los lemas del diccionario de teoría poética de Poe y que este magistral estudio se ha propuesto explicar y documentar con los más variados y eruditos ejemplos de la poesía universal y de lengua inglesa más perdurables (dignificada en algunos de sus autores más queridos: Horacio, Aristófanes, Pope, Coleridge, Byron y Longfellow, entre otros). Uno a uno, estos términos técnicos ocuparán su atención y serán atendidos con unas dosis de respeto enorme y con la admiración que generan el saberlos cruciales para esta epistemología del verso que quiere fundar.

En alas de *El cuervo* vuelve Poe, aquí, a edificar su peculiar teoría sobre el estribillo como el más solvente asidero para una propuesta sobre el goce estético que en el verso produce la igualdad y adecuación de los recursos. El principio sobre la aplicación variada del estribillo vuelve a resonar en este denso estudio en un escueto y fulgurante recuerdo de su ya enunciado axioma: “Un mayor refinamiento mejoraría también el estribillo, aliviando su monotonía mediante una ligera variación de la frase en cada repetición, o (como he intentado hacer en *El cuervo*) conservando la frase y variando su aplicación”.

Vindicador de la variación y flexibilidad de la materia poética, fustiga a los inquisidores gramaticales en un episodio sobre la rima y, más determinante aún, hace de estos ataques privilegio para una filosofía del verso, cuya terminología acuña: “Ahora que si este tribunal de instrucción hubiera estado en posesión siquiera del matiz de la *filosofía* del verso no habría tenido ningún problema para reconciliar el agua y el aceite de la vista y el oído, simplemente escandiendo el pasaje sin referencia a versos y de manera continua”.

Dobles teóricos del emblemático *Filosofía de la composición*, parecen estos sucedáneos teóricos posibilidades que el

poeta-teórico se permite para desarrollar en solaz detallista los principios ya ensayados o para ofrecer novedosamente los apenas intuidos dentro y fuera de un canon escriturario del que él es en simultaneidad centro y periferia, orden y trasgresión, tradición y prueba, agua y aceite de una visión y audición nunca antes oída o vista en las aguas de la poesía o en las arenas de la teoría literaria, aquella disciplina filosófica que los griegos llamaron *poética*, con un mágico acierto verbal.

### **Poética de la narrativa**

La poética de Poe no estaría completa sin su narrativa. Esta obra, integrada por 67 piezas, se hará determinante guía para los propios principios evaluados para el funcionamiento de su poesía. Respetuosos de las pautas metódicas, sus relatos continuarán los tópicos estéticos de una escritura que antes que nada quiere probarse por la calidad de sus efectos y por la ejecución de sus mecanismos de respuesta programada. De extraordinaria factura, estos textos desgastarán todas las pesadillas posibles en la iluminada posibilidad de la imaginación humana. Como en la vida misma de su creador, estas tormentas de la conciencia serán manifestación del “sano horror” que quería para estos relatos Elizabeth Barret Browning, musa de poetas y escritora de dotes inusuales (inspirará a Poe uno de sus ensayos críticos más perdurables; además de la encantadora novela *Flush* de Virginia Woolf). Afectos y efectos estremecedores de lo tortuoso y lo cruento como evidencia de las luchas libradas por los hombres contra sus propios demonios. De sus poemas y de sus relatos Lovecraft va a hacer materia para conjuntos horrores: “Versos y cuentos sostienen el pánico cósmico” (su estudio supone un capítulo en *El horror sobrenatural en la literatura*, 1927).

Oscuro, busca luces que no llega a encontrar; infeliz, proporciona una felicidad que desconoce para sí; fantástico, rechazará toda vinculación a un tipo de horror que no pro-

venga de la realidad más explicable (horror psicológico, como se lo ha llamado); científico, concebirá sus textos narrativos como una maquinaria que sólo conduce a un fin establecido previamente por su diseño; humano, escribe cuentos para referir la peculiaridad espiritual de los hombres, a quienes no logra del todo entender y por los que escribe para entenderlos; sensible, dedicará al corazón los relatos más perdurables, en un raptó de sinceridad similar al sucedido en *Filosofía de la composición*, en donde quiere pintar cerebral los movimientos más personales y razonados de su escritura poética.

Son éstas las dotes textuales sedimentadas en los más célebres textos salidos de su pluma ganada a lo extraordinario, esotérico y preternatural. Títulos tan memorables en la historia del cuento fantástico, de horror, de intriga y de asunto policial como: “El corazón delator” y “El pozo y el péndulo”, “El barril de amontillado” y “La caída de la casa Usher” (de cuya mixtura Ray Bradbury hizo que naciera el más bello homenaje a la herencia de Poe: el “Usher II”, de *Crónicas marcianas*), “El retrato oval” y “William Wilson” (hijo de Fausto y Padre de Familia de los desdoblamientos literarios de Stevenson, Wilde y Julio Garmendia: *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde*, *El retrato de Dorian Gray* y “El difunto yo”), “Los crímenes de la Calle Morgue” y “El extraño caso del Señor Waldemar” (triunfo del esoterismo y derrota de la ciencia, al que Roland Barthes dedica uno de sus más hermosos análisis), entre tantos más. Borges vendría a opinar que los relatos de Poe, en su conjunto, resultan superiores que cada uno de ellos por separado; difícil hazaña, sin duda.

En suma, una impostergable bajada a los infiernos que está en la base de toda la escritura de Poe y que explica sus motivaciones y esfuerzos. Si bien nunca escribió una *Filosofía de la composición* para alguno de sus relatos fantásticos, ella gravita en cada uno de ellos. La forma de la realización

narrativa edifica una teoría narratológica que ofrece claves de cómo concebir lo fantástico literario y de cómo escribir la literatura fantástica. La zona de confluencias vendrá a ser la capacidad de trabajar el efecto y de anticipar, como si de una premonición se tratara, lo que va irremisiblemente a ocurrir en el relato. Así pues, lo inesperado será esperado con impaciencia y lo impredecible podrá ser vaticinado hasta en los rasgos formales más pequeños de la narración (habría que recordar los adjetivos auditivos en “El corazón delator”, el más sonoro de sus cuentos). Siguiendo la ruta de *El cuervo*, ya no tienen participación en la concepción narrativa de Poe, ni el tópico de la extensión, ni el de la belleza predeterminada: la muerte, en ellos, es más asunto de predictibilidad que de estética.

### **Otras notas de recepción en Venezuela**

Como es natural, la literatura y cultura venezolanas no quedaron al margen del impacto que la personalidad espiritual de Edgar Allan Poe (1809-1849) y la de su indescifrable obra narrativa y de pensamiento produjeron. De la mano de Baudelaire, como en la misma Francia de 1868, en nuestros ambientes estéticos, Poe empezó a calar como una de las paternidades incuestionables de los nuevos quehaceres de la escritura moderna. Las notas que siguen buscan divulgar algunas de las más curiosas entradas que Poe y su obra tuvieron en los espacios de nuestra literatura y cultura. Permiten, quizá, ofrecer referencias cronológicas en torno a la presencia en Venezuela de la obra teórica de Poe, frente a su obra poética y narrativa que, sin duda, tuvo residencia venezolana durante las décadas finales del siglo XIX. Los escritores modernistas, es fácil suponer, fueron los primeros que en el país se hicieron eco de la labor creadora de este autor. En la cima de todos, como quedó dicho, el Pérez Bonalde traductor de “El cuervo”, cuya versión del poema no ha envejecido.

Podrían aportarse, sin pretensión alguna de exhaustividad, las citas o anotaciones hechas por Julio Calcaño, Gonzalo Picón-Febres y Mariano Picón-Salas, siempre en el marco de los procesos historiográficos sobre la literatura venezolana. Calcaño, el nombre estelar en la ciencia del lenguaje de finales del siglo XIX y Primer Secretario Perpetuo de la Academia Venezolana de la Lengua, no dejará de hacer su contribución cuando escribe el prólogo al libro *Sonetos*, de Miguel Sánchez Pesquera, en 1900. Proclive a la erudición, hace aparecer el nombre de Poe en un recuento de luminarias norteamericanas e inglesas en literatura nacionalista. Para hacerlas contrastar con la endeble tradición nacionalista venezolana del siglo XIX, aún muy hecha de la madera hispánica y no independizada de ella, ofrece la nómina de la estirpe modélica del imperio escriturario en la lengua inglesa. No puede, aquí, olvidar a Poe: “Por lo mismo, los poetas de los Estados Unidos del Norte nos han precedido en esto de imprimir carácter americano a sus poesías, y a pesar de los lazos que todavía los unen a escuelas europeas, especialmente alemanas e inglesas, Longfellow y Bryant, Whittier y Poe, Woodworth y Peabody, Gould y Lawrence y muchos más, muestran en sus poesías caracteres propios de una nueva escuela”. A otra estirpe pertenecen las notas de los escritores merideños Picón-Febres (1906) y Picón-Salas (1940). Ambos quieren insistir en la presencia venezolana de Poe en relación a la hermandad fraguada por el Pérez Bonalde traductor: “Tradujo *El Cuervo* de Edgard Poe, y la traducción es absolutamente digna de la obra original, porque aparte la fidelidad que tiene, Pérez Bonalde le comunicó el mismo ritmo de la poesía inglesa, y la misma onomatopeya o armonía imitativa”; “Traductor de Poe y Heine, viajero y estudioso cosmopolita, Pérez Bonalde trae a nuestra Poesía un alto romanticismo depurado en lo mejor de la poesía inglesa y alemana”/ “El se introduce en el extraño mundo, fantástico y musical, de Edgar Poe. Es el traductor más artista que estos dos grandes poetas [Heine y Poe] encontraron en lengua española. Las traducciones de

Pérez Bonalde presentan a los poetas venezolanos que no podían leer el Inglés y el Alemán una comarca de fantasía y sueño que se opone al folletín poético de un Espronceda, al discurso altisonante o el cuento rimado a lo Núñez de Arce, o a la forma muy chabacana de don Ramón de Campoamor”.

Nos permiten estos autores una visión de Poe como explicación de lo literario venezolano más que explicación de lo que Poe significaba. Sobre esto se insistirá con rotundidad, pues traer a Poe a los mares de nuestra literatura era una forma de ofrecerle un tono universal en contraste con el tradicional aroma local y criollista. En esta idea, serán frecuentes las notas ensayísticas de indesmayable vindicación hacia Pérez Bonalde (la aparición de una nueva traducción publicada en Buenos Aires suscita una nota comparativa del académico Ismael Puerta Flores, que responde a estas intenciones ponderativas de las tareas universales de nuestros escritores: “Pérez Bonalde y una traducción argentina de Poe”, 1964). A contracorriente con esta idea general, otras referencias van a indagar en la personalidad y obra del escritor norteamericano como símbolo ya estatuido de universalidad literaria; nombre mayor en la historia universal de la literatura.

La propia voz del poeta, en su faceta de teórico de la literatura, al componer su histórico ensayo “Filosofía de la composición”, hito en la consideración teórica sobre la literatura y arte poética del propio autor. El tino editorial de la prestigiosa revista *El Cojo Ilustrado*, ese saldo venezolano a las letras del continente, ofrece el texto en el número 394, el año 1908 (un anticipo como homenaje por el primer centenario del escritor en la inminencia de su cumplimiento). Sin indicación sobre el autor de la traducción, aunque utilizando declaradamente para las citas a “El cuervo” la versión Pérez Bonalde, se publica la paradigmática pieza de estudio literario escrita por Poe para tranquilizar a los fanáticos lectores de *El cuervo* (1845), ávidos por saber y por entender los mecanismos de elaboración

seguidos y puestos a prueba por el escritor para alcanzar semejante resultado. El poeta procede, pues, a explicarlos y, muy consciente, ahora, de lo que hace, ordena uno de los aparatos reflexivos sobre la creación literaria más notables desde los tiempos de Aristóteles, padre de la disciplina poética entendida como filosofía de la literatura.

Resonaría por vez primera en los recintos literarios venezolanos (proclives todavía a las visiones de un romanticismo impostado, converso y confeso sobre la “verdad” del texto literario), la palabra del poeta-teórico, ésa que desarticula la faz histriónica del cultor escriturario para hacerla entrar en la arena de movediza esencia que supone la “mentira” de su naturaleza ficticia, ficcional, fabulada y fabulosa. Poe perseguía, tras del histrión, a la inspiración, la más dañina de las deidades en la mitología literaria desde el mundo antiguo.

Otro momento receptivo va a establecerlo el ensayo escrito por un hombre de ciencia como Diego Carbonell y la especial consideración que imprime a la filología venezolana sobre el escritor norteamericano. Titulado: “La locura lúcida de Poe”, forma parte de la compilación *Históricas y pseudo-eruditas*, que se publica en Santiago de Chile, en 1939. Sanidad y literatura, capacidad creadora y desquiciamiento, lucha literaria con el demonio, son los universos temáticos en donde se desarrolla la pieza: “Lo curioso en el caso de Edgar Allan Poe, consiste en la relación bien definida entre el estado mental de un semiloco y la creación intelectual, original, de un gran poeta. Si no se discute la realidad de esto, no sería ilógico admitir, para casos determinados, la coexistencia de la ‘espina’ mental y de la imaginación poderosa. Se dirá que esta imaginación es colosal en muchos locos, y que en el terreno de lo irreal muchas producciones de ciertos enajenados son asombrosas”. Asumiendo para sí las propias palabras del escritor, Carbonell dirá, en primera confirmación, que “el genio es un pariente próximo del loco”.

Nuevamente, será “El cuervo” el poema que ofrezca evidencias para la ordenación de la comprensión patológica del escritor (o del escrito): “Su creación ‘El Cuervo’, que fué considerada en la época de su publicación como el más intenso poema de la literatura inglesa, podría servir de comprobación de que muchos de los grandes inspirados transitan por los senderos tortuosos de la enajenación. Era una imaginación fantástica la de Poe, y sus ideas, según Rémond y Voivenel, parecerían sueños escritos que no dejaran por eso de ser lógicos, y en esto se alejan de los sueños producidos o sostenidos por el alcohol./ Cuanto al ritmo de sus versos, sobre todo en ‘El Cuervo’, en Poe había el síntoma de la inspiración auditiva [como se sabe, el tratamiento de los desequilibrios sensoriales será motivo del celeberrimo relato *La caída de la Casa Usher*]: él ‘solía declamar de noche, con mucha intensidad, en la obscuridad, olvidando el tiempo, el lugar y los espectadores’”. Este episodio crítico, también, nos pinta la situación del hombre en el tiempo en que escribe *El cuervo*: “Para esta época, esto es, en 1845, y según la hostelera de Bloomingdale Road, Poe era hombre sombrío, solitario, taciturno, que se complacía en errar por los bosques, o en sentarse sobre el tronco de un árbol favorito, en donde la hostelera le vió muchas veces gesticular de modo extraño y monologar en alta voz. También torcía nerviosamente su mínimo bigote”.

La construcción de un paralelo psíquico entre Poe y E.T.A Hoffmann, en torno a las alucinaciones que padecían, obliga a Carbonell al prodigioso recuento de desajustes mentales y caracterológicos en otras celebridades literarias, en uno de los momentos de escritura más solventes de esta magistral pieza. Sin alarde, Carbonell queda reflejado como un conocedor erudito y exquisito de la gran literatura universal, de su tiempo y venezolana: Hoffmann, Verlaine, Milton, Alfieri, Augier, Galiani, Twain, Andrés Mata, Reimann, Goethe, Díaz Rodríguez, Auber, Dickens, Schiller, Chateaubriand, d’Aureville, Gautier, Michelet, Baudelaire y Wilde,

hacen su aparición en este orden, para construir un elocuente panorama de enfermos literarios, así como el desfile de las peripecias que les servían para alcanzar a la patológica divinidad inspiradora, en la que Poe nunca creyó.

Otras disquisiciones psicológicas ocupan la atención de Carbonell en relación con la hermandad entre patología y genio. Espiga hipótesis que transcurren entre la teoría de la “intoxicación” estupefaciente, la fatiga intelectual y la herencia. Enfila sus baterías por esta última alternativa, haciendo descansar sobre ella la conclusión del ensayo. Como su propia familia, Poe fue “víctima del alcoholismo hereditario”.

Muy cerca de la fecha que en Venezuela se edita “Filosofía de la composición”, el notable escritor Samuel Darío Maldonado, en su largo y extraño poema *Luis Cardozo*, en 1907, aporta una nueva referencia sobre la presencia de Poe entre nosotros: “Así, por el estilo/ están en borrador algunos versos,/ y más bien me parecen el ensayo/ o difícil proyecto/ de traducción del inmortal poema/ que Edgardo Poe bautizara *El Cuervo*”.

Revisar en el pasado más reciente la seña de la obra del escritor norteamericano en autores venezolanos supondría cansar este texto con numerosas apariciones. Asimismo, señalar las entradas bibliográficas y las ediciones de textos sueltos o de libros reportaría una suma que sólo confirmaría lo que ya queda suficientemente probado: la estrecha y admirativa relación que la figura de Edgar A. Poe tuvo en la cultura literaria venezolana. Sin embargo, para no dejar desprotegido el momento contemporáneo, habría que señalarse el estudio maestro que María Luisa Rosenblat hace para acercar a dos autores que estuvieron siempre tan cerca espiritualmente: Edgar Poe y Julio Cortázar. El largo y erudito *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe* (1990), constituiría el más exhaustivo tratado moderno

de interpretación de los alcances de la obra de Poe. También, en clave de admiración por el escritor, las ediciones que en estos últimos años ha hecho “Otero Ediciones” (del diario *El Nacional*) de los textos sobre poética de Poe (que, como es habitual, recupera siempre la traducción de *El cuervo* de Pérez Bonalde, nuestra mayor gloria en materia de traducción poeana) y las de la editorial estatal “El perro y la rana” sobre esos mismos ensayos y de una antología poética del escritor, contentiva también del célebre texto “Método de composición”, en traducción de Federico Revilla. Una y otras vienen a confirmar lo mucho que en Venezuela se venera en el presente a este padre indiscutido de la literatura moderna.

### **Las últimas palabras**

Abierta o infusa, las obras de Poe logran generar la primera gran teoría literaria del siglo XIX. Su obra ensayística, nacida para explicar su propia creación poética o narrativa, va a apreciarse como la primera formulación del canon moderno en literatura. Deudor de una tradición sobre la que desarrolla su manera propia de hacer literatura, Poe va a aportar un sentido más puro a los nombres de la tribu imaginaria de la que es parte y a la que ha ofrecido no pocas caracterizaciones. Así es como quería Mallarmé entender, al pie de su tumba, el homenaje que merecía este escritor singular, límite para los negros vuelos de la blasfemia esparcidos en el futuro, convertidos en amorosa certidumbre en *El cuervo*.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Barthes, Roland. *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós, 2001.
- Bradbury, Ray. “Usher II”. En *Crónicas marcianas*. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1992 [1950].
- Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1979.

- Calcaño, Julio. “Miguel Sánchez Pesquera”. En *Crítica Literaria*. Caracas: Presidencia de la República, 1972 [1900], pp. 143-173.
- Carbonell, Diego. “La locura lúcida de Poe”. En *Históricas y pseudo-eruditas*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1939, pp. 119-127.
- Curiel, Elías David. “Edgar Poe”. En *Ebriedad de nube. Poesías*. Mérida: Ateneo de Coro /Ediciones El otro, el mismo, 2003 [1905], p. 360.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Maucci, 1905 [1896].
- Fombona-Pachano, Jacinto. “Una visita a la tumba de Edgar Allan Poe”. En *Obras completas*. Caracas-Madrid: Edime, 1953, II [“Prosa”], pp. 69-76.
- Hesse, Hermann. “Poe. 1809-1849”. En *Escritos sobre literatura*. Madrid: Editorial Alianza, 1984 [1922], vol. 2, p. 322.
- Lovecraft, H.P. “Casas y museos de Poe”. En *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Madrid: Editorial Edaf, 2002 [1934], pp. 61-68. Introducción: Alberto Santos Castillo. [Biblioteca H.P. Lovecraft, XI].
- Maldonado, Samuel Darío. *Luis Cardozo (cartas, memorias y diarios...)*. En *Poesías*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970 [1907], pp. 91-209. Prólogo: Efraín Subero. [“Obras de Samuel Darío Maldonado. Centenario de su Nacimiento”].
- Murena, Héctor M. *El pecado original de América*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta, 2004 [1965]. Estudio preliminar: Miguel Ángel Campos.
- Pérez, Francisco Javier. “Prólogo”. En *Ensayos sobre poesía*. Caracas: Otero Ediciones, 2006.
- . “Edgar Poe, teórico”. En *Del lado de los cautivos. Satisfacciones imaginarias 3*. Caracas: Bid & co. editor/ Universidad Católica Andrés Bello, 2007, pp. 96-115.
- Pérez Bonalde, Juan Antonio. “El cuervo” [*The Raven*. Edgar

- Allan Poe. Traducción directa]. En *J.A. Pérez Bonalde*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua, 1964 [1887], II, pp. 151-157.[Colección Clásicos Venezolanos, 9].
- Picón-Febres, Gonzalo. *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*. Buenos Aires: Editorial Ayacucho, 1947 [1906] 2da. edición.
- Picón-salas, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984 [1940].
- Poe, Edgar Allan. “Filosofía de la composición”. En *El Cojo Ilustrado*, Caracas, N° 394, 1908 [1845], pp. 286-289.
- . *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar (2 vols.).
- . *Cartas de un poeta, 1826-1849*. Barcelona-España: Grijalbo-Mondadori, 1992. Bárbara Lanati (ed.).
- . *Eureka*. Madrid: Alianza Editorial, 2003 [1847]. Prólogo y traducción de Julio Cortázar.
- . “La filosofía de la composición”. En *Escritos sobre poesía y poética*. Madrid: Hiperión, 2001 [1845], pp. 123-142.
- . *Ensayos sobre poesía*. Caracas: Otero Ediciones. Prólogo: 2006. Francisco Javier Pérez.
- . “Método de composición”. En *Poemas*. Caracas: Fundación Editorial “El perro y la rana”, 2007, pp. XI-XXIX. Traducción de Federico Revilla.
- . *El cuervo*. Caracas: Fundación Editorial “El perro y la rana”, 2010. Traducción de Juan Antonio Pérez Bonalde.
- Puerta Flores, Ismael. “Pérez Bonalde y una traducción argentina de Poe”. En *Las peregrinaciones largas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1964, pp. 137-140.
- Ratto Ciarlo, José. “Edgard Allan Poe”. En *De Caracas a Roma. Reportajes para un diario venezolano. 1948-1950*. Caracas: Ávila Gráfica, 1950, pp. 105-116.
- Reyes, Alfonso. *Culto a Mallarmé*. En *Obras completas*.

- México: Fondo de Cultura Económica, 1991 [1936-1938], XXV, pp. 17-239.
- Rojas Jiménez, Oscar. "E. Alan Poe en Kingsbridge Road".  
En *Paisajes y hombres de América*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1954 [1948], pp. 152-158.
- Rosenblat, María Luisa. *Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana/ Equinoccio. Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1997 [1990].
- Vázquez, Lydia. "Introducción. Baudelaire lector". En Charles Baudelaire. *Crítica literaria*. Madrid: Visor, 1999, pp. 11-53. [La Balsa de la Medusa, 93].



## NOTAS SOBRE CIRO ALEGRÍA, NARRADOR INDIGENISTA

Tito Livio Agüero

*Universidad Nacional Federico Villarreal*

### Introducción: familia y narradores populares

**A**ntes de su arribo a la ciudad de Trujillo, Ciro Alegría (1909-1967) pasó por un interesante proceso de aprendizaje y que si bien no puede ser catalogado como un *momento* de creación literaria propiamente dicho es, sin embargo, una etapa clave para entender la dirección que tomará en el futuro su trabajo creativo. Es decir, *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno* son ininteligibles si no son analizados desde el prisma de lo que significó su experiencia personal en estos años de niñez y adolescencia. Por eso, la mejor manera de aquilatar su obra es a partir de sus vivencias en la sierra de La Libertad, cuando vivía con su familia en la Hacienda Marcabal Grande. Alegría será sumamente consciente del sello biográfico y existencial de sus novelas y por eso no tendrá reparos en remarcar lo que él mismo llama su génesis y trayectoria.

Las fuentes aurales de este Alegría adolescente son varias, pero dentro de las de carácter estrictamente personal hay que mencionar básicamente dos: su familia y los narradores populares. A sus padres —José Eliseo Alegría Lynch (1883-1945) y María Herminia Bazán Lynch (1855-1926), quienes tenían una gran afición por las letras— les tocó cumplir un papel importante en su proceso formativo. El progenitor, si bien se dedicaba a las faenas agrícolas en una lejana hacienda serrana, también tenía una gran afición por el estudio y la lectura e ideológicamente podía ser definido como

librepensador. Se identificaba con el discurso de Manuel González Prada y admiraba a Abelardo Gamarra (El Tunante). Poseía además la colección completa de *La Integridad* de Gamarra y mandaba comprar con regularidad *La Industria* (periódico trujillano), para lo cual sus peones tenían que trasladarse hasta la capital del departamento. Pero lo que más lo vinculó con su hijo fue su valiosa y abundante biblioteca, que fue virtualmente asaltada por el niño, que aprendió a leer a los 5 años con los clásicos de la literatura —desde Cervantes, Calderón de la Barca, Víctor Hugo, Dumas, Pérez Galdós, Renán, Goethe, Shakespeare, etc.; a algunos autores nacionales como González Prada (*Páginas libres*) y Ricardo Palma (*Tradiciones peruanas*); y latinoamericanos como Sarmiento, Amado Nervo, Jorge Isaacs, etc. —. Su madre, por su lado, además de estimular a su hijo en la lectura, fue su confidente literaria. Además hay que mencionar a su tía (Rosa Alegría Lynch), que vivía en Trujillo. Ella era una mujer vinculada al mundo de las letras y una crítica aguda en asuntos literarios, y, por si fuera poco, también era una *descubridora* de nuevos valores literarios que emergían en el medio local. Es por ella que conoce al vate César Vallejo, quien poco después será su profesor en primero de primaria. Por su abuela, Juana Lynch —hija extramatrimonial, de madre indígena y padre blanco—, Alegría bebió por primera vez las tradiciones, leyendas, cuentos, mitos, canciones, etc., propios del mundo andino. Ella solía contarlas en canciones folklóricas, con una voz que, a decir de su nieto, era realmente hermosa. Por último, sus abuelos Teodoro Alegría y Elena Lynch tuvieron también un papel destacado en la producción literaria de Alegría, tanto que prácticamente fueron incorporados como personajes en *El mundo es ancho y ajeno*. Don Teodoro es presentado como un hombre generoso y justo, que protegía a sus trabajadores, y que incluso daba refugio a los indios de hacienda o comunidad que huían de gamonales y autoridades estatales, es decir, a los fugitivos.

Al igual que la mayoría de los indigenistas peruanos, Ciro Alegría tuvo un contacto cercano con el mundo indígena; en su caso, con el de la sierra norte del Perú. Como José María Arguedas, el otro gran narrador indigenista que ha tenido el Perú, su vida transcurrió con los peones indios, especialmente durante su infancia y adolescencia; y con sus mujeres, ya sea a su cuidado o en su despertar sexual.



Ciro Alegría

Pero Alegría presta especial atención a los relatos de algunos indios que llegaban con cierta regularidad a la hacienda de sus padres en busca de refugio y alimentación. Así, llega a conocer a muchos cuentistas indios, que lo van a impresionar de gran manera, tanto es así que muchos de ellos van a aparecer mencionados en sus novelas con otros nombres. Estos narradores populares muchas veces tenían diversas procedencias geográficas y sociales: Gaspar Chihuala, por ejemplo, era un comunero perseguido por haberse sublevado en defensa de las tierras de su comunidad; Pancho (colono) había huido de la hacienda en la que trabajaba prácticamente como un esclavo; Corcuera y Pablo Pizarro (guerrilleros o montoneros) habían participado en una de las incontables insurrecciones de la segunda década de este siglo; y Manuel Baca (peón), fue tal vez el más famoso e importante de todos, porque inspirado en sus relatos, Alegría escribió *La serpiente de oro*. Años más tarde, en junio de 1965, en el I Encuentro de Narradores Peruanos realizado en Arequipa, Alegría recordará

con agradecimiento y cierta nostalgia a estos narradores populares.

### **Orreguismo: aprendizaje y creación literaria**

Este primer emplazamiento literario de Alegría tiene que ver directamente con su alejamiento definitivo de la sierra del Departamento de La Libertad en 1924 y su posterior traslado a la capital del departamento (Trujillo) para estudiar la secundaria e ingresar a la Universidad. Se inicia con su ingreso al Colegio Nacional San Juan, donde participa de la fundación de varios periódicos escolares, siendo el primero *Juventud*; años más tarde dirige la *Tribuna Sanjuanista*. Este temprano ejercicio periodístico se convertirá en una actividad que lo acompañará toda su vida.

Estamos frente a un período que abarca prácticamente diez años, durante los cuales tres son los acontecimientos que van a tener gran repercusión en Alegría. El primero tiene que ver con el hecho más significativo de toda esta etapa: su ingreso formal al *Grupo Norte* en 1927, que por ese entonces era ya conducido por Antenor Orrego. Así, Alegría vivió de lleno la etapa más ideológica y política que atravesó este círculo trujillano.



Grupo Norte de Trujillo (1915-32)

Alegría, es bueno recordarlo, era apenas un estudiante secundario de tan sólo 17 o 18 años, cuando sintió el impacto del discurso del filósofo Antenor Orrego, quien había llegado

ya a convertirse prácticamente en todo un símbolo en Trujillo, y su ideario se sintetizaba o divulgaba muchas veces en algunos pensamientos, frases o eslóganes, que eran repetidos constantemente por los jóvenes. Alegría, fervoroso admirador de Orrego, ingresa a trabajar en el periódico *El Norte*, órgano del Grupo Norte, en un momento crítico en que la dictadura de Augusto B. Leguía había iniciado una vigorosa ofensiva contra todos aquellos políticos y periodistas que no seguían dócilmente sus dictados. Inició con mucho entusiasmo y a tiempo completo las tareas propias del oficio periodístico, que, como hemos visto, en sí no era algo nuevo para él, logrando rápidamente sobresalir entre sus compañeros gracias a su inteligencia, dedicación y, sobre todo, a su excelente pluma. No pasó ni un año y ya ocupaba el cargo de Jefe de Redacción (1928-1929).

El segundo suceso será la revolución de Trujillo (julio de 1932). Al futuro novelista le tocó cumplir un papel activo, tanto en los preparativos insurreccionales que desde mediados de 1931 se habían iniciado, como en los actos mismos de defensa de la ciudad ante el ataque de las fuerzas del Ejército. Dicha epopeya quedará siempre viva en su mente y corazón, por lo que no extraña que con el transcurrir de los años y cuando ya no sólo se había distanciado del PAP sino que incluso había renunciado públicamente lanzando duros ataques a su dirección política, vuelva su ojos sobre aquella gesta y trate de “contarla” en una novela: *Lázaro* (1953). Una lectura atenta y desapasionada de esta novela inconclusa muestra que Alegría reconstruye magistralmente los prolegómenos de esta acción de fuerza con un gran dominio y conocimiento, propio de una persona que no se limita a relatar o narrar los hechos, sino que busca explicarlos e interpretarlos; es decir, hace una suerte de sociología de la revolución desde la literatura. El mismo nombre de la obra puede interpretarse no sólo como un homenaje del autor a todo el pueblo trujillano alzado en armas, sino también como un tributo fervoroso a sus antiguos

compañeros de partido, muchos de los cuales tuvieron que pasar varios años en las cárceles, o simplemente murieron, como Manuel Barreto (Búfalo).

El tercer hecho que se debe mencionar está vinculado con el anterior: es la prisión misma, pues al igual que la revolución de Trujillo también se convertirá en motivo de inspiración, como fue el caso de otra novela igualmente póstuma e inconclusa *El dilema de Krause*, escrita en 1955, o en fuente de conocimiento directo que le ayudará a delinear de manera cruda y realista la vida en prisión como lo hizo en *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Justamente en la primera narración, que como muchas de sus obras tiene un sello autobiográfico, Alegría describe su estancia en la Penitenciaría de Lima en 1931 y nos adelanta también algo sobre el tipo de literatura que practicaba en ese entonces.

Ahora bien, el Grupo Norte, la revolución de Trujillo y la prisión fueron tres acontecimientos interconectados, pues el primero desencadenó los otros. Todo esto nos remite de una o de otra manera al Grupo Norte y más específicamente al discurso de su conductor como matriz generativa. No hay duda que las razones que tuvo Alegría para ingresar a este círculo tienen que ver no sólo con la búsqueda de participación en un espacio intelectual auténticamente libre, en una aristocrática y conservadora ciudad como Trujillo, sino también y sobre todo con el influjo espiritual y moral que tenía Orrego ante los jóvenes, escolares y universitarios. Es a través de la estela orreguiana como debe ser ubicado ideológica y literariamente Alegría, pues si hubo alguien que ejerció una notoria autoridad y ascendencia sobre él fue Orrego.

Sus influencias intelectuales y literarias son básicamente las siguientes: Orrego y con él las nuevas corrientes literarias en boga —léase vanguardismo y modernismo—, el escritor criollista y costumbrista Abelardo Gamarra (1852-1924), Pe-

dro Zulen (1889-1925) y Dora Mayer (1868-1959) de la Asociación Pro-Indígena.

Comencemos por Orrego, quien tenía en su haber el haber guiado anteriormente al poeta César Vallejo en sus primeros poemas de corte modernista e impresionista. El apoyo, la crítica y los consejos que le dio obligaron al vate a pulir y mejorar sus poesías, esfuerzo que al final se materializó en sus dos primeros poemarios *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922). Con el viaje de Vallejo a Lima y después a París, Orrego se dedicó a realizar parecida labor con otros literatos y así conoció a Alegría. La relación que se entabló entre ambos tuvo la misma pauta general que todas las anteriores. Recordemos además que en esa época Alegría escribía sobre todo poesías y algún que otro cuento. Orrego, que comenzó a dirigir a este joven poeta, debió percatarse inmediatamente que sus versos y composiciones no tenían la trascendencia literaria de su anterior discípulo, pero reconoció en él a un joven que sí tenía condiciones innatas para el discurso narrativo, y por esa razón lo tuvo cerca. Así Ciro Alegría terminó convirtiéndose en uno de sus colaboradores más cercanos y hombre de su confianza. Sin embargo el binomio Orrego-Alegría no estuvo exento de dificultades, como por ejemplo, cuando a raíz de una crónica sobre Leguía se produjo un choque entre ambos que a la postre supuso la renuncia y el alejamiento momentáneo de Alegría.

El predicamento y la presencia de Orrego será de una honda significación para el joven Alegría; aquél se constituyó prácticamente en un modelo de intelectual y político a seguir e imitar. Orrego lo introdujo en áreas y terrenos (tendencias literarias, filosofía, política, etc.) que le eran completamente desconocidos. Alegría descubre, gracias al filósofo Antenor Orrego, todo un mundo nuevo, donde temas o materias que antes eran sólo palabras o nombres a las que no había prestado mucha atención o que apenas comprendía, ahora aparecían

en otra dimensión y con un valor indiscutible: la política, la problemática social y regional, el latinoamericanismo, las nuevas ideologías, la presencia del imperialismo, las clases trabajadoras, los nuevos autores y las novísimas corrientes literarias, la reflexión filosófica, etc. En este contexto su posterior adscripción a la ideología y doctrina aprista resulta una natural extensión de esta nueva visión panorámica.



Antenor Orrego

Por intermedio del pensador cajamarquino, Ciro Alegría tiene acceso a la nueva literatura europea y latinoamericana. El vanguardismo europeo, que provocará una revolución literaria, tanto en las formas como en los contenidos, logra interesar vivamente a Alegría. Prueba contundente de sus contactos y afinidades con esta corriente son sus poesías que aparecían puntualmente todos los domingos en el periódico trujillano *El Norte*. Este coqueluche vanguardista juvenil no debe ser subestimado, porque le permitió tener un mayor conocimiento teórico y práctico de las diferentes corrientes vanguardistas existentes que, unido a su primera formación clásica, lo convertirá en un escritor conocedor de los procesos y contenidos de la literatura universal, de ayer y de hoy.

El modernismo latinoamericano —o mejor dicho, el ejemplo de Rubén Darío y sus seguidores—, del que será tributario y deudor nuevamente gracias a Orrego, le ayudará a convencerse de las enormes posibilidades que tienen la litera-

tura y los literatos de nuestro continente, siempre y cuando no se limiten a cumplir el papel de simples repetidores de los dictados literarios foráneos. Así como su amistad con Orrego le permitió beber de los manantiales vanguardistas y modernistas, será también por este que podrá acercarse a José Carlos Mariátegui. Alegría narra cómo sucedió su primer y único encuentro con el director de la revista *Amauta*.

Gamarra, por su parte, debió simbolizar para Alegría la voz provinciana que interpelaba dura y acremente a las clases dirigentes limeñas que habían gobernado el Perú prácticamente desde la independencia. *Rasgos y pluma* y *Cien años de vida perdularia*, libros que reúnen artículos y animados cuadros de la vida social y política del Perú de entonces, tuvieron en Alegría un tremendo impacto.

De la misma manera que el discurso de Gamarra tuvo una gran recepción en Alegría, el trabajo esforzado y sacrificado de Pedro Zulen y Dora Mayer al frente de la Asociación Pro-Indígena también tuvo su reconocimiento. Fueron dos aspectos de esta institución indigenista los que provocaron la admiración de Alegría: por un lado, la asesoría y promoción jurídica a los indios en los casos de conflictos de tierras; y por otro, la difusión vía su vocero, *El Deber Pro-Indígena*, que estaba bajo la dirección de Dora Mayer, de las reivindicaciones y de todas las cuestiones relativas al mejoramiento social, cultural y educativo de los indios. La huella debió ser grande porque en su novela *El mundo es ancho y ajeno* Alegría presenta a Arturo Correa Zavala, abogado de la Comunidad Indígena de Rumi, como miembro de la Asociación, y a su órgano periodístico, aunque lo llama *Autonomía*.

Ahora hablemos del Alegría creador literario. Como es fácil de suponer, el autor estaba totalmente abocado a fundar un estilo propio y totalmente personal. Y esta búsqueda intensa y ardua estaba sazónada por continuas amanecidas, con-

versatorios, análisis y lectura de textos, charlas y discusiones. Es evidente que el apoyo de todos los integrantes del Grupo Norte y en especial de su mentor y tutor ideológico y literario (Orrego) fue de una enorme importancia en esta primera etapa literaria.

De este modo, el autor fue adquiriendo una identidad literaria propia. Su producción literaria delata una fuerte orientación de carácter modernista y vanguardista pero que no anulaba otras influencias literarias como por ejemplo las del romanticismo. Además, hay que decir que en sus primeras composiciones literarias, que fueron sobre todo poéticas más que narrativas, hay una fuerte orientación lírica, aunque esta se atemperará grandemente cuando años más tarde abrace el aprismo y aparezca la épica que la reemplazará, especialmente en *El mundo es ancho y ajeno*. El título de sus primeras creaciones nos dan una idea del derrotero que tuvo su literatura: en 1927 y en el periódico *La Tribuna Sanjuanista* publica su primera poema (“Entierro de una niña gentil”), pero será en el periódico *El Norte* —de enero de 1928 a 1929— donde Alegría hará sus verdaderos pinitos literarios, tanto en la creación poética como en la crítica literaria propiamente dicha. Sus primeros cuentos fueron recién publicados en 1934 por la revista limeña *Panoramas* (“Quiero ser novelista” y “Caminantes”). Según el mismo Alegría, ya para 1934 había escrito innumerables crónicas periodísticas, unos cincuenta poemas y unos cuatro cuentos.

Recapitulando, de este estadio orreguiano se puede afirmar que Alegría bebió en la biblioteca de su padre libros sobre literatura de autores extranjeros, revistas y periódicos de Trujillo y de la misma Lima que a la postre le van a dar un conocimiento en cuanto a técnicas literarias y también un cierto acercamiento sobre los problemas nacionales y regionales. Definitivamente fueron una ventana que le permitió observar otros escenarios y realidades y así ampliar su hori-

zonte. Como ya se dijo, el valor de los años de infancia y adolescencia recién aparecerá con total claridad y en su verdadera magnitud años después cuando, siendo ya un desterrado aprista en Santiago de Chile en los años 30 y ayudado de una memoria prodigiosa, reviva y recree estas experiencias y vivencias a la luz de su ideología política y dé vida a sus tres grandes novelas y especialmente a *El mundo es ancho y ajeno*. Pero si estos años fueron básicamente de aprendizaje y formación literaria, a partir de su traslado a Trujillo serán también de creación literaria propiamente dicha. Así, cuando tuvo que emigrar a Trujillo para seguir sus estudios secundarios y universitarios la ventana se convirtió en puerta; es decir, aquella tendencia de apertura a lo social y a la política se acentuó y terminó siendo definitivamente dominante. En otras palabras, si antes fueron su familia y los narradores indios quienes, ya sea desde los libros o de la charla, se encargaron de que los ojos y oídos de Alegría prestaran atención a una serie de temas y problemas que difícilmente podrían ser percibidos y captados por un infante y adolescente residente en una lejana hacienda de la sierra, ahora, desde la atalaya orreguiana, puede no sólo ampliar sustancialmente su visión, lo que le permite estar al corriente y enterarse de nuevos autores, libros, corrientes literarias, ideologías sociales y políticas, etc. También puede tener cerca a una persona de carne y hueso, y además del prestigio intelectual que tenía Orrego, con quien podía hablar, dialogar y especialmente aprender. Por consiguiente, después de los diez años que dura este orreguismo, se dará prácticamente por concluida o terminada su instrucción literaria tanto teórica como práctica. El Alegría resultante de todo este largo proceso, con sus escasos 23 años, se encontrará ya apto para iniciar aventuras literarias mayores a las que había estado realizando hasta esos momentos, tal como efectivamente quedó demostrado a partir de 1934.



## APORTES LITERARIOS Y LINGÜÍSTICOS DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA\*

Eugenio Chang-Rodríguez

*Academia Norteamericana de la Lengua Española y  
Academia Peruana de la Lengua*

### Primeros escritos de don Manuel

**J**osé Manuel de los Reyes González de Prada<sup>1</sup> se inició escribiendo versos. En su artículo, “El amigo Braulio”, recordó cómo había traducido y compuesto centenares de versos, sin atreverse a “ponerlos en letras de molde” ni confesar a nadie su afición literaria ni el goce de creerse un gran bardo inédito, hasta que a los dieciocho años de edad publicó en *El Lima Ilustrado* sus primeros poemas, escudándose con los seudónimos de Roque Roca y Genaro Lima.<sup>2</sup> Otro hito importante en su carrera de escritor tuvo lugar en 1871, cuando sus poesías se incluyeron en el *Parnaso peruano*, antología editada por José Domingo Cortés en Santiago de Chile. Después devino en precursor del Modernismo (Sánchez 1953: 225-234), con poemas renovadores de los metros españoles cuando los patrones hispánicos no le ayudaban a poetizar, recurría a los modelos de otras literaturas. Así continuó componiendo versos el resto de su fecunda existencia, aunque sólo publicó dos colecciones de ellos. Su esposa Adriana y su hijo Alfredo editaron *Minúsculas* (1901), el primer poemario de don Manuel.<sup>3</sup> Una década más tarde apareció el último libro de versos publicado en vida del autor, *Exóticas* (1911), obra considerada por José María Eguren y César Vallejo como sumamente importante en la nueva poesía peruana.

Prada<sup>4</sup> también fue autor de muchas baladas. Su hijo Alfredo editó una selección de estas composiciones con el nombre de *Baladas peruanas* (1935). Estos poemas —principalmente sobre tradiciones indígenas y escenas de la conquista español-

la—<sup>5</sup> tienen el metro característico del yaraví y alternan el endecasílabo con el heptasílabo y el octosílabo asonantado que amortigua la sonoridad castellana. Como las poesías de *Minúsculas* y *Exóticas*, las de *Baladas peruanas* introducen innovaciones métricas, reveladoras de la gran preocupación estilística y deseo del autor de adaptar estrofas de otras tradiciones, inventar el polirritmo sin rima e impulsar el *verso libre*. La búsqueda de perfección, en particular cómo transformar conceptos en ideas estéticas, guió el arte de escribir de don Manuel.<sup>6</sup>

La Guerra del Pacífico transformó a González Prada de poeta en polemista. Desde entonces se expresó tanto en prosa como en verso. Visitaban su casa escritores progresistas como Abelardo Gamarra (El Tunante) y otros intelectuales que solicitaban prólogos a sus libros o composiciones para periódicos de provincias (*Mi Manuel*, 120). Entre sus primeros escritos juveniles en prosa, destacó el artículo “Grau”, fino texto de glorificación patriótica, publicado en 1885 en el diario *El Comercio* y reeditado al menos en otras dos ocasiones (1889 y 1890).<sup>7</sup> A partir de estos años escribió trabajos en prosa más extensos. Los ensayos de Manuel González Prada constituyen un aporte señero al desarrollo de la literatura política latinoamericana. En vida del Maestro aparecieron sólo dos colecciones de estos trabajos: *Páginas libres* (1894) y *Horas de lucha* (1908). Alfredo González Prada y Luis Alberto Sánchez compilaron, anotaron y editaron, después de fallecido el autor, varios volúmenes más: *Anarquía* (1936), *Nuevas páginas libres* (1937), *Propaganda y ataque* (1939) y *El tonel de Diógenes* (1945), entre otros. Todos ellos reúnen ensayos escritos en diferentes épocas, algunos leídos como discursos, otros publicados individualmente o conservados inéditos.

### **Independencia intelectual**

Esperanzado en una revolución en las letras nacionales, Manuel González Prada anunciaba en sus escritos cómo

podía llevarse a cabo ese anhelo. Si se la considera como una especie de declaración de independencia literaria, su conferencia en el Ateneo de Lima (1886) evidentemente guarda semejanzas con el discurso “The American Scholar” (1837) de Ralph Waldo Emerson (1803-82), pronunciado en una reunión de la sociedad Phi Beta Kappa de Harvard.<sup>8</sup> En su disertación, don Manuel exhortó a la originalidad, denunció a los imitadores y explicó cómo los idiomas se vigorizan en el crisol popular más que en las reglas de los gramáticos. Además, pidió a sus compatriotas que amoldaran su lenguaje a la realidad geográfico-social peruana; igualmente les invitó a no usar despojos secos de cosechas extranjeras, a no repetir pensamientos ajenos.

Su intensa y amplia experiencia literaria motivó a don Manuel a dar pautas para la versificación y el arte de escribir en prosa, a fin de forjar un castellano propio, a tono con las condiciones socio-históricas de la realidad americana. Su anhelo de crear una literatura nacional moderna lo condujo a proponer modificaciones en la ortografía del castellano. Alentó a la juventud letrada a forjar una literatura peruana remozada, enfocando los aspectos centrales de la vida nacional y actuando subversivamente para rehacer el Perú.

En cuanto al estilo, la prosa de don Manuel tiene el sabor de la de Quevedo, la frescura de la de Voltaire y el entusiasmo de Rousseau. Sus oraciones gráficas sintetizan un pensamiento atrevido y un estado emocional contagioso. Símbolos, onomatopeyas, alegorías, alusiones y otras figuras retóricas se suceden con frecuencia. Emplea aforismos conmovedores, con elegancia musical y sinceridad, pero sin sacrificar la claridad y la precisión de contenido. Prada se convirtió en una personalidad de relieve *continental*. Su prosa ensayística, tan trabajada, cautivó por su concisión, ironía y humor. Miguel de Unamuno dijo de *Páginas libres*: “Es uno de los pocos, de los muy pocos libros latinoamericanos, que he leído más de una vez; y uno de los pocos, de los poquísimos, de los cuales tengo un recuerdo vivo”.

Después de retornar de Europa en 1898, don Manuel se acercó al proletariado y continuó escribiendo ensayos hasta convertirse en uno de los exponentes más importantes del pensamiento radical hispanoamericano. Con brochazos goyescos, ironía y sarcasmo, criticó implacablemente las instituciones del país; anticipando el arte del colombiano Fernando Botero (n.1932) y el mexicano José Luis Cuevas (n.1934), se valió de la hipérbole para retratar personajes y dar cuenta de la realidad nacional.

Nuestro autor vivió convencido de encontrarse en el umbral de una gran transformación histórica nacional, *ad portas* de la Revolución; se percató de cómo las glorias del pasado pueden servir de lanzas para forjar el futuro y compeler al escritor a cumplir su misión de propaganda y ataque con apasionamiento y elocuencia.<sup>9</sup> El impacto de su obra fue reconocido por prominentes hombres de letras de países hermanos. Muchos críticos elogiaron tanto sus ideas como su estilo. Rufino Blanco Fombona (1874-1944), por ejemplo, lo consideró como uno de los cinco mejores escritores latinoamericanos, y Miguel de Unamuno sostuvo que había muy pocos autores americanos y no americanos que conmovieran más a sus lectores que González Prada, “incansable forjador de metáforas... que escribe a estocadas retóricas”.<sup>10</sup>

### **Influencia política**

Además de su proyección literaria, Manuel González Prada también influyó en la política peruana. Su pensamiento avanzado sirvió para forjar programas que trataban de modernizar, democratizar y transformar el país. Las aversiones de Prada a las limitaciones y prejuicios sociales, al colonialismo estético y al compromiso con la sociedad retrógrada, lo sacaron fuera del ámbito propiamente literario y lo empujaron a producir una literatura política de denuncia de los males del país como punto de partida para la evolución de la sociedad. En este contexto, sus escritos, repletos de consejos, fueron acogidos preferentemente por quienes residían en la Costa y

la Sierra. A ellos les vaticinó que cuando llegara la hora oportuna, cuando resonara el grito de ataque, legiones de provincianos realizarían la cruzada contra el espíritu decrepito del pasado (*Páginas libres*, 145).

Si la gran prensa limeña fue muy parca en acoger los escritos de González Prada, las publicaciones radicales los difundieron con gran entusiasmo. El 16 de mayo de 1891 Abelardo Gamarra reprodujo en su semanario *La Integridad* el programa de la Unión Nacional, partido político fundado por el Maestro. Numerosos intelectuales provincianos acudieron a quien había dicho que Lima dominaba absolutamente a las provincias “figurándose probablemente que, idos los virreyes, a ella le tocaba heredar el papel de virreina” (*Propaganda y ataque*, 173 y 213). En su colección de *epigramas ingeniosos y sátiras fulgurantes*, editada con el título de *Grafitos* (París, 1917), don Manuel reveló gran habilidad para sintetizar y precisar ataques contra escritores, políticos e ideas, y juzgar penetrantemente los defectos de la sociedad.<sup>11</sup>

Al comprobarse las componendas entre algunos de sus dirigentes y políticos oportunistas, los provincianos aplaudieron cuando el Maestro se distanció de la Unión Nacional. Numerosos artesanos y obreros se convirtieron en sus más ardientes discípulos, a quienes Prada les predicó primero el liberalismo radical<sup>12</sup> y después el anarquismo contemporáneo. El Maestro les pidió que se unieran para derrumbar el edificio de los abusos y las injusticias (*Anarquía*, 109). Estos artículos acráticos aparecieron, con su propio nombre, con seudónimo o sin firma, en efímeros periódicos populares de Lima (*Los Parias*, *El Hambriento*, *Simiente Roja* y *Redención*) y publicaciones de distintos lugares del país. Con el correr de los años, Manuel González Prada se convirtió en el más importante escritor anarquista de Hispanoamérica, no como teórico, sino como divulgador de las ideas de Proudhon (1809-65), Bakunin (1814-76) y Kropotkin (1842-1911). No fue el revolucionario con bomba en mano y puñal en los dientes, generalizado arquetipo del anarquista. Su filosofía ácrata

se opuso más a la dominación que al gobierno, al cual deseaba reducir a su mínima expresión en una sociedad igualitaria. Por creer que el Poder corrompe, predicó un cambio total dirigido a crear la sociedad del futuro, basada en la asociación autónoma de hombres libres. Igualmente su defensa del desamparado le ganó adeptos y admiradores en muchas partes del mundo. Durante la Guerra Civil española (1936-39), los obreros de Barcelona publicaron el libro de González Prada, *Anarquía*.

Don Manuel se opuso rotundamente al capitalismo y por ello en las Américas su nombre se convirtió en bandera de protesta antiimperialista. El Maestro abrigó la esperanza de que sus discípulos llevaran a cabo los cambios anhelados. En efecto, uno de estos discípulos, Víctor Raúl Haya de la Torre acogió sus ideas y las aplicó en las Universidades Populares y en el APRA. Al salir deportado en 1923, Víctor Raúl nombró a José Carlos Mariátegui su sucesor en la dirección de *Claridad*, el vocero de las Universidades Populares. Tres años después, Mariátegui afirmó que Prada representaba “el primer instante lúcido de la conciencia del Perú”. Según el Amauta, en *Páginas libres* se encuentra “el germen del nuevo espíritu nacional”, porque la nueva generación admiraba y estimaba la honradez intelectual y tenaz rebeldía de Prada para socavar la política sórdida.

### **Conclusiones**

Manuel González Prada compartió con Víctor Hugo el objetivo literario de sublevar el espíritu nuevo contra el viejo y convertir la república de las letras en campo de batalla. Su discurso refleja el discurrir de su lógica para despertar simpatía y exaltar tanto el consciente como el subconsciente del lector. Para afirmar las ideas, en sus escritos recurre a la hipérbole, la exclamación, la letra cursiva o subrayada y los dos puntos. Cuando la circunstancia lo exige, don Manuel utiliza neologismos, diminutivos, indigenismos y americanismos o acude a los escritores del Siglo de Oro, particular-

mente a Quevedo. Estructuró sus ensayos con uno o dos párrafos introductorios, varios apartados de desarrollo de la tesis y un párrafo de conclusiones. Casi todos ellos terminan en una oración sentenciosa donde resume la idea central. Los períodos finales en forma de aforismos o apóstrofes, conllevan la intención de crear imágenes cargadas de insinuaciones persuasivas, como “La lectura debe proporcionar el goce d'entender, no el suplicio de adivinar” (MGP 1985:1, 255). Al evocar sabrosas anécdotas, el prosista entretiene y divierte al lector. En *Páginas libres* resalta como idealista imaginativo, apóstol perfeccionista, orador ético y sembrador de ideas. Su apasionada oposición a los déspotas, no obstante la documentación empleada, lo llevó con frecuencia a excederse en la denuncia. Para don Manuel, la ciencia es la nueva religión, de ahí que su positivismo científicista difirió del de Francisco García Calderón, José de la Riva Agüero, Javier Prado y Alejandro A. Deustua, particularmente cuando sostuvo que la ciencia es capaz de convertir al hombre en la providencia de la humanidad, o cuando afirmó que lo único infalible es la ciencia y lo único inviolable, la verdad.

Influido por escritores franceses, reafirmó el anticlericalismo que desarrolló desde joven al reaccionar contra la acendrada religiosidad familiar y el exagerado papel de la Iglesia en la sociedad latinoamericana, especialmente en la influencia sobre la mujer (*Obras* 1985: 1, 68-69). Fundamentado en la filosofía positivista, dio a conocer los ensayos “Vijil”, “Instrucción Católica” y “Renán” como parte de su campaña a favor de la educación laica y la secularización del Estado. En el primero y mejor logrado ensayo entre los mencionados, ensalzó a Francisco de Paula González Vigil (1792-1875), “solitaria columna de mármol a orillas del río cenagoso” (MGP 1985: 1, 122, 171).

Siguiendo el ejemplo de Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, en el “Discurso en el Ateneo” y “Notas sobre el idioma” don Manuel se opuso a la ortografía oficial y propuso el uso del apóstrofe, las contracciones clásicas *del*, *della*

y *des*, el uso de la vocal *i* en vez de la conjunción *y*, la sustitución de la *g* por la *j* delante de las vocales *e* e *i*, y otras reformas ortográficas. Escritor cuidadoso y exigente, Prada llegó a publicar en vida sólo parte de su prosa. Entre las obras publicadas por su hijo Alfredo, se destaca *Nuevas páginas libres*, impresa en Santiago de Chile en 1937, con una “Advertencia del editor”. Dividida en cinco partes, este tomo contiene quince ensayos y seis prólogos a diferentes libros de escritores amigos.

La prosa combativa y persistente rebeldía de Manuel González Prada le ganaron en nuestra América admiradores de su labor como iniciador del movimiento renovador de las letras y las ideas, pero, sobre todo, por plantar el germen del nuevo espíritu nacional al predicar la urgencia de hacer del Perú una verdadera nación, tema que fue eje central de su literatura política. Sin embargo, también tuvo detractores, particularmente entre quienes no entendieron su espíritu de sacrificio y amor a la humanidad y a la naturaleza. Aun a los noventa y un años de su partida, es difícil encasillar el estilo pradiano en una escuela específica. Se puede identificar cierto eclecticismo literario y una fuerte inclinación a la renovación expresiva. Por su afán de renovación, su estilo literario encaja más en el modernismo que en cualquier otro movimiento. La fuerza de sus escritos radica en el armonioso equilibrio de ideas atrevidas y expresiones sencillas y convincentes. Su prosa, pacientemente elaborada, exuda la agresividad del propagandista ideológico acostumbrado a alternar claridad con ironía sorpresiva. En sus ensayos históricos, sociológicos y filosóficos, la prosa es más sustantiva e ingeniosa, rica en figuras literarias que a veces suavizan la mordacidad. El autor inventa, transforma y recrea un lenguaje literario, vehículo eficaz de ideas y sentimientos.

En “Propaganda y ataque”, “Notas acerca del idioma” y otros ensayos, González Prada dejó recomendaciones para lograr una prosa original, vigorosa, correcta, armoniosa, exacta, plástica, y, sobre todo, propia. Admiró la expresión de

Voltaire, por ser “natural como un movimiento respiratorio, clara como un alcohol rectificado” (*Páginas libres*, 1946: 259). Le preocupó tanto la originalidad y utilidad de las ideas, como el aspecto estético de la presentación. Por esforzarse en encerrar el mayor número de ideas en el menor número de palabras, su prosa es sumamente sustanciosa. Las oraciones son breves y coherentes, adornadas con giros sintácticos que animan y dan variedad al lenguaje porque muestran destreza en el correcto uso de los verbos, sustantivos y adjetivos y revelan las posibilidades caracterizadoras del epíteto.

González Prada intentó ser a la vez ecuménico y local. Se esforzó por interpretar al peruano y lo peruano con espíritu innovador. Adaptó las ideas foráneas a la realidad americana. Del liberalismo radical evoluciona al anarquismo. De la literatura objetiva y social, impregnada de cientificismo y regida por el ideario del progreso, llegó a la literatura de propaganda y ataque en favor de la creación de una sociedad ácrata. El idealismo democrático se viste de bakunismo y el lenguaje sencillo y apasionado acentúa el carácter polémico y didáctico de la prosa; admiró el libre examen, la educación, la laboriosidad, el pragmatismo y la técnica de los nórdicos, pero rechazó el imperialismo y el racismo sin caer en la yanquifobia. Se dio cuenta de que para llegar al cosmopolitismo auténtico se necesita ser previamente nacionalista, porque la universalización sin conciencia de lo propio no es sino ecumenismo hueco y estéril. Sólo tiene mérito ser ciudadano del mundo cuando antes se ha sido ciudadano de su patria chica.

Por su innovadora prosa, tan rica en ideas, justamente se le ha llamado a Manuel González Prada un adelantado del pensamiento contestatario en el Perú. Importantes críticos literarios elogiaron la influencia beneficiosa de Prada: Rufino Blanco Fombona, Luis Alberto Sánchez, Federico de Onís, Pedro y Max Henríquez Ureña, Jorge Mañach y Carlos García Prada. Entre quienes han justipreciado más certeramente la influencia del Maestro se encuentran el ensayista peruano Antenor Orrego y el crítico estadounidense John A. Crow.

Orrego lo llamó hombre de ingenio sutil y creador, ciudadano libre y viril, apóstol férvido, primer agitador ideológico del Perú.<sup>12</sup> Crow, por su parte, acertó al afirmar que González Prada dinamitó la enmarañada selva de la política peruana para abrir surcos donde plantar nuevas semillas. Tuvo razón al reconocerlo como el precursor del nuevo Perú, el “Heraldo de la Revolución”.

\* *Discurso de ingreso en la Academia Peruana de la Lengua*

## NOTAS

<sup>1</sup> Nombre completo de Manuel González Prada inscrito en la partida de bautismo en la Parroquia de San Sebastián, Libro 14, Folio 38 (Libro de bautizos de 1842 a 1847) de Lima, el 8 de enero de 1844, a los dos días de nacido el tercer hijo de Francisco González de Prada Marrón y Lombreira (1815-63) y María Josefa Ulloa y Rodríguez de La Rosa Ulloa. Apadrinaron la ceremonia Ilodesano Reyes Cardona (Ministro Diplomático de la República de Bolivia) y la señora Isabel Rodríguez de La Rosa Ulloa. Ver L. A. Sánchez, ed. 1977: 17.

<sup>2</sup> “El amigo Braulio” lo publicó póstumamente Alfredo González Prada, hijo de don Manuel, en su edición de M. González Prada, *El tonel de Diógenes*, 1945, 59-64. Desde 2005, Thomas Ward incluye la versión digital de “El amigo Braulio” en su muy útil bibliografía en Internet: <<http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/libros/tonel/tonel1-braulio.html>>

<sup>3</sup> *Minúscula* fue impresa en una pequeña imprenta de casa en una edición de cien ejemplares no venales.

<sup>4</sup> Manuel González Prada prefería firmar Manuel G. Prada, como lo hizo el 11 de setiembre de 1887 en el Pliego Matrimonial del Palacio Arzobispal de Lima al casarse con Adriana Adelaida Chalumeau de Verneuil, hija legítima de Jules Alfred Raoul Chalumeau de Verneuil y de Alphonsine Conches. Ver Sánchez, ed. 1977:17-18 y 21. Los críticos literarios lo llaman Manuel González Prada, don Manuel o simplemente Prada.

<sup>5</sup> “La cena de Atahualpa”, “Las flechas del Inca” y “El mitayo” fueron publicadas en el periódico literario *El Correo del Perú*. “Canción de la india” apareció en *Los Parias* de julio de 1906. Las demás baladas permanecieron inéditas en tres grupos: 1) de tema peruano, 2) de asunto general y 3) baladas traducidas del alemán.

<sup>6</sup> Véanse, por ejemplo: *Libertarias* (1938), *Baladas peruanas* (1939), *Letrillas* (1975) y *Cantos de otro siglo* (1878).

<sup>7</sup> El artículo “Grau” apareció el 30 de julio de 1885 en *El Comercio* como una inserción, aparentemente tomada de un folleto contemporáneo, *Recuerdo... a los defensores de la Patria en la guerra de 1879 a 1883 en el LXIV aniversario de la Independencia del Perú – 28 de julio de 1885*. El 1º de agosto, lo reprodujo el número 10 de *La Revista Social* (pp. 2 y s.). y *El Radical* lo insertó en su número 4 (Lima, 15 de febrero de 1889, pp. 53-55). Lo mismo hizo *El Perú Ilustrado* con motivo de las ceremonias de traslación de los restos de los héroes peruanos fallecidos durante la Guerra del Pacífico (Nro.167, Lima, sábado 19 de julio de 1890, pp. 401 y 403). Las tres reproducciones tienen pequeñas variantes textuales (CFN. MGP, *Páginas libres*, 1946: 55-62).

<sup>8</sup> El escritor bostoniano Oliver Wendell Holmes (1809-94) llamó el mensaje de Emerson “nuestra declaración de independencia intelectual”. En esa aspiración le precedieron a Emerson el lexicógrafo estadounidense Noah Webster (1758-1843) cuando dijo en 1783 “América debe ser tan independiente en literatura como en política”. El caraqueño Andrés Bello (1781-1865) en “Alocución a la poesía” (1823) y “Silva a la agricultura de la zona tórrida” (1823) abogó por una literatura americana en la que la naturaleza jugara un papel importante. Ver Henríquez Ureña 1954: 98-115.

<sup>9</sup> Mariano José Larra (1809-37), por ejemplo, recomendó: “una literatura hija de la experiencia y de la historia, y faro, por lo tanto, del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica y profunda, pensándolo todo, dándole todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando verdades, a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del proceso intelectual del siglo” (Larra 1923: 197-198).

<sup>10</sup> M. de Unamuno, *Ensayos*, VII (Madrid: 1918): 115.

<sup>11</sup> Los grafitos de don Manuel son poemas breves que expresan una observación mordaz, aguda y concisa, a imitación de las inscripciones antiguas hechas en tumbas y estatuas, como los encontrados en Pompeya y los graffiti urbanos contemporáneos. Han sobresalido en este género Cayo Valerio Catulo, Juvenal y especialmente Marco Valerio Marcial, Góngora, Alexander Pope, Voltaire, Oscar Wilde y también muchos escritores chinos y japoneses de diferentes épocas.

<sup>12</sup> Orrego 1945: 3, 18 recoge el texto de la conferencia de Orrego en las Universidad Popular González Prada en 1916.

<sup>13</sup> Los siete tomos de las *Obras* de Manuel González Prada editadas por Luis Alberto Sánchez no contienen todos los trabajos del autor. Isabelle Tauzin Castellanos editó en 2001 un libro con quince textos inéditos de los existentes en la Biblioteca Nacional que evidencian la versatilidad y originalidad de González Prada: cinco cuentos, un artículo de costumbres, cinco sainetes muy breves, tres artículos y una disertación filosófica (MGP 2001).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>13</sup>

- Bello, Andrés. “Alocución a la poesía”. *La Biblioteca Americana* 1. (1923):1-21.
- . “Silva a la agricultura de la zona tórrida”. *El Repertorio Americano* (Londres). T. 1: 318.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. México: Ediciones de Andrea, 1957.
- . “El ensayo de Manuel González Prada”. *Revista Iberoamericana* 42 (1976): 239-249.
- . “González Prada y el anarquismo”. En *Opciones políticas peruanas*. 2ª. ed. Trujillo: Editorial Normas Legales, 1987: 69-92.
- . “Manuel González Prada”. En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*. Coordinador Luis Íñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1987: 473-486.
- . “Manuel González Prada (1844-1918)”. En *Latin American Writers*. Carlos A. Solé y María Isabel Abreu, eds. New York: Charles Scribner's Sons, 1989): Vol. 1, 283-288.
- . “Páginas libres de González Prada y el desarrollo del ensayo hispanoamericano”. *Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Tomo II (Vol. 1). Ed. Joaquín Marco. Barcelona: PPU, 1994: 571-576.
- . “Manuel González Prada”. En *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. 3 vols. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Avila Editores, 1995: II, 2030.

- . *Una vida agónica: Víctor Raúl Haya de la Torre*.  
Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007: 85-93.
- González Prada, Manuel. “Grau”, *El Comercio*, 28 de julio de 1885. Reproducido en *La Revista Social* (Lima), Nro. 10, 1° de agosto de 1885, pp. 2 y s., *El Radical* (Lima), Nro. 4, Lima, 15 de febrero de 1889, pp. 53-55., y *El Perú Ilustrado*, Nro.167, Lima, 19 de julio de 1890, pp. 401 y 403.
- . *Páginas libres*. 1ª ed. París: Paul Dupont, 1894; 2ª ed. Ed. Rufino Blanco-Fombona. Madrid: Editorial América, 1915. 3ª ed. Arequipa: Tip. A. Quiroz Perea 1934. 4ª ed. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial PTCM, 1946; 5ª ed. Ed. Luis Alberto Sánchez. Dos tomos. Lima: Ediciones Páginas Libres, 1960.
- . *Horas de lucha*. 1ª ed. Lima: El Progreso Literario, 1908; 2ª ed. Callao: Lux, 1924 y 1935. 3ª. Ed. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1946; 4ª. Ed. (Con *Páginas Libres*). Ed. Luis Alberto Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho (Núm. 14), 1976. 5ta. ed. Lima: Universo (Colección de Autores Peruanos), 1985. Y en MGP, *Obras*, vol. 3. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Ediciones COPÉ (PetroPerú), 1986. 6ta. Ed. Lima: Editorial Mercurio, 1988. 7ª. ed. Lima: Peisa, 1989.
- . *Minúscula*. Lima: *Ed de Adriana de González Prada y Alfredo González Prada*, Lima: *Ed. Privada de cien ejemplares no venales, 1901*. 2ª ed. Lima: Tip. El Lucero, 1909. 3ª ed. Lima: El Inca, 1928. 4ta ed. (Con *Adoración*). En MGP, *Obras Completas*, Ed. Luis Alberto Sánchez, Lima: Editorial PTCM, 1947, T. 2.
- . *Exóticas*. Lima: El Lucero, 1911. 2ª ed. (Con *Trozos de vida y Anarquía*). En MGP, *Obras completas*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial PTCM, 1948. T. 3.
- . *Grafitos*. París: Tipografía de Luis Bellenand et Fils.
- . *Baladas peruanas*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Santiago: Ercilla, 1935; 2ª. ed. Lima: Editorial Gráfica Labor, 1969. También en MGP, *Obras*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial COPE (PetroPerú), 1989. T. 3, Vol. 5: 387-468.

- . *Anarquía*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1936; 2ª ed. Barcelona: Editorial Tierra y Libertad, 1938; 3ª. ed. Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1940; 4ta. ed. (Con *Exóticas* y *Trozos de vida*). En *MGP, Obras completas*. Ed. Luis Alberto Sánchez, t. 3. Lima: Editorial PTCM, 1948. También en *MGP, Obras*. Ed. Luis Alberto Sánchez, Lima: Ediciones COPÉ (PetroPerú), 1986. También en *El anarquismo en América Latina*. Eds. Carlos M. Rama y Angel J. Cappelletti. Caracas: Biblioteca Ayacucho (Nro. 155), 1990. Edición Electrónica por Thomas Ward.
- . *Libertaria* (Con selecciones de *Minúsculas*, *Exóticas*, *Trozos de vida* y *Grafitos*). Ed. Alfredo González Prada. París: Louis Bellenand.
- . “El amigo Braulio”. En *El tonel de Diógenes*. Ed. Alfredo González Prada. 1945, 59-64.
- . *El tonel de Diógenes* (Seguido de *Fragmentaria* y *Memoranda*). Introd. de Luis Alberto Sánchez. Ed. Alfredo González Prada. México: Edición Tesontle. Fondo de Cultura Popular, 1945; También en *MGP, Obras*, v. 2 (Ed. Luis Alberto Sánchez), Lima: Ediciones COPÉ (PetroPerú), 1986.
- . *Letrillas*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima: Editorial Milla Batres (Tomo 10 de la Biblioteca de Autores Peruanos). 1979. *Cantos del otro siglo*. Ed. de Luis Alberto Sánchez. Lima: UNMSM.
- . *Manuel González Prada, Obras*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Lima. 7 tomos
- . *Textos inéditos de Manuel González Prada*. Ed. Isabelle Tausin Castellanos. Lima: Biblioteca Nacional del Perú. Fondo Editorial, 2001.
- Henríquez Ureña, Pedro “La independencia intelectual”. En *Las corrientes literarias en la América Hispana*, 2ª ed. (México: FCE, 1954): 98-115.
- Larra, Mariano José de. *Artículos de crítica literaria y artística*. Ed. José Ramón Lomba y Pedraja, Madrid: La Lectura, 1923.

- Sánchez, Luis Alberto. "González Prada, olvidado precursor del modernismo". *Cuadernos Americanos* 12.6 (Noviembre/diciembre, 1953): 225-234.
- Sánchez, Luis Alberto, ed. *Documentos inéditos sobre la familia González Prada*. Lima: sin editorial, 1977.
- Orrego, Antenor. "En torno a la figura de D. Manuel González Prada", *Renovación* (Lima) 4: 20-21 (julio-agosto de 1945): 3, 18.
- Pereyra Plascencia, Hugo. *Manuel González Prada y el radicalismo peruano. Una aproximación a partir de fuentes periodísticas de tiempos del Segundo Militarismo (1884-1895)*. Lima: Academia Diplomática del Perú, Ministerio de RR. EE., 2009



## EL PROYECTO MODERNISTA EN LA POESÍA CUBANA: APROPIACIONES Y USOS

Alberto Acereda

Arizona State University

Academia Norteamericana de la Lengua Española

**E**l Modernismo literario en Cuba ha venido siendo en ocasiones disminuido, aminorado y hasta negado por la crítica, en la línea que ya marcara Max Henríquez Ureña en 1954 con la publicación de su influyente *Breve historia del Modernismo*. El crítico dominicano calificó entonces de inexistente o limitada la corriente estética y literaria que representa el Modernismo en el caso particular de Cuba. Sin embargo, a nadie escapa que en Cuba habían nacido José Martí y Julián del Casal, dos de las figuras modernistas más señeras y necesarias para la posterior evolución de la lírica modernista hispánica. En Cuba, además, gestaron ambos buena parte de su obra, particularmente Julián del Casal.

Bien es verdad que el proyecto estético y cultural del llamado Modernismo no cuajó en el Caribe de forma tan clara y consolidada como en otras áreas culturales hispanoamericanas, pero también lo es que uno de los grandes líderes del movimiento modernista, Rubén Darío, tuvo en José Martí y en el mismo Julián del Casal sendos modelos a seguir. A ambos autores debe el nicaragüense mucho de lo que constituyó su labor fundacional modernista.

Este artículo busca aportar algunas ideas sobre las raíces, desarrollo, evolución y proyecciones del Modernismo literario en Cuba, particularmente ahondando en la apropiación y uso cultural e ideológica que años después, bajo el castrismo, se realizó de dicho proyecto modernista.

### **Raíces y evolución del proyecto modernista**

Las causas que explican la existencia de un movimiento modernista cubano algo tamizado pueden hallarse en el acontecer sociopolítico finisecular y en el hecho histórico que supuso la llamada “Guerra de Cuba”, a raíz de las revueltas a favor de la independencia de España en el decenio de 1868 a 1878 y después con particular énfasis desde inicios de 1895 a 1898. Si José Martí había muerto en el combate de Dos Ríos al comenzar la guerra en mayo de 1895, Julián del Casal había ya fallecido unos meses antes, ajeno todavía al triunfo de la revolución. Con la salida de algunos de los autores cubanos del marco geográfico de la isla, a partir de 1895 la corriente poética del Modernismo queda casi paralizada y el proyecto modernista se desvirtuó paulatinamente. Los intelectuales cubanos y la expresión de su pensamiento se escindió por esas fechas, y de manera sintética, en dos sectores: el de los que se enfrentaron al régimen colonial español y estaban fuera de Cuba o en el seno de la revolución; y el de los que defendían tal régimen de dependencia con España y se ubicaban aún dentro de la Cuba española. En la órbita del proyecto literario modernista cubano cabría mencionar las voces poéticas de Juana Borrero, los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach, Augusto de Armas, Eulogio Horta, Agustín Acosta y también de Regino E. Boti y José Manuel Poveda, constantes defensores y propagadores del Modernismo literario. Al iniciar la segunda década del siglo XX el Modernismo había quedado ya atrás en buena parte de Hispanoamérica y también en Cuba, pero el proyecto modernista no resultó ni tan estéril ni incompatible con las promociones poéticas posteriores.

Por encima de generalidades y sin llegar tampoco a la mirada particular de autores y textos específicos, dado lo ceñido de este trabajo, lo que aquí interesa destacar es la negación de esa idea de que fue la veta social del Modernismo la que sirvió de fuente de inspiración a algunos de los poetas cubanos que constituyen a partir de 1959 la llamada poesía de la revolución cubana. Esta hipótesis de trabajo permite clarificar, al menos, que el proyecto modernista cubano de hace ahora más de cien

años no fue una poética socializante en los términos que usó después la revolución castrista, sino que, por el contrario, tuvo una visión mucho más amplia del arte y de la vida, por encima de particulares intereses ideológicos o políticos.

El punto de partida del Modernismo literario fue un intento de renovación de las formas de expresión que parecían anquilosadas o arcaicas, al igual que las temáticas y la visión general ante el arte y la vida. Es por ello que se dio un rechazo a las normas y las formas que no se avenían con las nuevas tendencias renovadoras y que perpetuaban la vieja retórica. Junto al ansia de novedad y superación en cuanto a la forma que supuso el Modernismo (no olvidemos que es justamente ahí donde nace el cultivo del verso libre moderno gracias a José Martí y a Rubén Darío, y en España por vía del impulso de Juan R. Jiménez) hay también otro proyecto modernista que se dirige al hombre como depositario de la angustia ante la incertidumbre de la existencia humana. Es la nueva sensibilidad que representa el proyecto modernista en un mundo hostil en el que predomina el desasosiego vital, el desencanto existencial y la duda ante la muerte. Esa crisis espiritual es la que subrayan algunos de los mejores textos del Modernismo, desde las desgarradas tensiones de los nocturnos de Rubén Darío a poemas claves como “Lo fatal”, o ya antes varias de las composiciones del último Julián del Casal o del primer José Asunción Silva. Todo ello conecta con el llamado “mal de siglo” y con la expresión desgarradora del Charles Baudelaire de *Las flores del mal*, tronca con la queja honda y dolorida del simbolismo y con buena parte de la filosofía irracionalista decimonónica desde el pesimismo de Arthur Schopenhauer a la angustia de Sören Kierkegaard. El disgusto infinito de la vida, en verso de Amado Nervo en su poema “Predestinación”, el no saber adónde vamos ni de dónde venimos de “Lo fatal”, tienen su antecedente en el dolorido grito del modernista cubano Julián del Casal. En sus libros poéticos, desde *Hojas al viento* (1890) hasta *Nieve* (1893) y *Bustos y rimas* (1893), es notable el descalabro vital y el hastío de un poeta que se siente alienado. El ansia infinita de llorar a

solas de Casal en su poema “Día de fiesta”, la idea de la mezquina realidad en “El arte” o el duro fardo como metáfora de la vida en “Autobiografía” son signos de un Casal que adelantan el vómito de sangre que cerró trágicamente la vida de este gran modernista cubano, con apenas treinta años de edad. Estamos así ante textos que adelantan y anuncian el desasosiego que hallamos en buena parte de la poesía de tono existencial del siglo XX tanto en Europa como en Hispanoamérica. Aquel incipiente proyecto modernista finisecular conecta con la queja sangrante de un sector de lo que constituirá después parte de la poesía de las posteriores promociones de poetas cubanos.

Tras los ecos del Modernismo, y ya a partir de 1920, la poesía escrita en Cuba se escinde fundamentalmente en dos direcciones: la del idealismo llamado de vanguardia que se corresponde a los *ismos* en boga en Europa e Hispanoamérica tras la Primera Guerra Mundial, incluyendo la de la poesía pura donde cabe destacar la voz de Mariano Brull; y la de carácter solidario, que incluyó el tema afrocubano ejemplificado de modo socialmente comprometido por el mulato Nicolás Guillén, más allá del exotismo colorista de un Emilio Ballagas, por ejemplo. Tal escisión puede perfectamente verse como una doble fisura que es legado testimonial del viejo Modernismo desde la tradicional división en cuanto a la forma y en cuanto al fondo. A partir de ahí se llega a la que puede ser la poesía dada a conocer a partir de 1959 y en cuyo centro aparece José Lezama Lima, un poco como fundador de revistas y agrupador de muchos de los mejores escritores y poetas del momento en la isla caribeña. El cambio político y social implantado a partir del triunfo revolucionario altera todo un período histórico y cultural en Cuba. Buena parte de los poetas cubanos se adaptan o integran en la nueva situación, desde Nicolás Guillén hasta el mismo Lezama Lima, pasando por Eliseo Diego, Cintio Vitier, Virgilio Piñera o Roberto Fernández Retamar. Estos escritores forjaron un conocimiento profundo de otras literaturas y después de 1959 se fueron integrando como grupo dentro de la situación política y social de Cuba en lo que se ha llamado la Primera

Promoción de la Revolución: Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández, César López o Luis Suardíaz, entre otros. En ese proceso lento de adaptación, muchos de estos poetas, como hicieron los modernistas, dan a la luz sus poemas en revistas y publicaciones culturales, como “Lunes de Revolución”, “Unión” o la revista “Casa de las Américas”. La obra de estos poetas se caracteriza por su individualismo o dispersión inicial y por una lenta integración posterior, de modo muy similar a la actitud individualista y bohemia del prototipo del poeta modernista.

Uno de sus autores, Roberto Fernández Retamar publica en 1959 su poemario *Vuelta de la antigua esperanza*, título que aparentemente contrasta, sin duda, con *Cantos de vida y esperanza* de Darío publicado en 1905. La angustiada realidad revolucionaria en toda su grandeza y su dolor planteada por Fernández Retamar sustituye ahora a la angustia de existir expuesta por Darío en los albores del siglo, pero resultan claras las distancias poéticas y temáticas entre ambos casos. En esa primera promoción se forja lo que habrá de llegar después con los autores nacidos a partir de 1940 y que comenzaron a publicar tras el triunfo revolucionario: Pedro Pérez Sarduy es un ejemplo al respecto en cuya vida y antes del triunfo de la revolución realizó diferentes oficios desde peón de albañil hasta zapatero. En muchos de estos poetas se sigue una línea de sencillez en la expresión, un cultivo de poesía intimista, no siempre empeñada políticamente de un modo abiertamente expreso, todo lo cual constituye un contraste respecto al Modernismo poético hispanoamericano, poco tendente al prosaísmo. En otros casos, hallamos otros poetas de distinta índole, como Gastón Baquero, donde es posible comprobar ecos del legado modernista en términos de la poetización de aspectos filosóficos ligados a la existencia, presentando la vida como difícil camino hacia la muerte y como cuestionamiento del misterio del universo. El propio Gastón Baquero reconoció en más de una ocasión cómo toda la creatividad y el futuro de la literatura estaban latentes en Darío.

En el ámbito de la poesía femenina, el Modernismo cubano contó con la voz de Juana Borrero y firmas menos estudiadas como Mercedes Matamoros, autora de la colección de sonetos *Último amor de Safo*, del año 1902, y precursora de una vertiente de la poesía posterior de Dulce María Loynaz, Fina García Marrúz o Casilda Oliver Lubra. Dentro del fervor revolucionario, varias voces femeninas se hacen sentir, como las de Dora Varona, Pura Prada y otras agrupadas en la revista *Cántico*, al servicio de lo que el castrismo calificó como “justicia social”. La revolución cubana creó una conciencia de cambio que supeditó en más de una ocasión el camino que la poesía cubana fue tomando. La excesiva intrusión de la ideología política oficialista en la creación poética cubana desde los años sesenta truncó el desarrollo natural de muchos poetas. Con todo, la temática prioritaria de las poetisas cubanas no fue necesariamente siempre el prurito meramente revolucionario y cabría así mencionar el caso del exilio posterior de María Elena Cruz Varela y el valor de su poesía como testimonio de una asfixia vital en respuesta al oficialismo. Sin necesidad de remitir aquí a las múltiples y variadas antologías de poesía cubana del siglo XX, lo hecho críticamente por León de la Hoz, por ejemplo, ayuda a comprender la variedad de promociones poéticas en la Cuba del siglo XX. Por lo mismo, vale recordar también la bien documentada edición de Francisco J. Peñas Bermejo de poetas cubanos marginados, donde además de una brillante introducción panorámica sobre otras antologías de poesía cubana, el lector podrá constatar la pervivencia de ciertas temáticas universales heredadas del Modernismo y ampliadas por estos poetas cubanos a menudo silenciados por el castrismo.

No puede negarse, como ya observó Pedro Salinas, que la preocupación política y social es uno de los temas destacados de la poesía de Rubén Darío y de algunos otros autores modernistas. José Martí, y en ocasiones también Darío, previnieron sobre el avance político y económico de Estados Unidos. Este particular fue compartido por otros modernistas si bien será la utopía colectivista de la revolución castrista la que

buscó denodadamente hacer una lectura a su modo del mensaje inicial del Modernismo finisecular. Ciertamente es posible establecer conexiones y estudiar partes de la prosa modernista de *Nuestra América* de Martí, de 1891, como anuncio, por ejemplo, de la forma y contenido de la “Segunda Declaración de la Habana” de 1962. Sin embargo, no resulta siempre adecuado aceptar las lecturas unívocas que de los modernistas, y particularmente de Darío ha hecho el castrismo.

La prueba más concluyente de la relectura parcial, usos y apropiaciones que la intelectualidad oficialista cubana (y una parte de la hispanoamericana) realizó del legado modernista y, más especialmente, de su herencia con respecto a Rubén Darío está en el apenas mencionado Homenaje “Encuentro con Rubén Darío” que la revista “Casa de las Américas”, dirigida por Roberto Fernández Retamar, organizó en Varadero entre el 16 y el 22 de enero de 1967, con motivo del centenario del nacimiento del poeta y con el fin de “rendir un homenaje vivo a quien abrió nuevos caminos a la poesía de lengua española y significó uno de los instantes más altos de la universalización de nuestra cultura”—según decía la misma invitación al acto—. Tal homenaje consistió en la exposición y comentarios de trabajos en torno a Darío, por una parte, y por otra la lectura de poemas sobre Darío por sus mismos autores que fueron: Eliseo Diego, Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Heberto Padilla, Roque Dalton, Luis Suardíaz, Miguel Barnet y Nancy Morejón, entre otros. En el número 42 de la mencionada revista, correspondiente a mayo-junio de 1967 se reúne una selección de algunos de esos testimonios, y en cuyo prólogo se dice textualmente sobre esos trabajos: “Unos y otros son un testimonio de la importancia que reviste para nosotros Rubén Darío, y de nuestra voluntad —la voluntad de la revolución latinoamericana— de proclamarnos herederos de nuestra tradición toda, que en Darío tiene uno de sus momentos más altos y complejos” (3). El homenaje de Varadero —al que atenderemos seguidamente— implicó una valoración del proyecto modernista por parte de la intelectualidad

revolucionaria cubana (e hispanoamericana) a la luz de su problemática particular, así como un homenaje poético que confirma el uso y apropiación del proyecto modernista finisecular por parte de la revolución castrista.

### **Apropiaciones y usos culturales e ideológicos del Modernismo**

Quedan hoy ya pocas dudas del compromiso social e ideológico de muchos modernistas, cada uno con sus propias posiciones y sus lógicas contradicciones. De hecho, las diversas modulaciones ideológicas de cada autor modernista ofrecen un heterogéneo abanico de voces y posiciones que van desde un incipiente compromiso de protesta social hasta el descuido de esos temas a favor del arte y aun la metapoesía. Con todo, hoy sabemos ya que la práctica totalidad de los modernistas (y Martí y Darío son paradigmáticos cada uno a su modo) no estuvieron sólo encerrados en una hipotética torre de marfil, sino que vivieron y conocieron de primera mano las realidades de sus respectivos países hispánicos en un momento histórico de claro retraso con respecto a los relojes que marcaban la modernidad de los países más avanzados.

En este sentido, muchos de los autores modernistas estuvieron imbuidos en política. Sus heterogéneas posiciones generaron a menudo confusiones. Baste pensar en la particular actividad ideológica de Justo Sierra y de Manuel González Prada; en la militancia de José Martí, que lo llevó a un permanente activismo político; o en la vida aventurera y politizada de José Santos Chocano. Amado Nervo dejó escritos varios cantos patrióticos y textos escolares para la educación cívica y literaria de México. Otros modernistas como el propio Martí, Guillermo Valencia y Leopoldo Lugones llegaron a ser candidatos a la presidencia de Cuba, Colombia y Argentina respectivamente. En el caso particular de Darío, un sector de la crítica marxista le ha venido acusando de ser un autor que aceptó el sistema capitalista, especialmente en el paradigma norteamericano. La condición reduccionista de la crítica literaria marxista incriminó así a Darío y a algunos otros

modernistas de servilismo al proceso económico y social capitalista. Además de eso, la negación del latinoamericanismo de los modernistas, no sólo de Darío sino incluso de José Santos Chocano, puede observarse en los ensayos de interpretación de la realidad peruana de José Carlos Mariátegui, a finales de los años veinte. Para Mariátegui, Chocano resultaba ser un individualista exasperado y Darío un enamorado de la Francia dieciochesca y rococó.

La impronta de la crítica marxista alcanzó a otros varios críticos. Durante las primeras vanguardias, es notable el intento de algunas escuelas de jóvenes poetas por demoler la herencia dariana. En los años cuarenta, Luis Alberto Sánchez señaló los aspectos políticos e ideológicos de los modernistas y argumentó a modo de recriminación que sus autores literarios “prefirieron lucir, brillar, gozar a sufrir y, sufriendo, desarticular la injusticia para reconstruir un orden nuevo” (20). La tradición cuestionadora del Modernismo como fenómeno sin compromiso social es visible a partir de entonces en diversas décadas y críticos. Así cabría mencionar desde los años cincuenta al cubano Juan Marinello, Jorge Abelardo Ramos, Juan José Hernández Arregui y otros críticos que abundaron en la cuestión socioeconómica. Para Marinello, por ejemplo, el Modernismo fue un arte individualista, alejado de lo social y lo solidario. En la exclusividad de las individualidades modernistas se halla lo que Marinello califica a modo de resumen en 1977 como “el absentismo y el apoliticismo que dominan el momento modernista en Hispanoamérica” (285). Según el crítico cubano, la poesía de Darío es el vehículo deslumbrante de “una evasión repudiable”, y su autor, “minero brillante de una grieta desnutridora” (291). Se crea arte en el Modernismo “lejos del pulso dramático del mundo, [con] signo aristocrático, de hondo desprecio al pueblo” (295). En ese talante individualista radica, según Marinello, la debilidad primordial del movimiento: “en haber situado su campo lejos de toda apetencia colectiva” (317).

Este tipo de crítica restringida sobre Darío y el Modernismo tuvo seguidores posteriores en los años sesenta y setenta. Yerko Moretic, por ejemplo, calificaba como acertado y “exacto” el reproche al Modernismo lanzado por Marinello. Moretic insistía así en denunciar “una real falta de correspondencia entre lo que los pueblos hispanoamericanos necesitaban y lo que les entregaron efectivamente sus intelectuales modernistas” (53). Entre los vituperables excesos en el ámbito cívico o político de los modernistas, Moretic menciona lo que él juzga de estridente exaltación racista de los artistas americanos blancos, el regodeo masoquista con los pequeños sufrimientos individuales, el mero juego epidérmico de sentimientos postizos y la complacencia servil con los dictadores de turno (53). Moretic se alinea con Marinello en otra descalificación del Modernismo y denigra a sus autores por su individualismo y su excesiva sensibilidad: “[L]a dispersión e intensificación de motivos contribuye en muchos de ellos a la sobreestimación de sus propios dolores. El individualismo negativo toca uno de sus momentos culminantes” (59), concluye Moretic.

Ya antes, en 1967, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Darío, la citada revista *Casa de las Américas* de Cuba, órgano de la homónima institución castrista, recogió varios artículos que —bajo excusa de homenaje— prueban los usos ideológicos de la obra de Darío y la lectura de este como padre de la “revolución latinoamericana” (3). El tono de varios artículos de dicho número así lo prueba. Varios colaboradores del número estudian a Darío como influencia invasora, como tráfuga política y bajo otras perspectivas que confirman la tergiversación de lo que fue Darío y su obra. Para Lumir Cvirny, por ejemplo, los versos de Darío son “de lucha en nombre de la más humillada América Latina” (12). Para Carlos Pellicer, Darío es la excusa para atacar al “decadente imperialismo norteamericano” (16) y elogiar al socialismo castrista. “Es aquí, sin duda alguna, en Cuba —afirma Pellicer—, ejemplo para todos nuestros pueblos donde la gente ha comenzado ya a vivir de

otro modo, dentro de la práctica inicial del socialismo, donde escuchamos —aquí sí— todo el aliento y toda la fuerza de la voz de Rubén Darío...” (16). Abiertamente sectaria es también la lectura dariana en la misma revista a cargo de René Depestre, para quien el recuerdo de Darío es “una revalorización crítica íntimamente ligada a nuestra lucha global por la formación de un nuevo hombre latinoamericano” (74). La retórica socialista de dicho artículo concluye con un poema del mismo crítico donde Darío aparece sentado en la mesa de Fidel Castro. Depestre presenta a un Darío que llega con un cisne y un fusil a sentarse a la mesa con el líder cubano: “Por los caminos del cisne y del fusil/ esta mañana llegó Rubén Darío./ Se ha sentado en la mesa de Fidel/ y mientras bebe el vino nuevo / escucha las leyendas de Nuestra América” (76).

Desde otra perspectiva, aparece el artículo del poeta cubano José Antonio Portuondo, figura muy cercana al castrismo por esos años, y quien insiste en atacar el imperialismo siguiendo los presupuestos de Lenin a la vez que critica a Darío como representante de esos poetas hispanoamericanos que “en los momentos iniciales de la penetración imperialista ... los llevó al cultivo de una poesía de la apariencia, superficial y brillante, hecha de lujos verbales, no escasas veces adulona, histriónica y feminoide” (70). Portuondo cierra su artículo con otra proclama marxista donde vuelve a atacar a Darío, a quien le dice: “En Cuba, en el primer territorio liberado de América, tus hijos se han juntado a estudiar tu obra, a desdeñar cuanto, desde ti, haya habido de histriónico o feminoide en nuestras letras y a destacar los aspectos perdurables y ejemplares de tu quehacer literario...” (72). El artículo de Portuondo acaba con una más que sintomática señalización de fecha: “Enero 18 de 1967. Año del Viet Nam heroico” (72), además de la insistencia en colocar el marbete feminizante a Darío.

En otros artículos de ese mismo número de *Casa de América* se hallan abiertos ataques contra Darío. El poeta chileno Enrique Lihn, por ejemplo, dedica un demoledor texto contra Darío titulado “Varadero de Rubén Darío”, que recrimina al nicaragüense su

escapismo parisino y sus posiciones ideológicas, que tilda de incongruentes. Por su parte, el crítico Manuel Pedro González, en su conocido favorecimiento de José Martí en detrimento de Darío, niega la identificación del Modernismo con el rubendarismo y hasta la filiación modernista de Darío y de libros como *Azul...* y *Prosas profanas y otros poemas*. Para Manuel Pedro González, Darío “era un temperamento mollar, sin consistencia ni fibra” (41) y señala en el nicaragüense una “ausencia de bríos y arrestos masculinos [que] podría explicar la facilidad con que imitaba o se dejaba influir” (41). Además de atacar las aficiones de Darío por Francia, González lanza un constante ataque *ad hominem* a Darío —repetido en otros estudios del mismo autor—, páginas que muestran la vertiente antidariana del uso ideológico que del Modernismo hizo la crítica marxista. Según González, en Darío es reprochable: “su desaforado epicureísmo, su amor al lujo, su pueril vanidad que se pirra por relacionarse con los millonarios y los poderosos, su fatuidad aldeana que se sacia con una indumentaria hecha a medida” (46). Además de no ver en Darío ni siquiera “un vislumbre o atisbo de elevación moral, de dignidad y decoro” (47), el crítico califica a Darío de “rastrero, pueblerino y plebeyo” (47) y niega un posible paralelo personal entre Darío y José Martí al ser ambos “antípodos morales” (48). González escribe también de “la comparsa cotorrera y estulta que adoptó por divisa el nombre de Rubén Darío” (48) e insiste en la “acostumbrada ausencia de sentido moral” (48) de Darío a quien, además, tilda de embustero y de haberse autoapropiado del rango de iniciador del Modernismo. El desprecio de este crítico por Darío le lleva a juzgar al poeta colombiano Guillermo Valencia como “no inferior a Rubén” (51).

En los años setenta se perpetuó tanto el empeño de la crítica marxista por acomodar a los autores modernistas a su propia agenda política pre-establecida que algún crítico como Françoise Perúz llegó a negar por entero la existencia del Modernismo y hasta la pertenencia al Modernismo de un autor clave como José Martí: “Incluir a Martí en el movimiento

modernista —escribió Françoise Perús— es más que un error de método: constituye una tergiversación de la significación histórica del Modernismo, y una tergiversación de la significación histórica de Martí” (1978: 131).

Al llegar a los años ochenta la crítica literaria oficialista cubana seguía buscando explicar la historia del Modernismo como un fenómeno dependiente de las transformaciones de la matriz económica, la estructura de clases y las modificaciones del papel del intelectual en el marco de la lucha ideológica. La masiva influencia del marxismo y sus variantes en la historiografía literaria y en varias de las disciplinas humanísticas, incluida la literatura y el estudio del Modernismo, resultaron empobrecedoras. Respecto a Martí, por ejemplo, Marinello insistió en varias ocasiones que la revolución cubana de Castro recogía y exaltaba el mandato de Martí, insertándolo en lo que el propio Marinello definió como propósito fundamental de su época: el socialismo. Es así como Marinello, para regusto del castrismo, intentó presentar una relación directa de la revolución de José Martí con la realidad castrista y particularmente con el discurso revolucionario de Moncada.

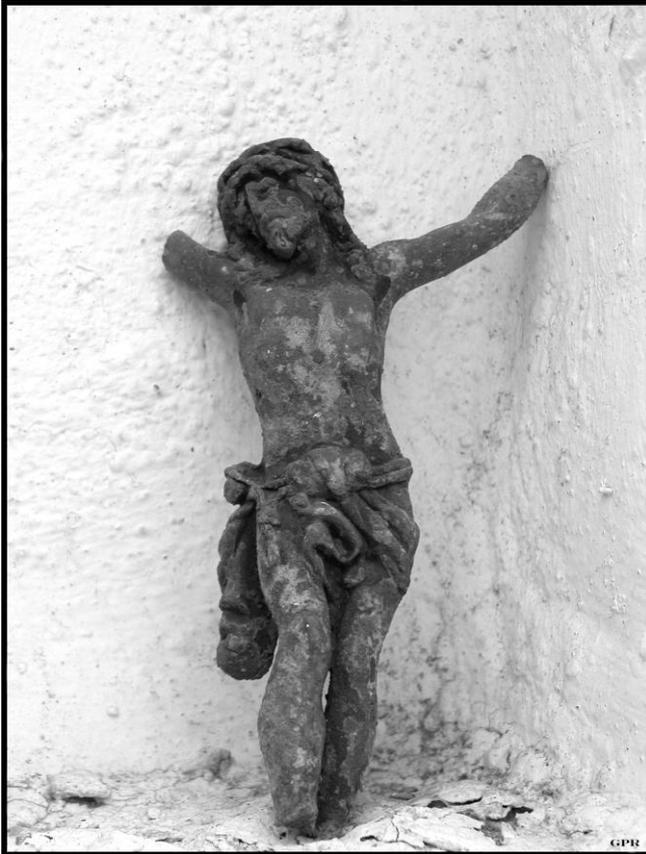
Al margen de la injusta e inadecuada apropiación cultural y política del legado modernista y particularmente de las figuras de José Martí y Rubén Darío (el caso de Julián del Casal merece otro estudio aparte por la cuestión de la disidencia sexual estudiada ya por Óscar Montero y Francisco Morán), importa señalar que desde el Modernismo hay en Cuba y en todo el mundo hispánico una continuidad creadora que trasciende los usos y apropiaciones ideológicas. La pervivencia del proyecto modernista no lo es tanto en lo ideológico sino en la creación de las bases de una literatura, o sea, un sistema estructurado de temas, formas, medios expresivos, ritmos y niveles lingüísticos que establecen el esqueleto de una tradición que sigue viva todavía hoy en la poesía cubana. El proyecto modernista que en Cuba se forjó al calor de los versos de Martí y Casal permaneció también por vía de Darío en poetas continentales de la talla de Leopoldo Lugones, Ramón López

Velarde, César Vallejo, Pablo Neruda u Octavio Paz. Más allá de la intromisión política en el quehacer poético, la evolución de la poesía cubana del siglo XX y de los albores de este siglo XXI tiene mucho en deuda con el Modernismo. Bajo el impulso de Julián del Casal y de José Martí, el Modernismo supuso el primer acorde de la modernidad poética cubana. En dicho proyecto modernista hubo componentes universales tanto en lo estético como en lo temático que trascienden las particulares apropiaciones y negaciones de la crítica. Así se explica la pervivencia de toda una herencia modernista apreciable en la actitud crítica ante el lenguaje, el quebrantamiento de moldes poéticos y la búsqueda del conocimiento por vía de la poesía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cvirny, Lumir. “Rubén Darío”. *Casa de las Américas* 42 (1967): 7-14.
- Depestre, René. “Rubén Darío: con el cisne y el fusil”. *Casa de las Américas* 42 (1967): 73-76.
- Fernández Retamar, Roberto. *Encuentro con Rubén Darío*. *Casa de las Américas* 42 (1967).
- González, Manuel Pedro. “En el centenario de Rubén Darío. (Deslindes indeclinables)”. *Casa de las Américas* 42 (1967): 36-51.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Hernández Arregui, Juan José. *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Editorial Amerindia, 1957.
- Hoz, León de la, ed. *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*. *Antología*. Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1994.
- Lihn, Enrique. “Varadero de Rubén Darío”. *Casa de las Américas* 42 (1967): 21-28.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca “Amauta”, 1928.

- Marinello, Juan. *José Martí, escritor americano: Martí y el Modernismo*. México: Grijalbo, 1958.
- . *Sobre el Modernismo: polémica y definición*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1959.
- . *Ensayos martianos*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1961.
- . “Sobre el Modernismo. Polémica y definición”. *Ensayos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977. 281-320.
- Montero, Oscar. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Morán, Francisco. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum, 2008.
- Moretic, Yerko. “Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano”. *El Modernismo*. Ed. Lily Litvak. Madrid: Taurus, 1975. 51-64.
- Pellicer, Carlos. “En el centenario de Rubén Darío”. *Casa de las Américas* 42 (1967): 15-16.
- Peñas-Bermejo, Francisco J., ed. *Poetas cubanos marginados*. Ferrol: Esquíu, 1999.
- Portuondo, José Antonio. “Martí y Darío, polos del Modernismo”. *Casa de las Américas* 42 (1967): 68-72.
- Ramos, Jorge Abelardo. *Revolución y contrarrevolución en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Amerindia, 1957.
- Sánchez, Luis Alberto. *Balance y liquidación del Novecientos*. Santiago de Chile: Ercilla, 1940.
- Salinas, Pedro. *Rubén Darío*. Madrid: Gredos, 1948.



## EL PENSAMIENTO SOCIOPOLÍTICO Y RELIGIOSO EN LA POESÍA Y PROSA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

**Christian Rubio**

*Bentley University & ANLE*

**H**ablar de Miguel Hernández es mencionar a una de las figuras más representativas de la literatura en lengua española. Aunque vivió sólo hasta los 32 años de edad, su obra literaria es de capital importancia. Es más, si la definición de todo trabajo literario es representar el momento en que se escribe, la obra del poeta de Orihuela sería una de las más máximas representaciones. A Hernández le tocó vivir los momentos más inestables de España durante la primera mitad del siglo XX, y él nunca titubeó a la hora de escribir sobre ellos. La ideología de este gran poeta, plasmada en sus libros, se puede rastrear mediante un análisis detenido de su pensamiento sobre la religión, la guerra, los problemas sociales y políticos de la época

Miguel Hernández nunca ocultó sus pensamientos y blandió su verso para anunciarlos. Según el mismo poeta, el poema es: “Una verdad verdadera que no se ve, pero se sabe...”. Su obra evolucionó con el tiempo, sus experiencias y las personas que conoció. Si Antonio Machado, a través de su profesor apócrifo Juan de Mairena, tuvo cierta reticencia sobre el autodidactismo, el poeta oriolano demostró que esa reserva no se aplicaba a todos los autodidactas. En efecto, Miguel Hernández no tuvo un maestro específico, pero leyó a todas las grandes figuras de nuestra literatura. Es por eso que el inicio de su obra, siguiendo los pasos de la Generación del 27, se caracterizó por la influencia de Góngora. La crítica ha tildado su primer libro, *Perito en lunas*, como neogongorina y hasta ultragongorina. Esta obra, constituida de cuarenta y dos octavas reales, se caracteriza por su hermetismo y dificultad de lectura, reconocida así por Gerardo Diego.

## La religión

Si bien en sus inicios la obra hernandiana es un tanto barroquizante, su siguiente período es más claro y sencillo. Hernández publicó trabajos que esclarecieron su sentimiento religioso, al menos durante esa época. Aunque ya había mencionado a la religión en *Perito en Lunas* al escribir sobre lo redondo que es el grano del trigo, en clara alusión a la Eucaristía, sus creencias religiosas se perciben claramente en su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, y de manera más conspicua en sus poemas publicados en la revista literaria *El Gallo Crisis*, dirigida por su amigo de juventud Ramón Sijé.

En el poema “Eclipse Celestial” Hernández describe el misterio de la Eucaristía como la transformación del pan en el cuerpo de Cristo, y mediante la presencia del sacerdote:

—¡Oh sacerdote; dános, puro, Aquello,  
favor de sí otorgado!  
¿Guardas, fiel, el Secreto  
que mantienen tus manos?

Miguel Hernández le escribe tres sonetos a la Virgen María. El primero, sobre la Encarnación, exalta la dignidad de la Virgen y su concepción, y como ésta sucedió de forma milagrosa. El segundo, acerca de la Asunción, se refiere a la Virgen como una ausencia-presencia sublime y eterna. El último soneto describe su pureza, hermosura y presencia celestial en la tierra.

¿De qué modo se relacionan Dios y el hombre?, se pregunta. El hombre, a través de la fe; Dios, a través del vino y el agua. Dios no es, pues, un ser indefinido.

El pensamiento religioso de Miguel Hernández permea así mismo sus preocupaciones sociales. En el primer volumen de *El Gallo Crisis* apareció su poema “PROFECÍA-sobre el campesino”, donde trata un tema tan polémico como la Reforma Agraria de los 30. En estos versos, el autor de *Perito*

*en lunas* exhorta al campesino a que crea en una reforma laica:

dices a Dios que obre  
la creación del campo y mondo,  
¡tú!, que has sacado a Dios de los Trigales  
candeal y redondo

Pides la expropiación de la sonrisa  
y la emancipación de la corriente  
—¡lo imposible!—del río.

Además —y de forma premonitoria— alude al peligro que encierran las inquietudes sociales:

¡Caín! ¡Caín! ¡Caín de los caínes!  
Inficcionado de ambición, malgastas  
fraternales carmines,  
buscas el bienestar con los malestares.  
[...]  
día vendrá un cercano venidero  
en que revalorices la esperanza,  
buscando la alianza  
del cielo y no la guerra

¡Tierra! de promisión y de bonanza  
volverá a ser la tierra

En 1931 Miguel Hernández visitó a Madrid por primera vez, pero para su desgracia no le fue nada bien. De regreso en Orihuela escribió el poema “El Silbo de afirmación en la aldea”, en el que describe su experiencia en la capital. Una vez más, al evocar los edificios de la metrópolis, se asoman sus creencias religiosas:

¡Rascacielos!: ¡qué risa!: ¡rascaleches!

¡Qué presunción los manda hasta el retiro de Dios! ¿Cuándo será, Señor, que echés tanta soberbia debajo de un suspiro?

### **Lo social**

Alrededor de esta época en la que escribió en *El Gallo Crisis*, Miguel Hernández conoció a Josefina, de quien se enamoró profundamente. La cumbre de esta nueva etapa es *El rayo que no cesa*, dedicado a su futura esposa. Por aquellos años, también hizo un segundo viaje a Madrid. Esta vez las cosas le irían mejor.

A diferencia del primer viaje, Hernández ya había publicado *Perito en Lunas* y los poemas en *El Gallo Crisis*, lo que quizás le permitiera codearse con las grandes figuras literarias de la época, entre ellos Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Luis Cernuda. De todos, fue el poeta chileno quien más influyó en el oriolano. Y fue Neruda quien le dijo que la revista de Sijé “olía mucho a Iglesia”.

La influencia de estas figuras, sobre todo la de Neruda y Alberti, se empezó a sentir en Hernández tanto en lo literario, a través de una exploración de imágenes y uso del verso libre, como en la ideología sociopolítica, de signo comunista.

Este cambio de ideología se nota ya en el soneto que escribe a Raúl González Tuñón, poeta argentino que escribió sobre la revolución de Asturias de 1935. En este poema menciona uno de los símbolos más conocidos del comunismo, el martillo:

Enarbolado estás como el martillo,  
enarbolado truenas y protestas,  
enarbolado te alzas a diario,  
y a los obreros de metal sencillo  
invitas a estampar en turbias testas  
relámpagos de fuego sanguinario.

A inicios del 36 publicó el poema “Alba de hachas”, de tema abiertamente social. Los primeros versos describen el inicio de la revolución de los trabajadores, representados por las hachas, contra el enemigo, los militares. Asimismo, en el poema advertimos un obvio distanciamiento de sus creencias religiosas:

Amanecen las hachas en bandadas  
como ganaderías voladoras  
de laboriosas grullas combatientes.

Las alas son relámpagos cuajados,  
las plumas puños, muertes las canciones,  
el aire en que se apoyan para el vuelo  
brazos que gesticulan como rayos.

Amanecen las hachas destruyendo y cantando.

Se cubren las cabezas de peligros  
y amenazas mortales:  
temen los asesinos que preservan cañones.  
Los órganos se callan a torrentes  
y Dios desaparece del sagrario  
[...]

La Guerra Civil —incivil, internacional— cambiaría para siempre el rumbo de la vida del oriolano. En uno de sus primeros poemas sobre la guerra, “El niño yuntero”, se manifiesta de manera cabal la radicalización de su pensamiento:

Trabaja, y mientras trabaja  
masculinamente serio,  
se unge de lluvia se alhaja  
de carne de cementerio

Cada nuevo día es  
más raíz, menos criatura,  
que escucha bajo sus pies  
la voz de la sepultura.

La vida del niño está abocada a la muerte, pero el poeta no se conforma con esta macabra profecía sino que al final implora que salven a la criatura:

¿Quién salvará a este chiquillo  
menor de un grano de avena?  
¿De dónde saldrá el martillo  
verdugo de esta cadena?

Miguel Hernández se ha convertido ya en el poeta del proletariado. Uno de los mejores ejemplos es el poema al jornalero, donde conmina al trabajador a luchar por la justicia:

Levántate, jornalero,  
que es tu día, que es tu hora.  
Lleva un ademán guerrero  
al ademán de la aurora.

No permitas que un ocaso  
que desplomarse no quiere  
se apodere de tu paso,  
de tus hijos se apodere.

Tu pan del aire pendía.  
¡Que tu alborada destruya  
el ocaso! ¡Es tuyo el día:  
España, la tierra es tuya!

## La guerra y la muerte

No es de sorprender que la obra de Miguel Hernández, tanto en prosa como en verso, se convirtiera en eco de los eventos ocurridos durante la Guerra Civil. Se ha dicho que la prosa hernandiana “se hermana esencialmente con su labor poética”. Y quizás se le caracterice así porque su prosa de guerra, a pesar de su panfletarismo, no había abandonado la metáfora. En efecto, en su artículo “Los Hijos del Hierro”, al describir a los trabajadores ferroviarios en plena labor durante la guerra, escribe: “Engrasados musculosos como ejes o motores, llevan restos de humo sobre la frente, y sobre la piel las huellas puras que el trabajo deja con sus cascos de caballo poderoso. Parecen mineral incendiado, recorriendo la España leal de punta a punta heroicos y veloces bajo los bombardeos enemigos.” Y otro ejemplo: “Aquí estamos, cada día más hechos al plomo, a la metralla, a los accidentes buenos y malos de la guerra; cada día más curtidos en la pólvora, con más cicatrices en la carne y más hierro y firmeza en la decisión, en nuestra decisión de combatientes populares.”

Miguel Hernández hizo un llamado a la juventud, exhortando a los jóvenes de España a que se unieran a la lucha. Si tenían que morir por una causa, que esta fuera la de evitar que el enemigo se apropiase de España. Morir sin luchar era como no vivir:

Sangre que no se desborda  
juventud que no se atreve,  
ni es sangre, ni es juventud,  
ni relucen, ni florecen.  
Cuerpos que nacen vencidos,  
vencidos y grises mueren:  
vienen con la de edad de un siglo,  
y son viejos cuando vienen.

Asimismo, Hernández sabía que en la juventud se cifraba la clave para la victoria republicana; en el mismo poema escribió:

La juventud siempre empuja,  
la juventud siempre vence,  
y la salvación de España  
de su juventud depende.

Empero, la lucha continuaba y las fuerzas nacionales avanzaban y ganaban terreno. Hernández escribió entonces uno de sus más conmovedores poemas, “El tren de los heridos”:

Silencio.  
Ronco tren desmayado, enrojecido:  
agoniza el carbón, suspira el humo,  
y, maternal, la máquina suspira,  
avanza como un largo desaliento.  
Silencio.

La derrota republicana, según Hernández, había acabado con la esperanza de una nueva España, con una España joven:

¿Y la juventud?  
En el ataúd.

El árbol solo y seco.  
La mujer como un leño  
de viudez sobre el lecho.  
El odio sin remedio.  
¿Y la juventud?  
En el ataúd.

Desafortunadamente, el final de la guerra significó el comienzo del final de la vida de Miguel Hernández. A pesar

de los intentos de Pablo Neruda de sacarlo de España, el poeta de Orihuela pasó los últimos años de su vida de cárcel en cárcel, una peor que la otra. En sus postrimerías escribió uno de sus poemas más desgarradores: “Nanas de la cebolla”, dirigido a su esposa y a su segundo hijo luego de recibir una carta de aquélla en la que le dice que lo único que tenía para darle de comer a la criatura era cebolla:

Desperté de ser niño  
Nunca despiertes.  
Triste llevo la boca  
Ríete siempre.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acereda, Alberto, *El lenguaje poético de Miguel Hernández (El rayo que no cesa)*. Madrid: Editorial Pliegos, 1995.
- Berroa, Rei. *Ideología y Retórica, Las prosas de Guerra de Miguel Hernández.*, México: Editorial Libros de México 1988, 61.
- Cano Ballesta, Juan. *El hombre y su poesía*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Frande, Félix. “Miguel Hernández”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (1992): 7-20.
- Hernández Miguel, *Poemas sociales, de guerra y de muerte*, Introducción, selección y notas de Leopoldo de Luis, Madrid: Editorial Alianza, 2001.
- . *Viento del pueblo, poesía en la guerra*. Edición de Juan Cano Ballesta. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- . *Perito en Lunas, El rayo que no cesa*. Edición, estudio y notas de Agustín Sánchez Vidal. Madrid: Editorial Alhambra, 1976.
- . “El Silbo de Afirmación en la Aldea”, *El Gallo Crisis Libertad y Tiranía*, Corpus de 1934: 25-30.
- . “A María Santísima”, *El Gallo Crisis Libertad y Tira-*

- nía, Corpus de 1934: 1-2.
- . “ECLIPSE-celestial”, *El Gallo Crisis Libertad y Tiranía*, Corpus de 1934: 1-2.
- . *Songbooks of Absences*, translations and introduction by Thomas C. Jones Jr. Washington DC: The Cahrioteer Press, 1972: 46-53.
- Martín, Eutemio. “La militancia comunista de Miguel Hernández”, *Ínsula* (1992): 5-7.
- Rubio Cremades, Enrique. “La prosa de Miguel Hernández”. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento* (1978): 132-136.

## INTERSECCIONES: PABLO NERUDA Y MIGUEL HERNÁNDEZ

**Marlene Gottlieb**  
*Manhattan College*

**L**a influencia de Neruda en las generaciones de 1927 y 1936 y las relaciones tanto personales como poéticas entre Miguel Hernández y Pablo Neruda han sido ampliamente estudiadas. La amistad entre Neruda y Hernández data de 1934 hasta 1942, cuando murió Hernández. Hernández conoció a Neruda en 1934 cuando éste llegó a Madrid como cónsul de Chile aparentemente en el mes de agosto.<sup>1</sup> Hernández acababa de llegar recientemente a la capital en marzo de 1934. Pronto se incorporó al círculo de poetas que se reunían con Neruda en la “Casa de las Flores” del barrio Argüelles y en la Cafetería de Correo. Es Lorca quien facilita la entrada de Neruda en el ámbito poético madrileño. Los poetas se habían conocido el año anterior en Buenos Aires, donde pronunciaron un discurso poético “al alimón”. Cuando llegó Neruda a Madrid, de hecho, ya los poetas de la Generación de 27 conocían el primer tomo de su *Residencia en la tierra* y le tributaron un gran homenaje acompañado de la publicación de “Tres cantos materiales”, que luego formarían parte del segundo tomo de *Residencia*. Miguel Hernández participó en este acto. En septiembre de 1935 los dos tomos de *Residencia en la tierra* fueron publicados conjuntamente por la editorial española Cruz y Raya. Pronto Neruda fundó su conocida revista literaria *Caballo verde para la poesía*, en la que colaboró Hernández publicando allí sus poemas “Vecino de la muerte” y “Mi sangre es un camino”. Hernández también celebró efusivamente la segunda *Residencia* (*El Sol*, 2 de enero de 1936; recogido en Marrast). Tanto Hernández como Neruda han recordado su amistad en muchas ocasiones en sus memorias y en poemas dedicados al

amigo. Hernández escribió “Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda” y “Relación que dedico a mi amiga Delia”, le hizo una dedicatoria muy ferviente a Neruda en su libro *El hombre acecha* y lo incluye en el poema de ese libro “Llamo a los poetas”. Neruda, por su parte, además de sus muchos recuerdos citados en *Confieso que he vivido* y otros textos autobiográficos, escribe los poemas “A Miguel Hernández, asesinado en los presidios e España” (*Canto general*) y “El pastor perdido” (*Las uvas y el viento*).

Cuando Hernández conoció a Neruda, su poesía era muy distinta de la del chileno. *Perito en lunas* (1933) es un tomo de claras reminiscencias gongorinas tanto en la sintaxis como en la imaginería. Y aunque *Residencia en la tierra* también es un libro difícil, incluso llamado “hermético” por Amado Alonso y más de un crítico de la época, su lenguaje y sistema de metaforización son de otra índole. A pesar de una sintaxis muy arbitraria y la enumeración de imágenes no tanto irracionales como basadas en asociaciones emotivas muy subjetivas, el tomo encaja perfectamente en la poética enunciada por Neruda en el primer número de *Caballo verde para la poesía* 1935: una poesía sin pureza. A medida que Hernández iba profundizando en la obra nerudiana (y a la vez en la obra surrealista de otro nuevo amigo, Vicente Aleixandre), empezó a experimentar con los recursos atrevidos que encontró allí: su próximo tomo de poesía, *El rayo que no cesa*, revela claramente estas lecturas recientes. Hernández mismo parece subrayar la influencia que la poesía de Neruda ejerce en su obra. En su reseña de *Residencias* señala la importancia del motivo de la sangre en ese poeta del que Lorca ya había dicho que era “un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca de dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta”). Dice Hernández: “Quiero las manifestaciones de la sangre, no las de la razón, que lo echa a perder todo con su condición de hielo bien pensante” (citado en Marrast 67). Como muy acertadamente señala Carmen Alemany Bay:

Hernández vio en el hombre Neruda al protector, al maestro y encontró en sus *Residencias*, la misma pena, desgarramiento y dolor con los que él estaba alimentando su poesía: las fuerzas siniestras de la muerte, la tragedia de la condición humana o la insuficiencia del amor. Este cierto regusto por lo existencial convertirá a Neruda en un poeta más próximo de una elementalidad que hermana con la suya a pesar de que la materialidad con que Neruda poetiza objetos menores y cercanos, o la voz casi profética de las dos *Residencias* están, sin embargo, prácticamente ausentes en la poética hernandiana de aquel tiempo. (Alemany Bay 9)

Alemany Bay afirma que la presencia nerudiana en el quehacer literario hernandiano no sólo afectó a muchas de las composiciones clasificadas por la crítica como *PSIII* (es decir, los poemas sueltos que dentro de la obra hernandiana situarían entre *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*) sino que esa presencia es incluso más intensa y abarcadora: “el Neruda de las primeras *Residencias*, o más bien el tono y el lenguaje nerudianos, tuvieron bastante que ver en algunas de las composiciones de *El rayo*” (Alemany Bay 5). Y aunque Hart minimiza la influencia y habla de convergencias y divergencias, muchos críticos han estudiado muy a fondo esas “convergencias”.

Marie Chevallier, en *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, dedica un amplio estudio (264-276) a las relaciones intertextuales entre dos poemas de Neruda, “Hago girar mis brazos como dos aspas locas” de *El hondero entusiasta* y “Estatuto del vino” de la segunda *Residencia en la tierra*, y la “Oda entre sangre y vino a Neruda” de Hernández. También estudia en detalle los poemas sueltos (PSIII) escritos entre *El rayo* y *Vientos del pueblo*. Sánchez Vidal confronta la elegía que escribió Hernández a Ramón Sijé y señala la influencia de Neruda en el poema y sobre todo en la relación existente entre la elegía hernandiana y “El desenterrado” de la

segunda *Residencia*. Incluso examina la relación de la “Elegía a Ramón Sijé” con “Oda entre sangre y vino a Neruda”, recalcando la presencia de imágenes típicamente nerudianas como las caracolas, las amapolas, el corazón y los órganos. Para Francisca Noguerol, la influencia nerudiana se aprecia más en la poesía socio-política de *Vientos del pueblo* y *El hombre acecha*. Joaquín Marco señala también la preocupación por la sexualidad en “Canción del soldado esposo” y lo compara con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Salaün analiza la influencia de Neruda en el aspecto formal: el uso del verso libre y la frases rítmicas basadas en la fonética; Noguerol añade la enumeración caótica, la preponderancia de imágenes de objetos huecos, los juegos fónicos y el “uso y abuso del gerundio.” A estas convergencias podemos añadir que la trayectoria poética de ambos poetas también se parece mucho. Ambos dejaron atrás la poesía lírica vanguardista a favor de una poesía comprometida comunicativa de plaza pública. Noguerol señala que Hernández anticipa a Neruda en este cambio ya que su drama sobre los mineros *Los hijos de la piedra* data de 1935 y los poemas sociales de Neruda de julio de 1936. El hecho de que ambos poetas sufrieran los horrores de la guerra civil española sin duda explica esta transformación en su poesía. La poesía de Neruda sigue evolucionando durante 40 años más. Desgraciadamente no sabemos el rumbo que hubiera tomado la poesía de Hernández ya que murió poco después de terminada la Guerra.

Este repaso sumario de lo que han dicho los críticos con respecto a las relaciones poéticas entre Pablo Neruda y Miguel Hernández revela que se trata quizás de un tema ya agotado. Entonces, ¿cuál puede ser la aportación, aunque mínima, de este artículo? En primer lugar, y espero que ya cumplida, resumir lo dicho y recoger la bibliografía sobre el tema; en segundo lugar, enfrentar dos textos de dos épocas que utilizan un mismo motivo pero con fines y resultados distintos. Se trata de lo que podemos llamar una intersección, no de

influencias ni de intertextualidad. Se trata de una simple coincidencia, en el sentido literal de la palabra: ambos poetas han coincidido en el uso de una misma metáfora, tomada de la vida cotidiana: la cebolla, el vegetal telúrico por excelencia: Hernández en su famoso poema “Nanas de la cebolla” (compuesto en 1939 y publicado póstumamente en 1958 en *Cancionero y romancero de ausencias*) y Neruda en su “Oda a la cebolla”, publicada como una de las *Odas elementales* de 1954. Pocos poemas hay dedicados a la cebolla. De hecho, no he podido encontrar otros en lengua española, con la excepción de uno del poeta latino Jack Agüeros “Psalm for the Onion”. Tampoco abundan en otros idiomas.

Aunque la trayectoria poética de los dos poetas ha sido muy similar, Neruda llega a recuperar la esperanza que desgraciadamente no consiguió Miguel Hernández. Quizás, si este hubiera sobrevivido, hubiera llegado a esa misma transformación que notamos en Neruda a finales de los 40 y más todavía a principios de los 50. Ambos poetas ya habían simplificado su lenguaje y sintaxis con el fin de facilitar su comunicación con el pueblo, y ambos poetas recurrían a los objetos de la vida diaria para plasmar sus emociones en imágenes concretas identificables con la realidad cotidiana del lector. Esto no solo encaja en el programa nerudiano de una poesía sin pureza enunciada ya en 1935 sino también concuerda con su deseo de escribir una poesía para el pueblo, una poesía de primera necesidad, de realidades concretas. La cebolla, por lo tanto, funciona en los dos sentidos. Por un lado es “impura, antipoética”, un vegetal “sin prestigio”, poco poetizado en la literatura. Por otro lado, es un sustento básico de la dieta mediterránea y del pueblo. Y del pobre. Por algo existe el refrán, “Contigo, pan y cebolla”. El pan como símbolo de la vida es un tópico. Son Miguel Hernández y Pablo Neruda quienes van a concederle esa categoría a la cebolla. Sin embargo, cada poeta va a acercarse a la cebolla y usarla con otro fin, dadas sus circunstancias personales.

Hernández escribía desde la cárcel, condenado a muerte, lejos de su mujer y de su hijo de muy tierna edad con quien no había convivido nunca y a quien conocía por cartas, fotos y unas pocas visitas a la cárcel. Por lo tanto, el tono de su última poesía lógicamente refleja su decaimiento personal y su hondo reconocimiento de la derrota política. La cebolla en el poeta oriolano es el sustento pobre de un hijo que vive en la pobreza con su madre que no tiene otra cosa que comer porque el padre encarcelado no puede cumplir con su papel tradicional de proveer para la familia. El sentimiento de culpabilidad por la miseria en que se encuentran su mujer y su hijo pervade el texto, aunque esa culpabilidad se transfiere a la sociedad en los últimos versos del poema. La cebolla es, pues, la imagen gráfica y gustativa de esa miseria, de la falta tanto de dinero como de la presencia del padre.

El poema es una nana, una canción de cuna, y como tal tiene un ritmo de seguidilla y un aire infantil: versos cortos, sintaxis discursiva, tono directo y coloquial, con la excepción de algunas de las imágenes. Consta de doce estrofas de 7 versos cada una. Cada estrofa está cuidadosamente construida en dos partes: la primera, los cuatro primeros versos compuestos de un heptasílabo que alterna con un pentasílabo, i.e. 7,5,7,5; y la segunda parte de la estrofa consta de 3 versos, también pentasílabos y heptasílabos, pero esta vez alternan al revés, i.e. 5,7,5, como si fueran un eco de los cuatro primeros. A esta estrofa Navarro Tomás le da el nombre de seguidilla compuesta. La rima también tiene un patrón muy sonoro que contribuye a esta mezcla de aire alegre infantil y tono serio y trágico. Hernández utiliza la rima consonante en los versos 2 y 4 de las estrofas 2, 3 y 12, i.e. en las estrofas al principio en las que presenta el tema y luego en la estrofa final en que resume y recalca su mensaje. En las demás estrofas utiliza una rima asonante en los versos pares de la primera parte de la estrofa y otra rima asonante distinta en los versos impares de la segunda parte (aunque varía en las estrofas 9 y 10 y pone

una rima consonante en la segunda parte, i.e. en los versos 5 y 7).

La cebolla es escarcha  
cerrada y pobre:  
escarcha de tus días  
y de mis noches.  
Hambre y cebolla:  
hielo negro y escarcha  
grande y redonda.

En la cuna del hambre  
mi niño estaba.  
Con sangre de cebolla  
se amamantaba.  
Pero tu sangre,  
escarchada de azúcar,  
cebolla y hambre.

El poema comienza en lo que parece ser forma narrativa para convertirse en seguida en un apóstrofe, primero a la mujer e inmediatamente después al niño, pidiéndole que ría a pesar de su pobre sustento de sangre de cebolla porque su risa es liberadora tanto para él como para el padre en cadenas. Su risa es señal de su inocencia, la inocencia que ya ha perdido el padre y que espera que no pierda el hijo ante la realidad amenazante. Aunque es bien conocido que la cebolla produce lágrimas, el padre le pide irónicamente que produzca risa.

El poema se divide en tres partes: se inicia en forma narrativa con el lamento asociado con la cebolla: la frialdad de la escarcha y del hielo, la falta de luz, la sangre, la situación cerrada de la que no hay escape. Incluso la mujer-madre se derrama en hilos de sangre para sustentar al niño. Esta imagen, sin embargo, cierra la voz narrativa para dar paso al apóstrofe del padre a la esposa y acto seguido al hijo y a una serie de imágenes auditivas y primaverales, de calor, de espe-

ranza que llena el cuerpo del texto con imágenes de flores y pájaros y elementos que vuelan en acto de liberación. La vuelta a la imagen de la cebolla marca ya el paso al final del poema. La cebolla ha cambiado de significado. Aunque sigue siendo imagen de la pobreza, es el sustento y el niño se ve satisfecho, palabra enfatizada por la rima consonante fuerte entre satisfecho y pecho. Ya aliviado el padre porque ve satisfecho al niño a pesar de la pobreza, teme un riesgo mayor que la pobreza, que es la pérdida de la inocencia, el despertar del niño a la realidad social en que vive. El poema concluye uniendo lo personal con lo social y político, con el padre y el hijo pero con la sombra amenazante de la cárcel en que se encuentra el padre y, hasta cierto punto, el país.

El poema de Neruda es una oda elemental, el género que perfeccionó Neruda en su intento de captar y a la vez celebrar en versos cortos y casi esquemáticos la esencia “elemental” de un objeto de la vida cotidiana. Las odas elementales son poemas útiles ya que los libros de odas están ordenados en orden alfabético, como diccionarios, para que el lector pueda encontrar el poema que celebre el objeto en cuestión. Neruda, igual que Hernández, recalca repetidamente que la cebolla es comestible de pobres “redonda rosa de agua/ sobre /la mesa /de las pobres gentes”; “matas el hambre/ del jornalero en el duro camino; “estrella de los pobres”. Pero a diferencia de Hernández, su intención es celebratoria: quiere enaltecer las propiedades de la cebolla desde su hermosura física sencilla hasta su funcionalidad como sustento del hombre común. Neruda utiliza insólitas metáforas y símiles para referirse a la cebolla: “luminosa redoma”; “globo de frescura”; “clara como un planeta/ y destinada/ a relucir/ constelación constante”. Convierte a la cebolla en una rosa (“Pétalo a pétalo/ se formó tu hermosura”) y la relaciona con Afrodita, símbolo máximo de la belleza femenina y del amor: “vientre de rocío”; “desnuda transparencia” y concluye con unos versos que elevan el simple tubérculo a “un globo celeste, copa de platino/ baile

inmóvil/ de anémona nevada/ y vive la fragancia de la tierra/  
en tu naturaleza cristalina.”

La relación cebolla-hombre es un aspecto importante de ambos poemas. Esta relación tiene dos vertientes. Por un lado se recalca en ambos textos la asociación antropomórfica entre la cebolla y el pecho-luna de la mujer hernandiana y el vientre de Afrodita de la oda nerudiana. Por otro lado, la cebolla es el alimento de pobres, origen del lamento hernandiano y de celebración nerudiana. Neruda hasta exalta la hermosura de la cebolla que se riza como pluma en el aceite de la “consumación ferviente de la olla” y su participación amorosa ya no semejante a la escarcha fría, como en Hernández, sino como granizo picado en los “hemisferios de tomates” de la ensalada. Ambos poetas también utilizan imágenes florales en el desarrollo del texto y en Neruda la imagen de las hojas de la cebolla como espadas alude a su “poderío” en la lucha del pueblo contra la injusticia resumida en el hambre. Ambos poetas hacen referencia al hecho de que la cebolla provoca lágrimas pero invierten el sentido convirtiéndolo en algo positivo: Hernández, indirectamente, pidiéndole a su hijo la risa, a pesar de ser amamantado con zumo de cebolla, y Neruda, directamente: “Sube la única lágrima/ sin pena./ Nos hiciste llorar sin afligirnos.” Aunque en el poema nerudiano falta por completo el subtexto serio y trágico de las Nanas, el tono ligero infantil del poema hernandiano se capta en el poema nerudiano como tono jocoso, “whimsical” diría Robert Pring-Mill.

El poema de Hernández, como ya hemos señalado, está estructurado en estrofas regulares de versos medidos y un patrón preciso de rimas, una indicación de que Hernández, a pesar de la influencia que había ejercido en él la poesía de Neruda, ha vuelto a la voz suya y al estilo más afín a su propia poética. El poema de Neruda, por el contrario, está compuesto de versos libres sin rima, su verso característico ya desde *Tentativa del hombre infinito* (1926). No obstante, ahora predominan los versos cortos, primariamente heptasílabos

y tetra y pentasílabos, que alternan de vez en cuando con unos cuantos endecasílabos. De hecho, la disposición de estos versos en la página casi parece ilustrar la forma física de la cebolla que le da tema.

A pesar de todas estas diferencias, sobresale la coincidencia del motivo de la cebolla y el hecho curioso de haber elegido cada poeta un género muy tradicional (la canción de cuna, en un caso, la oda, en el otro) para dedicarlo a un elemento insólito, antipoético, sin pureza, para usar la palabra de Neruda. Ambos poetas logran escribir dos poemas muy característicamente suyos y a la vez inolvidables por su ingeniosidad, plasticidad y originalidad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Navarro, Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor, 1995: 539.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alemaný Bay, Carmen. "Presencias nerudianas en el proceso de creación y en algunos poemas de Miguel Hernández." *Quaderni ibero americani*, 2004: 5-11.

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=28316&portal=108>

Balcells, José María. "El rayo que no cesa desde la intertextualidad." : 139-161.

<http://www.miguelhernandezvirtual.com/biblioteca%20virtual/actas%20II%20co>

Cano Ballesta. *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid: Gredos, 1978.

Cano Ballesta, Juan, "Miguel Hernández y su amistad con Neruda", *La Torre*, 60 (1968): 101-141.

Cano Ballesta, Juan. "Miguel Hernández y Neruda", en Emir

- Rodríguez Monegal y Mario Santí (eds.). *Pablo Neruda*. Madrid: Taurus, 1980: 143-174.
- Castanedo Pfeiffer, Gunther. *Un triángulo literario: José María de Cossío, Miguel Hernández y Pablo Neruda*. Santander: Asociación Voces del Cotero, 2005.
- Chevallier, Marie. *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Traducción de Arcadio Pardo. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Congreso Internacional Miguel Hernández. Iº, 1992. Miguel Hernández cincuenta años después. Actas I Congreso Internacional Miguel Hernández 1992*. Alicante: Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993.  
[http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca\\_virtual/actas\\_i.php](http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual/actas_i.php)
- Congreso Internacional Miguel Hernández. IIº, 2003. Presente y futuro de Miguel Hernández. Actas II Congreso Internacional Miguel Hernández. 2003*. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, 2004.  
<http://www.miguelhernandezvirtual.com/biblioteca%20virtual/actas%20II%20congreso/actasii.htm>
- Durán, Manuel. “Las afinidades electivas entre MH y PN”, en Mariano de Paco de Moya, Francisco Javier Díez de Revenga Torres (eds.). *Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones: 1992: 159-166.
- Fernández Palmeral, Ramón, *Doce artículos hernandianos y uno más*. Palmeral, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- Gálvez Barraza, Julio. *Neruda y España*. Santiago de Chile: RIL, 2003.
- Guereña, Jacinto Luis. *Miguel Hernández: Biografía ilustrada*. Madrid: Destino, 1978.
- Hart, Stephen. “Miguel Hernández y Pablo Neruda: Dos modos de influir”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13 (1987): 115-122.
- Hernández, Concha. “Miguel Hernández: Vida y obra.” *Revista Hispánica Moderna*, XXI (1955): 212. [Incluye

- Carta de Neruda a M. Hernández fechada en 4-1-35]
- Hernández, Miguel. *Obra completa*. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Ifach, María Gracia. “Pablo Neruda y Miguel Hernández”, *Ínsula*, XXIX, 330 (mayo 1974): 5.
- Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica* (XXXIII Congreso del IILI). Madrid: ICI, Universidad Complutense, 1987.
- Marrast, Robert. “Miguel Hernández ante Pablo Neruda”, en Juan Cano Ballesta (ed.). *En torno a Miguel Hernández*. Madrid: Castalia, 1978: 64-75.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- Neruda, Pablo. *Odas elementales*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.
- Noguerol, Francisca. “Miguel Hernández y Pablo Neruda: Los frutos de una amistad”, en *Actas I Congreso Internacional Miguel Hernández 1992*, op. cit.: 805-813.
- Parra Pozuelo, Manuel. “Neruda y Miguel Hernández: la poesía entre el vino y la sangre.” *Cyber Humanitas* 31 (Winter 2004).  
<http://www.library.manhattan.edu:2639/itx/start.do?prodId=IFME>
- Pring-Mill, Robert D.F. “La elaboración de la cebolla”, en Ángel Flores (ed.) *Aproximaciones a Pablo Neruda*. Barcelona: Ocnos, 1974: 229-241.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El viajero inmóvil*. Buenos Aires: Losada, 1963.

# LENGUA MATERNA, CREACIÓN LITERARIA Y COMPETENCIA PERIFÉRICA: EL CASO DE PEDRO SALINAS EN SAN JUAN DE PUERTO RICO

**José Rienda**

*Universidad de Granada*

*Academia de Buenas Letras de Granada*

## **Introducción**

**E**l concepto de *competencia literaria* ha llevado hasta el seno de la competencia comunicativa los rasgos propios, específicos, de la literatura en todas sus facetas. Entendemos por *competencia literaria* “la adquisición sociocultural del *intertexto* determinado por la involucración del receptor, así como de la perfectibilidad de la producción cognitivo-intencional de la especificidad literaria” (Rienda 2009). A su vez, entendemos por *intertexto* “el esencial conjunto de saberes, estrategias y de recursos lingüístico-culturales que se activan a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter metaliterario e intertextual y que permiten la construcción de conocimientos significativos de carácter lingüístico y literario que se integran en el marco de la competencia literaria” (Mendoza 1999: 18). Por su parte, al hablar de competencia comunicativa nos referimos al “conjunto de estrategias, instrumentos y recursos que conforman el conocimiento que precisa el individuo para la optimización de sus mensajes” (González 1999: 32).

Decíamos que el concepto de competencia literaria, ya determinado, ha trasladado hasta el ámbito de la competencia comunicativa los rasgos propios, específicos, de la literatura en todas sus facetas. En este sentido, la creación literaria adquiere una nueva dimensión de índole competencial que permite establecer una correlación consecuente entre el resultado

de la producción creativa y la lengua materna del escritor en función del triple nivel comunicativo que suponen la pragmática, la lingüística y la comúnmente denominada competencia periférica —espacio en el que se significan los condicionantes culturales, psicolingüísticos y sociolingüísticos (*cfr.* González 1999: 31-32)—. Por ello, consideramos muy oportuna la aportación de un estudio de caso que ejemplifique la mencionada correlación consecuente entre la creación literaria y la lengua materna del escritor desde esa particular perspectiva de la competencia periférica y sus condicionantes constituyentes referidos. El caso del poeta Pedro Salinas y su periplo del exilio será para nosotros un ítem configurador de paradigma.

### **Exilio y fraternidad lingüística en Pedro Salinas**

De igual modo que la producción poética de Pedro Salinas puede considerarse monotemática en tanto que discurre sobre el único tema central del amor —entendido desde una perspectiva ontológica como vía de aprehensión de lo exterior—, debe igualmente aceptarse que el exilio vino a matizar finalmente no ya dicho tema, sino también la creación literaria del autor en sus últimos años, desembocando en una poética reconducida hacia un determinado intimismo próximo al consabido intimismo machadiano —en el sentido del hombre que ha recobrado la realidad siempre desde el yo y que posee el mundo solo a través de la palabra (*cfr.*, Valverde 1949; en Gullón 1979: 319) y aun a riesgo de caer en el sesgo de una lectura “técnico/cientificista” del texto poético (*cfr.*, Rodríguez 1994: 237 y ss)—, en el que lo material y lo inasible, lo exterior y lo interior, se corresponden, unifican y confunden sobre el poema como otro modo de objetivar el sentimiento (*cfr.*, Marco 1971: 18).

En efecto, el exilio supuso para Salinas un porvenir que cercaría primero y abriría después para la poesía su consciencia del existir, su situación vivencial o, en definitiva, su vitalismo consciente como conclusión de un periplo americano

—Solita Salinas lo atestigua en sus recuerdos con el argumento irrefutable de la experiencia (Salinas 1979; en Gullón 1979: 36-40), así como, por ejemplo, Durán (Durán 1986: 1-18)— definible en dos exilios distintos para un mismo destierro. El primero en Estados Unidos, no apto para la poesía (*cf.*: Young 1962); el segundo en Puerto Rico, vía de escape hacia el verso con un paisaje redescubierto, el mar (Newman 1994: 615-618 y Vientós 1972: 126-128) y el abrazo de la fraternidad lingüística, según expresaba el propio Salinas:

Sí, he vuelto a respirar español, en las calles de San Juan, en los pueblos de la isla. Y he sentido una gratitud, no sé a quién, al pasado, al presente, a todos y a ninguno en particular, gratitud a los que me dieron mi idioma al nacer yo, a los que siguen hablándolo a mi lado. (Salinas, 1991: 303)

Es obvio que tal “solidaridad” lingüística está en cierto modo aguzada por la etapa que precede a su estancia en Puerto Rico, es decir, su permanencia en un país e idioma extranjeros. Sin embargo, en su *Aprecio y defensa del lenguaje*, discurso de graduación pronunciado el 24 de mayo de 1944, Salinas añade además otros motivos de importancia otorgada a la lengua materna y su contexto:

1º) La ‘emoción sentida, después de varios años de residencia en un país de habla inglesa, al encontrarme en un aire, digámoslo así, en un aire lingüístico español’ (Salinas 1979: 5).

2º) El poder de la palabra para la verdad o la mentira, para ‘iluminar’ o para ‘confundir’.

3º) Es profesor de literatura y poeta. Quiere invitar ‘a ese trato, atento, delicado y sin prisa con las aguas hondas de (la) lengua materna’, pues siempre encontrarán en su fondo ‘misterioso tesoro celado’ (*op. cit.*, 12).

Continúa su exposición afirmando que “el pensamiento hace el lenguaje y al mismo tiempo se hace por medio del lenguaje” (*op. cit.*, 17). El lenguaje es la función más trascendente del espíritu humano” (Fernández de Lewis 1994: 525).

Es evidente que ese *aire lingüístico español* trasciende en el poeta, pero también destaca Salinas en un segundo momento *el poder de la palabra para la verdad o la mentira* y, a continuación, el *específico uso poético del lenguaje*. Respecto a la primera cuestión, asentimos que el Pedro Salinas desterrado en un país de lengua extraña se encuentra, como todo exiliado, “sin posibilidad de comunicación humana cuando más la necesita; apenas se abre para él un nuevo ámbito de vida, la extrañeza del idioma le intercepta el paso, situación penosa y desconcertante que le obliga a recluirse en sí mismo y enmudecer” (Lloréns 1952: 46). A su vez y en consecuencia, el encuentro con la lengua materna posibilitará entonces una apertura hacia lo exterior y una locuacidad canalizada hacia la creación literaria.

El segundo motivo expuesto por nuestro autor para “defender el lenguaje”, según se ha referido, es el poder intrínseco del mismo. Y Salinas lo ilustra en ese mismo texto haciendo referencia, entre otros ejemplos, al lema de la Revolución Francesa y su repercusión en Europa e incluso el mundo. Se trata simplemente de eso, de poder. Un poder que, punto uno, produce una modificación general en el existir del hombre porque el lenguaje no designa la realidad, sino que la determina, en tal medida que “para la toma de posesión de lo real, una palabra obra a menudo más y mejor que un utensilio o que un arma” (Gusdorf 1957: 12):

Con el lenguaje hay un cambio en las condiciones de la existencia, un remodelamiento del contorno para el establecimiento del hombre. El nombre no designa al objeto aislándolo del contexto. Determina al objeto en función de su ambiente. Cada vocablo es vocablo de la situación. El vocablo tiene su sentido personal, es más un “para

mi” que un “en sí”. Implica un proyecto del mundo, un mundo en proyecto”. (Ramo 1972: 243)

El lenguaje, entonces, es poder porque no sólo expresa o comunica, sino que también cambia, modifica o transforma de manera consustancial e inherente al acto de nombrar: “Cuando una realidad es nombrada, adquiere una manera nueva de existencia. Este poder ‘recreador’ de la lengua — que se manifiesta, incluso, en el empleo cotidiano— alcanza su plenitud en la palabra poética” (García 1994: 541).

Punto dos, el lenguaje es poder en tanto que “constituye, de modo fundacional, la estructura dialógica de la existencia humana. Esto supone recordar su triple función de expresión, comunicación y significación” (Ramo 1972: 244); o dicho de otro modo, el hombre es hombre en la medida en que le es dado el lenguaje en y desde el mismo lenguaje, *conditio sine qua non* para el establecimiento del dialogismo que posibilite su definición de ser en sociedad.

La tercera razón expresada por Salinas en “Defensa del lenguaje: los poetas y la lengua”, hacía referencia a la posibilidad, inestimable en su valor, del uso poético del mismo. Si el lenguaje es poder y la máxima expresión del lenguaje la encontramos en el uso poético, el correlato lógico nos proporciona una perspectiva apta para nuestros propósitos: la poesía es poder —algo que, por otra parte, puede entenderse como obviedad por ejemplo desde que Platón “expulsara” a los *poetas* de su “república”—, poder perdurable en el tiempo, y el poeta —*id. est*, el autor de obras literarias— es quien lo ejerce:

Por eso el señorío sobre la facultad perduradora del lenguaje lo posee muy especialmente el poeta, entendiendo por tal al autor de obras literarias, sea prosa o verso su vehículo, que evidencian una fuerza creadora superior. Los poetas son los que usan el lenguaje en su máxima altura, y para su fin de mayor alcance. Es curioso cómo

esta opinión no procede de los interesados, en cuyo caso parecería recusable, sino de los filólogos mismos. (Salinas 1991: 321)

Sin embargo la perdurabilidad a la que el propio Salinas aludía no implica la negación de la historicidad del poema o de cualquier producción artística, sino más bien al contrario:

A todos nos arrastran las grandes corrientes de la Historia y nuestro propio pensamiento, nuestras más íntimas ideas y sentimientos no suelen ser sino los pensamientos, ideas y sentimientos del tiempo en que vivimos [...]. Pensamos a la manera en que piensa nuestro siglo, y las inquietudes de nuestro siglo son las que nos inquietan [...]. Cada época tiene su propia fisonomía, y los pobladores de esa época (pues los hombres pueblan las épocas igual que pueblan las provincias) son el vivo retrato de la época en que viven. Pero [...], ¿cómo se puede decir que la época determina el pensamiento de los hombres, cuando es evidente que son éstos quienes configuran el de aquella? Un trozo de Historia es un trozo vertical de humanidad: los hombres y sus instituciones, su educación y sus conflictos. (Miras 1990: 123-124)

La mejor prueba de ello la encontramos quizá en la evidente sincronización que existe entre el período de creación de los poemas y el contenido de la profusa actividad epistolar de Pedro Salinas en aquella época (*vid.*, Soria 1992: 309 y ss.):

Casi casi, más que el paisaje, lo hermoso de Puerto Rico es el celaje. Y lástima que no haya modo de traducir 'seascape'. Paisaje marino incomparable, éste. Hay a poca distancia de la playa muchos arrecifes, esparcidos. De modo que en cuanto se mueve un poco el viento rompen las olas, y se puebla todo el mar de espumas, que corren,

saltan y dan una sensación de circo natural, y de alegría marina pasmosa. En fin, estoy encantado. Nosotros no vemos el mar desde casa, ése es mi torcedero, pero me han dado una autorización para ir a un Club, a dos minutos de aquí, que está a la orilla misma del mar, y en el que no hay nadie hasta las cinco de la tarde. Me llevo allí los libros y papeles, preparo las clases, escribo alguna cosilla menor, y contemplo a mi adorado. Primera consecuencia: un poema sobre el mar, llamado: “El Contemplado”, que se escribirá si Dios quiere, y del que no hay hasta ahora más que tres renglones. (San Juan, 6 de noviembre de 1943) (Soria 1994: 668-669)

Tres años más tarde, Guillén dejaría constancia epistolar de la culminación del libro:

...Y a todo esto, yo no sé cuántas veces he leído ya “El Contemplado” [...]. “El Contemplado” merece su nombre: se puede contemplarle a él también innumerables veces. Estos poemas —verso a verso— presentan la calidad de lo contemplado y de la contemplación. Se siente el placer lentísimo, el gozo reiterado, el regodeo profundizado sin fin, el deleite por el deleite mismo, en ese minuto de perfección consumada, de belleza absoluta. (16 de febrero de 1946) (*op. cit.*, 662)

### **Poética y competencia comunicativa**

Esta idea de la poesía entendida como *culmen* del valor del lenguaje desde la perspectiva de poder referida, se complementa, por un lado, con ese matiz de la perdurabilidad radicalizada en la historicidad propia de la construcción literaria, y, por otro lado, con la concepción misma del poema que Salinas ofrece. La poesía es el medio de distanciamiento de una vida que “existe como anhelo de ser y a la vez como pervivencia del ser ya cumplido” (Valderrey 1980: 98), es decir, una vida conceptuada como continua realización. Así, la po-

esía es frenada en su tendencia “natural” al sentimentalismo romántico desde las posiciones de la intelectualidad teórica: “El objetivo de Salinas, además de un ingenuo análisis psicológico, consiste en presentarnos la escena sentimental modificada por un cinismo vital, por una actitud razonante y distanciadora” (Marco 1971: 18). Ese acto de filtrar la realidad es en definitiva el acto de poetizar. Y poetizar es, para Salinas, el acto de nombrar, con la particularidad, en cierto modo ya expresada, de que nombrar es *hacer*, construir, modificar la realidad:

Poetizar es nombrar. Fiel a sus etimologías, Salinas sabía que poetizar es también ‘hacer’. Pero el *hacer* es, para él, un estar haciendo, un estar nombrando, como ocurre con la etimología. Si ‘se nombrara’ plenamente, si se llegara plenamente a ‘lo hecho’, a ‘lo nombrado’, la poesía no tendría sentido. (Maurer 1994: 613)

El lenguaje poético es forjado desde las dos formas distintas de tradición que suponen la del lenguaje en sí mismo y la del oficio de las *buenas letras* (*cf.*, Sotelo 1993: 242-243), es decir, el que nace del lenguaje, a través del cual se recibe “una masa de concreciones tradicionales de pensamiento y de sentimiento” (Salinas 1974: 105) y el de la tradición que el propio Salinas reconoce cerca del concepto unamuneco de la *tradición eterna*” (*op. cit.*, 107).

Entonces, el lenguaje poético, formado desde esas dos formas distintas de tradición, una vez captado, recreado por el poeta, otorga a quien lo usa el significado absoluto de una realidad ya desvinculada de lo intranscendental. Así lo declara Pedro Salinas en *El poeta y la realidad*:

El mundo está ya hecho. Y sin embargo, al mismo tiempo, está siempre por hacer. El objetivo del poeta es la creación de una nueva realidad dentro de la vieja [...].

Para mí, la poesía no es sino la suma de relaciones entre esta realidad psicológica e insólita del alma poética (tan excepcional y clarividente) y la realidad externa; común y corriente, la realidad del mundo exterior, y así, para mí, lo primero que caracteriza a un poeta es su manera de percibir la realidad, de acordar la suya con la de fuera, en suma, su actitud hacia el mundo que desde el nacimiento le rodea.

La realidad es indispensable al poeta, pero en sí sola no es suficiente. Lo real es crudo. El mundo es una posibilidad, pero es incompleto y perfectible [...] El don del poeta consiste en nombrar las realidades cabalmente, en sacarlas de la enorme masa del anonimato [...]. Es erróneo decir que el poeta no vive la realidad [...]. El poeta se coloca ante la realidad lo mismo que un cuerpo humano ante la luz, para crear otra cosa: una sombra. (Salinas 1977: 40; *cfr.*, Pozo 1987: 7-28)

Esa es la misión del poeta, una misión que moralmente está obligado a cumplir (*cfr.*, García 1994: 547) desde un dialogismo implícito entre el poeta y la realidad, entre el tú y el yo (*cfr.*, Ramo 1972: 247 y ss.). En definitiva, se trata del establecimiento de su *tema vital*, concepto clave en su pensamiento crítico literario —junto al concepto de tradición y la idea de la poesía como creación original, ya referenciados (*cfr.*, Pozuelo 1992: 107-125)—:

Cuando se trata de (los) análisis críticos concretos (de Salinas) el aspecto más novedoso e interesante es la particular agudeza que muestra para captar la estructura fundamental de una obra. Pero entiéndase que no hablo sólo de estructuras formales. En sus reseñas de libros en *Índice literario*, y ayudado por la necesaria concisión y el carácter pedagógico, es capaz de dar en breves palabras con la estructura semántica fundamental que sostiene a un libro, autor o estilo. Cuando destaca que lo fun-

damental en Lorca es la tensión dramática que nace del enfrentamiento del hombre con fuerzas elementales (Salinas 1983: vol I, 162) o cuando cifra que la raíz de *Cántico* de Guillén es la “ordenación poética del entusiasmo” (*op. cit.*, 150) [...], está apoyando en breves formulaciones la percepción del elemento que los formalistas rusos llamaron *dominante*. Como se sabe, en Jakobson y Tinianov este concepto era algo más que un tema y que una forma, era la estructura fundamental que combinando temas, formas y tonalidades, ordena una jerarquía de interés para explicar la génesis de una estructura. Lo que la retórica clásica llamó *intellectio*, captación de la estructura textual en su nivel más alto o general y previo a su realización lingüística, pero necesario para la coherencia y constitución de la misma textualidad. [...] Como se sabe también habló o teorizó Salinas sobre el fenómeno, bajo la denominación, a mi juicio poco afortunada, de *tema vital* [...]. Salinas insiste en que el tema vital no es un tema, sino una raíz, un eje estructurador, un principio de coherencia que alcanza a ser algo así como el emblema que acierta en la definición de un universo poético en lo que tiene de fundamental, para que en su interior puedan explicarse luego los diferentes temas, formas y motivos concretos. (Pozuelo 1992: 123-124)

Ese *tema vital*, por tanto, entendido como principio de coherencia, habrá de mantenerse en nuestro horizonte de reflexión como pilar básico en la lectura del poeta madrileño en tanto que es consecuencia inmediata de su consciencia lingüística.

### **Conclusiones**

Recorramos someramente las sendas trazadas hasta el momento. El amor puede ser entendido como tema central en la poesía saliniana, aunque visto siempre desde una perspec-

tiva ontológica como vía de aprehensión de lo exterior. La influencia del exilio es inevitable en el poeta. El exilio de Pedro Salinas marcará dos momentos diferenciables: su estancia en Estados Unidos y su permanencia en Puerto Rico, lugar este último donde experimentará un “renacimiento” en lo anímico y en literario, determinado excepcionalmente en su potencial creativo. El paisaje de San Juan de Puerto Rico, pero sobre todo la “fraternidad lingüística”, serán, *motu proprio*, la razón de tal giro hacia el optimismo trascendente. El lenguaje, por tanto, es clave inestimable para nuestro autor, quien, en su discurso teórico, defiende su importancia capital aludiendo al poder de la palabra y al uso poético del mismo. El lenguaje es poder porque no sólo designa, sino que “recrea” la realidad por un lado, y por otro, porque constituye la estructura dialógica de la existencia humana. Y el uso poético del lenguaje es la máxima expresión de poder del mismo. El poeta adquiere entonces una responsabilidad al poetizar, pues modifica con el acto de la escritura la realidad. Por ello mantendrá despierta su “consciencia lingüística” hasta el extremo de convertirla en *tema vital*.

Con todo esto, se hace evidente aquel planteamiento inicial que establecíamos como búsqueda de la mencionada correlación consecuente entre la creación literaria y la lengua materna del escritor desde la particular perspectiva de la competencia periférica y sus condicionantes culturales, psicolingüísticos y sociolingüísticos. En efecto, se muestra notablemente marcada la forma en la que la competencia literaria es afectada por los diferentes contextos sociolingüísticos, en los que, a su vez, intervienen factores contextuales psicolingüísticos y culturales, como la predisposición comunicativa del entorno y los propósitos de interacción, o como las convenciones explícitas e implícitas de la interacción comunicativa respectivamente. El caso de Pedro Salinas en San Juan de Puerto Rico, a través de las tratadas nociones de fraternidad lingüística, optimismo trascendente, el poder de la palabra y su uso poético, la consciencia lingüística y el *tema vital*, fun-

ciona sin lugar a dudas como el inicialmente referido ítem configurador de paradigma.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Durán, M. “La influencia del exilio en la obra de Pedro Salinas y Jorge Guillén”, *Ínsula*, enero febrero (1986), 470-471.
- Fernández de Lewis, P. “Salinas y Puerto Rico: contemplación desde el mar”, *La Torre*, año VIII (1994), n° 32, octubre-diciembre.
- García Tejera, M<sup>a</sup> C. “Pedro Salinas y el poder de la palabra: *sacramento del nombrar*”, *La Torre*, año VIII (1994), n° 32, octubre-diciembre.
- González Las, C. *La lengua, instrumento de comunicación*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 1999.
- Gullón, R. y Philips, A. W, (eds). *Antonio Machado*. Madrid: Taurus, 1979.
- Gusdorf, G. *La palabra*. Buenos Aires: 1957 [sn].
- Lloréns, V. “El desterrado y su lengua: sobre un poema de Salinas”, *Asomante*, enero, (1952), 2-1.
- Marco, J. “Tensión poética en Pedro Salinas: una aproximación”, *Ínsula*, noviembre-diciembre (1971) n° 300-301.
- Maurer, C. “Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada”, *La Torre*, año VIII (1994) n° 32, octubre-diciembre.
- Mendoza Fillola, A. “El tratamiento didáctico de la literatura desde una perspectiva intertextual”, en Romero A. y otros (eds.): *Educación lingüística y literaria en el ámbito escolar*. Granada: GEU, 1999.
- Miras, D. “En torno a Salinas”, *Primer acto* (1990), n° 234.
- Newman, J. C. “El renacimiento de un poeta: Pedro Salinas en Puerto Rico”, *La Torre* (1994), n° 32, año VIII, octubre-diciembre.
- Pozo, M<sup>a</sup> P. “Mirar es buscar lo invisible: la poesía de Pedro Salinas”, *Versants* (1987), n° 12.

- Pozuelo Yvancos, J. M<sup>a</sup>. “Pedro Salinas, crítico literario”, *Lingüística Española Actual*, XIV, 1992.
- Ramo Viñolo, A. “La relación yo-tú en la poesía de Pedro Salinas”, *Cuadernos hispanoamericanos* (1972), 263-264, mayo-junio.
- Rienda, J. *Fundamentos de didáctica de la literatura*. Granada: Academia de Buenas Letras, 2009 [en prensa].
- Romero A. y otros (eds.). *Educación lingüística y literaria en el ámbito escolar*. Granada: GEU, 1999.
- Rodríguez, J. C. *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial, 1994.
- Salinas, P. *El Defensor*. Bogotá: Universidad Mayor de Colombia (1948).
- . *El Defensor*. Madrid: Alianza, 1967.
- . *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *El poeta y la realidad*. Barcelona: Ariel, 1977.
- . *Aprecio y defensa del lenguaje*. Río de Piedras: Universitaria, 1979.
- . *Ensayos completos*. Madrid: Taurus, 1983.
- . *El Defensor*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- Salinas, P. y Guillén, J. *Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Salinas, S. “Recuerdo de mi padre”, en Gullón, R. y Philips, A. W, (eds). *Antonio Machado*. Madrid: TauRus, 1979.
- Soria Olmedo, A. (eds.) *Pedro Salinas-Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- . “Imágenes de Puerto Rico en la correspondencia Salinas-Guillén”, *La Torre* (1994), año VIII, n<sup>o</sup> 32, octubre-diciembre.
- Sotelo Vázquez, A. “Pedro Salinas entre el joven Eliot y el joven Unamuno”, *Cuadernos hispanoamericanos*, abril-mayo (1993), 514-515.
- Valderrey, C. “Pedro Salinas: los supuestos metafísicos del *cero*”, *Arbor*, CVII (1980), 419, noviembre.
- Valverde, J. M<sup>a</sup>. “Evolución del sentido espiritual de la obra

- de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (1949), 11-12.
- Vientós Gastón, N. “La Presencia de Pedro Salinas en Puerto Rico”, *Homenaje a Salinas*, separata de *Sin Nombre*, enero-marzo, II (1972), 3.
- Young, H. T. “Pedro Salinas y los Estados Unidos o la nada y las máquinas”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (1962), nº 145, 1962.

Detallamos referencia: SALINAS, Pedro (1991): “Defensa del lenguaje”, *El Defensor*. Barcelona: Círculo de Lectores, edición conmemorativa del centenario del nacimiento del autor a cargo de Juan Marichal. La edición príncipe de *El Defensor* fue la de la Universidad Mayor de Colombia, Bogotá, 1948. La segunda edición, que contiene prólogo de Juan Marichal y que es más accesible que las anteriores, es la de Alianza, Madrid, 1967.

## EL SIGLO XX A TRAVÉS DEL CINE DE LUIS BUÑUEL

**Víctor Fuentes**

*Universidad de California (Santa Bárbara)  
Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**C**on las muertes de Bergman y de Antonioni queda sellada la lista de los grandes cineastas del siglo XX. Nacido en 1900 y fallecido en 1983, Luis Buñuel es uno de los pocos autores —y no sólo de la pantalla— cuya obra se corresponde con los principales movimientos histórico-sociales y artístico-culturales de casi todo el siglo, tan caracterizado por grandes logros y, paradójicamente, por mayores catástrofes.

Se suele decir que el siglo XX comienza en 1914, con la gran carnicería de la I Guerra Mundial, seguida muy de cerca por la revolución rusa: guerra y revolución, parámetros del siglo; violencia y terror, pero también esperanza de un mundo nuevo, que tanto alienta en los jóvenes artistas y escritores del período de entreguerras y que se manifiestan en ese espíritu destructivo-creativo tan propio de Buñuel, quien en su juventud, y dentro del espíritu de provocación y subversión de dadaístas y surrealistas, hacía gala de “terrorismo cultural”.

Tratar de cómo las vicisitudes políticas, culturales y artísticas del siglo XX se presentan en su cinematografía sería tema de todo un libro. En este ensayo me limito a presentarlo en seis cortos apartados, dejando a los lectores familiarizados con la obra del genial aragonés que lo completen, amplíen o cuestionen con las reacciones e ideas que mis palabras puedan suscitar.

**Buñuel y las dos vanguardias: la artística y la política**

Es generalmente reconocido que dos de las grandes obras del movimiento surrealista son *Un perro andaluz* (1928), el primer sondeo en el mundo del inconsciente en la historia del cine, y *La edad de oro* (1930). Y dejó en segundo plano la colaboración de Salvador Dalí, muy marcada en la primera, pero ya sólo con algunos atisbos en la segunda. No pudo seguirle en la fusión de la revolución artística y la marxista a la que evolucionó el surrealismo y de la cual *La edad de oro*, y según los propios surrealistas que publicaron un *Manifiesto* a tal respecto, fue máxima expresión. La vertiente revolucionaria en política de *La edad de oro*, estaba más resaltada, y ya desde el nuevo título en una segunda versión realizada por Buñuel, poco o nada conocida: *En las heladas aguas del cálculo egoísta*, título tomado de la oración con la que concluía aquella total impugnación del poder de la burguesía del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, en donde se afirmaba que este poder no había dejado subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel “pago al contado”.

Como antídoto a “las heladas aguas del cálculo egoísta” de la burguesía, la revolución surrealista proclamó el vínculo del amor, el amor como figura de la verdad. André Breton, el papa del surrealismo, en su libro sobre “el amor loco” destaca *La edad de oro* como ejemplo cimero del amor total (*L'amour fou* 113). ¿Retoma Buñuel en el sentido latente de su película el discurso de la Edad de Oro del Quijote a los cabreros, pasado por el *Manifiesto comunista*? Se diera esto o no, es indudable que hay un espíritu quijotesco en todo su cine. Contrario a quienes ven en él un cine de la crueldad, paradójicamente, en sus películas, el amor es un lienzo con el que se enjuga en la pantalla todas las crueldades de un siglo tan abundante en ellas como lo ha sido el anterior.

Hay que destacar que desde estas dos películas, y la que las sigue, el cine de Buñuel se vale, a su modo, de tres discurs-

los principales de la modernidad: el del inconsciente (psicoanálisis), el del *otro* cultural (antropología) y el de los condicionamientos materiales de la realidad político-social (marxismo).

### **En la España republicana. ¿Por un cine socialista?**

En 1933, el mismo año en que Hitler sube al poder, y la amenaza fascista se extiende por Europa, en la España republicana, Buñuel con su tercera película, *Las Hurdes. Tierra sin pan*, se suma al grupo de artistas y escritores españoles, los más representativos (Machado, Valle-Inclán, Lorca, Sender, Díaz Fernández, entre varios más) que en un momento de protagonismo de las masas populares se suma a esa marcha de los intelectuales y artistas hacia el pueblo, postulada teóricamente por Gramsci y que se dio en España (como he estudiado en un libro de tal título). Para esas fechas se ha apartado de los surrealistas, aunque no de sus principios, de quienes en *Mi último suspiro*, escribe: “Devorados por unos sueños tan grandes como la Tierra, no éramos nada más que un grupito de intelectuales insolentes que peroraban en un café y publicaban una revista” (120). Curándose en salud, sus sueños se funden ahora con la Tierra, con uno de los lugares más abandonados de ésta y en el abrazo a los hurdanos, “pobres de la tierra”. Aquí hay ya más de un atisbo de documental antropológico: “Aquellas montañas desheredadas me conquistaron en seguida. Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su ‘tierra sin pan’”, escribe en sus memorias (137). Ya en una presentación del filme en la Universidad de Columbia, de Nueva York (18 de marzo, 1940), había afirmado: “Nuestro trabajo fue hecho por amor a ese país” (*Nickel Odeón*, 68).

Es muy revelador que la portada del primer número de la revista, *Octubre* (junio-julio, 1933) de Rafael Alberti y María Teresa León esté ilustrada con un fotograma de *Las Hurdes* donde aparece una campesina, abrazada a su hijo, en

la penumbra de su choza, mirando desafiantemente a la cámara.

Llevándola al cine, Buñuel se mantuvo fiel durante toda su carrera a una definición de una posible novela socialista que había dado Engels a Minna Kaustsky en una carta publicada en el primer número de *Octubre* (junio-julio de 1933). Con alguna pequeña variante y adaptándola, hizo suya tal definición en su conferencia, “El cine instrumento de poesía”, pronunciada en la Universidad Nacional de México en 1953:

El novelista habrá cumplido honradamente cuando a través de una pintura de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, aunque no tome partido ostensiblemente (*Escritos de Luis Buñuel*, 69).

Esta función se acentúa en su cine cuando ni en Francia ni en la España republicana ni en su posterior y largo exilio mexicano puede seguir haciendo un cine revolucionario en la línea de sus tres primeras películas y tiene que plegarse a trabajar dentro de la industria del cine comercial. Sobre el palimpsesto de la frase de Engels, adoptada y algo transformada por él, podemos “leer”, tanto sus películas de la etapa de Filmófono, en el papel de productor, principalmente, durante 1935 y 1936, y las mexicanas, tan abiertamente comerciales, pero en las que destella el cuestionamiento de las relaciones y normas sociales bajo la burguesía.

En su versión de las palabras de Engels desaparecen por un lado el que la novela “se dirige sobre todo a los lectores del medio burgués”, pues su cine iba dirigido a todos los medios sociales, y por otro, lo de “una novela socialista tenden-

ciosa”, pues Buñuel no creía en un arte tendencioso o en el realismo social o socialista, dominante en México cuando da su conferencia.

### *España 1936*

Durante gran parte de la guerra, Buñuel estuvo en París como coordinador de propaganda al servicio de la información de la Embajada española. Intervino en el montaje y en la supervisión de un documental sobre la guerra con materiales mandados desde ésta: *España 1936*, de 34 minutos de duración. Se ve en ella la mano y la mirada de Buñuel: se trata de un collage de imágenes de un dinamismo y dramatismo casi sin igual en los varios documentales sobre la guerra, con el bálsamo musical de las Séptima y Octava sinfonías.

*España 1936* se cierra con una serie de tomas en un depósito de cadáveres de Madrid, con imágenes desgarradoras de los muertos, varios de ellos niños, y la voz del narrador —¿la del propio Buñuel?— clamando: “—¡Cuándo acabará esta guerra monstruosa!”. La imagen final, un plano que llena toda la pantalla, es la de una mujer joven con la bandera republicana —el querido icono republicano de “la niña bonita”— desafiando el embate del fascismo.

Por las mismas fechas, 1937, Buñuel presentó en París *Las Hurdes* con un letrero en que se leía que la miseria vista en la película no era irremediable: “En otras regiones de España, campesinos y obreros organizados han logrado mejorar sus condiciones de vida: logros amenazados por la rebelión de los generales, apoyados por Hitler y Mussolini. Pero con la ayuda de las fuerzas antifascistas del mundo, la calma, el trabajo y la felicidad harían desaparecer para siempre los focos que de miseria mostraba el filme”. No sólo no se logró esto en aquel entonces, sino que durante la guerra y los primeros diez años de la posguerra la miseria de Las Hurdes se extendió sobre toda la nación y, todavía más lamentablemente, hoy

existen cientos de millones de personas en la infrahumana marginalidad en que entonces vivían los hurdanos. De aquí la lacerante actualidad, paradigmática mundial, que mantiene este documental de Buñuel.

### **Un cine del exilio (redimido)**

En el siglo XX, el fenómeno del exilio es esencial. Varios de sus grandes literatos y artistas han sido exiliados. Buñuel nos ha dado el primer gran cine del destierro: desde *Los olvidados* hasta su última película, su cinematografía está marcada por el exilio. Sus siete años de expatriación en Estados Unidos fueron bastante duros, salvo su etapa de director en la supervisión de documentales en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, puesto del que fue presionado a dimitir en un adelanto de lo que sería el macarthismo. Tampoco él, que, con sus dos películas, se había destacado como uno de los cineastas más originales del siglo, pudo entrar en la Meca del cine, Hollywood. A los 45 años se veía abocado al olvido y a no poder continuar su carrera de cineasta. Esta incertidumbre le acompañó a México donde se inició, dentro de la industria del cine comercial mexicano, con una película, *Gran Casino* (1947), cuyo fracaso de taquilla le volvió a sumir en la inacción.

De aquellos momentos difíciles de la desolación vivida en el exilio mexicano entre 1947 y 1949, su amigo José Moreno Villa —otro de los ilustres del exilio español en México— nos ha dejado esta semblanza: “No puedo olvidarme de los primeros años de Buñuel en el destierro. Le veía consumir físicamente, y sentado en un sillón a toda hora, sentado frente a la misma pared, como sin horizonte posible. Lanzamos, pues, un víctor porque el desterrado venció la angustia” (*Boletín de la Fundación F.G.L.*, pág. 96). Dijo estas palabras en el banquete celebrado por el gran éxito de *Los olvidados*, que devolvía a Buñuel, quien por largos años fuera “un olvidado”, a un primer plano del cine mundial. En la estela de

*Las Hurdes*, y yendo de lo rural a lo urbano, con esta película —y aquí me valgo de una definición de su amigo, el dominico Fray Julián Pablo, muy cercano a él en sus últimos años—: “abrió puertas y ventanas a una poética de la patética de la miseria humana”, tan relevante para nuestro tiempo.

A partir de *Los olvidados* (y como ya estudié en el libro *Buñuel en México*), creo que se puede decir que con sus películas mexicanas, con las que por fin pudo realizarse plenamente como cineasta, dio a la época dorada del cine del país azteca su resplandor postrero. Y esto lo logró con su fusión creadora hispano-mexicana, que incorpora a aquel cine, en un caso ejemplar de contrapunto, que Edward Said destacara como una de las cualidades más positivas de la condición del exilio. Asimismo, pudo Buñuel subvertir, desde dentro, las formas y contenidos de los géneros estereotipados del cine comercial mexicano, en especial la comedia y el melodrama, infundiéndoles su propia visión del mundo. Valiéndose del principio de la “coincidentia oppositorum”, de la contradicción, podríamos decir que, en su cine mexicano, Buñuel lleva a un nuevo extremo el principio de formalización y experimentación de los vanguardistas, al plegar las formas convencionales del cine comercial a formas en las que latían principios cardinales del siglo XX: los descubrimientos freudianos sobre el sujeto, las pulsiones inconscientes y los sueños, principios sociales marxistas y artísticos del surrealismo.

Ya inmediatamente antes de *Los olvidados*, con su proyecto y con el éxito de taquilla de su segunda película mexicana, *El gran calavera*, el exiliado Buñuel se reconcilia con la tierra de acogida. En una carta a su amigo, en Los Ángeles, José Rubia Barcia, del 5 de septiembre de 1949, año en que se nacionaliza mexicano, escribe: “Yo ya comienzo a echar raíces en esta tierra suelta porque ¿adónde voy a ir? He pasado año y medio malísimo, pero ahora todo va viento en popa” (*Con Luis Buñuel en Hollywood*, 46-47). Se produce en él un

adentrarse en el país de acogida, tan propio de una segunda fase del exilio (aunque no vivida por todos los exiliados) donde el desterrado empieza a contar con lo ganado en el nuevo país, que en el caso de Buñuel se materializa en una constelación de películas, varias de las cuales no sólo son de las mejores del cine mexicano, sino de su propia cinematografía y de la del siglo XX. De aquí, lo del “exilio redimido”, cuyo ápice creador será *Viridiana*.

Con esta película, vuelve Buñuel, en 1960, a filmar en España, devolviendo al país natal el gran venero artístico cultural de su “Edad de Plata”, desterrada de cuajo de la España franquista, atrevimiento que la Dictadura no le perdonaría, censurando y prohibiendo la película posteriormente.

Brevemente, me referiré aquí a otras puertas y ventanas que abre el exiliado Buñuel: las de un cine multicultural, transnacional, con sus coproducciones México-norteamericanas y franco-mexicanas. Menciono solamente las primeras: *Robinson Crusoe* (1952), obra paradigmática del destierro, a la que Buñuel añade su dimensión post-colonial, “avant la lettre”, y *The Young One (La joven, 1961)*, película contra el racismo. Ambas están hechas en México con un productor y un guionista norteamericanos exiliados a causa de la persecución macarthista: Georges Pepper y Hugo Buttler, respectivamente, que tuvieron que aparecer en los créditos de ambas películas bajo seudónimos. (Mostré *La joven* en un curso en la Universidad de California, en Berkeley, en un momento en que había grandes manifestaciones contra la política del apartheid en Sudáfrica. En varias de ellas, advertí, que algunos y algunas de los que empuñaban las pancartas de repudio con más entusiasmo eran jóvenes que acababan de ver la película en mi clase).

Aunque sea muy brevemente, no puedo dejar de mencionar la primera película de las que vuelve Buñuel a filmar

en Europa, tras veinte años de haber dejado el cine europeo: su coproducción franco-italiana, *Cela s'appelle l'aurore* (*Eso se llama la aurora* 1955-1956), basada en la novela del argelino-español Emmanuel Robles, íntimo amigo de Camus, perteneciente, a través de su madre, a la misma colonia argelina-española. Actualmente es una de sus películas menos conocidas y valoradas por la crítica, aunque yo la considero excelente. Me extiendo sobre ella en mi libro *La mirada de Buñuel*, y me permito una auto-cita por lo que expresa del siglo:

La película tiene algo de *remake* de *La Edad de Oro* (25 años después), pasada por el horror y el dolor histórico que media entre ambas películas. En plena época en que Europa y el mundo occidental, olvidándose de las grandes tragedias del siglo, se empieza a entregar a las delicias de la sociedad del consumo, nuevamente Buñuel, como en sus dos primeras películas, viene a aguar la fiesta... (155-56).

Interpretaba yo esta película como “un canto al amor y a la amistad”, esa fraternidad como opción redentora presente en varias de sus películas. El propio Buñuel nos dice que “es una película de Amor sí-policía no”. Vemos que con su eslogan ya se está adelantando a los de Mayo del 68, aunque en el subtexto de la novela, y también en el de la película, con un ominoso tono profético, late el epígrafe de la *Electra* de Giraudoux, y que Robles antepone a su novela: “se trata de una aurora, en donde nace un día sobre un paisaje y una ciudad destruidos”. Recordemos que el horizonte histórico en que se miraba Robles era la inminente guerra de Argelia.

### **El retorno de la religión**

En 1969, en su conversación con mosén Vicente Allanegui, Buñuel —adelantándose a ese retorno de la religión que estamos viviendo en los últimos tiempos— afirmaba: “Y es importantísima la religión en el mundo” (*Conversaciones*,

481). Y ya once años antes, en 1958, con *Nazarín*, inició su ciclo fílmico religioso, que estudio en el capítulo “Hablar de Dios, su línea teológica”, del libro citado. En este ciclo se incluyen además de *Nazarín*, *Viridiana*, *El ángel exterminador*, *Simón del desierto* y *La vía láctea*. Claro que el hablar de Dios, como nos dice el teólogo dominico Edward Schillebeeckx, se “halla indisolublemente ligado al discurso sobre el hombre y el mundo” (*Jesús en nuestra cultura*, 14), lo cual es tan palmario en dichas películas.

Destacaré que Buñuel con sus personajes-personas de Nazario y Viridiana, ambos con un halo de casi santidad o sin el casi, se adelanta al espíritu del Vaticano II (1962) y su defensa de los pobres. Los dos son, igualmente, adelantados de la Teología de la Liberación latinoamericana, que hace de esta opción su principal misión. Muchos de sus amigos, como Dalí, Alberti, Bergamín y Carlos Fuentes, han insistido en el hondo sentimiento religioso de Buñuel, y varios jesuitas y dominicos han escrito libros y ensayos sobre este aspecto en la cinematografía de quien se declarara “Ateo, gracias a Dios”.

Para cerrar mi libro, en el otoño del 2003, volví, una vez más, a México, país que Buñuel hizo suyo y en el cual entregó su vida. Tuve la fortuna de poder conversar largamente sobre el sentimiento religioso de Buñuel con el ya citado Fray Julián Pablo, quien fuera tan amigo suyo en los últimos años. Escritas al vuelo de la conversación, ahora aquellas ideas se me presentan inconexas. No obstante, rescató algunas, con las que concuerdo, aplicables, no sólo a su cine de la vía teológica, sino a toda la obra y la vida de Buñuel, a partir de *Las Hurdes*:

La causa de Buñuel es el hombre. La causa de Dios es el hombre. La Divinidad de Cristo está en su humanidad. Y así se nos presenta en *La vía láctea*,

donde resuena el eco de aquellas palabras: ‘No quiero sacrificios, quiero misericordia’. La teología de Buñuel es una teología de la vida, de la creación, del amor, y del perdón: la redención es una maravilla, el perdón es una maravilla, un humanismo abierto a Dios, al misterio.

### **Sondas cinematográficas en el Misterio: Frente a una sociedad de la tolerancia represiva, la imaginación en libertad. El último cine de Buñuel.**

Con su segunda vuelta a filmar en Francia, *Diario de una camarera* (1963) y *Belle de jour* (1965) (la película de más éxito de taquilla de todo su cine, “por las putas, no por mí”, precisaba Buñuel) abren el camino para la que será su última gran fulguración creadora: *La vía láctea* (1968), *Tristana* (1970), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y, por último, *Ese oscuro objeto del deseo*, en 1977. Desde *Diario de una camarera*, en su primer encuentro con la entonces Europa del Mercado Común, en la Francia del General Charles de Gaulle, todavía muy viva la memoria de la guerra colonial de Argelia, con la “sociedad del consumo” y del “espectáculo”, Buñuel, ya en apogeo, con la lección aprendida en México, logra infiltrar en la industria cinematográfica francesa su visión subversiva en la que rescata elementos de la propia gran tradición trasgresora de la cultura francesa de la modernidad: sadianos, góticos, decadentistas y surrealistas. En esta última fase, la frase que repite como “único mensaje” de su cine es “que no vivimos en el mejor de todos los mundos posibles”, con la cual vuelve al revés la de Pangloss en *Cándido o el optimista*, de Voltaire, de que “éste es el mejor de los mundos posibles”.

El azar hizo que Buñuel se encontrara en París cuando estalló el Mayo del 68, y nos ha dejado constancia de la alegría que le produjo ver cómo los ideales del pequeño grupo surrealista se adueñaba de la multitud y florecía en consignas

que cubrían los muros de la ciudad: “Prohibido prohibir”, “La imaginación al poder”. Ya vimos que en 1956 nos proporcionaba la suya: “Amor sí, policía no”. De tal momento nos dice: “Yo conocía las obras de Marcuse y las aplaudía. Aprobaba todo lo que leía y oía decir de la sociedad de consumo y la necesidad de cambiar el rumbo de una vida árida y peligrosa” (*Mi último suspiro*, 122). Sin embargo, aquella “gran fiesta del 68” pronto se acabó y, como escribe el propio Buñuel, “volvió a imperar lo que se ha dado en llamar el orden”. En 1972, el libro de Herbert Marcuse *Contra-revolución y rebelión* trata del clima de tolerancia represiva de este nuevo orden-desorden. En el mismo año estrena Buñuel *El discreto encanto de la burguesía* (con todo lo que esta película tiene de epitafio trágico-cómico de la burguesía, la cual para esas fechas había sido reemplazada en el poder por las Corporaciones nacionales e internacionales) en ese mismo clima analizado por el pensador germano o, mejor dicho, contra él.

En un último homenaje al Marx del *Manifiesto comunista*, un fantasma, ahora el de la libertad (que da título a su penúltimo filme), recorre la pantalla cinematográfica de sus últimas tres películas: en un derroche de experimentación y formalización creadora que, frente a la tolerancia represiva, hace realidad, en la pantalla, el *dictum* surrealista y eslogan de Mayo del 68, “La imaginación al poder”.

Su película del “68”, *La vía láctea*, sobre los Misterios de la religión era, asimismo, una celebración creadora de la herejía, la heterodoxia y el carnaval, aunque en ella nos ponía el espejo de las nefastas consecuencias del fanatismo y de las disputas doctrinarias y sectarias, con todo un sentido profético a la luz de lo que vivimos en estos comienzos del siglo XXI. Más profética todavía resultó su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*, cuya imagen final anticipa el 11 de Septiembre y el 11 de Marzo: la pantalla se llena con las lla-

mas y el humo de un “mall” —o centro comercial— que unos terroristas hacen estallar.

### **Posdata.**

El terrorismo, como tema de nuestro tiempo, aparece en su cine de los años 70. Ya traté de esto con detalle en el último capítulo del libro *La mirada de Buñuel*, “Agón: del surrealismo al terrorismo y más allá”. Sólo apuntaré aquí que él, quien se iniciara con un filme de “terrorismo cultural”, al final de su obra abjura con vehemencia del terrorismo real. Hacia el final de su vida declara: “Aunque comprendo las motivaciones del terrorismo, las desapruébo totalmente. No resuelve nada: hace el juego a la derecha y a la represión” (*Escritos de Luis Buñuel*, 38). Su última película no realizada, *Agón*, era un *exposé* del terrorismo y anunciaba ya lo que nos iba a pasar (lo que nos pasó en el 11-S y el 11-M), y lo que sigue y podrá seguir pasándonos.

Hay un gran pesimismo, socavado por el humor, en *Mi último suspiro*. Su capítulo final, “El canto de cisne”, es toda una visión apocalíptica: “El mal ha ganado la batalla”, nos dice. Coincide en esto con otra luminaria del siglo, Jean-Paul Sartre, muy decepcionado en su etapa final, y quien, en unas conversaciones de 1980, veía que los ideales y metas de la izquierda habían sido suplantados por los de la derecha en los gobiernos del mundo (*L’espoir maintenant*, 80). Sin embargo, Sartre, a pesar de los pesares y poco antes de su muerte, en la misma página, se afirmaba en la esperanza: “l’espoir comme ma conception de l’avenir”. Igualmente, entre las oscuras predicciones de Buñuel, él busca una luz de esperanza y encuentra, al menos, una lucecita en forma de un interrogante que uso, como especie de mantra, en todo lo que escribo o hablo sobre él, y que se la paso a quien haya llegado hasta aquí: “¿De dónde surgirán los tesoros de bondad e inteligencia que podrán salvarnos algún día?” (*Mi último suspiro*, 246). Nótese que antepone bondad a inteligencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aub, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.
- Breton, André. *L'amour fou*. París: Gallimard, 1937.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- . *Escritos de Luis Buñuel*. 2 ed. Madrid: Páginas de Espuma, 2000.
- . “Land Without Bread”. *Nickel Odeón* 13 (Invierno 1998): 65-68.
- Engels, Frederic, “Cartas a Minna Kautsky”, en Marx Kart y F. Engels, *Cartas a A. Bebel, W. Liebnrecht, Liebnrecht, K, Kautsky, M y otros*. Moscú, 1933.
- Fuentes, Víctor. *Buñuel en México*. Teruel: Centro de Estudios Turolenses, 1993.
- . *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.
- . *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. 2.ed. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- . “Del surrealismo al terrorismo en el último Buñuel”. *Claves* 142 (Mayo 2004): 70-73.
- Marcuse, Herbert. *Counter-Revolution and Revolt*. Boston: Beacon Press, 1972.
- Moreno Villa, José. “Escritos sobre Buñuel”, *Boletín de la Fundación F.G.L.* (1994): 87-102.
- Rubia Barcia, José. *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*. Sada A Coruña: Ediciós do Castro, 1992.
- Sartre, Jean-Paul y Benny Lévy. *L'espoir maintenant. Les entretiens de 1980*. Lagrasse: Vernier, 1994.
- Schilebeeckx, Edward. *Jesús en nuestra cultura*. Salamanca: Sígueme, 1987.

## TENDENCIAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL: LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA

Ginés Lozano Jaén

*Universidad de Murcia & ANLE*

**S**ería adecuado, en mi opinión, comenzar este artículo con unas atinadas y bellas palabras, a mi juicio, de Carlos Marzal (2008: 25) referidas a la literatura y al lenguaje:

La literatura es lenguaje, y sólo lenguaje, aunque no lo parezca. Aunque deba no parecerlo. Sólo palabras, ordenadas de un modo concreto, en la disposición que el autor entiende por definitiva. [...] Los textos representan una urdimbre verbal, un tapiz tejido con los únicos hilos con que podemos tejer la literatura: las palabras. O, si se prefiere, un lienzo en donde la única materia pictórica que existe sobre la tela es esa misma: palabras dispuestas unas tras otras, que serpentean en frases, que se agrupan en párrafos, que levantan páginas, que construyen textos, y que dan la sensación de levantar un mundo.

La noción de la poesía de Gil de Biedma, el poeta más importante para los poetas realistas del los ochenta, procede directamente de Robert Langbaum de quien tomó la expresión de *poesía de la experiencia*, precisamente del libro que escribió en 1957 *The Poetry of Experience*, en la que no importa el contenido de los poemas, sino la estructura formal de éstos. Dada la importancia de la obra, se tradujo en 1997 en la Editorial Comares, con prólogo de Álvaro Salvador. Gil de Biedma, a partir de este libro, distingue entre personaje poético y poeta o autor. El mismo autor escribió en su libro *El pie de la letra* acerca del concepto de poema: “Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema

de ideas acerca de la realidad, sino en el simulacro de una experiencia real”.

Los antecedentes más próximos de estos nuevos poetas se encuentran en Wordswoorth. Coleridge y Aude. El propio Walter Benjamin alude en un célebre pasaje a la experiencia como corpus literario. En él relata cómo en la Primera Guerra Mundial la gente volvía muda del campo de batalla y más pobre en lo tocante a experiencia comunicable. La generación, acostumbrada a ir al colegio en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa ante un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado.

La lista de autores españoles pertenecientes a este movimiento literario en boga es bastante extensa, pero no podemos olvidar nombres de poetas tan conocidos como: Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Eloy Sánchez Rosillo, Benjamín Prado, Álvaro Salvador, Jon Juaristi, etc.

El contexto socio-cultural y económico de los años 80 se resume sintéticamente en el artículo “Poesía y poder” de Antonio Méndez Rubio (2005: 108). En él textualmente afirma:

Se ha llegado a hablar de los “felices ochenta” para utilizar una expresión que sitúa, por contraste, la depresión colectiva, económica e ideológica, de los noventa, que no por casualidad desembocaron a nivel internacional en la llamada “dictadura de los mercados”. [...] Esta dinámica de retrocesos ideológicos y vitales corrió paralela a la canonización de una poética realista y narrativa, por lo general descreída y conformista: [...] se trataba de la hoy ya célebre poesía de la experiencia.

Cerca de la década de los años 80 nace una pujante poética con una fuerza ingente y con una hegemonía que distaba de la poesía de los conocidos como poetas novísimos. Tres poetas, Álvaro Salvador, Javier Egea y Luis García Montero,

reclaman una nueva poesía cercana a su tiempo, denominada *La Otra Sentimentalidad*.

Los principios en los que se basan los primeros poemas de los poetas que componen *La Otra Sentimentalidad* son tres fundamentalmente: la vinculación entre la historia y el sentimiento, la poesía como recreación y el lenguaje coloquial.

La poesía debe transmitir sentimientos nunca a-históricos para adentrarse de lleno en la conciencia colectiva de los potenciales lectores para conmoverlos, emocionarlos o, simplemente, deleitarlos. La biografía personal del sujeto se inserta en la Historia. Sus sentimientos más íntimos y eventuales, a veces no reales, surgen en los poemas amorosos con una extrema intensidad.

En cuanto a la recreación poética de los sentimientos, los escritores consiguen desmitificar la figura del Poeta. Para ellos el texto poético es para invención, ficción. Como diría García Montero: “No nos preexiste ninguna verdad pura que expresar. Es necesario inventarla, volverla a conformar en la memoria. [...] Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos.”

La poesía se ha convertido en un verdadero intermedio entre las historias personales y las colectivas.

El lenguaje poético de la poesía de *La Otra Sentimentalidad* se acerca al nivel coloquial de habla, de la vida cotidiana, cercano al hombre normal o intrahistórico. El lenguaje deberá rendir cuenta de la realidad, de las experiencias vividas personales que se convierten en colectivas. El poema se convierte así en un vínculo entre lo colectivo y lo íntimo.

La obra de José Luis García Martín *Las voces y los ecos* inicia una nueva postura ante la nueva trayectoria de la poesía que renegaba de la poesía exhibicionista hasta llegar a una lírica experiencial, esencialmente reflexiva.

Araceli Iravedra, en su excelente estudio *La poesía de la experiencia* (2007: 10-11), señala que habrá que esperar al año 1986 para que Luis Antonio de Villena se refiera a los

poetas postnovísimos, poetas de la experiencia, de la expresión coloquial y de la cercanía a los poetas de la Generación del 50.

Pero darle un nombre acertado a estos nuevos poetas y a esta nueva poesía no fue una fácil tarea. A estas concepciones de poetas postnovísimos, le siguen la de la *generación de los ochenta*, en palabras de García Martín, según el cual reivindicaban una mirada retrospectiva a los poetas de los 50 y se alejaban manifiestamente de la generación anterior. Intentó, sin mucho éxito en 1992 llamarla *poesía figurativa*. También Amparo Amorós sigue en esta línea de pensamiento y, tras percibir cierta inmovilización en la poesía última, reclama un cambio en la poética cuya mirada debe dirigirse hacia lo referencial, la biografía, la experiencia y la realidad.

Incluso Enrique Molina Campos (1990: 41-46) toma la denominación de *poesía de la experiencia* para referirse al realismo de estos poetas. Como bien dice, la experiencia es equivalente a intimidad, autobiografía, subjetividad, mediante un lenguaje normal, sobrio, narrativo, sujeto a lo tradicional.

Sin embargo, no toda la crítica alabó en un principio la nueva poesía realista y coloquial. Algunos eran escépticos ante el nuevo rumbo que tomaba la poética. José-Carlos Mainer (1999: 279) preludiaba que los poetas de la experiencia tenían sus días contados y que la denominación era cuando menos un abuso terminológico.

La nómina de autores que influyen en los poetas de la poesía de la experiencia es muy extensa: Manuel Machado, Cernuda, Alberti, Gil de Biedma, Ángel González, Blas de Otero, Eliot, Cavafis y Pessoa.

Los propios poetas de la *poesía de la experiencia* empiezan pronto a estar hastiados de tantos nombres que reciben sus poesías y de las clasificaciones o compartimentos en los que los críticos sitúan sus composiciones líricas. Así pues, Carlos Marzal (2002: 78) lanza un dardo envenenado a los detractores y críticos de este país. Sus palabras son muy elocuentes, irónicas y directas:

Con respecto a la poesía, perder demasiado tiempo en apellidarla de realista, figurativa, abstracta, metafísica, de la experiencia, social o del silencio me merece tres opiniones contundentes: en primer lugar, se trata de un bizantinismo, es decir, de una pomposa variedad de pampolina, recubierta con cierto prestigio asiático, y cuyo único servicio es aumentar la hojarasca que enmaraña la arboleda de la literatura; [...] en segundo lugar, representa de por sí una actividad fallida, [...] una obsesión que constituye un pecado bautismal: poner nombre a aquello que no lo necesita; y en último lugar, ofrece una coartada inmejorable para que todos los facinerosos a quienes el cielo negó el don de la poesía den por supuesto que tienen algo interesante que decir acerca de ella.

Si el concepto de poesía estaba cerca de la mimesis de la realidad o del mundo en general, ahora el poeta transmite una experiencia de la que surgen compromisos morales. Esa experiencia de la literatura del poeta frente a la misma realidad se realiza a través de mecanismos discursivos que conducen a un lenguaje narrativo, coloquial e irónico. El poeta está preocupado por la descodificación poética del lector y prefiere un estilo sobrio, preciso, con una métrica tradicional y una estructura aparentemente sencilla. La ironía se une al intimismo y a la sentimentalidad del poeta que traslada, a veces con humor, al lector.

García Montero (2004: 27-34) lo explica magníficamente cuando explicita que “el lector acude a la cita para reconocer al otro, y acaba reconociéndose a sí mismo, descubriendo su rostro en el espejo.”

Como se ha aludido anteriormente a las características estilísticas o estilemas de los diferentes poetas, Jaime Siles (1991) incide en el estilo de la nueva poesía de la experiencia señalando la vuelta a la métrica, la rima y la estrofa, el uso de un léxico cotidiano, la preocupación por la inteligibilidad tex-

tual, la reivindicación de la experiencia y el intimismo, sin olvidar el humor, la parodia o el tema recurrente urbano.

Para Juan Cano Ballesta la poesía de la experiencia capta el lirismo de lo cotidiano y logra expresarlo con metáforas y ambientes del mundo postmoderno en un lenguaje que no esquivo el neologismo o el invento más reciente.

Afirma con cierta rotundidad Araceli Iravedra que la ficción autobiográfica se convierte en un estrecho enlace de la poesía de la experiencia. Los autores vuelven al “yo” poético ficcional como componente autobiográfico, sin desechar la propia vida del poeta como materia poemática. Es preciso tener en cuenta que las experiencias personales se encuentran entre dos posiciones casi antagónicas en proceso de continua elaboración: las situaciones objetivas derivan en un *continuum* lírico y la autobiografía en un personaje literario más. Así las cosas, siempre que un poeta escribe un poema asoma entre las líneas de su composición la experiencia vivida por el autor; ahora bien, cuando el autor es un personaje siempre lo hace como parte de la ficción.

La poesía de la experiencia se apoya firmemente en un pilar básico y esencial: la verosimilitud. La poesía debe conmover a quienes se acerquen a la poesía y suscitar sentimiento o emoción ante unas historias reales o inventadas. Es necesario tener en cuenta que la poesía llega a ser verdadera cuando es sentida cercana a nosotros. Ya no se halla el lector ante una desautomatización del lenguaje postulada por Shklovski, ni ante una desviación poética, en palabras de Roman Jakobson. Por el contrario debemos pensar en una poética con un lenguaje comprensible, sobrio y normal. Es, en conclusión, una búsqueda difícil de la espontaneidad en la poesía, en la que debe tener cabida el habla misma de la sociedad.

La esencia real de la poesía de la experiencia queda magníficamente resumida en la respuesta que dio García Montero en una entrevista para una revista literaria. Decía así el poeta:

Yo aprendí desde joven, de mis lecturas de Jaime Gil de Biedma o de Ángel González, que no se puede confundir el yo biográfico con el yo literario.

Es mi biografía, pero yo me trato a mí mismo en el poema como un personaje literario. Eso no significa que lo que cuente sea mentira, sino que lo cuento de una manera que utiliza la ficción para que no sólo me sirva a mí, o a mis amigos, o a mi mujer, o al que me conoce, sino al lector en general. En ese sentido, decido lo que conviene contar y lo que conviene callar por una cuestión de sinceridad, sino por exigencias literarias: decido lo que puede entorpecer la comprensión de lo que yo quiero o aquello que puede ayudar a mi personaje literario a representar un tiempo o una época. Porque cuando yo hablo de mi infancia, o de mi madre, o de mi padre, sino de un tiempo histórico de España, de alguien que vivió la infancia de un país pobre, alguien que nació a finales de los cincuenta y cuya infancia no tiene nada que ver con la que viven ahora, por ejemplo, mis hijas.

A continuación, se han seleccionado tres poemas de autores bien conocidos y representativos de la poesía de la experiencia que elucidan sus posiciones: Luis García Montero, Álvaro Salvador y Eloy Sánchez Rosillo.

El poema de García Montero que se muestra a continuación reúne todas las características que se han desarrollado a lo largo del artículo: un lenguaje sobrio, tradicional y lleno de ficción. Nos muestra la faz de la muerte dulcificada en una mujer mayor que nada desde el horizonte con sosiego en busca de la víctima propicia o designada. Con un alarde de destreza como escritor para mantener la intriga nos desvela paulatinamente que el ahogado en el mar no es afortunadamente él, sino cualquier mortal al que le haya llegado el momento de su muerte:

## PRIMER DÍA DE VACACIONES

Nadaba yo en el mar y era muy tarde,  
justo en ese momento  
en que las luces flotan como brasas  
de una hoguera rendida  
y en el agua se queman las preguntas,  
los silencios extraños.

Había decidido nadar hasta la boya  
roja, la que se esconde como el sol  
al otro lado de las barcas.

Muy lejos de la orilla,  
solitario y perdido en el crepúsculo,  
me adentraba en el mar  
sintiendo la inquietud que me conmueve  
al adentrarme en un poema  
o en una noche larga de amor desconocido.

Y de pronto la vi sobre las aguas.  
Una mujer mayor,  
de cansada belleza  
y el pelo blanco recogido,  
se me acercó nadando  
con brazadas serenas.  
Parecía venir del horizonte.

Al cruzarse conmigo,  
se detuvo un momento y me miró a los ojos:  
no he venido a buscarte,  
no eres tú todavía.

Me despertó el tumulto del mercado  
y el ruido de una moto  
que cruzaba la calle con desesperación.

Era media mañana,  
el cielo estaba limpio y parecía  
una bandera viva  
en el mástil de agosto.  
Bajé a desayunar a la terraza  
del paseo marítimo  
y contemplé el bullicio de la gente,  
el mar como una balsa,  
los cuerpos bajo el sol.  
En el periódico  
el nombre del ahogado no era el mío.

Del libro *Habitaciones separadas*

En el segundo poema, Álvaro Salvador recuerda con nostalgia las reminiscencias de su infancia de la mano de su padre. El intimismo del poema y la emoción del autor culmina en el tema del *eterno retorno* nietzschiano jalonado en la figura del propio hijo, quien le trae a la memoria inusitadas evocaciones de su niñez y, a la vez, demuda el hilo argumental del dolor que vertebra el texto poético con la esperanza de una grácil persistencia de la ternura en la memoria:

#### EL PADRE

Él tendría por entonces mi misma edad de ahora  
y recuerdo su mano apretando la mía  
al cruzar, los domingos, la calle hasta la iglesia.  
Después, mi mano olía durante varias horas  
a jabón de lavanda y rubio americano.

Solíamos deambular las mañanas soleadas  
por céntricos jardines o estrechas callejuelas  
y él parecía no tener un rumbo prefijado,  
desconocer adrede el destino final de aquellos pasos



A veces veo sus ojos  
en mis ojos sin brillo.  
Y la mano de mi hijo,  
anidada en mi mano,  
me hace sentir de nuevo  
el amor de su mano.

Del libro *Suena una música*

El poema de Eloy Sánchez Rosillo “En mitad de la noche” nos transporta a las íntimas sensaciones vividas por el poeta por el fallecimiento de su padre. La perspicacia con la que el autor nos confiesa sus miedos y dudas ante la mefítica situación en la que se encuentra, sin la posibilidad de discernir un leve pensamiento que alivie su dolor, discurre a lo largo del poema con una estructuración versal que señala muchas palabras claves de la acerba desolación y aflicción que suceden en un breve espacio de tiempo.

#### EN MITAD DE LA NOCHE

En mitad de la noche me desperté. Y había mucha luz en la casa. Oí, por el pasillo, ir y venir de pasos apresurados, voces tristes que lamentaban no sé qué, y, a lo lejos, como un lento murmullo —diríase— de oraciones entre llanto y gemidos susurradas. Sin duda, algo extraño ocurría. Asustado, confuso, llamé con insistencia a mi madre, mas nadie acudió de momento. Porfié, y al fin vino a mi cuarto, afligida, la sirvienta, y después de acariciarme un poco y abrazarme, la pobre, me dijo como pudo que mi padre había muerto, que había muerto hacía un rato, de repente.

Tenía

siete años yo entonces y tenía mi padre,  
cuando murió, la misma edad que tengo ahora.  
Casi cuarenta años han pasado y aún  
respiro aquella angustia. Mientras mi mano intenta  
escribir estos versos, voy viviendo de nuevo  
los momentos terribles de esa noche remota.  
Mi madre está sentada en un sillón, llorando  
con total desconsuelo junto al lecho en que yace  
el cuerpo de mi padre. Yo me acerco y la beso;  
le digo que no llore, que no llore. Su llanto,  
en verdad, me conmueve más aún que el cadáver  
—tan irreal, tan solo en su quietud— del hombre  
que hasta ayer mismo era el centro de esta casa  
y jugaba conmigo, con mi hermana y mi hermano.  
La muerte transfigura, traza súbitamente  
un enigma en su presa y no reconocía  
apenas a mi padre en aquellos despojos  
misteriosos, herméticos.

Entonces no lo supe.  
Pero hoy sé que esas horas en que tomé conciencia  
del tiempo y de la muerte arrasaron mi infancia:  
dejé allí de ser niño.

La casa fue llenándose  
poco a poco de gente. Familiares y amigos  
daban con su presencia lugar a repetidas  
escenas de dolor. La noche no avanzaba.  
Parecía que nunca iba a llegar la aurora.

Del libro *La vida*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cano Ballesta, J. *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001.

- García Martín, J. L. *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, 1980.
- García Montero, L. “Las primeras palabras”. *Poemas*. Madrid: Visor, 2004.
- Iravedra, A. *La poesía de la experiencia*. Madrid: Visor Libros, 2007.
- Mainer, J. C. Prólogo a *El último tercio del siglo (1968)-1998*. *Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, 1999.
- Marzal, C. “El lenguaje de la aventura y la aventura del lenguaje”. *Los escritores y el lenguaje*. Ricardo Senabre, Ascensión Rivas, e Iñaki Gabarán (eds.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Marzal, C. *Poesía a contratiempo: poética y prosas*. Badajoz: Diputación Provincial de Granada, 2002.
- Méndez Rubio, A. “Poder y poesía”. *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Muelas Herraiz, M. y Gómez Brihuega, J.J. Cuenca (coord.): Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- Molina Campos, E. “La poesía de la experiencia y su tradición”. *Hora de Poesía* 59-60 (1990): 41-47.
- Siles, J. “Dinámica poética de la última década”. *Revista de Occidente* (julio-agosto de 1991): 122-3



## TENDENCIAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL: LA OTRA ESCRITURA DEL NUEVO MILENIO

**María Teresa Caro Valverde**  
Universidad de Murcia & ANLE

**L**a poesía española que inaugura el siglo XXI se abre hacia la pluralidad estética y la desestigmatización de las vanguardias, ya que trabaja sobre lo interdisciplinar, en especial sobre la pintura, el teatro y las Nuevas Tecnologías, con una conciencia crítica hacia los avatares de la sociedad actual y el lenguaje poético como tal.

A la corriente finisecular denominada “poesía de la experiencia” esta apertura hacia la diversidad le influye en la medida que, para delimitar su singularidad frente a otras tendencias novedosas, evoluciona hacia una mayor hondura meditativa desde un cultivo simbolista de atisbos irracionalistas (Eduardo García, Luis Muñoz,<sup>1</sup> Andrés Neuman), o bien una radicalización subjetivista de corte existencialista (Ada Salas, Ana Merino, Luisa Castro). Por otro lado, las propuestas divergentes, de signo posmoderno, larvadas en los años 90 de modo endeble debido a la falta de apoyo editorial, en este nuevo clima experimental recobran fuerzas para avanzar en sus propósitos de fundir ética y estética, mezclar fuentes plásticas (cine, fotografía, televisión) entre la experiencia de lo cotidiano y los vínculos con el lenguaje (Niall Binns, Andrés Fisher), y desarrollar la conciencia crítica frente a la realidad coetánea (Antonio Méndez Rubio o Enrique Falcón). Tal es, a grandes rasgos, el mapa de la poesía española actual que, en su estudio *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio* Manuel Rico (2000) justifica desde la crisis cultural derivada de la globalización y el avance de las Nuevas Tecnologías.

Julio Neira (2002) informa de las viciadas prácticas de la institución literaria española en lo que respecta a premios. En

este sentido fueron privilegiados los Poetas de la Experiencia, liderados por Luis García Montero, como también lo fueron por la propaganda editorial que en una época de crecimiento económico servía el número de ventas como supuesta garantía de calidad artística. Sus lectores eran una minoría consumista de una poesía entretenida y fácil de comprender, acorde al escaso tiempo de ocio de que dispone el burgués medio. Propuestas más complejas o exigentes hubieran requerido mayor dedicación interpretativa. Es más complaciente imaginar desde el reconocimiento de temas sentimentales, elegíacos y conmemorativos, plasmados con sencillez expresiva, donde la literatura es pequeña torre de marfil o amable estado de apartamiento del mundanal ruido, que desde el extrañamiento de temas interculturales, acuciantes y temidos, plasmados con expresión revolucionaria, donde la literatura es intemperie abierta al infinito de los conflictos y la incertidumbre. Pero es desde esta última donde se está construyendo un futuro para la poesía: un nuevo proyecto humanista de *mixtura rerum* entre épocas y culturas, cargado de riqueza retórica y de tolerancia cívica. Desde aquella nos queda hoy, maquillado de trascendencia y autenticidad, el lastre conservador del casticismo y del esencialismo, cómplices callados de la economía de mercado burgués, y del mito “progre” del poeta bohemio y narcisista, tal y como denunciaron el colectivo Alicia Bajo Cero (1997, Antonio Méndez Rubio,<sup>2</sup> Enrique Falcón<sup>3</sup>) y los Poetas de la conciencia (Antonio Orihuela<sup>4</sup> y Vicente Luis Mora, entre otros<sup>5</sup>).<sup>6</sup>

Las postrimerías de la lírica occidental moderna se ven tambaleadas por el otro lirismo nacido de la nueva era tecnológica posindustrial, otro modo de reflexionar y de transmitir la emoción. El nuevo humanismo contempla las ventajas comunicativas y los peligros alienantes de la “aldea global” a través de la pantalla televisiva, la tecnología desbocada de novedades cada día más imprescindibles, el creciente laicismo, la ironía y el ludismo propios del ego dionisíaco que hoy canta “sexo, droga y rock and roll”, la sexualidad sin censuras

hacia sus diferentes tendencias, la migración y el acercamiento a culturas alternativas, la representatividad institucional de la mujer, la precariedad laboral y los problemas de vivienda, la inmersión económica y educativa en la Europa unida, y el experimentalismo con distintos géneros y medios. Las primeras propuestas conjuntas las hallamos en la antología *Feroces* de Isla Correyero (1998), de ideología manifiestamente anti-burguesa, donde, por ejemplo, Alberto Tesán escribe sobre el masoquismo de la clase burguesa que se regodea en su vacío existencial, Jorge Riechmann, con estilo aforístico, esboza una particular visión de la caída del muro de Berlín, y David González hace una crónica sobre la pobreza sin atisbo de ficción. También Kravietz y León proponen en *La otra joven poesía española* (2003) una nómina de jóvenes que combaten la poesía neorrealista con una concepción de la poesía como vehículo de indagación sobre el lenguaje a partir de ideas posmodernas de cuño filosófico y psicoanalítico, como las de Wittgenstein, Derrida, Foucault y Deleuze, al amparo de los grandes poetas del simbolismo Rimbaud y Mallarmé.

Durante la primera década del nuevo milenio, una creciente cantidad de poetas emergentes opta por el trabajo de reducidas comunidades lectoras, por medio de pequeñas editoriales independientes de los circuitos comerciales, y sobre todo de Internet, que permite la interacción con lo público, tanto por su difusión de alcance mundial como por la capacidad de reintegración de los comentarios de los lectores que proporciona este sistema de comunicación digital a través de los foros, los blogs, las revistas electrónicas y los portales de libro. Por tanto, no constituyen guetos académicos ni catacumbas contraculturales, sino una red de escritores de inquietudes plurales y de personalidad libre que entienden la creación como compromiso social internacional y experimentación con diversos lenguajes —no como culto al individuo y estilo estilográfico— y la calidad literaria como prestigio otorgado por la confianza de los lectores —no por el marketing institucional y su sistema de premios y mercado—.

En el nuevo milenio, la poesía performativa encuentra algunos apoyos institucionales en festivales de literatura como Kosmópolis (Barcelona, 2002), Palabra y Música (Sevilla, 2005), y AVLAB (Madrid, 2009), y en ciertas editoriales como Pre-Textos o Galaxia Gutemberg de Círculo de Lectores, que también publican obras no premiadas. Incluso cabe la circunstancia de que los propios escritores, por voluntad propia, hayan difundido sus escritos en la red o se hayan autopublicado hasta encontrar eco social en sus reivindicaciones estéticas. Caso destacado es el de Agustín Fernández Mayo, que, empezando con publicaciones autoeditadas, logró celebridad con sus libros *Joan Fontaine, Odisea* (2005) y *Nocilla Dream* (2006). Fernández Mayo mezcla poesía, teatro, música, noticias, teoría física y estética, y sobre todo la referencia a *Rebeca* de Alfred Hitchcock como trasfondo sobre la Odissea melancólica del duelo, la imposibilidad de reconstruir la identidad en el presente por la obsesión con un fantasma. El regreso a Manderley —Ítaca en ruinas— es el lugar de la vida en el pasado.

He aquí una composición de su reciente poemario *Carne de Píxel* (Fernández Mayo, 2007), la cual podría ser estandar-te de los avatares de la poesía del nuevo milenio:

Hay una aparente paradoja en todo esto:  
el agua es transparente pero oscurece la ropa,  
hacemos cola en el *fast food*  
(graffiti-comida), nos gusta la Nocilla,  
el café aguado, el aire  
que revuelven tus dedos y no vuelve, la vista  
de la calle a través del cristal manufacturado.  
Nos gusta lo que, existiendo,  
no existe,  
comprar camisetas blancas y zapatos caros,  
silbar *aquella canción de Roxy*  
*fue la señal*, nos gusta, sobre todo,  
pensar el cielo en la tierra,

saber que tenemos razón para que  
nos traiga sin cuidado tenerla.  
Nos gusta comprar discos repetidos  
de Esplendor Geométrico, vivir  
una manzana más abajo de la cabeza de Newton,  
(llovió y no quiero secarte el pelo, árbol de navidad de  
agua)  
nos inquieta la pregunta: por qué los aviones  
toman tierra y no derrapan, por qué los libros  
son más altos que anchos, por qué el amor  
(solución de una ecuación irresoluble) finge  
su existencia.  
Sabemos que el firmamento es cavidad resonante  
de mensajes que se perdieron, y de aquellos que nos  
llegan  
el emisor ha muerto. Sabemos la contradicción  
de *guerra humanitaria*, que gana  
quien derrama más sangre y después escucha  
(graffiti-concierto) a Bach en los escombros del patio,  
yo mismo a veces creo haber defraudado tanto  
que me entregaría al cuerpo de cualquiera,  
a lo que es pura ruina y carencia  
y como el agua oscurece.  
Me muero por piratear esta noche  
los 50 gigabytes de tus pezones,  
y qué más da Punk No Dead que Opus Dei Forever  
*si te imaginas que al final el cielo fuera sólo un anuncio  
de papel Albal* nos tararea Sr. Chinarro  
en la ranura de tu sexo. Hay una aparente paradoja  
en todo esto: envasado al vacío nos vendemos tiempo.

Para dar forma asequible a la diversidad de propuestas  
actuales, Martín Rodríguez-Gaona (2010: 67-72) plantea una  
relación pormenorizada de tipos de poetas del nuevo milenio:

- Los poetas neosociales: con un estilo próximo a Charles Bukowski, combaten la concepción burguesa de la poesía con la reivindicación de lo suburbano, ya sea en clave expresionista o kitsch (Pablo García Casado,<sup>7</sup> José Daniel Espejo).
- Los poetas posmodernos: siguen el estilo de los Novísimos, pero sin el acento culturalista. La versificación y las citas cultas son ironizadas (Carmen Jodra).
- Los poetas de la indeterminación del lenguaje: inciden en la crisis de la referencialidad y de la razón lógica. El tema central es la deconstrucción del lenguaje (Mariano Peyrou, Carlos Pardo, Patricia Esteban, Sandra Santana).
- Los poetas neoesencialistas: recuperan las ideas poéticas del romanticismo alemán para referirse al absoluto literario, es decir, a una realidad trascendente más allá de las palabras, y conciben la poesía como una religiosidad laica. Siguen las poéticas de Beckett y Blanchot en torno al impulso creativo desde la ausencia, y de Juan Ramón Jiménez, José Ángel Valente y Andrés Sánchez Robayna, que continúan retóricas vinculadas al silencio (Luis Luna, Mario Canteli), la iluminación (Rafael José Díaz, Jordi Doce) o la celebración (José Luis Rey, Miguel Ángel Curiel). Incluso conectan con escritores hispanoamericanos de raíz surrealista tornada en barroca, como Lezama Lima y Octavio Paz.
- Los poetas del diálogo interdisciplinario: buscan inspiración en discursos provenientes de otras artes y las ciencias en confluencia, para explorar en soportes revolucionarios que indagan en los símbolos creativos del *golpe de dados* y la *página en blanco* de Mallarmé. Usan videopoemas (Miriam Reyes, Mercedes Díaz Villarías), conceptualizaciones del poema o del libro (Fernández

Mallo, Patricia Esteban, Sandra Santana), textos híbridos (Vicente Luis Mora, Javier Moreno), e hipertextos o poesía objetual (Sophia Rei). También se inspiran en artistas como Marcell Duchamp, Joan Brossa, el grupo Art and Languagem o poetas concretos como Haroldo de Campos y Eduardo Escala.

- Poetas performativos: son los más disconformes con el sistema institucional de reconocimiento y mercado literarios. Experimentan con estrategias apelativas para implicar al espectador a través del cuerpo y la palabra en una representación en directo. Unen la vanguardia lingüística y extralingüística con la recuperación de prácticas ancestrales, como la chamánica. Siguen el ejemplo gregario de Gómez de la Serna, de Dadá y del Futurismo, así como de la poesía pública, a saber: la Polipoesía (que integra elementos tecnológicos del lenguaje intermedia), la Poesía Sonora, el Spoken Word y otras conexiones con el teatro (Teatremas) y la música que recuerdan al arte medieval de los juglares. Unos poetas complementan tales experimentos con la escritura del libro (David González, Álvaro Tato, Miriam Reyes, Patricia Esteban y María Salgado) y otros los emplean como tema central (Eduard Escofet, Gonzalo Scarpa, Ajo, Peru Saizprez) con espectáculos teatrales provocadores. Por ejemplo, en AV-LAB 2009 (patrocinado por Medialab-Prado y presentado por Sandra Santana, bajo el título “Escrituras no escritas: hacia una poética de lo ilegible”), María Salgado, autora del libro *Ferías* (Universidad Popular José Hierro, 2007) y dinamizadora cultural (Circo de pulgas), empieza su libro *Lo que quiero decir es barato* con un monólogo sobre la imposibilidad de permanencia, y pasa a la acción expresionista de subirse a una silla, casi de cabeza al tiempo que se esfuerza por escribir algo a máquina, todo ello con fondo musical estridente. El público se siente entonces tenso, testigo y confidente de la desmesura nerviosa.

Continúa con otro monólogo exaltado, oralizado de memoria y con voluntad surrealista y crítica, donde mezcla fragmentos de poemas, acciones, reflexiones y confesiones subversivas que tienen miedo a cesar. Y acaba la escenificación con un vídeo que muestra el baile epiléptico de Ian Curtis, para manifestar un discurso roto por el recitado impúdico del original.

Internet se presta a dos usos divergentes en poesía: por un lado, los escritores y lectores pequeño-burgueses, afincados en el sillón del desarrollismo económico —hoy patiojo por la crisis mundial—, se comunican a través del circuito comercial de editoriales, suplementos, ferias y librerías, en consenso de temas y lenguaje; y necesitan de los medios masivos de la Web para afincar su imagen pública conservadora y elitista en busca del aura hipócrita que hoy da el prestigio del superventas y del académico como sinónimo de alta cultura. Por otro lado, Internet multiplica una comunidad de escritores y lectores emergentes que reivindican apasionadamente otra forma de escribir y leer diversa a la lógica del capital. La autoedición virtual les concede libertad al evitar editoriales y distribuidores de consignas viciadas, e Internet es su trampolín para la aceptación o el rechazo público.

Además, Internet muestra datos que denuncian la escasa difusión editorial de la poesía publicada en España. Por ejemplo, el blog *Afinidades electivas* muestra que hay casi medio centenar de poetas españoles en activo, mientras que en la prensa nacional (*Babelia*, *El Cultural*...) semanalmente sólo se reseñan una decena de libros; luego de los más de mil libros publicados al año sólo tienen cobertura y propaganda nacional una décima parte. Así que las editoriales, en busca de su visibilidad, puján con un frenético flujo de novedades, y sucede que una publicación con apenas dos meses de vida ya está pasada de moda. Luego la producción poética, un género que no se vende rápidamente y además carece de marketing de lanzamiento, se ve apaleada por este sistema de mercadu-

ría cultural donde las pequeñas editoriales independientes mueren a expensas de los beneficios de los grandes grupos de poder.

El lector encontrará en la Web la revista digital *Poesía en el campus*, como gran antología de la poesía española contemporánea desde 1987 hasta la actualidad. Reúne autores de diversas escuelas y épocas, desde Carlos Bousoño y José Hierro hasta Carlos Marzal y Enrique Falcón. Bienvenido debe ser el respeto a las singularidades poéticas y la defensa de las libertades expresivas sin opresiones de poder con el título de la tesis de Luis Bagué *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2007). Con unos versos suyos dedicados a Edgar A. Poe acabo:

Somos un gato negro  
Esperando su turno en la taquilla,  
Malgastando sus vidas  
En la sobra de la última sesión.<sup>8</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> Luis Muñoz, “Un nuevo simbolismo”. *Clarín. Revista de Nueva Literatura*. 18 (1998): 18-21.

<sup>2</sup> Méndez Rubio utiliza la retórica de la elipsis para operar una revolución silenciosa y hermética de disolución del sujeto y ocultación de la referencia a fin de denunciar las complicidades burguesas de la poética del autor.

<sup>3</sup> Falcón ha desarrollado en *La marcha de 150.000.000* (1994, 1998 y 2009) un libro de poemas en crecimiento donde “el sujeto se diluye en una sucesión de cantos que propugnan una constitución colectiva de la voz lírica. Pautado por el ritmo de la salmodia e inspirado por las grandes migraciones contemporáneas” (Bagué Quílez, 2010: 50).

<sup>4</sup> Orihuela es el guía del grupo onubense ‘Voces del Extremo’, que “expone las contradicciones entre los grandes relatos del capital y los pequeños relatos de quienes lo padecen” (Bagué Quílez, 2010:

51). Trabaja el desorden expositivo y la interpelación al lector para acentuar su protesta:

<sup>5</sup> En su libro *Singularidades. Ética y política de la literatura española actual* (Madrid: Bartleby, 2006) 47-133, V. L. Mora revisa la poesía de la experiencia tildándola de uniforme.

<sup>6</sup> Sus poéticas pueden ser consultadas en la antología coordinada por Falcón *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (Tenerife: Baile del Sol, 2007). También puede consultarse en la Web *La singladura de los once* (<http://once.blogsome.com>).

<sup>7</sup> García Casado proyecta una mirada hiperrealista al paisaje de la periferia (*Las afueras*, 1997; *Dinero*, 2007).

<sup>8</sup> Poema “Minicines Astoria’s”, de *El rencor de la luz*, 2006. Visible en la sección para este poeta en el blog “Las afinidades electivas”: <http://lasafinidadesselectivas.blogspot.com/2007/02/luis-bagu-qulez.html>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudo, Marta & Jiménez Arribas, Carlos. *Campo abierto, Antología del poema en prosa en España* (1990-2005). Barcelona: DVD, 2005. Colectivo Alicia Bajo Cero. *Poesía y poder*. Valencia: Bajo Cero, 1997.
- Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- . “Reglas de compromiso. Poesía para después de la batalla”. En *Poesía española posmoderna*. Ed. M<sup>a</sup> Ángeles Naval. Madrid: Visor Libros, 2010. 37-61.
- Correyero, Isla. *Feroces*. Barcelona: DVD, 1998.
- Falcón, Enrique. *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol, 2007.
- Kravietz, Alejandro & León, Fernando. *La otra joven poesía española*. Tarragona: Igitur, 2003.
- Fernández Mayo, Agustín. *Joan Fontaine, Odisea*. Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo, 2005.
- . *Carne de Píxel*. Barcelona: Editorial DVD, 2007.
- Muñoz, Luis. “Un nuevo simbolismo”. En *Clarín. Revista de Nueva Literatura* 18 (1998): 18-21.

- Naval, M<sup>a</sup> Ángeles (ed.). *Poesía española posmoderna*. Madrid: Visor Libros, 2010.
- Neira, Julio. *La edición de textos: poesía española contemporánea*. Madrid: UNED, 2002.
- Rico, Manuel. *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio*. Cuenca: Olcades, 2000.
- Rodríguez Gaona, Martín. *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya, 2010.
- Villena, Luis Antonio de. *La lógica de Orfeo*. Madrid: Visor, 2003.

#### ANTOLOGÍAS POÉTICAS EN LA WEB

- <http://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca2/id/49> (Revista *Poesía en el campus*, proyecto de la Universidad de Zaragoza).
- <http://www.7de7.net/> (Revista *7 de 7*)
- <http://www.alfaguara.santillana.es/blogs/elhombre> (*El hombre que salió de la tarta* de Fernández Mallo).
- <http://vicenteluis mora.blogspot.com/> (*Diario de lecturas* de Vicente Luis Mora).
- <http://lasafinidadeselectivas.blogspot.com/> (*Las afinidades electivas* de Agustín Calvo Galán).
- <http://elaguilaediciones.wordpress.com> (*El águila ediciones* de Sandra Santana, Patricia Esteban y Sofía Rei).



## TENDENCIAS DE LA POESÍA ACTUAL: EL CULTURALISMO DE LOS NOVÍSIMOS

María González García

*Universidad de Murcia & ANLE*

Un nuevo tipo de poesía, basado en innovadoras actitudes hacia el lenguaje literario, empezó a desarrollarse en España a finales de los años 60. Estilísticamente, esta poesía representaba el cambio más dramático en estilo y orientación desde las vanguardias de los años veinte, pues subrayaba ante todo el poder creador del lenguaje.

El desarrollo económico y la apertura a las corrientes culturales europeas y norteamericanas trajeron consigo un interés por la cultura popular del cine, la música rock, las novelas policíacas y las revistas de moda. Los jóvenes que se formaban en esta época estaban expuestos a los mitos nacidos de estos géneros, al ambiente de gratificación sensorial y a las fantasías de la libertad sexual representadas por el turismo que llegaba en masa a España. Todas estas circunstancias permitieron que los nuevos poetas desarrollaran nuevas actitudes y rechazaran las doctrinas previas de la escritura realista y el concepto de poesía social como si fuera una “pesadilla” de la que hubiera que huir.

La novedad de estos poetas fue percibida inmediatamente y su impacto se intensificó gracias a las reacciones de los críticos y, ante todo, a la aparición de una antología muy difundida en la época, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, que provocaría el cambio de rumbo de la poesía española. En una entrevista recogida en la obra de Federico Campell, titulada *Infame Turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*, (1971), el mismo Castellet nos dice “En primer lugar, desde el punto de vista histórico hay un hecho importantísimo: nada de ellos hace recordar la guerra civil, uno de los factores más

determinantes en la evolución de la poesía anterior. A pesar de los treinta y un años transcurridos, la guerra ha pesado con sus consecuencias en el ánimo de quienes la vivieron, de quienes nacieron bajo ella, es decir, de quienes en los años más duros de la postguerra eran niños, aunque no tuvieran una conciencia clara de lo que pasaba. Los más jóvenes, en cambio, cuando ya han empezado a tener cierto uso de razón literaria se han encontrado con la España de los años sesenta, con un cierto desarrollo económico, con una cierta tendencia neocapitalista, con muchas más facilidades de información, de viajar al extranjero. Por lo mismo, quienes se hicieron jóvenes en los años sesenta, tienen planteamientos vitales completamente distintos a los de los poetas anteriores. Yo creo haber demostrado cómo la poesía española de la postguerra tiene por encima de todo el paso del drama español, que es lo que la hace derivar hacia un tipo de poesía civil muchas veces política” (Castellet, 1994: 300).

La poesía de estos jóvenes poetas será una poesía formalista, y además reacciona contra los poetas anteriores. Juzgan la poesía de estos como anticuada, caduca, poco coherente con la realidad española actual, y muy retrasada respecto a las corrientes mundiales de la poesía. En los novísimos encontramos una vuelta al formalismo, al gusto por las experiencias vanguardistas. Hay un resucitar del surrealismo. Sus bases culturales ya no son solamente literarias, pues pesa mucho en su formación la cultura de los medios de comunicación; cuentan con una cultura más visualizada y con las lecturas de Marcuse, McLuhan, el redescubrimiento de Freud y de los poetas malditos. Toda una serie de cosas que no existían en la España de la postguerra. Aquella España estuvo bastante desculturalizada en el sentido literario de la palabra. Significativas son, a este respecto, las palabras de Javier Marías en su obra ensayística *Literatura y fantasma*, (1993), “Era la nuestra la primera generación que se nos había tratado de educar en el amor a España desde una perspectiva grotescamente triunfalista. A la hora de la rebeldía contra esa edu-

cación, la consecuencia no podía ser otra que un virulento desprecio no ya hacia esa España cotidiana y mediocre, sino hacia todo lo español, pasado, presente y casi futuro. Con la intolerancia propia de lo que éramos, aspirantes a literatos jóvenes y airados (si es que la unión de los dos adjetivos no supone redundancia), llevamos a cabo una muy simplista operación de identificación de lo español con lo franquista. Y decidimos dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo.

Quizá uno de los hechos más curiosos e insólitos que rodean al nacimiento de nuestra generación, llamada por el momento generación de los novísimos o del 70, es que no sólo asesinó a los padres, como es obligado y de buen gusto, sino también a los bisabuelos y a los tatarabuelos. A los abuelos sólo los maltrató, en buena medida gracias a la presencia cercana, benéfica, constante y admirable de Vicente Aleixandre; también, sin duda, en virtud del innegable vínculo que unió a los poetas novísimos con los de la generación del 27” (Marías, 1993: 50-51).

Si analizamos las palabras de Marías, comprobamos cómo todos ellos se sintieron libres de abrazar cualquier tradición y no nos debe extrañar que los escritos primerizos de los novísimos, vistos en su conjunto y a cierta distancia, ofrezcan un aspecto delirantemente ecléctico, por no decir esquizofrénico. Resultarán ser sus maestros Eliot, Pound, Saint John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los surrealistas franceses, etc. Y en ellos se inspira lo que podríamos llamar su actitud de poetas y su concepción del oficio. Pero, ¿cuál es la forma de esta nueva poesía?

En primer lugar, haremos hincapié en su despreocupación hacia las formas tradicionales; la libertad formal es absoluta y, en líneas generales, no hay ninguna preocupación preceptiva. Al mismo tiempo abogan por una escritura automática, tratando de evitar un discurso lógico, de romper la expresión silogística por medio de técnicas elípticas, de síncope y de “collage”. Introducen elementos exóticos tales como temas

orientales, exaltaciones de ciudades desconocidas, nombres de lugar o de persona que atraen ante todo por su valor fonético, descripciones de vestidos, disfraces o fiestas, mitos clásicos o fábulas medievales, etc. Se trata del descubrimiento del gusto por una literatura gótica o modernista, de la importante influencia de Pound y, no hay que olvidarlo, del horror por todo lo español, precisamente porque en los pocos casos en que se introducen temas españoles éstos son tratados como elementos exóticos. En definitiva escriben una poesía en la que juegan un papel importante las imágenes visuales, la música, las canciones populares, producto de una formación adolescente dominada por los mass media que provoca la creación de una nueva sensibilidad, de la que nos han dado testimonio teórico desde Marshall hasta Umberto Eco, de la que también ha hablado Susan Sontag al delimitar el concepto de “sensibilidad camp” y definirlo como “un modo de deleitarse, de apreciar, pero no de enjuiciar”. Es, pues, una generación que se reconoce hija de los mass media. Sin embargo, con esta actitud ante la obra literaria y con esta “educación sentimental” común a todos ellos, la crítica se hizo eco de su frialdad, su irracionalidad, su carácter tribal, su aristocratismo o su artificiosidad. Volvemos a traer a colación las palabras de Marías, quién en la obra antes citada comenta lo siguiente sobre esta cuestión “Todo este cultismo, a caballo entre la rebeldía y la más insoportable pedantería, no podía sentar nada bien a nuestros inmediatos mayores, aún apegados a la idea de una literatura militante y ‘útil’ que nunca se había preocupado mucho del ornamento sino solamente de lo que todavía por aquellos años se conocía como mensaje. Fuimos llamados exquisitos, escapistas, venecianos, extranjerizantes, (todo ello, por supuesto, como insulto)” (Marías, 1993: 52).

Lo cierto es que el compromiso político de estos jóvenes autores fue tan profundo o más que el de la generación anterior, sólo que la lucha antifranquista fue librada en las aulas universitarias, en las reuniones clandestinas en oscuros sótanos y en las carreras a campo o a calle abierta delante de las

patas de los caballos de la policía, casi nunca en la literatura. Pero su oposición al régimen franquista era más que evidente, pese a su actitud escapista.

No podemos detenernos en cada uno de los poetas que poblaron el panorama literario español en los años 70, ni siquiera hacer un estudio pormenorizado de los nueve poetas recogidos en la antología de Castellet (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Carrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero) y que dio nombre a toda la generación, nos centramos únicamente en el autor de dicha antología que ha sido más aclamado por la crítica y por los propios lectores, cuyos libros han recibido los más prestigiosos premios de la letras españolas, nos referimos al poeta Pere Gimferrer, que con sólo veintiún años gana el Premio Nacional de Poesía de 1966, con un breve poemario titulado *Arde el mar* (1966). El joven barcelonés que firmaba esta obra había nacido en Barcelona en 1945, cursaba las carreras de Derecho y Filología y Letras en su ciudad, pero su gran pasión era el cine, la literatura policíaca, la poesía y las artes plásticas. Como poeta se advierten en él dos etapas bien diferenciadas: sus tres primeros libros, *Arde el mar*, *La muerte en Beverly Hills* y *Poemas 1963-1969*, escritos en castellano donde su poesía era bastante más barroca, nostálgica, influida por Vicente Aleixandre y por Octavio Paz y también por Pound, Perse o Eliot. Pero, sobre todo, se advierte un respeto por encima de todos hacia Lautréamont y Rimbaud. Lo escrito después por el poeta es distinto, comienza a escribir en catalán, abandona el castellano y se produce una ruptura profunda. Obras de esta segunda etapa son *El vendaval* (1988), *Mascarada* (1996), *Amor en vilo* (2006) o su última obra poética *Tornado* (2008). En esta su última obra el poeta realiza un canto a una singular y fascinante historia de amor con nombre propio. Estarán presentes sus referencias a ciudades exóticas y emblemáticas para el autor, el cine, las artes plásticas, el jazz o la tradición literaria, así pues, esa

“educación sentimental” esos referentes artísticos comunes a toda una generación siguen estando presentes como si de una herencia se tratara, algo sumamente íntimo de lo que el poeta no puede desprenderse. Pere Gimferrer y sus “compañeros de viaje” siguen propugnando la autonomía del arte, proclamando el valor absoluto de la poesía por sí misma y consideran el poema como objeto independiente, autosuficiente: el poema sería antes un signo o un símbolo, según los casos, que un material literario transmisor de ideas o sentimientos. En un principio, aborrecieron la claridad y la geometría y sintieron un gusto malsano por la confusión y el desorden.

Concretamente, en una entrevista con Federico Campbell, el propio Gimferrer confiesa lo siguiente: “La poesía tiene por misión evidenciar y resolver las contradicciones de la realidad: hacer que el poema sea un vínculo liberador, contravenir lo establecido, replantear los problemas esenciales, denunciar la falacia del lenguaje codificado”, (Campbell, 1994: 71). Estas palabras de Gimferrer recogen el sentir de toda una generación, algunos de sus miembros siguen escribiendo y siguen siendo fieles a estos postulados.

Esta declaración de principios contrasta vivamente con los versos escritos por los poetas anteriores a esta generación, los llamados poetas sociales, que no entienden que la obra literaria pueda ser en sí misma un producto estético, una obra de arte, desligada de toda intención de denuncia social. Así Gabriel Celaya escribía estos versos en su obra *Cantos Íberos*, concretamente del poema “La poesía es un arma cargada de futuro”:

[...] Maldigo la poesía concebida como un lujo  
cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta man-  
charse.  
Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren y  
canto respirando.

Canto y canto, y cantando más allá de mis penas  
personales, me ensancho.  
Quisiera daros la vida, provocar nuevos actos  
y calculo por eso con técnica, qué puedo.  
Me siento un ingeniero del verso y un obrero  
que trabaja con otros a España en sus aceros.  
Tal es mi poesía: poesía-herramienta  
a la vez que latido de lo unánime y ciego.  
Tal es, arma cargada de futuro expansivo  
con que te apunto al pecho.  
No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.  
Es algo como el aire que todos respiramos  
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.  
Son palabras que todos repetimos sintiendo  
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.  
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.  
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

O la obra de Dámaso Alonso, *Hijos de la ira* (1946),  
concretamente el poema “Insomnio”.

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres  
(según las últimas estadísticas).  
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo  
en este nicho en el que hace 45 años que me pudro,  
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los  
perros,  
o fluir blandamente la luz de la luna.  
Y paso largas horas gimiendo como el huracán,  
ladrando como un perro enfurecido,  
fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran  
vaca amarilla.  
Y paso largas horas preguntándole a Dios,  
preguntándome por qué se pudre lentamente mi alma,  
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta

ciudad de Madrid,  
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente  
en el mundo.  
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podre-  
dumbre?  
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,  
las tristes azucenas letales de tus noches?

A la poesía anteriormente leída, Gimferrer contesta: “Soy decididamente partidario del poeta culto, civilizado y ordenado, que escribe en su despacho con la cabeza fría y los cinco sentidos puestos en su trabajo” (Provencio, 1988: 113). Con esta descripción, probablemente de sí mismo, está rechazando Gimferrer tanto la bohemia gregaria como el desaliño mental de los poetas sociales, toda función práctica y utilitaria de la poesía, la poesía es arte porque no sirve para nada según los novísimos. Comentamos ahora uno de los poemas más emblemáticos del poeta catalán, recogido en su aclamada obra primeriza en *Arde el mar* (1966).

Oh ser un capitán de quince años  
viejo lobo marino las velas desplegadas  
las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las  
barcazas

las pipas humeantes de los armadores pintados al óleo  
las huelgas de los cargadores las grúas paradas ante el  
cielo  
de zinc

los tiroteos nocturnos en la dársena fognazos un cuerpo  
en las aguas con sordo estampido

el humo en los cafetines  
Dick Tracy los cristales empañados la música zíngara  
los relatos de pulpos serpientes y ballenas

de oro enterrado y de filibusteros  
Un mascarón de proa el viejo dios Neptuno  
Una dama en las Antillas ríe y agita el abanico de nácar  
bajo los cocoterros.

Las referencias cinematográficas, los medios de comunicación y la ausencia total de un mensaje político son las señas de identidad de este poema, claro ejemplo de lo que venimos diciendo y de lo que se impuso en la poesía española a partir de 1970. Como afirmó Francis Scott Fitzgerald, no somos más que una generación que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Dámaso. *Hijos de la ira*. Décimo primera edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Campbell, Federico. *Infame Turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970*. Segunda edición. Barcelona: Lumen, 1994.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Segunda edición. Barcelona: Península, 2006.
- Celaya, Gabriel. *Cantos Íberos*. Alicante: Verbo, 1955.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. "Permanencia de los novísimos". *Revista Monteagudo*, 13, (2008):15-24.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1968.
- Gimferrer, Pere. *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- . *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Tornado*. Barcelona: Seix-Barral, 2008.
- Marías, Javier. *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela, 1993.
- Moix, Ana María. *24 horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen, 2001.

Provencio, Pedro. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hiparión, 1988.

Tusquets, Esther. *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona: R que R Editorial, 2005.

## IDENTIDAD Y ESTÉTICA DE PERTENENCIA EN LA POESÍA DE ORLANDO ROSSARDI

Joaquín Badajoz

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

Cuenta Jorge Guillén, en el exergo a un poema en prosa,<sup>1</sup> que el profesor Shih-Hsiang Chen, de la Universidad de California, le aseguró en Berkeley, en 1951, que Azorín era uno de los autores más celebrados en China. Esa noticia sorprendente le basta al gran poeta vallisoletano para fabular un encuentro entre dos jóvenes recitándose versos a orillas del lago Ch'ing Tsao, cuyo verdor recuerda los Everglades floridanos —en la provincia de Hsinchu, que cuatro siglos atrás formara parte también de la España ultramarina—. “Nadie mejor que AZORÍN ha sabido expresar el refinamiento de China”, comenta uno de los arrobados oidores. “Nuestra poeta”, le llama con entrañable reverencia, mientras recuerda otra cita que Guillén pone en su boca. Azorín recontextualizado será ahora AZORÍN, poeta del azoro: con su ojo viajero deteniéndose en los caminos menos transitados, dejando que *los sentidos se empapan de la realidad exterior*, gozando *sencilla y voluptuosamente* de su entorno, para terminar transformado, por obra de esa mirada oblicua de la literatura, en un escritor chino. Y luego no hay nada de raro. Pensemos en Azorín describiendo ensimismado el *maravilloso silencio* de una noche toledana, esa misteriosa poética del silencio que tanto inquietaba a Li Po y a To Fu, maestros ellos, como el novelista alicantino, de las descripciones naturales. Azorín de quien Guillén también escribiría: “Escribir —enseño el maestro—/ Es el arte de combinar/ las palabras con los silencios”. Un concepto musical que haría eco en gran parte de la generación del 27, preocupada en la música de la poesía, en el ritmo como rasgo de estilo, una corriente en la que se destacaron Gerardo Diego, Lorca y el propio Guillén.<sup>2</sup>

Esa euforia de los lectores chinos, exótica y rocambolésca, nos servirá sin embargo para ilustrar la existencia de una sensibilidad transgeográfica y cómo, sin que el poeta a menudo lo advierta, se perfilan las estéticas de pertenencia. Frente a los jóvenes mandarines de Guillén que encumbran el espíritu asiático con versos de Azorín, no sería demasiado arriesgado aventurar que algunos versos notables de la poesía española contemporánea han sido escritos por Orlando Rossardi: el más español de los poetas cubanos o el más cubano de los poetas españoles. Derecho que le cabe por genética y expatriación pero sobre todo por afinidad estética. Y este es un hecho curioso. En Cuba, como en el resto de los países de Iberoamérica, la fuerza simbólica y metafórica del modernismo generó códigos estéticos particulares que la desgajaron de España, dándole a la literatura un norte y un universo propios. A pesar de la influencia de Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Lorca y la generación del 27, la poesía escrita en Cuba fue esencialmente cubana, heredera de Heredia, Casal y Martí, contaminándose a finales de la primera mitad del siglo XX del coloquialismo poético latinoamericano, “con un manifiesto deseo de humanizar la poesía, de penetrar en la vida cotidiana y alimentarse de ella y alimentarla”.<sup>3</sup> Es en este contexto que Orlando Rossardi comienza una andadura poética, que ya cumple más de medio siglo, desde las páginas de la habanera revista *Cántico*, que dirigiera y fundara junto al también poeta, dramaturgo y narrador René Ariza. Un título que, quizás por azar y por deuda estética con Guillén, comparte con la revista cordobesa fundada por Pablo García Baena, que serviría de trampolín entre la generación del 27 y los Novísimos de postguerra, y que reafirma los lazos del joven poeta Rossardi con lo que en materia lírica sucedía en la península.

Esta filiación estética suya ya está a estas alturas bastante bien documentada. No sólo por los académicos Matías Montes Huidobro y Yara González —los primeros en advertir en *Bibliografía crítica de la poesía cubana* de 1971 que el

poeta estaba “más conectado espiritualmente con la poesía ibérica que con la hispanoamericana”,<sup>4</sup> sino por un minucioso estudio del poeta catalán Santiago Montobbio, que persigue los ecos de la poesía peninsular dentro de la urdimbre de versos rossardianos, llegando a afirmar que “al leer los versos de Orlando siento en todo caso que forman parte de manera tan natural como indudable de la poesía española”.<sup>5</sup>

Lo interesante viene a ser entonces examinar de qué manera se inserta en ese espacio natural, cómo se va fraguando su estética de pertenencia, que no deja de mostrar rasgos bien singulares. Como ya escribí en otro momento, la angustia, la soledad y el asombro del que “se embarca en un violín y naufraga” —como dice un verso de Nicanor Parra— lo delatan. Porque Cuba nunca ha faltado de su poesía: cósmica, la isla patria se discute omnipresente sus versos, los sobrevuela. Puede ser una alusión, un trasteo de guitarras, “el océano de cañas que le avienta la mirada”, una música solaz y acompasada, un paisaje o una memoria que se devuelve. La patria holograma, la de las invenciones y la nostalgia, se las arregla siempre para entrar de contrabando entre sus versos. Ya en su primer libro *El diámetro y lo estero* (1964), publicado en Madrid, tres de sus poemas están dedicados a Cuba, mientras viaja aún “cargado de la patria rabiseca”; y haciendo un ejercicio de especulación hermenéutica podemos descubrirla en otros. Veintisiete años después, en *Los espacios llenos* (1991), aliviado el dolor y reconciliado con su itinerario de pérdidas —las que años más tarde conformarán un detallado inventario en *Libro de las pérdidas* (2008)—, dirá: ‘Cuba es la palabra no aprendida./ De dos golpes (uno de salida, otro de entrada)/ tuve que decirla muchas veces/ para hacerla poderosa, blandamente/ de los pies a la cabeza.’ Paradójicamente, esa recurrencia insular, no lo hace menos español. Es un poeta cubano, pero es también una voz que se posa y que florece en las ramas del árbol lírico peninsular”,<sup>6</sup> aunque quizás a la manera del expatriado, como el *Canto de Negros en Cuba*, de Lorca,

o *Luna en La Habana*, de Chabás. ¿Puede haber vivido el poeta una transferencia de roles tan portentosa?

La respuesta puede estar en su itinerario biobibliográfico. En la conjunción entre esa tragedia del expatriado, que enfatiza los códigos comunes deseoso de ‘insertarse’ en un nuevo contexto y pasar desapercibido, y que forzado, además, a tomar distancia —todo exilio implica un extrañamiento—, hace relectura de su origen e identidad desde la memoria, creando una geografía emocional imaginaria, en la que la lejanía descoloca, converge en la mirada del otro. El desterrado comienza por definición a ver el mundo —incluida su patria— con ojos de local y de extranjero. Madrid de principios del 1960, tiene que haber seducido a un joven poeta deslumbrado por la poesía de la generación del 27 y la lírica castellana. Rossardi fue entonces el pez en el agua, pero como la languidez de un transterrado es difícil de enterrar, entre la emoción del encuentro y la partida se quedó “abanicando un gran tiento tropical”. Eco que no altera de todas formas su estética, ya que la siempre fiel isla de Cuba fue también cercana y entrañable para la vanguardia poética española.

Si Rossardi logra equilibrar estos dos universos, es el castizo fraguado en la palabra y la manera de construir el verso el que define su poética, y no el isleño, que sólo aparece como imagen recurrente y reminiscencia: siempre cantado en pasado. Algo más notable aún ya que en esa segunda mitad del siglo XX incluso la novísima poesía española le planta cuartel a la tradición. Esos tempranos poemas de Rossardi recogidos en *El diámetro y lo estero*, persiguen “humanizarse” pero desde presupuestos muy diferentes a los que proponía la poesía coloquial: en vez de calcar la realidad, reflejar la cultura pop, contaminarse del universo cotidiano, se plantean la escritura como *poiesis* (como esfera autónoma y auténtica de creación de imaginarios). Una actitud cercana al creacionismo, al menos en un sentido conceptual: poesía constitutiva de mundos nuevos, que sólo existe a través del poeta, convertido ahora en alambique alquímico que destila su propia

humanidad en el poema, proyectando lo subjetivo en lo objetivo, y no a la inversa como reclamaba la poesía nueva. Universos articulados desde conceptos singulares, en los que “el abanico es algo lánguido”, “la madre se alborea”, “siembra largas mareas astrales”, “se amontona, se va en gritos”, “se quiebra en Ave de Ilse o de María”, y el hombre tiene “océanos de cañas en los ojos”, como el pájaro de Huidobro que anida en el arco iris o su océano que se deshace agitado por el viento de los pescadores que silban. Esa construcción de metáforas paridoras de sensibilidades nuevas ha marcado el oficio de Rossardi aún cuando los temas varíen, los discursos se atemperen y adquieran en poemas posteriores cierto tono conversacional.

Su segundo libro, *Que voy de vuelo* (Plenitud, Madrid, 1970), continúa consolidando, dominando, el universo creacionista, ni siquiera influido por la nostalgia o la poesía política que asoló los imaginarios de gran parte de su generación. La estética se radicaliza, adquiere cierta rispidez vallejiiana, un golpe surrealista: navega desde “el agua al aire, el pez por las encías”, el viento espolea, nieva en las costillas de Portsmouth —la boca es un puerto— y “el aire se eriza de pétalos blanqueados”; Maine se le antoja una oruga laboriosa “de esas que se cuelan en los pechos de todos los árboles”. *Que voy de vuelo* es su *Poeta en Nueva York*: está atravesado por esa ciudad, pero más aún por la presencia de *la ciudad* que lo llena todo, algo que no sucede con su llegada a Madrid. Es un libro ciudadano, un viaje de reconocimiento. “Nueva York es un negro”, dice en “Nueva York y 2”. Y más tarde añade, “sentí, de pronto, que Dios en Nueva York era otra cosa: que se podía agarrar por el tobillo y tirarle del cabello hasta que cayese de su herida como un charco de sueños desplomado. Que se podía jugar al salto o al tresillo con Dios, en Nueva York [...]”. Boston será “una muñeca de trapo amarilla con sus cachetes rosa y su nariz de un malva poderoso”; Lawrence y Greenville “naderías del sueño”; Akron un “mundo atu-fado” donde “se espesa el tiempo. Se siente el tiempo roer por

las orillas”. Las únicas referencias a Cuba en este libro serían muy tangenciales: un poema sin título donde el poeta define su pueblo “largo y a veces ceniciento”, con “humedad de cera derretida”, su pueblo dídimo: “el sobresaliente dado de sangre por un canto verde” al que se llega por “la muerte total y la otra muerte”. Y la prosa fechada el 31 de septiembre de 1960, quizás escrita durante la travesía en el barco Covadonga que lo trasladó a España: “Digo que un día, un buen día casadero de septiembre, puso el mar su sueño de por medio y salimos a buscar la vida a donde más la hubiera. Al fondo, iba quedándose un paisaje penoso de palmeras, un tinglado de torretes afiebradas, un blanquizar —ahora enrojecido— de templos y parcelas y, lo más ahondado, unas manos temblonas que, amorosas, parecían besar al viento un adiós escaso de candelas...”. Un verso en el que la descripción ya impone un imaginario borroso, una Cuba castiza, que parece observada en lontananza, tras los vidrios brumosos de las escotillas, y que se confunde a través de los ojos del poeta con cualquier pueblo del sur de España. Otro punto interesante de la poesía de Rossardi, palpable en este texto, es que mientras gran parte de la poesía cubana se construye desde los relatos de mestizaje, barroquismo y búsqueda de una identidad nacional, la suya revela la existencia de otra Cuba profunda, rural, relegada, que ha quedado detenida en el tiempo: espejismo centenario de una Iberia trasplantada.

Después de la publicación de sus primeros cuadernos, la obra de Rossardi transita por un camino paralelo al de sus contemporáneos en la isla, como asolada por el mismo destino. En 1970 —a la par de esa década negra de la literatura cubana— se abre un silencio poético editorial, que no creativo, de veinte años, un período en el que publica varios libros de ensayos, dentro de los que se destaca su tesis doctoral *León de Greiff: Una poética de vanguardia* (Playor, Madrid, 1974) e *Historia de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea* (UNED, Madrid, 1976), en seis tomos. Pausa que rompe con un libro esencial: *Los espacios llenos* (Verbum,

Madrid, 1991), prologado por Gastón Baquero, que lo aprecia como un viaje de retorno —y leo en su mirada la isla reflejada— mientras a mí se me antoja más un retorno desde el recuerdo: esa isla imaginaria, que en su carta de Marear, como la llama Baquero, se ha ido creando un navegante sediento. Es cierto que Cuba está presente de manera más palpable que en su obra anterior en este cuaderno que es también una fe de vida, un cuaderno de bitácora, donde anota los accidentes del viaje, donde descubre “que las vidas no son ríos, que la vida tiene mucho más desasosiego en su corriente, cava mucho más profundo en su hendedura”. Cuba se aparece fantasmagórica, “isla inmóvil”, en Puerto Rico, frente al “mismo mar de voceríos —borrando la pisada—”, puede estar escondida en algún poema de amor, en el que anuncia que “es tiempo —es hora— de borrarte el esqueleto y dejarte, definitivamente, muerta en el poema”. O como “palabra no aprendida”, “palabra caliente por la sangre”, patria que le “dio la espalda”, “terca al golpe por la blanca unción de la memoria. ¡Cuatro letras regresando al alfabeto!”, isla desintegrada, restituida a ese génesis de la letra que antecede a la palabra. No muestra el poeta piedad. Como si ya a esas alturas hubiera descubierto que el que se pierde en el estéril desierto de la nostalgia, barrido por ese ras de mar que convierte en sal todo cuanto toca, no encuentra el regreso.

Más interesante para mí que el viaje a las raíces o el retorno al que se refiere Baquero es la radicalización de su desarraigo y a partir de esa nueva identidad la cosmogonía trascendental de sus versos. En el poeta existen muchos hombres. Hay vidas que solo existen, se manifiestan, a través de la poesía —no porque el hombre dependa de la poesía para existir, sino porque depende de la poesía para revivir lo vivido, para llenar esos espacios vacíos de la memoria—, y la de Rossardi es una de esas. Por eso *Los espacios llenos* recoge en seis bloques todo ese universo: desde el amor... y el deseo, el dolor... y el recuerdo, las visitas, las canciones de cuna —que no son tales, sino un magnífico Bestiarium,<sup>7</sup> comparable con

el que publica ese mismo año Dulce María Loynaz—, la poética y los homenajes a poetas que admira: Miguel Hernández, Langston Hughes, Gastón Baquero y Gabriel Celaya: dos españoles, un cubano exiliado y un estadounidense: poetas de la *trifecta* topografía rossardiana.

Dos razones nos obligan a detenernos en ese mínimo bestiaro y en su poética. En el primer bloque —armado por once poemas— la libertad del divertimento y el humor le permiten alcanzar inolvidables momentos creacionistas que luego se convertirán en recursos consustanciales de su poética; en el segundo perfila y afina su concepto de la poesía. El escarabajo, que se alimenta en el estercolero, abre esta sección donde desfilan las bestias ambiguas con su “entierro absurdo”. “Escarabajo: es cara arriba”, dice el poeta para convocar sus monstruos domésticos. Luego llegan las cebras “jaualeando solas”: “Sueño de burrear a punto de su reja: celda en que la coz no escapa a su cuerpo entero”, la cebra presa en su propia piel dibujada de barrotes. El agua saltarina como un perro; los mandriles boquiperplejos; las hormigas humanas escaradoras de esperanza; el “gato semioral que se conforma con bajar su voz hasta el zapato”, añadiría yo hasta el zarpazo; el toro atorado en su sangre, dando “de bruces en la espada del recuerdo [...] ¡el sueño más fugaz hacia la muerte!”; el quesero ratón; cerrando con el gallo de las epifanías dos veces convocado. Estos textos recogidos en *IV Espacios de visitas II Canciones más allá de la cuna para mis hijos*, le permiten a Rossardi explorar el humor y la fina ironía que, como ya apuntábamos, luego desarrollará en textos más ambiciosos de sus libros posteriores *Memoria de mí* (1996), *Los pies en la tierra* (2006) y *Libro de las pérdidas* (2008). Ese recurso creará remansos en poemas como “El mundo no está para palabras raras”, dedicado al poeta Lezama Lima, o “Ponernos a hacer versos”, donde escribe: “Ponernos a hacer versos/ con mucho o poco son y ton,/ ¡qué ocupación tan rara/ esta de hacer versos! Ponerse a eso. Meterse uno de lleno en estas cosas [...] Y que alguien diga: ‘Pobre,/ se tragó el anzuelo del

poema'." En estos últimos libros el poeta también explora con mayor libertad el lenguaje popular, partiendo a menudo de metáforas construidas a partir de frases coloquiales, para luego lanzar su zigzagueante saeta creacionista. Todo parece indicar que esta es su manera de "poner los pies en la tierra", de atemperarse al discurso de los tiempos, sin dejar de demostrar que esos harapos del mundo ordinario pueden frotarse, remendarse, hasta alcanzar su lustre nuevo. La ironía alcanzará su cénit en poemas obituarios de exquisita factura: "Carta a Eugenio Florit", "En Madrid se ha escondido José Olivio" o "René ha muerto en cascabeles", en los que "conversa" con esos escritores muertos con el humor y la complicidad de viejos amigos, como si se resistiera a creer que han partido, o con la certeza de que han raspado su lugar en la posteridad, que han logrado ningunear a la muerte. Ese recurso estilístico le permite alcanzar momentos emotivos sin caer en el tono plañidero tan común en esos ejercicios poéticos.

Lo que identifica en primera instancia a un buen poeta, creo yo, es su concepto de la poesía. ¿Qué es? ¿Qué persigue? Ese propósito iluminado lo aparta de la horda de rimadores y repentistas del verso, le da sentido de búsqueda y desde el punto de vista formal estructura su estética. A la poética —en un sentido casi didáctico— está dedicado el quinto bloque de *Los espacios llenos*. Hay poéticas complejas y otras más simples —eso es lo de menos—, lo importante es que el poeta conozca sus objetivos porque eso predeterminará esos defectos personales que llamamos estilo. Aunque en todos los libros de Orlando Rossardi hay una expresa preocupación por encerrar la poesía en palabras, poesías dedicada al poema —como "ruta de imposibilidades" en *El diámetro y lo estero*; pensamientos que "vuelan como paloma sin término, hasta el sínfin de su jaula: ¡la palabra!", en *Que voy de vuelo*; construyendo "su casa con dos puertas: una de entrada, el yo y otra de salida, el otro" en *Los espacios llenos*— es en este último libro de recapitulación y madurez donde desarrolla en

versos la mayor parte de su estética, que pudiera resumirse en de este modo:

- Transparencia y claridad: “La poesía no pica como pez en aguas turbias. El poema la caza —en vuelo abierto— por el aire claro”. (III; 429).
- El poema es un medio, la poesía un fin. La finalidad de la poesía no es otra que la poesía misma: “El poema es camino, no fin. ¿O es fin solo su camino? A la poesía se acude por él —el sapientísimo poema— Pero a ella pocos van llegando a pesar de que los versos proliferan como yerba por los verdes prados.” (VII; 433).
- Contención: “Como un barril sin fondo puede ser tu poema —cabe en él cuanto le echas— pero al levantarlo, luego, se queda vacío. Construye tu barril con fondo fuerte y luego no echas allí más de lo que aguante su estructura”. (VIII; 434)
- Equilibrio y dosificación de las emociones: “No te precipites en cantar la pena”. (X; 436).
- Poesía como vínculo esencial, vehículo de comunicación: “La poesía construye su casa con dos puertas: una de entrada, el yo y otra de salida, el otro”. (IV; 430)
- Poesía como misterio, realidad creada, otredad:<sup>8</sup> “La poesía verdadera no es síntoma ni diagnóstico científico de nada, es *otra cosa*. Tratar de expresar esa otra acosa es la misión del poeta” (XIII; 439). Este concepto está determinado por el anterior, por lo que se sobreentiende que su otredad no apuesta por el hermetismo.
- Balance entre el mundo objetivo y subjetivo: “El primer requisito para escribir un buen poema es tener muy en tierra los pies, y la cabeza bien puesta. Para escribir uno malo basta con perder ambas posibilidades” (XIV; 440).

En otro apunte, creo hasta hoy inédito,<sup>9</sup> Rossardi elabora una definición sintética de su concepto poético, donde la poesía es entendida como texto “engalanado en metáforas y símbolos que el buen poeta saca de los andrajos del decir cotidiano y lleva a los oropeles del poema conseguido”. Aunque su concepción, en este caso, es más bien general y hasta clásica, sumándola a los puntos anteriormente destacados puede advertirse el parentesco estético con el manifiesto creacionista de Huidobro y con los poetas españoles citados por los investigadores de la obra rossardiana. Pero también, amén de no comulgar totalmente con ninguna corriente estética particular, tiene puntos de contacto con algunos poetas cubanos del siglo XX como Eugenio Florit, Gastón Baquero y Dulce María Loynaz —quien decía: “... la poesía como los árboles nace de la tierra y de la tierra ha de servirse, pero una vez nacida no me parece propio que ande como los puercos, rastreando en ella”<sup>10</sup>—, con autores de su propia generación, sobre todo exiliados; e incluso con cierta zona de las poéticas de Mariano Brull; el Ballagas de la *Elegía sin nombre* (1936) y *Júbilo y fuga* (1931); y el José Álvarez Baragaño de *Cambiar la vida* (1952); por solo citar algunos.

En las artes la identidad es el conjunto de rasgos propios que caracterizan una obra frente al resto de la producción espiritual. Debido al intenso contrabando simbólico universal no tiene un sentido geográfico ni se construye partiendo estrictamente de la tradición local —aunque dialoga con ella— en un sentido jerárquico similar al del *Arbor Porphyriana*. Su modelo descentrado y rizomático, se manifiesta como imagen de pensamiento construida desde la multiplicidad y el intercambio, y organizada por grupos de afinidad, como advertían Deleuze y Guattari.<sup>11</sup> Estos grupos de afinidad otorgan estabilidad y legitiman un sistema identitario según lo que denominamos sentido de pertenencia, que consiste en reconocer valores comunes, reflejarse en las experiencias del *otro*, al margen de su origen cultural o sus coordenadas geográficas, atendiendo esencialmente a su ruta estética.

Este proceso, a diferencia de la *otredad* como extrañamiento de Edward Said<sup>12</sup> —expresada en rechazo por lo diferente, temor y xenofobia—, parte de la seducción y la empatía estética, transformándose en *mismidad* —reconocimiento del ser otro como unidad y pertenencia— no sólo como resultado del intercambio con culturas foráneas, sino como expedición epistemológica dentro de diversas manifestaciones de una misma cultura —en este caso occidental e iberoamericana— que también ha sido falsamente representada. La *otredad* como *mismidad* fue uno de los rasgos de la poesía modernista y su influencia llega hasta nuestros días.

Este fenómeno permite que un autor como Azorín sea celebrado en China —aunque en este caso parta de la ipseidad o reconocimiento del ser en *otro* a través de la empatía estética, como experiencias recontextualizadas en una zona emocional de la transfrontera Oriente/Occidente, en una dimensión más emotiva que estructural— o que un poeta como Rossardi pueda ser considerado “español” al tiempo que “cubano” —legítimo mimetismo esencial, pues las raíces ibéricas nutren la cultura cubana—. Habría que añadir que buena parte de la universalidad de un producto artístico-cultural depende de esta lógica de descentramiento y reorganización por afinidades, y que el canon occidental eleva ciertos imaginarios locales de los centros de poder a la categoría de valores universales mediante la imposición de axis de influencias.

En el caso de la poesía cubana, la tradición local comparte imaginarios con la lírica española por una cuestión geopolítica. Por tanto, no es descabellado pensar que la identidad de Orlando Rossardi fue fraguada sobre estas influencias y lecturas de identidad. Pero, por muy legítimo que parezca, esto no garantiza un sentido de pertenencia, mucho menos en países que al independizarse buscan afanosamente su identidad nacional. En muchos casos, como bien sabemos, los autores terminan reproduciendo imaginarios desarticulados de las poéticas nacionales que no logran insertarse y ser reconocidos por sus auténticos afines. Rossardi en cambio ha logrado re-

conocimiento —limitado por su condición de exiliado— dentro de las letras de su país, y al mismo tiempo llamado la atención de ensayistas y poetas españoles de diversas generaciones —gracias tal vez a esa misma condición de exiliado y a que todos sus libros han sido publicados en España—. A eso habría que sumarle que existe otro sentido de pertenencia más emocional que estético: la relación generacional. Aunque Rossardi es también un intelectual intergeneracional, su obra está llena de citas, dedicatorias y alusiones a su generación, sobre todo, pero no exclusivamente, a aquellos con los que ha compartido durante estos cincuenta años las tribulaciones del exilio. Y esto le añade otra variable al rizoma de su identidad. Su obra es, además de española y cubana, la obra de un exiliado. Y uno bien peculiar, que se rebela constantemente contra esa condición, intenta restarle importancia. Mientras otros representan con cinismo antistético su papel de naufrago, Rossardi se aferra a las topografías del transtierro, quiere pisar tierra firme, enterrar la isla en el pasado, pero no puede evitar mirar el mundo con asombro de trashumante. Sin saber quizás que eso es lo que lo salva del naufragio. Porque la poesía es ante todo búsqueda. El poeta, aunque viva anclado a su patria, nunca deja de ser un navegante perdido con una eterna predisposición para el asombro.

## NOTAS

<sup>1</sup> Jorge Guillén, *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1970, 213.

<sup>2</sup> Las cuatro conferencias que Gerardo Diego dictara en Cuba, en el Anfiteatro del Palacio de Bellas Artes, en diciembre de 1958, estuvieron dedicadas al ritmo en la poesía española: en el *Poema de Mio Cid*, San Juan de la Cruz, Rosalía de Castro y una autovaloración de su propia obra.

<sup>3</sup> Roberto Fernández Retamar, *Para un perfil definitivo del hombre*. La Habana: Lecturas Cubanas, 1981.

<sup>4</sup> Matías Montes Huidobro y Yara González, *Bibliografía crítica de la poesía cubana (Exilio: 1959-1971)*. Nueva York: Colección Scholar, Ediciones Plaza Mayor, 1972.

<sup>5</sup> Santiago Montobbio, “La poesía de Orlando Rossardi”. *Casi la Voz. Antología Personal (1960-2008)*. Valencia: Colección Palabras Mayores, Aduana Vieja, 2009. Todos los versos de Orlando Rossardi citados, salvo cuando se especifique lo contrario, provienen de esta edición revisada y preparada por el autor.

<sup>6</sup> Joaquín Badajoz, “Rossardi a vuela pluma: breve itinerario poético”. Presentación de los libros *Casi la voz* y *Canto en la Florida*, de Orlando Rossardi. Zu Gallery, Miami, Julio 2010.

<sup>7</sup> Ese mismo año de 1991 se publica el *Bestiario* de Dulce María Loynaz, inédito desde la década de 1920.

<sup>8</sup> Otriedad usada como alteridad poética, no con el sentido de diversidad cultural que le otorga la antropología moderna.

<sup>9</sup> Orlando Rossardi, “Para nuestro disfrute”. Inédito.

<sup>10</sup> Dulce María Loynaz, “Mi poesía: autocrítica”. *Pedro Simón: Recopilación de textos sobre Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1991. 80-1.

<sup>11</sup> Guilles Deleuze y Felix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Edipe*. Paris: Minuit, 1972; *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

<sup>12</sup> Edward W. Said, *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.

## UN CRUCE DE PUENTES EN LA POESÍA DE MARICEL MAYOR MARSÁN

Luis A. Jiménez  
*University of Tampa*

**N**arradora, dramaturga, profesora de literatura y directora de redacción de la *Revista Literaria Baquiana*, Maricel Mayor Marsán (1952) ha publicado también numerosos poemarios. En 2008 aparece su último volumen titulado *Desde una plataforma en Manhattan. Antología poética 1986-2006*, de que nos ocuparemos en este estudio respaldado bajo la noción del símbolo del puente que presenta analogías entre el “signo” y el “significado”. Los referentes simbólicos nos remiten al objeto o la idea a la que se refieren y “reclama[n] atención por derecho propio, en calidad de presentación y a la vez como representación,” según el criterio de Wellek y Warren (224-25).

En el prólogo al poemario, la poeta, narradora y traductora mexicana Dana Gelinás (1962) interpreta el libro como “un puente que se puede atravesar con palabras”, parecido a la labor lírica de una autora que “observa al mundo en destrucción y construcción constante” (7). Basado en este juicio tan convincente, se procederá al análisis del discurso poético de Maricel Mayor Marsán que cruza nostálgicamente del “ayer” de Cuba al “ahora” en territorio norteamericano, particularmente en la ciudad de Nueva York. Nuestra hipótesis de trabajo se podría equiparar al concepto de “heteropía” que sostiene Michael Foucault. El crítico observa una ilusión perceptiva con un significado compensatorio dentro del cual un espacio real se equilibra con otro espacio reversible (1574), el que pudiéramos denominar la “Otreidad” experimentada por la escritora. Al hablar de la “Otreidad” en el texto hay que considerar una disyuntiva bisémica, oscilando en un vaivén

visible entre la latente cubanidad de la autora y la dispersión del “yo” por el país de refugio.<sup>1</sup>

Aclaremos de inmediato que este cruce fronterizo no se asemeja de ningún modo a la adulteración literaria sintomática de los escritores oficiales del régimen castrista en la Isla. No opinamos tampoco que la estética de la poeta en estudio se ajuste a las declaraciones ideológicas de la profesora cubano-americana Ruth Behar de la Universidad de Michigan en *Bridges to Cuba. Puentes a Cuba*. La editora subraya que su antología es “un sitio de reunión, una carta abierta, un castillo en la arena de una patria imaginaria”, en un espacio apropiado para la “reconciliación, especulación imaginativa y renacimiento” (5). Para justificar la arbitrariedad de su proyecto, Behar agrega que aún “nosotros que simpatizamos con los logros de la revolución cubana no dejamos de pasar muchos sudores con sus apuros” (8, mi traducción).

El intento global en *Desde una plataforma en Manhattan* consiste en resaltar una visión holística irreductible del sujeto humano que se encuentra en un mundo enfrascado en la guerra, pero en búsqueda de la paz para concebirlo en un presente algo incierto y fragmentario. De hecho, la plataforma del título ya constituye emblemáticamente el acceso al puente establecido que unifica a hombres y mujeres en estos momentos de mundialización.<sup>2</sup> Por sinonimia, los dos términos significan superficies amplias y lisas por donde se recorren o divisan espacios en un “lento viaje al universo sin tregua”, cuyo fruto es un mundo comprimido como nos relata la poeta (46, 104).<sup>3</sup>

Metafóricamente, en el libro de la autora el puente sustituye una palabra por otra, y contribuye a edificar la parábola de la realidad humana mediante la construcción del lenguaje lírico. En estas realidades descansan los vínculos de los vivientes sin permutaciones ni simulacros. A nivel figurado, el “tender el puente” nace desde la orilla de una situación individual y se desplaza a la otra orilla en el devenir histórico colectivo que engloba a todos: los de arriba y los de abajo, de

norte a sur en el “eslabón del tiempo” (98), al que se refiere la autora. En su producción estética emerge el manejo vertiginoso del eje temporal de la vida y el final fulgurante que habita precisamente en su escritura y que recoge en encabalgamientos permutables en el “tiempo de la arena” y de los “colores simbólicos” (87).

Y hablando de símbolos, el puente representa el vínculo entre lo que se percibe o lo que se ve más allá de la percepción (Cirlot 33). Igualmente visible puede asociarse con la transición de un estado de conciencia a otro con el fin de cambios o el deseo de cambio en este cruce.

A propósito del acto simbólico de la palabra, citemos ahora del poemario en el que transparenta la abstracción de la verdad como “la realidad que lucha contra sí misma/ la decepción sin detención alguna” (107). Lo que aparentemente pudiera ser abstracto se concretiza con el “rótulo que se pierde en cualquier libro” (107). A modo de desdoblamiento estético, el truismo adquiere matices polisémicos y se transforma con el giro sonoro de la lengua en la “canción de protesta” inescuchable, la “olvidada ruta” interrumpida y la “coma ignorada en párrafos y escrituras” (107), indicios de lo ignoto en el discurso trazado con destreza. La abstracción del símbolo “verdad” culmina destronada, ilegible, en el alto peldaño sin escalamiento posible, parejo a la imagen acústica del mero silbido de un ave acorralada. En resumen, la verdad yace escrita en el texto, pero resulta inalcanzable, al igual que muchas realidades adversas que azotan al sujeto humano.

Decía San Agustín que el prototipo de la verdad radica en el espíritu racional, basado en reglas, ideas y normas conforme a las cuales estimamos lo sensible, lo visible, frente a nuestro universo y su experiencia. Si la verdad depende de la realidad batallando consigo misma, como expone abiertamente la poeta, esta realidad hay que indagarla, modelarla y someterla a juicio, enfrentamiento al que se dirige el poema, y que el receptor del mismo capta en su lectura. En efecto, el lector se percata que las verdades tan recurrentes en el poe-

mario le permiten a la voz lírica hacer disquisiciones razonadas en la escritura.<sup>4</sup> La hablante desea expresar las ocurrencias de estas verdades, intercambiarlas, intenta escupirlas en el mar si comprende que se diluyen y contarlas en “las esquinas del universo” (95), ese espacio global desde donde la palabra poética no puede esconderse ni detenerse.

En este poema, la hablante reconoce que las “verdades a medias o [las] mentiras parciales” repercuten en el globo (60). Por este motivo, la mente de la voz lírica gravita entre tintes oníricos y el miedo, factores insustituibles en el plano textual del discurso. En rigor, se autodescubre en el fragor de las cenizas del Ave Fénix y, al igual que este símbolo clásico, renace de las cenizas con un soplo de esperanza unificadora, que no perece porque se sostiene por su propia permanencia y pertenencia. No obstante, con la mención al Ave Fénix el símbolo ya se ha transformado en un sistema mítico debido a su reiteración y su persistencia entre las bellas artes a lo largo de las muchas épocas de expresión artística.

Como indica el título, “Un corazón dividido” expresa la fragmentación del sujeto poético que debate entre “el aquí” y “el allá,” dos deícticos textuales citados en este poema que sustentan la nostalgia de la posmodernidad literaria.<sup>5</sup> Se debe aclarar que “el aquí” evoca el “ahora,” en el exilio, mientras que “el allá” se remonta al “ayer” en Cuba. Ambas temporalidades discursivas se apoyan en la noción posmoderna de la autorreflexión<sup>6</sup> de la escritora. En el texto la presencia o la pertenencia del “estar aquí” y el “estar allá” desemboca en un “grito,” una “canción” sin ritmo específico, y una “obra de teatro delirante” (75). En la esencia de la composición se establece un puente que unifica, pero también separa una historia prolongada y escindida por el tiempo: “Es ser una y la otra a la vez./ Es ser una queriendo ser la otra/ y la otra deseando ser la primera” (75). Esta esencia ontológica se divide en un sentimiento estrangulante, una obsesión, una conspiración del “ser” confabulado mediante la intervención de la “otra,” la imagen especular que aparece en otros poemas.<sup>7</sup>

El discurso se torna en dos imágenes sensoriales que dan mayor solidez a los défticos que estamos analizando: el primero olfativo y el otro táctil. A modo de contraste, la hablante transpira su “olor caribeño” contrapuesto a la superficie de su “gel norteamericano,” mientras el corazón late rápidamente “como las corrientes constantes del Golfo de México” (75). En estos versos se observa de nuevo el fraccionamiento del “aquí” y el “allá” ya fijado por la persona literaria al principio de la escritura de la obra. En un acto performativo la voz lírica actúa poéticamente las oscuras escenas de su existencia convertida en una partitura de cadencias de gestos. El corazón escindido se seca con el tiempo en el medio del mar, a través de otro símil en la inmensidad del espacio “como el agua de esas corrientes/ sobre el estrecho de la Florida” (76), otro puente geográfico por medio del cual se le echa una mirada poética al allá, a Cuba cuando lo cruza.

De este “allá” Maricel Mayor Marsán compone “La palma redescubierta”, poema que implica una búsqueda textual al Mar Caribe, el Archipiélago de la Reina, el río Cauto, Varadero y otras bellezas naturales cubanas. A la puerta de la casa santiaguera, sitio de donde procede la escritora, la composición recoge los años de ausencia. Ante la presencia de la escena contemplada, la hablante hace un recuento del tiempo transcurrido, otra constante palmaria en el poemario en su totalidad. Procede a evocar la niñez y desde el portal de la casa descubre “la importancia de un golpe de brisa/ en cualquier tarde de llanto o risas” (83). Sus esperanzas se cifran en los anhelos eternos de pertenecer al “ayer” en la Isla, por ser parte intrínseca de lo que llama “un canto sincero/ sobre ilusión y ternura/ que llevaba en mi bolsillo” (83).

Es entonces que en el cierre del poema divisa “la palma en mi viejo jardín” (83), el símbolo de Cuba en este puente altamente emotivo que cruza en la distancia. En “La palma redescubierta” se pronuncia claramente el sentido de la pérdida del paraíso, acompañada cada vez más de un búsqueda urgente ante el peso inevitable del tiempo. Dicha búsqueda se

filtra en función de los recuerdos y las añoranzas que se reviven y rescatan en la jornada de la cubanidad, recordación histórica que aquilata las vivencias ontológicas de la autora.

También fundada históricamente en el “allá”, la autora escribe “Cojímar”, playa rocosa y ciudad costera cerca de La Habana. Desde este espacio, la mirada poética contempla el “éxodo masivo” de cubanos convertido “en noticia” por toda la Isla. Describe a los balseiros que se alejan de la costa en “sus cámaras de neumáticos/ en sus embarcaciones endebles,/ en un impulso delirante que el soldado castrista observa con desdén debido a la “terquedad de los hombres” (79). Sin embargo, otra vez aparece la verdad ideológica, esa “válvula de escape/ para un gobierno en problemas/ y las políticas que fallan” (79). El tono final del discurso es mezcla de júbilos, sueños y pesar por la tierra que dejan los millares de balseiros de la libertad, lo que refuerza el puente marítimo y simbólico más conmovedor del siglo XX, y que continúa hasta la fecha.

Antes de proseguir con el “aquí”, o sea el “ahora” del poemario, precisa detenernos en el símbolo de la “temible libertad” que da título a uno de los poemas y que sirve de escudo a su arma poética. En la escritura de la autora el mesurado ejercicio de ser libre contiene una curiosa relación con las ideas de Platón, sin tener que rebuscar intertextualidades inexistentes. En la república platónica se deliberaba que el individuo tenía la facultad del libre albedrío para escoger lo que le convenía. Consistía en un puente selectivo entre el razonamiento y la persona que lo ejerce de acuerdo con la imagen de su ideal. En otras palabras, la libertad es simplemente un estatuto personal, no un acto colectivo promulgado e impuesto por otros. Thomas Jefferson proclamaba que en las Américas se hablaban varios idiomas, mas se profesaba un mismo ideal: el de la libertad humana y los derechos del hombre, cuestión imperiosa reproducida en el credo artístico de la poeta.

La voz lírica del poemario considera “la terrible libertad” como “símbolo que desarma/ la individualidad obligada”

(22). Esta obligación aludida constituye una falta de libertad contra la autonomía o la independencia del individuo de regir su propio destino, sin imposiciones ni impedimentos, premisas que acusaba Platón en sus escritos al defender el libre albedrío. Es más, la hablante ve en este símbolo una palabra cuestionable y asustadora, ya que algunos “te tratan con desdén,” mientras que otros “te temen hasta morir,” dos sentencias con definiciones diferentes del vocablo, dependiendo del partido político o ideológico que se tome. Por este motivo, experimenta un sentimiento adversativo hacia los muros, sobre todo el de Berlín, porque este símbolo destructivo y ya aniquilado creaba la división y la protección de los enemigos “entre persecuciones, crímenes y arrestos” (70), que van contra la libertad.

En “la terrible libertad” la hablante asegura que ciertos sujetos perciben este símbolo como un prisma, la refracción que les hace ver las cosas de modo distinto a lo que son; o sea, bajo el reflejo de la pasión y no bajo la imagen individualizada que se escoge. Tal vez sea por ello que se refiere a “viejos códigos puestos a prueba” y que juegan “al hecho de compartir/ la sed de una emoción extema/ dictada” (22), que precisamente atenta con sus asaltos a la libertad del ser humano en un universo hoy día globalizado.

Al llegar a este punto de la lectura de la obra, se hace patente que desde la orilla del “aquí,” el “ahora” de Manhattan, la escritora revisita el genocidio del 11 de septiembre. Este acontecimiento trágico ignoró los deseos y las esperanzas de los caídos, lo mismo que las disposiciones y dictámenes futuros que la vida misma les hubiera reparado. Esta primera sección del poemario se transforma en una réplica demoledora, mimesis exacta de una verdad ideológica sumamente insensata y cuestionable por parte de los amantes de la paz. El axioma forma parte de una realidad histórica representativa de una época reciente que Maricel Mayor Marsán no ignora como poeta comprometida a la justicia, la verdad y la libertad que acoge al sujeto humano, sin que importe su procedencia.

El trasfondo histórico de lo ocurrido convoca a la poeta a una reproducción lírica sustentada mediante sombras que aparecen y desaparecen eficazmente entre cenizas y polvo. La imagen visual del evento depende aquí de lo que ha oído de trasmano, aunque ambos sentidos con frecuencia son inseparables en la poesía por la sensibilidad que producen (Hollander 8, 116). El dramatismo tétrico del escenario recreado se representa en términos de macabeos, convertidos en mártires de la Zona Cero. En búsqueda de la luz eterna, la hablante acude a los recuerdos “de escombros que se elevan y reclaman sus cuerpos” (17), un aviso al despertar del espíritu nacional. Se trata de reconstruir lo perdido en la ocurrencia al apelar a la sensibilidad humana, los que permanecemos vivos evocando recuerdos después de la catástrofe: “es la historia de uno, de cientos, de miles,/ de la especie humana que se quedó inerte/ en el desván olvidado del racionio” (15).

En el patetismo de la escena que revive, la hablante re-crudece reiteradamente el silencio, pauta explícita del discurso, ausencia de voz, que se acusa como cómplice de la venganza y el odio, un cambio nefasto en el curso de la historia universal. Al mismo tiempo, nos es dado cotejar los procesos mentales que se derivan de estos poemas, mediante los cuales el lector se identifica y revisita el espacio del aluvión de la tragedia. Desde su punto de vista, estos procesos coinciden con los planteamientos de la persona literaria que urde desde dentro hacia afuera en los ejes de la temporalidad posmoderna. Evidentemente, exige, además, un esfuerzo imaginativo que obliga a ubicarnos en el momento histórico de este drama nacional contemporáneo, en cuyas sombras se escriben renglones de la ruina.

Mientras unos rezan, algunos miran con valentía y otros susurran en duelo, pugnando callados “como buscando señales secretas” (15) indicios que apoyan el mensaje sígnico de la escritura de Mayor Marsán. Desde la plataforma de *Church Street* en el Bajo Manhattan, la voz lírica evoca la “madera firme a destiempo en el tiempo/ indeseado e improvisado es-

cenario” desde donde se eleva y se encuentra (15). Y desde la altura podemos asomarnos a la cercanía del puente de la desgracia incipiente. Sin embargo, la destrucción expresada líricamente a lo largo del poemario se compensa con la construcción de un puente emblemático unificador de los seres humanos que lo atraviesan. Es por ello que en las sombras del camino se respire el “polvo consagrado en las siluetas” de la ciudad que, en realidad, nos habita a todos (24). Connotan restos de incumbencia que obligan a perfilar la magnitud de un hecho abominable que nos envuelve a todos, ya seamos testigos o simplemente intérpretes poéticos o críticos de la masacre.

Como nota final de este estudio, en el lacerante infierno dantesco del atentado terrorista y la pérdida momentánea de la noción del tiempo se alza la hablante en un “rompecabezas de voces” (28). La voz yoica resuelve este acertijo difícil con la palabra transformada en “alma errante” de Manhattan para decirnos: “Sólo sé que soy parte de esta isla/ con el olor y el nombre de una Gran Manzana” (29). Si con anterioridad se ha identificado con su “olor caribeño”, Cuba, el sentido olfativo en esta segunda instancia se desplaza espacialmente a lo que llama el “símbolo americano”, dos hermanas idénticas, torres gemelas que nos “dejan un enorme y solemne vacío” (33), de lo que Nueva York en este momento representaba. Nos topamos, pues, con dos símbolos bisémicos del olfato, manejados diestramente entre la visualización del “ayer-allá” y el “ahora-aquí”. Ambos referentes olfativos, reproducciones mentales de la hablante, se desplazan de una vivencia del cuerpo oliente a otra percepción que culmina con el símbolo de la fruta de la gran metrópolis.

En el libro siempre permanece la silueta humana de la ciudad, alimentada de muchas lenguas y culturas en un país angloparlante que la hablante considera ser el “símbolo del entendimiento” (25), el puente lingüístico que la poeta privilegia y establece en la producción textual. A toda esta simbología tan patente en la obra, se articula también el referente

mítico de Babel como testimonio del castigo divino por la soberbia de los descendientes de Noé que confundieron sus lenguas para que no pudieran entenderse. Pero, como en el caso del Ave Fénix, el símbolo de la torre bíblica se ha convertido a través de los tiempos en un sistema mítico. Por supuesto que, a todos estos signos estéticos de la cultura escrita, se incorpora la voz de Maricel Mayor Marsán, poeta cubano-americana completamente empapada de poder y de acción entre el “aquí” y el “allá” de la posmodernidad literaria,<sup>8</sup> el reflejo artístico mediatizado en la autenticidad de la antología.

## NOTAS

<sup>1</sup> Con la reclamación de la autoría, este “yo” también autorreflexiona sobre la cubanidad que la envuelve. Sobre este tema predominante en la posmodernidad literaria, véase Séan Burke.

<sup>2</sup> El contexto poético de Maricel Mayor Marsán surge de la antinomia entre el mundo “global” y el “local”. Ambos se corresponden y se sostienen zigzagueando en el sistema cósmico que definen McLuhan y Powers.

<sup>3</sup> Para Renato Ortiz “el proceso de mundialización de la cultura” opera en “concepciones de mundo” en las cuales conviven formas diversas y conflictivas de entendimiento (34).

<sup>4</sup> Señalaba Roland Barthes que el discurso literario circula alrededor del libro: la “lectura” y la “escritura”, y que todo este proceso va de un deseo a otro (94), el espacio de heterotopía de Foucault que establecimos al comienzo del ensayo.

<sup>5</sup> La investigadora Linda Hutcheon reconoce que la política de la representación posmoderna recurre a la reminiscencia nostálgica (90).

<sup>6</sup> Esta noción constituye Para Reingard Nethersole “the post-of (reflexive) modernity” (644).

<sup>7</sup> Para la función del espejo, véase el artículo de Heinrich Schwart

<sup>8</sup> Jack Goody compagina estos delficos con una superficie fonocéntrica entre la cultura oral y la escrita. Algo similar hace Walter Ong cuando revisita la textura lingüística de la producción literaria (véase Referencias Bibliográficas).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *Criticism and Truth*. Trad. Katina P. Keuneman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Behar, Ruth, ed. *Bridges to Cuba. Puentes a Cuba*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- Burke, Séan, ed. *Authorship. From Plato to the Postmodern, A Reader*. Edinburg: Edinburg University Press, 1995.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. New York: Philosophical Library, 1971.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres" *Dits et écrits II (1976-1988)*. Paris: Gallimard, 2001. 1571-81.
- Goody, Jack. *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Hollander, John. *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Mayor Marsán, Maricel. *Desde una plataforma en Manhattan. Antología poética (1986-2006)*. México: Universidad Autónoma de México (UAM) y Ediciones Fósforo, 2008.
- McLuham, Marshall y B. R. Powers. *La aldea global*. Madrid: Gadesa, 1989.
- Nethersole, Reingard. "Models of Globalization". *PMLA* 116.3 (May 2001): 638-49.
- Ong, Walter J. *Oralidad y literatura. La tecnología de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Ortiz, Renato. *Mundialización: saberes y creencias*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Schwartz, Henrich. "The Mirror in Art". *Art Quarterly* 15 (1972): 131-50.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. 4ta ed. Madrid: Gredos, 1966.



## CREATIVIDAD, METÁFORA Y NUEVA NARRATIVA

**Rocio Oviedo Pérez de Tudela**  
*Universidad Complutense & ANLE*

**L**os estudios de socio y psicolingüística durante varias décadas se han ocupado sobre todo de los procesos internos del lenguaje y el aprendizaje de las lenguas, desde la infancia, sin embargo, tan solo en los últimos años y gracias a la lingüística contrastiva (con figuras en los años cincuenta como Fries y Lado y en la actualidad Ingmar Söhrman), han cobrado relevancia los estudios en torno a las características esenciales de cada idioma, que tuvieron un conato de eclosión en la formación de la nacionalidad cultural influidas por las teorías del romanticismo. Sin embargo, la mayoría de los estudios se encuentran orientados a las dificultades en el aprendizaje de la lengua y en general no lo enfocan desde su significado cultural.

Andrés Bello señalaba en el lejano 1860, que cada lengua, cada idioma tenía su propia personalidad, por lo tanto recomendaba no aplicar las mismas normas a todas las lenguas: “Esta misma palabra *idioma* está diciendo que cada lengua tiene su jenio, su fisonomía, sus jiros”.<sup>1</sup> Años más tarde Carl Gustav Jung (1875-1961) hablaba del inconsciente colectivo como una suerte de lenguaje formado por símbolos que era común a toda la humanidad,<sup>2</sup> es decir una memoria genética cuya base se asienta en las estructuras del lenguaje. Afirmaciones aparentemente contradictorias pero que desvían el punto de atención desde el aprendizaje de los idiomas a la relación entre pensamiento y lenguaje.

Estas opiniones confluyen con el campo de la psicolingüística, y permiten establecer una hipótesis en torno al por qué del surgimiento de una literatura como la del realismo mágico o lo real maravilloso, en relación con la metáfora y la

creatividad a la que da origen. Creatividad que se encontraría en la capacidad metafórica del castellano, a lo que colaboraría de forma decisiva el préstamo lingüístico al que se habitúa el castellano por la afluencia del “mestizaje” entre culturas muy diversas.

Por otra parte cabe reconocer que desde los años setenta se detecta un interés mayor por el estudio de la metáfora o el símbolo y su génesis y desarrollo tanto en su aspecto lingüístico como psicológico. Probablemente por incidencia de las teorías del imaginario, derivadas en gran medida del estudio de las teorías en torno al “alma” de los pueblos a la que tanta relevancia se le concedió durante el siglo XIX (desde Humboldt, Wundt, Bourget, Bagehot, etc ).

La relación entre lenguaje y pensamiento nos viene dada desde el principio de la filosofía: Platón en el *Cratilo* se vale de una metáfora para establecer esta relación.<sup>3</sup> Con el tiempo, la filosofía medieval asignó, así mismo, una gran importancia a la dependencia del lenguaje con la realidad. Sin embargo desde el racionalismo se vuelve a cuestionar la relación inicial, Berkeley introduce la discusión entre pensamiento y lenguaje, fundamentada en la noción de la existencia de una realidad proporcionada por los sentidos. Dado que cada hombre es dueño de esos sentidos, la realidad existe si estos funcionan. De este modo “El lenguaje permite no sólo *comunicar*, sino *pensar*, es decir, reemplazar la experimentación motora sobre las cosas por la experimentación mental sobre los signos”.<sup>4</sup>

Como afirma Luria la palabra forma parte de la actividad cognoscitiva del hombre. Pero además el lenguaje refleja una visión particular del mundo, y de este modo determina la forma de percibir la realidad.<sup>5</sup> Si es cierta esta aseveración entonces también lo será el que diferentes idiomas favorezcan una u otra actividad mental que entroncaría finalmente con una predisposición mayor o menor hacia determinadas acciones.<sup>6</sup> Esto no en el campo de un determinismo absoluto, sino

exclusivamente en el terreno de las tendencias, puesto que al igual que Jung, Steven Pinker indica que existe una base común que permite a los humanos la producción de lenguaje, incluso desde su nacimiento.<sup>7</sup>

La capacidad metafórica del castellano deriva de circunstancias históricas concretas y otorgan “naturalidad” a su proceso de producción. Lógicamente si las causas se producen de igual manera en otros idiomas supondría que, de igual modo, su capacidad metafórica sería similar. El segundo paso radica en analizar las consecuencias de dichas causas y su configuración en la literatura hasta culminar en lo real maravilloso americano.

Por supuesto este no es el caso de desarrollar toda una teoría en torno a la metáfora, por lo que no se contemplan las variadas definiciones que en torno a la misma han surgido en los últimos años.<sup>8</sup> En líneas generales se considera tropo o metáfora a aquella palabra o palabras percibidas como anormales en el uso cotidiano. En esta línea se encuentra el trabajo de Albert Katz quien, al referirnos una experiencia con su hija, destaca que la extrañeza frente al lenguaje, no impide la comprensión de la frase. El investigador en un enunciado como: “The grass is greener on the other side” nos dice que la niña, de cinco años, le indicó que reconocía las palabras pero no lo que significaban y afirma con Winner que los niños son capaces de reconocer el uso no literal del lenguaje antes de conocer su existencia.

Pero, de igual forma, el niño funciona por las imágenes de un mundo real que le permiten reconocer su entorno: los análisis del lenguaje a los que se someten los bebés sugieren que sólo son capaces de reconocer los nombres que se refieren al aquí y al ahora; los verbos no suelen hacerlo, circunstancia que condiciona el temprano aprendizaje de los sustantivos frente a los verbos. Los niños “interpretan el significado de un verbo nuevo basándose en dos factores: la estructura tanto de la frase que oyen como del mundo que ven”.<sup>9</sup>

Situación semejante a la de los niños es la que nos encontramos con el aprendizaje de un nuevo idioma. De ahí que no sea extraño que si los niños reconocen más fácilmente los objetos, en el aprendizaje de un nuevo idioma sea más fácil comprender por imágenes y tender a elaborarlas para facilitar la comunicación.

Se puede establecer el mismo paradigma de los tres tipos de inteligencia en niños y adultos en su aplicación al lenguaje. Estos tres tipos son A) Lógico-matemática; B) Manipulativa; C) Creativa. Al relacionar el idioma, el castellano, con las tres capacidades citadas, se puede considerar que uno de los principales problemas de la traducción a otros idiomas se centra en la afluencia continua de metaforización. Y no sólo su afluencia, sino su complejidad y su tendencia a la visualidad. Circunstancia que deja abierto el interrogante sobre las causas que lo originan. De acuerdo con lo expuesto previamente respecto a los tres tipos de inteligencia, la capacidad metafórica, indudablemente, con la que más se relaciona es con la inteligencia creativa. Esta inteligencia creativa y la capacidad metafórica convertirían en “casi natural”, tras el proceso del Modernismo y la Vanguardia, la aparición literaria, pero también “plástica” de lo Real maravilloso y del Realismo mágico avalados además por ser el castellano una lengua constantemente en contacto con otras culturas durante la etapa de su conciencia como idioma. De algún modo lo percibía Zamora Vicente al señalar la cualidad de casi guión cinematográfico de *Las Sonatas* de Valle-Inclán, lo que nos lleva a una estrecha relación en castellano entre la palabra y la imagen.

Las metáforas, en cualquier caso, como indica Mac Cormac, participan del proceso del pensamiento y afectan, en términos de Eleanor Rosch, a la cultura en la que se insertan: “New metaphors change the culture in which we live”.<sup>10</sup> Por tanto, cada idioma en términos generales tenderá a un modo

específico de metaforización, acorde a su vez con el tiempo en el que se produce.

En mi opinión son acertadas tesis como las de Lakoff (1993) para quien la metáfora puede ser entendida como una propiedad de nuestro sistema conceptual y no como una propiedad del lenguaje. Es decir, la metáfora se incluye en un pensamiento determinado. Abundando en esta idea, George Lakoff y Mark Jhonson (*Metaphors We Live By*, 1980<sup>11</sup>) afirman que la metáfora conceptual se encuentra en el lenguaje cotidiano y añaden, ampliando el concepto, en una tesis un tanto discutible, que el lenguaje que llamamos literal es realmente metafórico.<sup>12</sup> Gibbs, por su parte, indica que el término literal tiene diversos significados (1994), y otras opiniones previas como la de Mac Cormac (1985) señalan que no hay suficientes características que distingan lo literal de lo no literal. Lakoff y Gibbs corroboran que lo que se entiende como significado literal depende de metáforas conceptuales básicas cuya función es mostrar que conceptos, idiomias, proverbios, polisemia y otros fenómenos lingüísticos se incluyen en extensiones no exclusivamente conceptuales.

La raíz de la tesis que propongo se basa en mi propia experiencia, cuando hace años comencé a impartir clases de español a alumnos extranjeros. Uno de los elementos que más asombraron a mis alumnos, en una clase de conversación, fue la capacidad del castellano para emplear términos nuevos, jergas, clichés, metaforizaciones que se adaptaban constantemente a situaciones establecidas, pero que a su vez daban origen a otras nuevas. Esto implica que de algún modo sorprende la capacidad para crear metáforas del castellano en su uso no solo literario, sino cotidiano. Si un idioma tiene conceptos básicos que coinciden con el pensamiento humano, también tiene configuraciones específicas de la cultura que suponen caminos culturales específicos de pensamiento.<sup>13</sup>

Otros idiomas pueden llegar a establecer un paradigma más efectivo desde la composición de su lengua, bien como

sistemas analíticos (inteligencia lógico-matemática) el francés<sup>14</sup> o el inglés o bien como productores de estructuras complejas (es decir, como inteligencia manipulativa), que tal vez sea el caso del alemán. O bien, como en el caso de las lenguas orientales, centrándose con singularidad en la utilización más que del término abstracto de los términos concretos de cada una de las situaciones en que aparecen. Es el caso del japonés para expresar términos como “yo” que, según indica Mac Cormac, no tiene un solo vocablo para indicarlo sino una palabra distinta cada vez para expresar los diversos aspectos del tú.<sup>15</sup>

El lenguaje y el pensamiento humanos presumiblemente son los mismos para todo el mundo. Pero en las cadenas de palabras dichas de uno a otro, vemos que al final el sentido de lo dicho inicialmente ha variado. Esta circunstancia afecta especialmente a la traducción. Humboldt hablaba de un pequeño número de conceptos universales semejantes para todos los pueblos, de manera que tan solo unas pocas palabras en cada lenguaje tienen exactamente equivalencias en otras lenguas. Partiendo de esta afirmación, tal vez se pueda aventurar que las lenguas orientales podrían tener ciertas facilidades con respecto a otros idiomas, por contemplar más aspectos de la realidad y poder optar, de este modo a las aproximaciones metafóricas.

### **La metáfora y el barroco**

Habría que precisar que no se puede expresar de manera determinista esto que tan sólo es una tendencia. Determinados hechos históricos y culturales favorecen determinados desarrollos en el lenguaje, pues como afirman Searle o Bach y Harnish en 1979,<sup>16</sup> es esencial el contexto en el que se produce la metáfora y que lleva posteriormente a Lakoff —en la línea de Cohen— a diferenciar entre metáfora y expresión metafórica.<sup>17</sup>

Porque metaforizar no es solo una producción del hablante, sino que obliga al oyente a desarrollar significados extra de analogía y desanalogías. En el momento de dos pueblos en contacto, esta significación será esencial.

Pero además, en castellano hay una clara tendencia a la plasticidad metafórica y a la sinestesia, situación que a su vez sería explicada por el sentido de frontera cultural. Varios siglos de convivencia con otros pueblos y las sucesivas invasiones a las que se ven sometidos los pueblos del mediterráneo no podrían por menos haber dejado una huella. Se trata del contexto histórico y del contexto cultural que indicaba Coseriu.

Por otra parte, aunque la diferencia entre el árabe inicial que invadió la península y los iberos o godos se centra en algo fundamental para unos y otros, la religión, sin embargo, a lo largo del tiempo se vivieron situaciones de convivencia. Este aspecto ha llevado a la adopción de préstamos lingüísticos en la propia lengua y a su vez a una facilidad para la evolución y la admisión de nuevos términos. Esta situación hace del castellano, como indican los estudios en torno a la historia de la lengua, un idioma más desarrollado y más adaptado a los futuros cambios a que se verá obligado en la conquista del Nuevo Mundo.

El rol fundamental del lenguaje es la comunicación, y si bien la actitud es la de integración en la cultura dominante, también lo será la de asimilación a un medio desconocido. Como afirma George Steiner, “entender es traducir”,<sup>18</sup> y en el proceso de la comprensión funcionan activamente los engranajes de la relación entre mundo y lenguaje<sup>19</sup> que esgrimiera Wittgenstein<sup>20</sup> (*Tractatus Logicus Philosophicus* —1921— revisado en sus *Investigaciones filosóficas* —1953). La vitalidad que en el momento de la conquista posee el castellano, convierte al idioma en un apropiado instrumento de difusión. De hecho, Mac Cormac indicaba que los cambios culturales podrían expresar cambios en la evolución humana, y podemos añadir que viceversa. Es decir, los cambios en la situa-

ción vivida por los peninsulares convocan cambios obligados en el lenguaje.

Cuando en España se termina la Reconquista, comienza el Descubrimiento que trae consigo una novedad en el lenguaje: la de nombrar una nueva realidad. Ante esta situación, cabe adoptar dos acepciones, como indicaba Alvar<sup>21</sup> hace años: adoptar el término aborígen adaptándolo a la fonética castellana o bien crear un sistema de metaforización o de comparación con la realidad ya conocida.

A la metáfora, connatural en el castellano, se suma el refrán, derivado de una personal o colectiva valoración de la realidad y de una previsible necesidad de adaptación, cambio y didáctica ante nuevas circunstancias, que, a su vez, posee la capacidad de ser entendido por varios en un sentido figurado y a la vez literal. El contenido simbólico y su referencia a situaciones a menudo universales, permite que sea comprendido por varias culturas. Su origen se encuentra en el *exemplum* o la *facecia* italiana, es decir, a los cuentos breves o a las acciones ejemplares que pertenecen a los apólogos o proverbios y que desde antiguo mantienen su sentido didáctico. Un factor, por tanto, decisivo en cualquiera de los momentos por los que el castellano, como lengua de contacto con otras culturas, ha pasado. Si establecemos la relación entre la anécdota y el refrán, veremos, como ya he señalado en otro momento, que estos asientan las bases de la narrativa breve y posteriormente de la novela hispanoamericanas.

Como lengua en continuo mestizaje cultural, durante la etapa de su estructuración como idioma, es una lengua que se funda también en los aspectos gestuales, por lo tanto en lo más icónico o más relacionado con el mundo de la imagen. Esta situación le lleva a una formulación natural de los tropos. No podemos olvidar que los tropos en líneas generales ponen en relación dos términos o dos realidades que inicialmente no aparecen juntas. Y esto es lo que ocurre con las culturas en contacto.

## Literatura hispanoamericana y paradigma metafórico

Si el lenguaje condiciona el pensamiento, se puede añadir, además, que al lenguaje le condiciona el medio, y, juntos, configuran el pensamiento. Existen distintas teorías como la de Whorf,<sup>22</sup> para quien el lenguaje juega un papel primordial en la determinación de la naturaleza del pensamiento. A esta opinión se enfrentan otras teorías como la de Chomsky, quien lo separaba, o como la de Miller, que aplica el concepto de Whorf no a la lengua, sino al lenguaje. Por otra parte, como señala Albert Katz, la integración conceptual es una operación cognitiva básica que se funda en la observación de lo que nos rodea (en principio, como indica Altmann, lo primero que reconoce el niño en su proceso de aprendizaje son los objetos) y por tanto lo primero que captamos en el pensamiento es la iconicidad. Gibbs avanza un paso más para indicar que el pensamiento metafórico juega un papel en la evolución histórica de las palabras y las expresiones que necesita y la hipótesis. El pensamiento metafórico motiva los significados lingüísticos que tienen entre las comunidades y los hablantes.

Decía Valle-Inclán que los idiomas son hijos del arado,<sup>23</sup> y Schaff (1973), parafraseando a Herder, añadía más tarde que el lenguaje hablado por un pueblo explica “la *weltanschauung* de ese pueblo”. Otros autores, como Fernández Guizzetti, en los años 50 y 60, habían explorado esta relación.<sup>24</sup> Bloom<sup>25</sup> afirmaba, de igual manera, que la forma del lenguaje va acompañada de diferencias en el pensamiento.

En la situación que hemos explicado no es extraño que el barroco sea lo que podríamos denominar como configuración natural del castellano. Porque los aspectos formales del barroco responden esencialmente a dos cuestiones. La relación entre dos realidades que no suelen darse unidas; es decir la tendencia a la metaforización, y por otro lado, el abigarramiento, que ofrece la posibilidad de mostrar juntas ambas realidades. Es por tanto, el neobarroco un término que destaca

también la complejidad mestiza, como resultado final de lo que otros autores como Angel Rama o García Canclini califican de hibridismo, heterogeneidad, transculturación, etc.

En este sentido podemos advertir dos fases. Por un lado, la herencia cultural del castellano, que presenta un lenguaje de tendencia barroquizante, dado que es el barroco el momento literario cumbre, producto a su vez de un mestizaje de culturas, pero que acababa de definirse como lengua en el momento de la Conquista. La segunda fase se centra en el momento del encuentro con una cultura hasta el momento absolutamente desconocida pero para la que el castellano se encontraba suficientemente preparado tras varios años de convivencia con la cultura árabe. Este encuentro se ve favorecido por la evolución de la lengua, al tiempo que las propias culturas precolombinas, como ocurre así mismo con la cultura hindú, tiende a lo hiperbólico y a lo barroco.

De este modo, indican Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, el barroco se afirma en la identidad mestiza y en la identidad colonial,<sup>26</sup> contribuyendo a la formación de un canon peculiar, que —según Sarduy— se destaca en tres procesos: sustitución, proliferación y condensación.

Como señala Altmann al analizar la lengua pidgin de Hawai (semejante posteriormente a las de los chicanos o al *Spanglish*) y su utilización por adultos y por niños, se ha percibido una organización mayor en los niños, y la aparición de unos mecanismos gramaticales que no aparecen en la generación paterna. Y añade: “Los hechos referentes a las lenguas criollas demuestran que la habilidad de combinar las palabras no sólo depende de la exposición de las combinaciones verbales de otros. Constituyen argumentos en contra de un mecanismo de aprendizaje que se limita a analizar lo que oye, y señalan hacia un mecanismo más proactivo dirigido por algún deseo fundamental (y tal vez innato) de describir el mundo por medio del lenguaje, “de la forma que sea”.<sup>27</sup>

El niño crea constantemente para jugar en un mundo irreal, según el adulto. Es en sí una forma natural de metafo-

rización añadida al proceso de captación del lenguaje mediante objetos, como he señalado al comienzo, que facilita la imagen. En el caso del castellano hay cierta inmadurez tal vez en el desarrollo de los procesos abstractos que finalmente se desarrollan por imágenes.

La tendencia a la imagen como sistema comunicativo en una sociedad iletrada favorece la creación de imágenes y metáforas. La imagen se produce en el niño hacia los 4 años, crea un mundo mágico y activo y pierde su afectividad.<sup>28</sup>

El logro de una lengua se establece cuando ésta accede al reconocimiento literario. En el caso de la literatura hispanoamericana existen dos momentos esencialmente: el modernismo literario y la nueva narrativa.

El movimiento modernista se funda como su antecedente francés en el símbolo. La imaginación adopta un papel fundamental, mientras que las derivaciones del racionalismo y la fenomenología parecen ofrecer a principios de siglo un mundo indefinible, pero también un mundo por desvelar y descubrir a tono con las teorías idealistas que será descubierto por la mano del artista. Pero un mundo oculto tras el alma de las cosas que buscaba Darío (o la magia cotidiana de Breton), un alma de las cosas que de la analogía le lleva al encuentro con el Enigma, metaforizado a su vez en la figura de la Esfinge.

El enigma es también la búsqueda de la armonía, el encuentro de los elementos analógicos del mundo que les lleve a la unidad y, por tanto, al símbolo. Pero también un mundo en el que las correspondencias hacen que un elemento se disuelva en los contenidos de otro y lleguen a la formulación de tres elementos retóricos esenciales: el símbolo, la metáfora y finalmente la imagen, es decir la búsqueda de la plasticidad y del reconocimiento de un mundo nuevo que será llevado a cabo finalmente por la nueva narrativa.

Precursor de las nuevas literaturas del continente americano, afirmaba Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*: “La pampa argentina y la guazteca mexicana crearán una lengua suya, porque desenvuelven sus labranzas en trigales y maiza-

les de cientos de leguas, como nunca vieran los viejos labradores del agro romano”.<sup>29</sup> El rechazo de un casticismo caduco y anquilosado, como lo considera el autor de las *Sonatas*, le lleva a auspiciar una nueva literatura al otro lado del Atlántico, donde el clasicismo tan solo perdura en las palabras, y donde las imágenes verbales “son en aquella soledad más fecundas que las formas de la naturaleza” (1934). Es precisamente la ruptura de las ataduras del idioma que defendía Valle-Inclán lo que encontramos en el neobarroco americano, que se distingue del barroco tradicional, según Tomás Sing, por presentar este una “polisemia no controlada”, que permite la libertad absoluta en la interpretación, liberada ya del “círculo hermenéutico que sigue la obra abierta en el barroco a la primera fase del neobarroco”.<sup>30</sup>

Darío Villanueva, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, dedicado a la literatura y el cine, indica que la imagen es la “forma común que más aproxima las artes plásticas, y por lo tanto espaciales, a la temporalidad inherente a la música y a la poesía”, y, al comentar *La linterna mágica*, señala la concordancia de este modo precinematográfico y “el espíritu del barroco como una cultura de lo espectacular y lo sensible”.<sup>31</sup> A su vez, destaca la hipertrofia auditiva frente a la visual en el *Quijote*.

De forma paulatina la plasticidad propia del barroco y del mundo americano, al que finalmente se adscribe, hace acto de presencia a través de una manifestación más clara de la imagen, es decir, el resumen del proceso analógico que dio lugar al símbolo desde la metáfora, en una imagen que añade tres procesos, coincidentes en la búsqueda de la ambigüedad: 1) una inclusión de los elementos hipalagísticos u oximorónicos (o términos que habitualmente nunca aparecen unidos), 2) una relación entre términos que escapa a la norma, y 3) la complicación de la metáfora, mediante la inclusión en una misma significación de varios términos que a su vez comportan varios significados.

Una de las diferencias más significativas con el simbolismo europeo radica en un mayor optimismo por parte de los hispanoamericanos, que se corresponde de este modo con el mundo nuevo.<sup>32</sup> En este aspecto se incluye la confianza en la tierra en la que se desarrolla y, por tanto, su elevación al terreno imaginario, es decir como producto literario en sí.

En cierto modo el mismo proceso del lenguaje es realista-mágico, puesto que el hombre crea el lenguaje duplicando su mundo, como indica Luria, es decir, elaborando elementos que no percibe sensorialmente. Una situación que viene a recordarnos *Los pasos perdidos* de Carpentier donde se contrastan dos mundos: el real y el utópico, con pelea de mujeres incluida, como si fuera una nueva representación del mito de las amazonas.

De hecho, Anderson Imbert califica al realismo mágico de relato de lo extraño, mientras que la literatura realista se caracteriza por lo verídico y la literatura fantástica por lo sobrenatural.<sup>33</sup>

Pero en realidad podemos hablar de una diferencia bastante radical entre la nueva narrativa hispanoamericana y el proceso del realismo mágico al estilo europeo, con exclusión de España, si tenemos en cuenta a autores como Valle-Inclán. En mi opinión, una diferencia fundamental reside en la apropiación continua y compleja del elemento metafórico cuya primera manifestación contemporánea la había ofrecido el Modernismo a través del símbolo.

Si el mundo de los paraísos artificiales de Baudelaire configura una crítica a una sociedad desgastada, es decir, una caída en el decadentismo, el mundo de lo real maravilloso o del realismo mágico continúan la línea de mundo nuevo, de encuentro con lo extraordinario que había aparecido en el modernismo.

Tanto si lo titulamos de realismo mágico como si hablamos de lo real maravilloso americano, nos encontramos con un proceso semejante o continuador del movimiento previo, aunque en este caso, habiendo pasado ya por la subver-

sión de la vanguardia. Con él comparte la importancia otorgada a la metáfora y la utilización de personajes simbólicos que llegan a convertirse en mitos, como vemos en *La cándida Eréndira*, una especie de prostituta universal. O bien *El ahogado más hermoso del mundo*, convertido por la magia de la palabra en el prototipo de una belleza nunca definida, puesto que no se encuentra descrita como tal pero sí metaforizada y utilizada como imagen y símbolo.

Miguel Angel Asturias abundaba en la concepción del mundo americano como metáfora, al afirmar “nuestra novela reivindica, además, lo que podría llamarse el idioma, la lengua de las imágenes”.<sup>34</sup>

Frente al terror de la literatura fantástica, que como indica Irlema Chiampi, es el sentimiento básico de lo fantástico, en el caso del realismo mágico lo que predomina es el encantamiento. En la utilización de los recursos del barroco, dentro del realismo mágico, la imagen metafórica se centra en lo telúrico, en la descripción del ambiente, en la descripción de la isla de la utopía.

La lectura más complejamente metafórica se encuentra en la obra del cubano Lezama Lima, permeada de un abundante barroquismo en el que las imágenes se convierten en un mito de múltiples significados, en un símbolo marcado por el hermetismo, muy en contacto con la misma literatura del modernismo.

Por tanto, la literatura hispanoamericana encuentra, en la metáfora de significado múltiple y siempre dual, un discurso esencial y, a su vez, una proposición absurda (J. M. Cohen),<sup>35</sup> desarrollada a través de un proceso en el que lo intrascendente se ha convertido en sobrenatural. O lo que es lo mismo, la puesta en práctica de lo maravilloso cotidiano de los surrealistas.

Si en la novela, desde Miguel Ángel Asturias, Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, Puig, Fuentes, etc., nos encontramos con la constante aparición de la metáfora de la mano del realismo mágico o de lo real maravilloso, lo mismo

ocurre con la escritura más claramente definida como literal: el ensayo. El comienzo de García Márquez como escritor se fundamenta en su escritura periodística, en la que abunda la perspectiva metafórica, porque la realidad a menudo puede convertirse en metáfora. Cuenta el narrador, al especificar las claves de su sistema narrativo que una de sus tías, mujer singular a quien la gente acudía para preguntarle todos ‘los misterios del pueblo’, ante un huevo con una protuberancia, afirmó que era un huevo de basilisco. “Prendieron una hoguera, y quemaron el huevo con gran naturalidad. Esa naturalidad creo que me dio a mí la clave de *Cien años de soledad*, donde se cuentan las cosas más espantosas con la misma cara de palo con que esa tía dijo que quemaran en el patio un huevo de basilisco, que jamás supe lo que era”.<sup>36</sup> Pero a su vez uno de los datos más característicos del periodismo inicial del escritor colombiano es su referencia a sentidos como el olfato y el tacto, como se encontraban a su vez en el *Quijote*, como una nueva manifestación del Barroco.

Lo característico del ensayo hispanoamericano es su constante referencia a la metáfora. En la indagación del ser mexicano, Octavio Paz, en su *Laberinto de la soledad*, no duda en proclamar sus contenidos simbólicos y centrarse en la imagen del Pachuco, o la calavera de azúcar, o la Malinche. La esencia de los pueblos es también una imagen, una metáfora de los mismos, puesto que, como señalaba Geertz, también las emociones forman parte de la cultura de cada país. De algún modo son los símbolos, al igual que las banderas, quienes definen e identifican y a ello colabora no sólo el presente sino la historia que contienen.

Tras esta rápida exposición, volvamos al principio, la torre de Babel o el deseo de retorno a la unidad. La metáfora es una búsqueda de unidad, una continuidad del contacto entre culturas, un deseo de manifestar nuestro pensamiento de la forma más clara y más exacta posible porque el uso ha desgastado aquello que para nosotros es la base de nuestra esencia. Por este motivo, aunque el uso metafórico en castellano

es esencialmente natural y cotidiano, sin embargo la metáfora por excelencia tiende a unificar el sentimiento.

El lenguaje, y con él la metáfora, es sobre todo la búsqueda del ser humano que pretende una verdadera comunicación. La metáfora se convierte en una búsqueda de la unidad y, en el caso del mestizaje idiomático, en uno de los factores esenciales de las lenguas en contacto. En definitiva lo que interesa es la comunicación de nuestro pensamiento, y especialmente de nuestros sentimientos, en los que es especialista la palabra poética. Su contrario es la ironía y la paradoja, un discurso que permanece consciente de su dualidad en las categorías de hibridación y heterogeneidad, pero es también un discurso de la dispersión y la indefinición. Sin embargo, el gran avance del realismo mágico ha sido su conciencia de convertir al lenguaje en una metáfora, como ya indiqué respecto al periodismo de García Márquez,<sup>37</sup> un proceso lírico que caracteriza a la nueva narrativa hispanoamericana. Tal vez, la gran diferencia entre las generaciones del boom y los años ochenta radique en la transformación desde la metáfora de la primera hornada y la conciencia de paradoja que absorbe a la segunda generación con la que se clausura el siglo XX.

El ideal del encuentro platónico en la armónica unidad se encuentra simbolizado en la metáfora, pero también en el intercambio y el mestizaje cultural, de lo que es buena muestra la literatura hispanoamericana. Por ello, termino con las palabras con que finaliza el libro de Altmann: “Al fin, pues ¿qué es el lenguaje? Al final, hay una sola vista desde Babel. El lenguaje es simplemente una ventana por la que podemos alargar la mano y tocar la mente de los demás. Cualquiera puede hacerlo —sea de cualquier raza o religión—. Es el más íntimo de nuestros actos”.<sup>38</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> “Prólogo”, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. (4ª ed.) Bogotá: reimpresión por Echeverría Hermanos, 1860, vii.

<sup>2</sup> Carl Gustav Jung. *El hombre y sus símbolos*. Marie Louise Von Franz (ed.), Barcelona: Paidós, 1997, y *Obra Completa, vol.9/I. Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Barcelona: Trotta, 2002. El concepto de arquetipo se inicia en Filón de Alejandría.

<sup>3</sup> Un lenguaje creado por un legislador quien lo sometió a la aprobación de un filósofo cuya misión era lograr que las palabras se ajustaran a las correspondientes ideas.

<sup>4</sup> Jean Paulus, *La función simbólica y el lenguaje*. Barcelona: Herder, 1975, 111.

<sup>5</sup> Luria, A. R., *Fundamentos de la neurolingüística*. Barcelona: Toray Masson, 1980. Sobre la teoría del Modelo Q en Umberto Eco cfr. Luz Amparo Fajardo Uribe y Constanza Mora Pardo, *Fundamentos neuropsicológicos del lenguaje*. Salamanca: Eds. Universitarias de Salamanca, 1999, 5.

<sup>6</sup> Tendencias en la crítica: 1. Luria, Vitgotsky y la escuela rusa: el lenguaje se encuentra relacionado con nuestro desarrollo cognoscitivo; 2. Para Piaget y la escuela de Ginebra, el lenguaje depende del aprendizaje; 3. Bruner y la escuela de Harvard: el lenguaje es un amplificador poderoso de las facultades humanas y es el agente principal de transmisión cultural de tales facultades.

<sup>7</sup> “All infants come into the world with linguistics skills [...] They do not learn by listening their parents’ speech. Kikuyu and Spanish infants discriminate English *ba*’s and *pa*’s, which are not used in Kikuyu or Spanish and which their parents cannot tell apart”. Steven Pinker. *The Language Instinct*. London: Penguin Books, 1994, pp. 263-264.

<sup>8</sup> *La metáfora. Ensayos transdisciplinares*. Mexico: FCE, 2000, y J. Catalá Domenech. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

<sup>9</sup> Gerry T. M. Altmann: *La ascensión de Babel. Una incursión en el lenguaje, la mente y el entendimiento*. Barcelona: Ariel psicolingüística. 1999, 46.

<sup>10</sup> Mac Cormac: *A Cognitive Theory of Metaphor*. Massachussets: Bradford Book, Massachusset Institute of Technology, 1985, 127.

<sup>11</sup> Traducida al español, *Metáforas de la vida cotidiana*. 2001. George Lakoff, y Mark Jhonson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

<sup>12</sup> “1) All conventional language is literal, non metaphorical. 2) All subject matter can be comprehended literally, without metaphors, all definition in the lexicon of a language are literal. 3) Only literal language can be true or false”, 28.

<sup>13</sup> Chomsky llega a afirmar la anticipación del lenguaje al pensamiento, de forma que el pensamiento se modelaría respecto al idioma, frente a la hipótesis cognitiva de Piaget. En el aspecto que interesa aquí se puede indicar la mutua interferencia entre ambos: pensamiento y lenguaje, interactuando e influyendo al unísono, como defiende Vigotsky .

<sup>14</sup> Algo que colaboraría a la capacidad organizativa del francés sería la más fácil división por sílabas del francés que del inglés. Mientras que en el inglés es a menudo el contexto el que nos otorga el significado de palabras que a menudo tienen unas homología acústicas notables. De ahí la necesidad de precisar el contexto con claridad. En castellano ocurre como en francés, las homología acústicas son menores. Obvia precisar que son consideraciones generales y no específicas.

<sup>15</sup> “I think, that the lexicons of different languages do indeed suggest different conceptual universes, and that not everything that can be said in one language can be said (without addition and subtractions) in another, and that it is not just matter of certain things’ being easier to say in one language than in another”, Anna Wierzbicka: *Semantics, Culture and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-specific Configurations*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1992, 20.

<sup>16</sup> Lo explica así: “1. Look for speaker meaning that differs from sentence meaning if the sentence is defective when taken literally. 2. Try to find ways that S might be like P by generating salient, web-known, and distinctive features of P that can be used as candidates for R 3. Check to see which of the generated candidates for the value of R are possible likely properties of R”. *Figurative Language and Thought*, Albert N. Katz, Cristina Cacciari, Raymond W.

Gibbs Jr. Mark Turner. New York: Oxford: University Press, 1998, 27.

<sup>17</sup> Lakoff define a la metáfora como ‘a cross-domain mapping in the conceptual system’ y la diferencia de la expresión metafórica definida como expresión lingüística que es una realización subestructural de un extenso proceso de producción.

<sup>18</sup> George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (1ª ed, en inglés, 1975), México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

<sup>19</sup> “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” *Tractatus* 5.6. También en *El cuaderno azul y marrón* y en las *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein se refiere a los problemas filosóficos como un problema de lenguaje. En Isidoro Reguera (ed.) *Obra completa*. Madrid: Gredos, 2009.

<sup>20</sup> Frente a Freud afirmaba que la asociación producía un ilimitado engranaje de relaciones, y no una única dirección metafórica. G. Steiner, *Presencias reales*, Madrid: Espasa Calpe, 1993. John M. Heaton, *Wittgenstein y el psicoanálisis*, Barcelona: Gedisa, 2004.

<sup>21</sup> *Americanismos en la historia de Bernal Díaz del Castillo*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1990.

<sup>22</sup> Benjamín Whorf, en *Language, Thought, and Reality: Selected Writings* (Edited and with an introduction by John B. Carroll; Foreword by Stuart Chase, 1964. Cambridge: M.I.T. Press, 1964), subraya las intensas relaciones que ya Sapir estableció entre lenguaje, cultura y psicología, e indica que cuando se contrastan lenguas semíticas, chinas, tibetanas o africanas con las nuestras, las diferencias en el análisis del mundo son más evidentes. Más aún si se trata de las lenguas americanas que han seguido un camino diferente al del Viejo Mundo. En este caso, “The relativity of all conceptual systems, ours included, and their dependence upon language stand revealed”

[http://www.thatmarcusfamily.org/philosophy/Course\\_Websites/Language/Readings/Whorf.pdf](http://www.thatmarcusfamily.org/philosophy/Course_Websites/Language/Readings/Whorf.pdf).

<sup>23</sup> *La lámpara maravillosa. Obras Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, 1925.

<sup>24</sup> Roberto Remuñán, Germán Fernández Guizzetti, Alberto Parcos, “Los datos de la biología y de la sociología (etnopsicología) y el carácter evolutivo de la razón”, Roberto Remuñán; “Los datos de la lingüística y el carácter evolutivo de la razón”, Germán

Fernández Guizzetti; “El carácter evolutivo de la razón y dos ciencias tipo, la física y la lingüística”, Alberto Parcos. Buenos Aires: Tall. Graf. Donato Biscione e Hijos, 1951. Y *Nuevos aportes a la etnolingüística*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1961.

<sup>25</sup> Lois Bloom & Lahey, *Language Development and Language Disorders*, New York: Wiley & Sons, 1978.

<sup>26</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires: Hachette, 1983.

<sup>27</sup> Altmann, *op. cit.*, 56.

<sup>28</sup> La madurez de una función se entiende cuando se alcanza el logro de la misma. Aunque en general en el caso de los niños se piensa que la maduración es independiente del medio, sin embargo la experiencia demuestra que un niño carente de afecto, de un ambiente adecuado o de alimento se ve afectado en su evolución.

<sup>29</sup> “IV-El idioma de un pueblo es la lámpara de su karma. Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico: es grimorio y pentáculo”. Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, op. cit.*, 1922.

<sup>30</sup> Tomas Sing, *Teoría y estética del neobarroco: la narrativa de Cabrera Infante*. (Tesis) Madrid: Universidad Complutense, 1996, 556-557.

<sup>31</sup> Discurso de Ingreso *El Quijote antes del cinema*, [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/%28voanexos%29/arch0BFE1AD1692F47ADC125746400255F4A/\\$FILE/QUIJOTE\\_INTRC.pdf](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/%28voanexos%29/arch0BFE1AD1692F47ADC125746400255F4A/$FILE/QUIJOTE_INTRC.pdf), 44 y 48, y añade “Ese espíritu está muy presente también en el *Quijote* y en la teoría narrativa de Cervantes, cuyo intento no era otro que aprovechar los recursos de lo insólito, de lo que él mismo llamaba lo *peregrino*, incluso para *mostrar con propiedad un desatino*, como leemos en su *Viaje del Parnaso*; es decir, para admirar, suspender los ánimos de los lectores, alborozarlos y entretenerlos”.

<sup>32</sup> Rocío Oviedo, “Baudelaire y Darío. La isla en el simbolismo”. *La Isla posible*, Carmen Alemany, Remedios Mataix, José Carlos Rovira (eds.) III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (Tabarca, Alicante, 1998), Murcia, Compobell, 2001, 421-430.

<sup>33</sup> *Del realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1991. Contradice las tesis de Carpentier, indicando que sólo el término realismo mágico se establece como categoría literaria.

<sup>34</sup> Miguel Angel Asturias, “El lenguaje en la novela latinoamericana”, en Giuseppe Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de M. A. Asturias*. Roma: Bulzoni, ed, 229-230.

<sup>35</sup> *Poesía de nuestro tiempo*. México: FCE, 1966.

<sup>36</sup> García Márquez y Vargas Llosa, *La novela en América Latina: diálogo*. Lima: Carlos Milla Batres, Ediciones Uni, 1968, 16.

<sup>37</sup> “Bosquejos de lo real maravilloso en la prensa: de Gutiérrez Nájera a Valle Inclán y García Márquez”, *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds.) Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009, 711-728.

<sup>38</sup> Altmann, op. cit. 217.



## EL ESPAÑOL COMO LENGUA DE COMUNICACIÓN EN ESTADOS UNIDOS\*

Milton M. Azevedo

*University of California, Berkeley & ANLE*

**A**l hablar de idiomas en Estados Unidos, hay que tener en cuenta dos factores básicos. Primero, que se trata de un país de dimensiones continentales, con una extensión de unos 9,6 millones de kilómetros cuadrados, más del doble de los veintisiete países de la Unión Europea.<sup>1</sup> Segundo, que aunque en ese país tan enorme se hablan muchos idiomas, el denominador común lingüístico es el inglés. En Europa, la movilidad geográfica conlleva convivencia con la variación lingüística: el que conduzca desde Lisboa hasta Moscú (circa 4665 km) cruza varias zonas lingüísticas, donde la comunicación debe ser negociada en varios idiomas. En cambio, en un viaje por autopista entre San Francisco y Nueva York (circa 4682 km) se utiliza cómodamente el mismo idioma para todas las necesidades comunicativas. La principal consecuencia de esa situación es que todos los demás idiomas, por más hablantes que tengan, se hallan en posición subordinada al inglés. En lo que respecta al español, la extensión del país, la variada procedencia de los hispanohablantes y los distintos procesos por los que el idioma se ha insertado en la sociedad estadounidense han tenido un resultado variopinto y resistente a formulaciones simplificadoras. Hay muchos grupos hispanohablantes ubicados a lo largo y ancho del país, y lo que vale para una comunidad no vale necesariamente para otra. Por ello, es discutible que se pueda hablar con exactitud lingüística —la voluntad ideológica es otro tema— de un español de Estados Unidos, como si de una entidad homogénea se tratara.

Mientras que el inglés es el idioma general, cualquier otra lengua sirve a un grupo específico, y por lo tanto, cuando se habla del español como medio de comunicación, la pre-

gunta que se plantea es, ¿comunicación entre quiénes y quiénes? Desde luego, se trata de comunicación entre los hispanohablantes y, de manera mucho más limitada, entre estos y otros —abogados, policías, profesionales de la salud, contratistas, y un largo etcétera— que aprenden español para comunicarse con clientes o empleados que no pueden hacerlo en inglés. Pero por lo general, los inmigrantes se esfuerzan por aprender inglés. Desde luego, no todos —particularmente los mayores— lo logran, o lo logran a medias, pero sus hijos, educados en Estados Unidos, suelen ser bilingües, porque el idioma de la escuela es el inglés, y además sus padres suelen considerar el inglés una condición necesaria para el ascenso socioeconómico (Schecter & Bayley 2002; Farr 2006). Según los datos del Censo, la población hispana, esencialmente de origen hispanoamericano, ha crecido rápidamente en las últimas décadas, pasando de 15,8 millones en 1982 a 45,5 millones en 2007, y corresponde actualmente al 15,1% de la población, estimada en 301,6 millones. Se ha proyectado que en 2050 el número de hispanos podría alcanzar los 132,8 millones, o sea, el 30% de la población. También se ha calculado que unas 28.101.052 personas declararon hablar español en casa, por lo que se suele decir que Estados Unidos es —según se manejen las estadísticas— el cuarto o quinto país en número de hispanohablantes.<sup>2</sup> Sin embargo, cabe subrayar que no hablan español todas las personas clasificadas como “hispánicas” en la terminología del Censo, el cual tampoco distingue entre distintos niveles de competencia, ni indaga sobre la capacidad de leer o escribir en español. Tampoco hay informaciones precisas sobre el uso del español, incluso a nivel receptivo. Sobre eso, comenta Ricardo Otheguy que “de 8,75 millones de hogares estadounidenses hispanos, menos de la mitad ve los canales hispanos de televisión. Y en cuanto a noticias televisivas, sólo un 40 por 100 dice verlas mayormente en español” (Otheguy 2003:14). Tampoco significan aquellos números que el conjunto de Estados Unidos pueda considerarse una sociedad hispanohablante, si por ello se en-

tiende una sociedad en la que el español se use en todos los ámbitos comunicativos. A parte de ámbitos privados o semi-privados, como el hogar y el vecindario, el español se usa en sectores laborales en los que hay concentración de trabajadores hispanos y en ambientes mercantiles dedicados a negocios con Hispanoamérica o al turismo hispanohablante. Una excepción es el condado de Miami-Dade, en Florida, el único lugar oficialmente bilingüe y bicultural, por ser una zona de importante concentración de turismo y negocios internacionales, actividades estas que estimulan el uso y preservación del idioma en un marco de bilingüismo (López-Morales 2008:1035).

A la desventaja de encontrarse el español en una posición secundaria con respecto al inglés se agregan dos factores importantes. El primero es la gran variación de uso, resultado de la presencia de variedades regionales de todos los países hispanohablantes, amén de que, según la región, suelen predominar los hablantes de uno u otro origen. El otro factor es que, debido a la interacción con el inglés, los hispanohablantes, además de tender a ser bilingües, suelen hablar un español más o menos influido por aquel idioma. Por otra parte, como ha señalado Otheguy (2003), el aumento de hispanohablantes en Estados Unidos conlleva una disminución en sus países de origen: si los inmigrantes se hubieran quedado en sus países, sus hijos y nietos hubieran seguido hablando español, mientras que, en Estados Unidos, lo más probable es que sean bilingües, o monolingües en inglés.

De momento, sin embargo, los hispanohablantes constituyen un importante público consumidor, cuyo poder adquisitivo se trata ávidamente de captar. Esto se nota, por ejemplo, en el incremento del etiquetaje en español, no solamente de productos alimenticios hispanos, sino también de otras mercancías, como los materiales de construcción, ramo laboral en el que trabajan muchos obreros y contratistas hispanos. Incluso en grandes librerías, como Barnes and Noble, ya se encuentran algunos estantes de libros en español —pocos, en comparación con la oferta en inglés, pero una presencia nota-

ble, si se considera que hace unos cuantos años no había ninguno.

En los medios de comunicación se nota claramente el aumento del uso del español. Hay muchos diarios, semanarios y revistas, algunos locales, otros regionales, cada vez más accesibles mediante Internet (Gómez Font 2009a; Nealy 2008). Hay también muchos sitios Web mantenidos por varias archidiócesis católicas y grupos episcopales (Marcos Marín 2009a). Existen más de quinientas emisoras de radio, entre monolingües en español y bilingües, tanto a nivel regional como en cadenas de ámbito nacional (Miranda & Medina 2009). Y la televisión, que sigue creciendo, incluye a Univisión, Telemundo y estaciones que emiten vía satélite, como Mega TV y DIRECTV, presentando programas originarios de países hispanohablantes o producidos en Estados Unidos, ya sea sólo en español o con contenidos bilingües (Connor 2009). Desde un punto de vista lingüístico, tienen particular interés los esfuerzos de las empresas mediáticas en desarrollar manuales de estilo, tanto escrito como hablado, para lograr no sólo un alto nivel de corrección sino también un “español neutro...válido para cualquier telespectador de cualquier país hispanohablante” (Gómez Font 2009b:508).

Respecto a la educación, aparte los programas de educación bilingüe, cada vez más limitados y por lo general orientados a facilitar el aprendizaje del inglés, este idioma predomina en los institutos, colegios y universidades. Es también, desde luego, la lengua de trabajo en los tribunales, los cuerpos legislativos y los varios niveles del ejecutivo federal, estatal y municipal. Por otra parte, aumenta el número de portales Web en español en todos los niveles de gobierno, particularmente en sectores de ayuda al público, como la asistencia sanitaria (Marcos Marín & Gómez 2009) y la atención a los ciudadanos (Marcos Marín 2009c). Los discursos presidenciales y de otros altos cargos se traducen al español, y muchos políticos, independientemente de su origen étnico, al darse cuenta del creciente peso del voto hispano, se dirigen

—o se esfuerzan por hacerlo— a sus votantes en este idioma, algo que sería impensable hasta hace un par de décadas, y que trae a la memoria el comentario de un personaje de Vázquez Montalbán: “Ya no saben qué hacer para ganar votos”. Respecto al lugar del español en los planes de estudios, algunos académicos han propuesto que ya no debería considerarse un idioma extranjero, punto de vista este que tiene cierta justificación histórica, puesto que ya había hispanohablantes que vivían en el suroeste del país —los actuales estados de Arizona, California, Nuevo México, Texas y partes de Colorado, Nevada y Utah— en 1848, cuando aquella región fue adquirida a México por los Estados Unidos. Pero eran relativamente pocos, unos ochenta mil como máximo, de los cuales unos sesenta mil se concentraban en Nuevo México, mientras en California había solamente unos 7.500. En 1900 había unas 103.199 personas, y hasta la década de 1920, llegaron unos 700.000 inmigrantes mexicanos (Barnach Calbó 1980:32; Sánchez 1983:8). La lengua española siguió usándose, no solo en el ámbito familiar y comunitario, sino como idioma público, en una prensa que, según una estimación, llegó a tener unos cuatrocientos periódicos, entre 1848 y 1958 (Tatum 1981:58, apud Sánchez 1992-1996:84). Así y todo, para la mayoría de los demás estadounidenses, el español sigue siendo una lengua foránea, que aunque esté presente en el país, no es de él. Una de las razones de ello es que la presencia del español en buena parte de los estados de la Unión es un fenómeno reciente, puesto que la mayoría de la población hispana actual, mayoritariamente de origen mexicano, llega después de la Segunda Guerra Mundial, y particularmente en los últimos treinta años. Con respecto a ello, Manuel Alvar escribió que en California se habla “un español importado reciente, o muy recientemente, sometido al flujo de unas gentes venidas del otro lado de la frontera y que determinan la creación, si es que se crea, de un dialecto que prolonga el hablado en las diversas tierras mejicanas que suministran los contingentes emigrantes” (Alvar 1996:91).

Tres ejemplos de áreas de concentración inmigratoria donde el español se usa en la comunicación diaria, familiar y pública, se hallan en la región metropolitana de la ciudad de Nueva York; en el área de East Los Angeles, que según el Censo tenía en el año 2000 unos 125,000 habitantes, el 96,8% de los cuales eran de origen mexicano, guatemalteco, salvadoreño u hondureño; y en la región de la ciudad de Miami y el circundante Condado de Dade, donde la presencia hispana masiva empezó con la llegada de exiliados cubanos a partir de 1960.

Aunque sea imprudente hacer predicciones en temas de lenguaje, es de suponer que, si disminuyera o se estancara la inmigración de Hispanoamérica, el uso del español podría reducirse, si no inmediatamente, sí a lo largo de un par de décadas. Tradicionalmente, la integración de los inmigrantes en la sociedad estadounidense ha conllevado la adopción del inglés, quedando el idioma patrimonial limitado, primero a la comunicación comunitaria y doméstica, luego a lengua del hogar para comunicación entre los mayores, y por fin a funciones emblemáticas —lo que se suele llamar bilingüismo vestigial (Martínez 2006:43-44). La conservación de los idiomas inmigrantes suele darse en condiciones muy especiales. En la región de Miami, como se ha comentado, se da un marco socioeconómico en el que se valora como aptitud para conseguir una plaza de trabajo no tanto el conocimiento del español en sí mismo, sino el bilingüismo equilibrado, es decir el empleo igualmente competente de ambos idiomas (López-Morales 2003:231). Se hacen, además, esfuerzos para mantener la tradición hispana mediante actividades como clases, festivales culturales, conmemoraciones patrióticas, y hay asimismo instituciones como museos, monumentos y exposiciones (López Morales 2003:204-212). Algo similar tiene lugar en sectores de las comunidades dominicanas, que empezaron a aumentar a partir de la década de 1960. Según el Censo de 2000, había unas 799.768 personas de origen dominicano, el 53% de las cuales vivían en la ciudad de Nueva

York. Así y todo, la preservación del español en esa comunidad parece deberse a que muchos dominicanos “nunca se integran completamente en la sociedad de los EE.UU.” y “conservan un pie aquí y el otro allá, en la esperanza de regresar a la República Dominicana” (Toribio 2000:262).

Otro factor que influye en la preservación de un idioma es el aislamiento geográfico, cada vez menos habitual, dada la facilidad de desplazamiento y comunicación. Pero fue ese, durante mucho tiempo, el caso del español en Nuevo México, y es el caso de variedades del español en vía de desaparición, como el isleño o el brule, hablados por personas mayores en pequeñas comunidades de descendientes de colonos canarios que llegaron a partir del siglo XVIII, en los estados de Luisiana y Texas, comunidades que, al parecer, fueron muy afectadas por el huracán Katrina en el año 2005.

También la segregación social suele influir en la preservación del español, particularmente en contextos urbanos. Como ha comentado Carmen Silva-Corvalán, “la retención del idioma está además en correlación con el nivel de ingresos y de estudios: los hispanos más pobres y con menos estudios tienden a mantener más el español” (Silva-Corvalán 2001:304). En varios estudios se ha detectado una tendencia a la sustitución del español por el inglés como lengua del hogar entre hispanos de segunda y tercera generación (Hart-González & Feingold 1990:28). Un ejemplo de ello es el estudio de Susana Victoria Rivera-Mills (2003) en el pueblo de Fortuna, en el norte de California, donde una comunidad de unos 500 hispanos constituía el 6% de una población de menos de 9000 personas. Según dicho estudio, la preferencia por el inglés era más alta en la tercera generación, es decir, entre los nietos de los inmigrantes originales. Se detectó, además, una relación directa entre la preferencia por el inglés y el ascenso social, que supone una adaptación a la cultura anglohablante, lo cual confirma que los descendientes de los inmigrantes tienden a tener el inglés como lengua principal. El resultado de ese proceso de sustitución lingüística, según Eva Mendieta, es que

“nueve de cada diez hispanos nacidos fuera de los EE.UU. hablan español en el hogar, frente a sólo cinco de cada diez en el grupo de los nacidos en los EE.UU.” (Mendieta 1999:89). Según Richard Alba y Victor Nee, han dejado de usar el español como idioma hogareño “una cuarta parte de los dominicanos nacidos en Estados Unidos y más de una tercera parte de los cubanos, mexicanos y salvadoreños nacidos en Estados Unidos” (Alba & Nee 2003:224).

Suponiendo que se mantenga la presencia del español, se puede esperar que la hegemonía del inglés siga contribuyendo a una situación de equilibrio más o menos precario e influido por procesos lingüísticos como la reducción del léxico patrimonial, el incremento de los préstamos del inglés, la simplificación sintáctica, la no adquisición de los registros formales y semiformales y la alternancia de idiomas o *codeswitching*, o sea la alternancia del español y el inglés en el mismo discurso. Cuando un idioma inmigrante se mantiene, lo habitual es que se modifique, entre otras razones, debido a la influencia de otras lenguas, como ha pasado con el español en contacto con los idiomas indígenas en Hispanoamérica. Varios investigadores han analizado los procesos de cambio lingüístico encontrados en el español hablado en Estados Unidos. Por ejemplo, Ana Celia Zentella ha descubierto que en el habla de los puertorriqueños de segunda generación residentes en el distrito de El Barrio, en la ciudad de Nueva York, los morfemas de tiempo, modo y aspecto “además de los del presente, pretérito e imperfecto indicativo, habían sido adquiridos incompletamente, mientras que otros se moldeaban por las reglas del inglés normativo o no normativo” (Zentella 1997:27). En el estudio realizado por Manuel Gutiérrez en el distrito de East Los Angeles sobre el tipo y frecuencia de oraciones subordinadas, se descubrió que los hablantes de tercera generación empleaban menos de la mitad de las oraciones subordinadas que los de primera generación (Gutiérrez 1990). Por fin, Francisco Ocampo, analizando el habla de tres generaciones de hablantes chicanos, también en East Los Angeles,

ha revelado una clara disminución en el uso del subjuntivo (Ocampo 1990).

La existencia de contactos interdialectales constantes plantea la cuestión de si podría llegar a formarse, a la larga, una variedad estadounidense del español, a manera de las variedades del inglés que se han desarrollado alrededor del mundo, incluido el inglés chicano, plenamente reconocido desde hace algunas décadas. Aunque ello sea teóricamente posible, hay que tener en cuenta, además de la hegemonía del inglés, las dimensiones del país, que dificultan los contactos directos entre las comunidades hispanohablantes. Por otra parte, las grandes comunidades hispanohablantes existentes son verdaderos mosaicos dialectales y bilingües donde se oyen desde los registros más castizos hasta el uso regular de la alternancia de idiomas— lo cual, vale la pena subrayar, es un proceso lingüístico habitual entre todos los grupos bilingües del país. Algunos lingüistas (Otheguy, Zentella & Livert 2007) han señalado que en ciertas regiones, como la ciudad de Nueva York, se notan indicios del principio de formación de una comunidad hispanohablante, desde luego no homogénea, pero sí con algunos rasgos compartidos. Aunque el contacto entre las distintas variedades del idioma pueda promover la fusión de rasgos lingüísticos, también es cierto que las comunidades suelen conservar rasgos que las distinguen de las demás, incluso cuando se trata de rasgos valorados negativamente por otros hablantes, como la pérdida de la /s/ implosiva en comunidades portorriqueñas, según ha demostrado Ana Celia Zentella (apud Brévar-Demm, 2010). De todos modos, la influencia del inglés seguiría siendo un rasgo destacado de un posible español estadounidense, cuyos hablantes difícilmente se sentirían motivados a adoptar alguna norma lingüística exógena, puesto que, como ha señalado John Lipski, en Estados Unidos “las comunidades hispanohablantes han dejado de ser satélites lingüísticos de sus respectivos países de origen” y se han constituido en “dialectos auto-suficientes (*self-sustaining dialects*) en los que se producen

innovaciones que no se hallan en otros sitios” (2007:13). A su modo de ver, ese proceso innovador sigue un patrón semejante al que tuvo lugar en el desarrollo de las variedades hispanoamericanas. De ser así, podría desarrollarse entre los hispanohablantes estadounidenses un sentimiento de identificación étnico-lingüística semejante al que originó el rechazo al inglés británico, culminando con la victoria de una variante con características propias, el American English. Y si se desarrollara una variante de español estadounidense, sería poco realista insistir en mitos como la pureza del idioma, o la necesidad —o utilidad— de protegerlo contra los anglicismos. Sobre ello es oportuno recordar las palabras de Charles Faulhaber: “los solecismos, barbarismos y extranjerismos no cambiarán en nada la esencia del español. Las academias deben abandonar, oficialmente, el prurito de vigilar el buen español, cesar de debatir si se debe admitir tal o cual palabra en el Diccionario de la Real Academia Española” (Faulhaber 2001). Se trata de mitos desacreditados por la lingüística, que nos ha revelado que todas las lenguas internacionales han sido influidas por otros idiomas. El inglés, en particular, demuestra cabalmente que un idioma puede absorber elementos léxicos de otras lenguas, sin comprometer en lo más mínimo su integridad estructural. Un ejemplo de ello es la cantidad de palabras españolas incorporadas al inglés estadounidense, las que incluyen nombres de estados, ciudades, ríos y montañas, amén de términos de alimentación, construcción, fauna, flora, ganadería, geografía, música, vestido y varias categorías más. Asimismo el español incorporó muchos términos italianos durante el Renacimiento y muchos vocablos franceses en los siglos XVIII y XIX, amén de vocablos amerindios, y desde el siglo pasado viene aceptando una gran cantidad de palabras inglesas —por lo general adaptadas fonéticamente y muchas de ellas integradas en el Diccionario de la Real Academia Española— sin que ello afecte a su estructura. Por lo tanto, la caza al anglicismo —hobby de puristas cuyos ancestros intelectuales se dedicaban a la caza al galicismo— carece de jus-

tificación científica. Hay, además, razones para creer que se ha exagerado la cantidad de anglicismos en el español hablado en Estados Unidos. En un estudio sobre el español hablado en Nueva York se descubrió que, en un corpus de unas 13.000 palabras había solamente un 0,8 % de préstamos del inglés (Otheguy, García & Fernández 1989). Quizás la frecuencia de algunos de esos vocablos y expresiones les dé cierto destaque, pero lo que cuenta es que funcionan perfectamente en la comunicación de los hispanohablantes, lo que demuestra que no son un problema, sino un hecho normal del lenguaje. Que no acaben de gustarles a unos y otros es una cuestión personal y no lingüística, pero la verdad es que, al fin y al cabo, uno acaba acostumbrándose: como bien comentó Nebrija, “en las palabras no hay cosa tan dura que usándola mucho no se pueda hacer blanda” (*Gramática de la lengua castellana*, Libro III, Capítulo IV).

Puesto que la conservación del español como idioma del hogar y comunitario es insuficiente, se puede pensar que, a la larga, el futuro de la comunicación en español en Estados Unidos dependerá del éxito de la enseñanza y el aprendizaje formales del idioma. En el año 2002, había en los cursos universitarios de español más de medio millón de matrículas, o sea, aproximadamente el 53% de las matrículas de todos los cursos de idiomas. El segundo idioma era el francés, con un 14,4%, y el tercero, el alemán, con el 7,1%. Según datos de la Modern Language Association, entre 2002 y 2006 aumentó en un 10% el número de estudiantes, y en 2006 había unas 822.985 matrículas en clases de español, números estos que superan con creces las matrículas en otros idiomas, reforzando la idea de algunos estudiosos, ya mencionada, de que el español ha dejado de ser un idioma extranjero, por lo que debería estar administrativamente en un departamento académico aparte. Se trata de una propuesta polémica, no sólo por la cuestión semántica, sociológica y política de lo que pueda conllevar el término “extranjero”, sino también por sus implicaciones para los presupuestos académicos, cada vez más

escasos y recortados. Paradójicamente, pese a esos números elevados, relativamente pocos estudiantes llegan a estudiar español —o cualquier otro idioma— más allá de los niveles introductorio e intermedio, o sea los cuatro primeros semestres de instrucción. Es más: el 90% de los alumnos abandona los cursos de español antes del cuarto año, es decir, sin alcanzar la competencia indispensable para utilizar el idioma a nivel profesional, o siquiera para leer con comodidad una novela contemporánea. Entre las causas de esa situación, se ha mencionado el desfase entre los contenidos de los cursos avanzados y los intereses de los alumnos. Típicamente, la especialización universitaria en un idioma —correspondiente a la licenciatura— se concentra en los estudios literarios y ofrece pocos cursos avanzados de gramática, cultura, exposición oral y escrita, traducción, o interpretación. Por lo tanto, para los estudiantes que no quieran especializarse en literatura no suele haber muchos cursos que los preparen para aplicar el idioma a otras áreas del conocimiento, o al ejercicio de una profesión. A nivel del postgrado, los futuros profesores universitarios de español suelen especializarse en literatura, y por lo tanto no se hallan preparados para impartir cursos orientados a la comunicación, como los llamados cursos de español para las profesiones, que podrían atraer a estudiantes que, habiendo terminado el curso intermedio, quisieran mejorar su capacidad comunicativa.

La posición secundaria del español en la sociedad reduce la presión para que se adecue a la normativa del español general o estándar, a la vez que estimula el recurso al léxico inglés. Debido a ello, se ha desarrollado un estilo de habla marcado por la alternancia de lenguas, al que algunos han llamado *Spanglish*, término controvertido que ha propiciado enconados debates en los que a menudo los argumentos emotivos desplazan al razonamiento objetivo. La idea de que el llamado *Spanglish* pudiese ser un nuevo idioma, resultado de una supuesta hibridación del español con el inglés, ha sido suficientemente refutada por lingüistas solventes. Señala O-

theguy, por ejemplo, que el llamado *Spanglish* “no es un idioma nuevo nacido del español y el inglés”, sino “una manera de hablar los dos” (Otheguy 2003; véase también Otheguy 2007). Según Marcos Marín, “no hay un spanglish, sino múltiples manifestaciones de interferencias dialectales del español con el inglés. Ni existe un spanglish general, ni tampoco dialectos: no puede hablarse de un spanglish puertorriqueño o uno cubano o uno mexicano, son individuales, sujetos a modas u oscilaciones” (Marcos Marín 2006:145). Al contrario de los idiomas reales, el *Spanglish* ni tiene una forma relativamente fija, ni llega a ser una variedad claramente caracterizada, sino que admite soluciones paralelas y no se transmite como lengua materna de una generación a la siguiente. Además, el rasgo esencial del *Spanglish*, que es la alternancia de lenguas, es un proceso normal en comunidades bilingües. Lejos de ser una mezcla errática, la alternancia de idiomas se rige por reglas estructurales propias y juega un papel específico en la comunicación. Entre los factores personales que participan en ese proceso, se cuenta el grado de dominio de cada idioma, que condiciona la fluidez con que se alternan las dos lenguas. Influye también el tema de la conversación: de una manera general, suele predominar el español cuando se habla de la vida personal o comunitaria, mientras que el inglés predomina en conversaciones más formales sobre temas ajenos al ámbito personal o doméstico. También cabe tener en cuenta que la alternancia de idiomas funciona como un código que señala la pertenencia al grupo étnico o cultural. Debido a la posición subordinada —económica, social y políticamente— de los grupos hispanos, el español representa simbólicamente la autoafirmación étnico-cultural, mientras que el uso del inglés puede representar una manera de pasar, también simbólicamente, de una situación subordinada a otra dominante. Quizá sea esta una de las razones por las que la alternancia de idiomas se utiliza como recurso estilístico no sólo en la cultura popular, en la radio y la televisión, sino también en las obras de escritores hispanos, lo que

le ha dado cierto protagonismo en la comunicación literaria, según ha demostrado Laura Callahan (2004) en su libro sobre la alternancia de idiomas en un corpus de treinta textos, novelas y cuentos escritos por veinticuatro autores, publicados entre 1970 y 2000.

También es posible que, al favorecer el uso parcial del inglés y del español, la alternancia de idiomas contribuya a la sustitución lingüística, propiciando el uso fáctico del español, más como símbolo de lealtad étnica que como medio de comunicación cognitiva. Como señala Otheguy, “los hablantes en cuyas hablas hay áreas de interpenetración estructural casi siempre usan poco el idioma ellos mismos y son, en todo caso, la última generación del español en EE.UU. Los hijos de estas personas ya no hablarán español, ni mezclado ni sin mezclar” (Otheguy 2003:17). Cabe señalar que el español en Estados Unidos ha sido estudiado desde principios del siglo XX, a partir del trabajo pionero de Aurelio M. Espinosa (1919-14, 1917, 1930, 1946) sobre el español de Nuevo México y del sur del Colorado, cuando el español y la literatura en lengua española apenas se incluían en los programas universitarios. Esa labor ha generado muchos trabajos, no sólo en áreas tradicionales, como la fonología, morfología, sintaxis, lexicografía, dialectología, historia de la lengua y el análisis de documentos del periodo colonial, sino también en temas de sociolingüística, como los estudios de variación lingüística, lenguas en contacto y bilingüismo, además de temas pedagógicos, como la educación bilingüe y la enseñanza del español como lengua patrimonial. Sin embargo, a pesar de la existencia de muchos proyectos sobre temas específicos, locales o regionales, todavía queda mucho por hacer. La *Enciclopedia del español en los Estados Unidos* (López Morales 2009), referencia obligada sobre el tema, es un excelente primer paso que da una idea de lo complejo que resulta observar y relacionar las múltiples manifestaciones del español en la vida estadounidense. Instituciones como el Instituto Cervantes (actualmente con centros en Nueva York, Albuquerque,

Chicago y Seattle), la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), la Hispanic Society of America, y la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués (AATSP) podrían cooperar con las universidades dedicadas a la investigación para el intercambio de recursos y de ideas. En ese trabajo cooperativo podrían jugar un papel importante los capítulos regionales de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, cooperando a nivel local en la recolección y difusión de información. Es particularmente importante crear un mecanismo para controlar, de manera constante, la investigación sobre el español en el país, algo como un *clearing house* o centro coordinador dedicado a recoger, clasificar y catalogar información, organizando bancos de datos sobre no sólo materiales académicos —informes, libros, periódicos, artículos, tesinas, tesis doctorales, ponencias, actas de congresos, capítulos en libros— sino también sobre artículos de periódicos y revistas no académicos, documentos de agencias gubernamentales y escritos de instituciones privadas. Y no sería mala idea incluir en ese proyecto a Canadá, donde, según datos del Censo, había en 2006 unos 758.000 hispanohablantes, o sea el 2,4% de la población, números estos que lo sitúan como tercera lengua del país en número de hablantes, después del inglés y el francés (Jedwab & Armony 2009). Por todo ello, no queda duda respecto a que la circunstancia del español en Norteamérica —fluida, polifacética, sujeta a presiones internas y externas a las comunidades hispanohablantes— constituye un formidable reto para los investigadores del siglo XXI.

\*Este ensayo, parte de un proyecto sobre el español en Estados Unidos, recoge lo esencial de la ponencia del mismo título, dada en la Universidad de Salamanca el 1 de julio de 2001 (AATSP). Además de las fuentes mencionadas, algunos datos citados provienen de Azevedo (2009). El autor responde de la traducción de las citas originalmente en inglés.

## NOTAS

<sup>1</sup> EEUU: 9.6 millones km<sup>2</sup>; EU: 4.2 millones km<sup>2</sup>.  
([http://europa.eu/abc/keyfigures/sizeandpopulation/howbig/index\\_en.htm](http://europa.eu/abc/keyfigures/sizeandpopulation/howbig/index_en.htm))

<sup>2</sup> <http://www.census.gov/Press-Release/www/releases/archives/population/011910.html> (distribuido en mayo 08; accedido el 28 agosto 08).  
<http://www.census.gov/PressRelease/www/releases/archives/population/012496.html>  
(distribuido el 14 agosto 2008; accedido el 28 agosto 2008).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Carlos J. "Spanish The Foreign National Language", *Profession 2007*, Nueva York: The Modern Language Association of America, 2007. 218-228.
- Azevedo, Milton M. *Introducción a la lingüística española*, 3a edición. New Jersey: Pearson-Prentice Hall, 2009.
- Alba, Richard & Victor Nee. *Remaking the American Main stream. Assimilation and Contemporary Immigration*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Alvar, Manuel (Director). *Manual de dialectología hispánica. El español de América*. Barcelona: Editorial Ariel, 1996.
- Barnach Calbó, Ernesto. *La lengua española en los Estados Unidos*. Madrid: Oficina de Educación Iberoamericana, 1980.
- Barnwell, David. "The Status of Spanish in the United States", *Language, Culture and Curriculum*, 21: 3 (November 2008), 235-243.
- Beltrão, Ana Carolina Walczuk. "Aquí no se habla Spanglish: The Issue of Language in US Hispanic Media". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 21 (2008): 191-202.
- Bergen, John J. (org.). *Spanish in the United States: Sociolinguistic issues*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1990.

- Brévar-Demm, Carol. "The Essence of 'S-ness.' Anthropological linguist Ana Celia Zentella is a strong proponent of language diversity and respect for language rights." *Swarthmore College Bulletin* (April 2010). <<http://media.swarthmore.edu/bulletin/?id=150>>, 09 Junio 2010.
- Callahan, Laura. *Spanish/English Codeswitching in a Written Corpus*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004.
- Connor, Olga "La televisión", *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes 2008, Humberto López Morales (coord.), Madrid: Instituto Cervantes y Santillana, 2009, 497-511.
- Espinosa, Aurelio M. "Studies in New Mexican Spanish". *Revue de dialectologie romane*. 1909–1914. Republicación parcial, Espinosa 1930, 1946; descripción detallada en Espinosa 1930: 8, Nota 1.
- . "Speech mixture in New Mexico: The influence of the English language on New Mexican Spanish". 1917. En Hernández-Chávez, Eduardo et alii, 1975. *El lenguaje de los chicanos*. Arlington, VA: Center for Applied Linguistics, 99–114.
- . *Estudios sobre el español de Nuevo Méjico*. Traducción y reelaboración con notas por Amado Alonso y Angel Rosenblat. Parte I: Fonética. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1930.
- . *Estudios sobre el español de Nuevo Méjico*. Traducción y reelaboración con notas de Angel Rosenblat. Parte II: Morfología. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.
- Farr, Marcia. *Rancheros en Chicagoacán: Language and Identity in a Transnational Community*. Austin: U of Texas Press, 2006.
- Faulhaber, Charles B. "Las nuevas fronteras del español en la Sociedad de la Información: una perspectiva norteameri-

- cana”. *Congreso Internacional de la lengua española. Sesiones plenarias: Nuevas fronteras del español*. Valladolid, 2001  
 <<http://congresosdelalengua.es/valladolid/plenarias/fault/aberc.htm#contenido>>).
- Gómez Font, Alberto. “La prensa escrita”, *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes 2008, Humberto López Morales (coord.), Madrid: Instituto Cervantes y Santillana, 2009a, 473-481.
- . “Los libros y manuales de estilo”, *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes 2008, Humberto López Morales (coord.), Madrid: Instituto Cervantes y Santillana, 2009b, 505-511.
- Gutiérrez, Manuel. “Sobre el mantenimiento de las cláusulas subordinadas en el español de Los Angeles”. En Bergen 1990, 31–38.
- Hart-González, L. y M. Feingold. 1990. “Retention of Spanish in the home”. *International Journal of the Sociology of Language* 84, 5–34.
- Haugen, Einar. 1972. “Language and immigration”. En *The Ecology of Language*. Selección e introducción de Anwar S. Dil. Stanford: Stanford University Press, 1-36.
- Jedwab, Jack and Victor Armony. “¡Hola Canadá! Spanish Is Third Most Spoken Language”. *Focal Point*, May 2009, Volume 8, Issue 4.  
 <<http://www.focal.ca/publications/focalpoint/fp0509/?lang=e&article=article8>> Acesado 13 Mayo 2010
- Lipski, John. “Rethinking the Place of Spanish”. *PMLA* (Publications of the Modern Language Association), 2002, 117.1247-1251.
- . “The evolving interface of U. S. Spanish: language mixing as hybrid vigor”. 2007.  
 <<http://www.personal.psu.edu/jml34/aaal07.pdf>>
- . *Varieties of Spanish in the United States*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2008.
- López Morales, Humberto. *Los cubanos de Miami*. Miami:

- Ediciones Universal, 2003.
- López Morales, Humberto (Coord.). *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*. Anuario del Instituto Cervantes 2008. Madrid: Instituto Cervantes / Santillana, 2009.
- Marcos Marín, Francisco A. “Los servicios religiosos”, *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes 2008, Humberto López Morales (coordinador), Madrid: Instituto Cervantes y Santillana, 2009a, 975-977.
- . *Los retos del español*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2006.
- . “Atención al ciudadano”, *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes 2008, Humberto López Morales (coord.), Madrid: Instituto Cervantes y Santillana, 2009b, 987-1001.
- Marcos Marín, Francisco A. & Domingo Gómez, “Servicios médicos y hospitalarios”, *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes 2008, Humberto López Morales (coord.), Madrid: Instituto Cervantes y Santillana, 2009, 978-986.
- Marckwardt, Albert H. *American English*. Nueva York: Oxford University Press, 1959.
- Martínez, Glenn A. *Mexican Americans and Language. Del dicho al hecho*. Tucson: University of Arizona Press, 2006.
- Melchers, Gunnel & Philip Shaw. *World Englishes*. Londres: Arnold, 2003.
- Mendieta, Eva. *El préstamo en el español de los Estados Unidos*. Nueva York: Peter Lang, 1999.
- Miranda, Marcos & Eliner Medina, “La radio hispana en los Estados Unidos”, *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes 2008, Humberto López Morales (coord.), Madrid: Instituto Cervantes y Santillana, 2009, 482-496.
- Nealy, Michelle J. “Spanish-language Media Market In a

- Growth Phase”. *Diverse.® Issues in Higher Education*. <[http://www.diverseeducation.com/artman/publish/article\\_11437.shtml](http://www.diverseeducation.com/artman/publish/article_11437.shtml)> Posted Jul 24, 2008, 13:47 h; accessed Aug 19 08, 15:55 h.
- Ocampo, Francisco. “El subjuntivo en tres generaciones de hablantes bilingües”. En Bergen 1990, 39-48.
- Otheguy, Ricardo. “Las piedras nerudianas se tiran al norte: meditaciones lingüísticas sobre Nueva York”. *Ínsula* 679-680 (2003), 13-19
- . “La filología y el unicornio: El verdadero referente del vocablo Spanglish y su función como adjudicador de posiciones de poder en la población de origen hispano en los EEUU”. *La incidencia del contexto en los discursos*, Valencia (Spain): Universitat de València and New York: City University of New York, 2007, 5-19.
- . “El llamado espanglish”, *Enciclopedia del Español en los Estados Unidos*, Anuario del Instituto Cervantes 2008, Humberto López Morales (coord.), Madrid: Instituto Cervantes y Santillana, 2009, 222-243.
- Otheguy, Ricardo, Ana Celia Zentella, & David Livert. “Language and Dialect Contact in Spanish in New York: Toward the Formation of a Speech Community”. *Language*, 83:4 (2007), 770-802.
- Otheguy, Ricardo, Ofelia García & Mariela Fernández. “Transferring, switching and modeling in West New York Spanish: An intergenerational study”. *International Journal of the Sociology of Language*. 79 (1989), 41-52.
- Rivera-Mills, Susana Victoria. *New Perspectives on Current Sociolinguistic Knowledge with Regard to Language Use, Proficiency, and Attitudes Among Hispanics in the U.S. The Case of a Rural Northern California Community*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2003.
- Sánchez, Rosaura. *Chicano Discourse: Socio-historic Perspectives*. Rowley, MA: Newbury House Publ., 1983.
- Sánchez, Rosaura. “Mapping the Spanish Language Along a Multiethnic and Multilingual Border”. *Aztlán* 21: 1-2

- (1992-1996), 49-104.
- Silva-Corvalán, Carmen. *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington, D.C.: Georgetown University Press 2001a.
- Schechter, Sandra & Robert Bayley. *Language as Cultural Practice: Mexicanos en el Norte*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2002.
- Tatum, Charles. "Some Examples of Chicano Prose Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries". *Revisita Chicano-Riqueña*, 9: 1 (1981), 58-67.
- Toribio, Almeida Jacqueline. "Nosotros somos dominicanos: Language and self-definition among Dominicans". *Research on Spanish in the United States. Linguistic issues and challenges*. Ana Roca (org.). Sommerville, MA: Cascadilla Press, 2000, 252-270.
- Zentella, Ana Celia. *Growing up Bilingual: Puerto Rican Children in New York*. Malden, MA: Blackwell, 1997.



## EL ESPAÑOL EN LOS ESTADOS UNIDOS: CRECIMIENTO, METAMORFOSIS Y CONTROVERSA

**Domnita Dumitrescu**

*California State University, Los Angeles, y ANLE*

*Spanish. Bestow great attention on this, and endeavor to acquire an accurate knowledge of it. Our future connections with Spain and Spanish America, will render that language a valuable acquisition.*

Thomas Jefferson, 1787.

*Vilipendiado por unos, alabado por otros que lo consideran el idioma del siglo XXI, el Spanglish siembra en el corazón de algunos el miedo de la desaparición del español, el horror de ver algún día un letrado que diga: 'Aquí se habla el español'.*

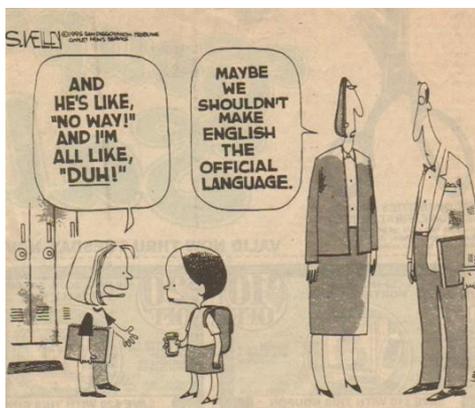
Horacio Peña, 2009

**L**os fundadores de los Estados Unidos se dieron cuenta muy temprano de la importancia del estudio de la lengua española en el país que acababan de crear y de la necesidad de establecer lazos permanentes entre éste y los países hispanohablantes. Como demuestra el epígrafe de este trabajo, lo dijo claramente hace más de 220 años Thomas Jefferson, en una carta a su sobrino, Peter Carr, quien acababa de pedirle consejo sobre las asignaturas que pensaba estudiar con su nuevo tutor. Entre estas asignaturas estaban el italiano y el español; su tío le disuadió de que estudiara italiano, pero le recomendó encarecidamente que aprendiera el castellano.

Es notable, de hecho, la clarividencia de Jefferson, quien parece anticipar que el español se convertiría, con el tiempo, no solo en la lengua más estudiada en los Estados Unidos, sino también en la lengua hablada por un grupo cada vez más numeroso de habitantes del país que, desde hace varios años ya, han llegado a representar la minoría más grande de la nación. Lo que probablemente no anticipó Jefferson es que, en el día de hoy, el español desencadenaría una encarnizada controversia entre, por un lado, los estadounidenses que celebran el auge de esta lengua considerándola, una especie de “lengua extranjera nacional” (como la llamó en 2007 Carlos Alonso) y, por otro lado, los que la consideran una amenaza directa a la identidad nacional del país, como sugiere, con amarga ironía, esta caricatura:



Aún más, como todos sabemos, hay muchos que, en respuesta al “Hispanic Challenge” —(“El reto hispánico”)— de Samuel Huntington en un libro de triste memoria, consideran seriamente enmendar la Constitución para decretar el inglés lengua oficial de todo el país; si bien también es cierto que muchos se oponen, por diferentes razones, a estas iniciativas, como sugiere, en broma, esta otra caricatura.



Ahora bien, las cosas son mucho más complicadas de lo que la simplificadora dicotomía en blanco o negro arriba esbozada deja suponer, ya que la relación entre el inglés y el español en este país dista de ser antagónica y excluyente; todo lo contrario, tiende cada vez más a ser complementaria y simbiótica. Para ilustrarla, voy a recurrir a un símil tal vez insólito, pero que acierta en expresar el meollo de la situación. En 2006, la publicidad para el nuevo Toyota Camry híbrido mostraba la siguiente interacción entre un padre hispano y su hijo, mientras el primero conduce el respectivo coche en la autopista:

Hijo: *Papá, why do we have a hybrid?* [¿Por qué tenemos un híbrido?]

Padre: *For your future.* [Por tu futuro.]

Hijo: *Why?* [¿Por qué?]

Padre: *It's better for the air and we spend less, because it runs on gas and electrical power. Mira, mira aquí: it uses both.* [Es mejor para el aire y gastamos menos, porque funciona con gasolina y con electricidad. Mira, mira aquí: usa las dos]

Hijo: *Like you with English and Spanish.* [Como tú con el inglés y el español]

Padre: *Sí. (risa)* [Yes]

Hijo: *Why did you learn English?* [¿Por qué aprendiste el inglés?]

Hijo: *For your future.* [Por tu futuro.]

(<http://video.google.com/videoplay?docid=-4484245883891789484>)

El mensaje que se puede inferir de este ingenioso anuncio publicitario, difundido por la televisión norteamericana a la hora de máxima audiencia que es el Super Bowl, es doble. Por una parte, la mayoría de los hispanos no abandonan simplemente el español a favor del inglés, sino que más bien agregan el inglés a su repertorio lingüístico, de la misma manera en que los carros híbridos no renuncian a la gasolina, sino que añaden la electricidad para aumentar su potencia. Por otra parte, la adición del inglés, lo mismo que la adición de la electricidad al motor, representa el camino hacia un mejor porvenir. Si el coche del futuro será enteramente accionado por la corriente eléctrica es algo que nadie sabe con seguridad por ahora, pero es difícil imaginarlo, de la misma manera en que es difícil de imaginar que el español vaya a desaparecer un día por completo del repertorio comunicativo de los hispanos de este país, al menos al nivel global de la sociedad (aunque la pérdida que se produce a nivel intergeneracional es innegable, como veremos más adelante).

Por ello, esta presentación<sup>1</sup> se va a enfocar en la situación del español hablado por los hispanos los Estados Unidos (o sea por los *hispanounidenses*, como los llama la Academia Norteamericana de la Lengua Española), haciendo constantemente hincapié en la intrincada e insoslayable relación que dicha lengua mantiene a diario con el inglés. Me voy a referir primero a algunos datos recientes sobre el número de hablantes de español en los Estados Unidos. Después voy a abordar

el tema del mantenimiento así como de la simultánea pérdida de esta lengua a nivel intergeneracional y el de los efectos del contacto con el inglés sobre el español estadounidense (esta es la metamorfosis a que alude mi título). Y voy a terminar con el tema de la controversia existente a la hora actual acerca del *status* del así-llamado Spanglish (“probably the most extended Spanish dialect”, según Ardila 2005: 62). Esta variedad lingüística mixta es considerada por algunos hispanos como una “enfermedad crónica” que un día podría llevar a la muerte del español (como se sugiere en el segundo epígrafe de este trabajo), mientras que otros, en contraste, la ven como una “nueva lengua americana” de cuyo uso se valen como si fuera un título de identidad nobiliaria.

En cuanto al tema del español como lengua global, a pesar de las discrepancias estadísticas que se notan entre diversas fuentes de datos al respecto, hay prácticamente consenso entre los lingüistas acerca del hecho de que, a la hora actual, el español se ha convertido en la segunda lengua más hablada del mundo (después del chino), en cuanto al número de sus hablantes nativos, y la tercera, después del chino y del inglés, desde el punto de vista de su número total de hablantes (los nativos se definen aquí como los que crecieron hablando la lengua como lengua materna, mientras que el número total de hablantes incluye a los que hablan el respectivo idioma como segunda lengua o como lengua co-oficial del país donde viven).

Asimismo, no cabe duda que el español es la segunda lengua más hablada en los EEUU, y la lengua extranjera más estudiada en las escuelas y universidades norteamericanas, representando más de la mitad de la matrícula en todas las demás lenguas extranjeras combinadas a nivel universitario. Además, sus hablantes son el grupo étnico más joven y con la mayor tasa de crecimiento en todo el país. Por eso, en la actualidad se considera que, después de México (con 111 mi-

llones de habitantes), Estados Unidos, con sus 50 millones y medio de hispanos se ha convertido en el segundo país hispanohablante del mundo (y esto incluso sin tomar en cuenta el número de hispanos indocumentados, que posiblemente no han sido incluidos en el último censo, y que, seguramente aumentan en realidad estas cifras barajadas oficialmente). Para 2050, la oficina del censo ha pronosticado que el 30% de la población estadounidense sería hispana (o sea, casi 133 millones). Como indica Humberto López Morales, “si las proyecciones [demográficas] se confirman, México, que lo es ahora, podría ceder su cetro a los Estados Unidos, que posiblemente llegaría a convertirse, para 2050, en el primer país hispanohablante del mundo”.

Veamos algunos datos concretos sobre el crecimiento de la población hispana en los Estados Unidos. Entre 1990 y 2000 la población hispana creció en un 58%. En el censo de 2000, una persona de 7 se identificó a sí misma como hispana. Entre 2000 y 2004, el crecimiento de la población hispana representó casi la mitad del crecimiento total de la población estadounidense. En julio de 2003, la Oficina del Censo estadounidense anunció oficialmente que la minoría hispana acababa de superar al hasta entonces grupo étnico-racial mayoritario de los afroamericanos, convirtiéndose pues en la minoría étnica más grande del país, con 39,9 millones, lo que sobrepasaba ampliamente la previsión de la Oficina del Censo, que pronosticaba 37 millones de hispanos en 2005. El primero de mayo de 2008 se anunció oficialmente algo todavía más sorprendente: la población hispana había aumentado en 1,4 millones, alcanzando el 1 de julio de 2007 45,5 millones, o sea el 15,1% de la población total de los EEUU, estimada en 301,6 millones. De acuerdo con los mismos datos hechos públicos en mayo de 2008, con un 3,3% de aumento entre el 1 de julio de 2006 y el 1 de julio de 2007, y con un aumento de 3,1% entre el 1 de julio de 2008 y el 1 de julio de 2009, los hispanos han sido el grupo étnico con la mayor tasa de creci-

miento, seguidos por los asiáticos, con un 2,9 % de crecimiento (en contraste, la población de raza blanca no hispana creció solo en un 0,3 % durante el mismo intervalo). Al mismo tiempo, la población hispana en 2009 contaba con un promedio de edad de 27,4 comparada con el promedio de la población total de 36,8. Finalmente, casi el 34% de la población hispana tenía, en aquel intervalo de tiempo, menos de 18 años, en contraste con el 25% de toda la población del país.

Los datos del último censo, el de 2010, nos reservan todavía más sorpresas. Principalmente, la población hispana total aumentó, entre 2000 y 2010, en un 43%, llegando a los 50,5 millones, o sea el 16% de la población total del país. Los mexicanos aumentaron en un 54%, llegando desde los 20,6 millones que eran en 2000 a 31,8 millones en 2010. Los puertorriqueños aumentaron en un 36%, llegando a ser, de 3,6 millones, 4,6 millones. Los cubanos aumentaron en un 44%, llegando a ser 1,8 millones, en vez de los 1,2 millones, que eran en 2000. El número de los hispanos de otros orígenes aumentó en un 22%, de 10 millones a 12,3. Entre estos hispanos “de otros orígenes”, 1,4 son dominicanos, 4 millones son centroamericanos, 2,8 son sudamericanos, 635 mil son de España, y el resto de 3,5 millones no especificaron su país de origen. Entre los centroamericanos, los salvadoreños representan el grupo más extenso (1,6 millones), seguidos por los guatemaltecos (un millón) y por los hondureños (633 mil). De los sudamericanos, los colombianos representan el grupo más amplio (909 000), seguidos por los ecuatorianos (565 000) y los peruanos (531 000). (Curiosamente, los españoles tuvieron el mayor aumento porcentual, llegando a ser en 2010 más de 6 veces más numerosos que en 2000).

En 2010, los mexicanos representaban el 63% de la población hispanounidense total (en 2000 eran 58%), seguidos por los puertorriqueños (9%, un porcentaje menor que en 2000, cuando representaban el 10%) y los cubanos (4%, man-

teniéndose constantes desde 2000). Como se puede ver, estos tres grupos, juntos, suman alrededor de tres cuartos de la población hispanounidense total. El resto de los porcentajes se reparten entre sudamericanos (5%), salvadoreños (3%, aumentando en un 152 % desde 2000), dominicanos (3%, aumentando en un 85%, para alcanzar 1,4 millones en 2010, frente a 765 000 en 2000), guatemaltecos (2%, con un aumento de 180 % entre 2000 y 2010), y otros hispanos (8%).

Con respecto a la distribución geográfica, el 41% de los hispanounidenses vivían en 2010 en el Oeste del país, el 36 %, en el Sur, el 14%, en el Noreste, y el 9%, en el Medio-Oeste (*Midwest*). Con respecto a la población estadounidense total, los hispanos representaban el 29 % en el Oeste (la única región en la que superaban el promedio nacional de 16%), el 16% en el Sur, el 13% en el Noreste y el 7% en el Medio-Oeste. El mayor aumento de la población hispana se dio en el Sur (57%) y el Medio-Oeste(49%), y , lo que es todavía más interesante, en 2010, 37,6 millones de hispanos (o sea un 75 % de los hispanounidenses) estaban concentrados en solo 8 estados, cada uno con un millón o más de ellos: California, Tejas, Florida, Nueva York, Illinois, Arizona, Nueva Jersey y Colorado, y la mitad de los hispanounidenses reside en solo tres estados: California, Tejas y Florida. Más datos interesantes sobre el espectacular crecimiento de los hispanounidenses en la última década y su distribución geográfica se pueden encontrar en el informe de Sharon Ennis et al. (mayo de 2011), publicado en el sitio web de la Oficina de Censo, y en otros materiales disponibles en la red.

En cuanto al uso del idioma, según el National Survey of Latinos de 2002, el 46% de los latinos estadounidenses dominan tanto el inglés como el español, un 40% de ellos son básicamente hablantes de español, y un 14% son básicamente hablantes de inglés). Según datos oficiales más recientes, de

2008, del total de hispanounidenses mayores de 5 años, más de tres cuartos (76%) hablan español en el hogar.

Pero la pregunta que se puede formular en este punto — y que no es fácil de contestar en pocas palabras— es ¿qué clase de español habla esta gente? Y otra pregunta, todavía más importante, con respecto a la situación del español en los EE.UU., sea cual sea, en última instancia, la variante o las variantes dialectales que el idioma revista al norte de Río Grande, es ¿cuál es su futuro? ¿Se va a mantener y quizás expandir, o va a desaparecer? Paradójicamente, la respuesta es probablemente afirmativa para ambas alternativas. El mantenimiento, si no la expansión, del español es indiscutible al nivel de la sociedad, pero al mismo tiempo, numerosas investigaciones han venido demostrando que el español se pierde a nivel intergeneracional de una manera hasta cierto punto similar a la pérdida de las otras lenguas de inmigración en el país. En otras palabras, la primera generación de inmigrantes llegan a los EEUU hablando español (y empiezan a aprender también el inglés, al menos en una variante rudimentaria), pero sus hijos, aunque adquieran el español en casa y lo hablen, quizás, con los familiares de más edad, se convierten ya en anglohablantes, especialmente al empezar la escolarización en esa lengua, que se transforma así en su idioma dominante. En cuanto a sus nietos (o sea la tercera generación), prácticamente pierden la habilidad de comunicarse en español, aunque es muy probable que mantengan en su habla huellas de la lengua de herencia de sus antepasados y un limitado conocimiento pasivo del idioma oral. De modo que, como expresó en una conferencia María Carreira, profesora de la California State University, Long Beach, “el español está prosperando entre los inmigrantes de primera generación que llegan en cantidades ingentes a los EE.UU. para establecer su residencia allá, pero está muriendo entre sus hijos y los hijos de sus hijos, quienes, inevitablemente, cambian su lealtad lingüística a favor del inglés”.

Además, la retención o pérdida del español entre los hispanos parece estar relacionada directamente con su nivel de ingresos y de estudios: por lo general, los hispanos más pobres y con menos estudios tienden a mantener más el español. Por el contrario, el ganar acceso a una enseñanza de calidad, al poder político y a la prosperidad económica se suele hacer, al menos en el Suroeste (cuya situación conozco mejor), a expensas del mantenimiento del español, incluso en el entorno familiar.

Como escribe la conocida sociolingüista Carmen Silva-Corvalán, “sin el influjo constante de nuevos inmigrantes, el resultado más probable sería el final del español como lengua de importancia social en los EE.UU. No obstante, parece claro que la inmigración, tanto temporal como permanente no está próxima a terminarse,<sup>2</sup> ni las ocasiones de interacción con amigos, parientes y asociados en el mundo de los negocios en Hispanoamérica disminuirán de forma tan drástica como para evitar la revitalización del español” (2001:304).

La misma investigadora (autora de un libro fundamental sobre el español de Los Ángeles), ha demostrado, de forma convincente, que la situación del español en Estados Unidos se caracteriza por el bilingüismo social con frecuentes casos de bilingüismo cíclico. En el caso del bilingüismo social, es frecuente que se desarrolle un continuo de competencia oral en las dos lenguas, que abarca desde un español fluido hasta un simple uso emblemático del español, y desde un inglés fluido hasta un simple uso emblemático del inglés. En el nivel individual, dentro de este continuo, “los lectos de los bilingües —dice Silva Corvalán, en el trabajo citado— representan una amplia gama de niveles dinámicos de competencia; es decir, es en principio posible que un individuo se mueva o esté moviéndose hacia uno u otro extremos del continuo de competencia en cualquier momento sincrónico de su vida”. En otras palabras, el nivel de competencia de los bilin-

gües estadounidenses en una u otra lengua puede variar de forma dramática de hablante a hablante, de situación a situación e incluso de una etapa a otra en la vida de un solo y mismo individuo.

Otro tema de gran interés, obviamente relacionado con el anterior, es el del grado en que las dos lenguas de un bilingüe interfieren entre sí o se mantienen separadas en la interacción con otros bilingües o monolingües en una de las dos. No hay duda de que es virtualmente imposible mantener las dos lenguas separadas, ya que el habla de todos los bilingües (no solo los que hablan español e inglés, como se define comúnmente al bilingüe en los EE.UU., sino de todos aquellos que manejan dos sistemas lingüísticos en contacto) muestran por lo general al menos algunas señales de erosión de una lengua (la así llamada lengua subordinada) por parte de la otra (la cual, por una variedad de razones, se convierte en la lengua dominante) de aquel individuo.

Por eso, en contraste con la heterogeneidad dialectal de los inmigrantes de primera generación, que llegan a los EEUU de muchos países hispanohablantes diferentes, los hispanos nacidos en Estados Unidos, o sea los que forman la segunda generación y son los verdaderos bilingües, por así decirlo, hablan —como escribe Silva-Corvalán— “una variedad de español relativamente homogénea, en el sentido de que la caracterizan fenómenos similares, que son típicos para las situaciones de bilingüismo intensivo y extensivo: simplificación de la gramática y del vocabulario, préstamos masivos del inglés, y alternancia de lenguas entre el español y el inglés en el mismo turno conversacional”.

No voy a abordar el aspecto de la simplificación gramatical (que comprende, entre otras cosas, la pérdida de las distinciones de género en los sustantivos y adjetivos y la pérdida de formas verbales del indicativo y, en mayor medida, del subjuntivo), sino que voy a pasar directamente a los procesos

de préstamos y alternancia de lenguas. Pero antes, quisiera mencionar que la influencia mutua del inglés y del español, al menos en el Suroeste, ha sido una realidad continua e ininterrumpida, solo que con un cambio de rumbo de 180 grados: en las primeras etapas del contacto, fue el inglés el que tomó más palabras en préstamo del español (como demuestran vocablos como *adobe*, *patio*, *desperado*, *mustang*, *ranch*, *búcaro*, *lasso*, y muchos otros, a los hay que sumar una interminable lista de topónimos). Pero, a partir del siglo XX, la dirección cambió y empezaron a entrar muchos más préstamos del inglés en el español, y no al revés, así como ocurre siempre cuando una lengua está política y socialmente subordinada a otra. El español estadounidense actual está lleno de préstamos del inglés, adaptados a la morfo-fonología del español, y algunos conocidísimos ejemplos son *troca* (camioneta), *brecas* (frenos), *suera* (suéter), *yarda* (jardín o patio trasero), *bil* (factura), *dona* (donut), *lonche* (almuerzo), *carpeta* (alfombra), *friqueado* (asustado, “freaked out”), junto a un sinfín de verbos como *puchar* (empujar, apretar), *guachar* (vigilar o mirar), *taipear* (escribir a máquina), *cuítear* (dimitir), etc. Una situación similar se da en el caso de los cognados que adoptan rasgos morfológicos derivativos del inglés, como *pesimístico*, *realístico*, *energético*, o *cosmopolitano*, en vez de “pesimista”, “realista”, “enérgico” o “cosmopolita”.

Después de leer un artículo escrito por una intérprete del Instituto de Estudios Internacionales de Monterey, California, que empezaba con la siguiente cita, considerada típica para la variedad de español usada por sus clientes, el gran lingüista Manuel Alvar (1996:244) propuso la siguiente traducción de la misma al castellano:

*Fui a la marqueta a comprar groserías y al entrar tropecé en la pinche carpeta y me lastimé la cintura. Ahora tengo que sainear unos papeles para agarrar beneficios de la aseguranza = “Fui al mercado a comprar comestibles y al entrar tropecé con una mal-*

dita alfombra y me hice daño en la cintura. Ahora tengo que firmar unos papeles para obtener la protección del seguro”.

La cultura popular no ha dejado de notar el fenómeno y de etiquetarlo como Spanglish, como demuestran estas caricaturas, pero voy a regresar a una definición más exacta de este término un poco más adelante.



Además de préstamos de unidades léxicas, como vemos en estas ilustraciones, existen otros dos tipos de transferencias léxicas que ocurren, y que “enriquecen”, por así decir, el vocabulario de los bilingües estadounidenses: los calcos y las extensiones semánticas. Los calcos son, como todos sabemos, traducciones literales de palabras compuestas o de expresiones fijas y modismos, como en: *viaje redondo* (viaje de ida y vuelta), *escuela alta* (escuela secundaria), *días de semana* (días laborables), *tener un buen tiempo* (pasarlo bien), *cambiar su mente* (cambiar de opinión), *llamar para atrás* (devolver la llamada), *hacer una decisión* (tomar una decisión), o —como oí recientemente— *¡dame quebrada!*, que es la versión local en Nuevo México de “Give me a break!”.

Por otra parte, las extensiones semánticas implican la existencia de palabras formalmente similares en las dos lenguas, pero con un inventario de significados distinto. Típica-

mente, la palabra cognada del español amplía su significado para incorporar significados adicionales que solo su contraparte inglesa tiene, como en el caso de *groserías* y *carpeta*, que vimos en el ejemplo de Alvar, y también en *aplicación* (solicitud), *póliza* (reglamento), *papel* (ensayo), *grados* (notas, calificaciones), *moverse* (mudarse de casa), *principal* (director de una escuela), *mayor* (alcalde), *atender una clase* (asistir a una clase), *agresivo* (ambicioso, emprendedor), etc.

He aquí dos ejemplos de composiciones escritas en Tejas por estudiantes bilingües:

- No se mortifican por *biles* de agua y luz. Mis niños le gustan jugar afuera en la *yarda* (aquí vemos un préstamo adaptado: *yard*)
- Yo sé mis derechos y nada o nadie *me va tener para atrás* (aquí vemos el calco del inglés *hold me back*).

Y un ejemplo oído en Los Angeles con motivo de la graduación de una de mis estudiantes. Su madre me dijo: “Ya compré *el copingón*”, o sea el traje académico (birrete y toga) que llevan los profesores y los alumnos en la ceremonia de graduación (*cap and gown*).

Pero el fenómeno de contacto entre el español y el inglés más estudiado es, sin duda, la llamada alternancia de lenguas, o *code-switching*, que consiste en usar las dos lenguas en el mismo pasaje discursivo o incluso en la misma oración, como en el siguiente ejemplo que me dio uno de mis informantes en un cuestionario (cuyos resultados publiqué en 2010): “Oh, *what a* linda mariposita *going from* flor to *flower*”! (¡Qué linda mariposita, yendo de flor en flor!).<sup>3</sup>

La alternancia de lenguas se puede dar entre las oraciones (*intersentential code-switching*) como en: “*That’s right*. Lo ha tomado en la escuela [el español]. *She knows the grammar*”; o a nivel intraoracional, dentro de la misma oración

(*intrasentential code-switching*): “Y luego *during the war*, él se fue con *the Union General, went down to el valle*”, o: “En ese país los más ricos *own* más de *half* del dinero y *most of the power*” (estos ejemplos proceden de un estudio de Marta Fairclough).

He aquí más muestras de *code-switching* tanto oral como escrito, provenientes de fuentes escritas (la primera) y de fuentes orales (las siguientes):

No puedo ni pasar por allí en el tren sin hacer *un stupid of myself*, mucho menos volver a vivir allí pero estamos *at present* viviendo en un lugar muy bonito” (de una carta escrita a principios del siglo XIX entre familiares residentes en el área de San Diego, CA, comentada por Irene Moyna).

Grabaciones con hablantes del Este de Los Angeles realizadas por Carmen Silva-Corvalán (1994) para su estudio del español angelino:

Le dije, “*You look so upset today. Did you have a hard day?*” Le digo en una forma *nice*, pero también en una *hostile way*.

Una cosa que yo quise hacer cuando fui a Acapulco...Me subí en este *parachute ride*, arriba del agua. Me subí en eso. *Oh, I loved it!*

En cinco minutos me dijeron que podía *go ahead* y *so* pues me fui. Y como cuarta milla alguien estaba *coming down on me*. Nadie lo paró y me, me machucó de frente.

Y la señora que *my grandmother worked for* tenía *twenty-seven rooms, you know, and we had our own house—in the back, where we lived at—* y mi abuelita no pagaba renta.

*Even for the surfers* también. Vi uno que se subió en una, una ola de esas. Y luego quebró. *It broke* arriba, así, Y él estaba así co/,casi mero arriba, y, y lo agarró,y, y lo, y lo voltió así, y se lo, se lo llevó *all the way in*. Yo, en San Pedro, me agarró una de ésas, *long time ago when I was younger*. Me ‘garró allí en/*You know where the breaker is in San Pedro?....I used to like to ride, ride the waves in*. Me agarró una de ésas y me voltió así, y, todo el cuerpo. Y me llevó así, e iba yo tragando hasta agua. Y...me, me ‘garró y me raspó todas las piernas. *I was bleeding up on my leg*, porque me ‘garró abajo y me llevó hasta abajo, *all the way down*, y, me raspó las, las piedras o conchas, yo no sé que sería lo que había abajo. *My legs were all bleeding*.

También es interesante considerar este fragmento de una entrevista hecha por Silva-Corvalán a un hispano de segunda generación, de 17 años de edad, residente del Valle de San Fernando en Los Ángeles.<sup>4</sup> Este chico, Salvador, no había tenido ninguna instrucción formal de español, de modo que su habla reflejaba del modo más genuino posible su competencia bilingüe adquirida en forma espontánea, en su familia y en su barrio. Salvador estaba hablando de su educación y sus experiencias religiosas, y en algún momento comentó que había estado involucrado con los Testigos de Jehová. La entrevistadora le pregunta cómo llegó a conocerlos, y Salvador contesta:

—Ok. Mi hmm, *my brother* ello.... *married to* un uhmm *lady*.

Y cuando estaban *married* uhmm uno se fue al casa y... y *told her about it*, y ella *told* nosotros y *our curiosity just got us interested*. Y fuemos para a a ver y y nosotros uhmm estudia para como cuatro semanas y luego no

no más porque no estaba para *us*, *I guess*. Pero ellos uhmm *showed us something different*.

—¿Qué fue lo que te enseñaron?

—Uhmm, como.... ellos uhmm *believe*, que.... *Jesus* él, él no uhmm, murió en un *cross* y es él, él murió en un *stake*. Y...y que nosotros no necesitamos como *saints*, y todos esos, porque uhmm *God* nomás quiere nosotros a.... a.... a *worship him*, pero nomás él *not nobody else*. Y en, en el *Catholic* uhmm iglesia, ellos uhmm como *believe* en el *Trinity*; como hay el *Holy Ghost*, y *God*, y *Jesus* and todos están igual, pero ellos no *believe that*. Y ellos no, *they don't uhmm kneel* para nadie y.... y *salute* el *flag* porque es como, la *flag* como es un *a God* como porque nomás es un *piece of cloth* para él. Y no es *right because* un *piece of cloth* no no uhmm haga nada y y no quieren hacerlo. Es, es muy difícil para a *be* un, a para *be un Jehova witness* porque es muy *rigid*. Y y muchos de ellos, no muchos, pero *some* se no pueden hacer todo y como se *they get uhmm disfellowship like and they like get kicked out of the congregation* y cuando a ellos hacen eso el *person they got disfellowship*, ellos no pueden a apl...practicar con nadie nomás si están *married*, nomás el *espouse*. Y, pero si hay uhmm como el dicen, *elders*, para *talk to* si quieres *guidance* pero nadie *to*, nadien nomás para tu *self*.

Como se puede notar, este hablante, además de serias lagunas en su vocabulario (no sabe decir *casarse*, *creer*, *esposa*, *bandera*, incluso *hermano* o *Dios*), usa calcos léxico-sintácticos del inglés (*quiere nosotros a worship him*, *ella told nosotros, no pueden a practicar, es muy difícil para be un Jehova witness, elders para talk to, estudia como para cuatro semanas, para tu self*) y formas no estándar del español (como *nadien*) junto con formas gramaticales incorrectas

y/o inventadas (*fuemos, necitamos, murdió, no haga nada*) y —cosa aún más interesante, fenómenos de simplificación y sobregeneralización, que son también muy típicos del español estadounidense, como la extensión de *estar* en detrimento de *ser* (*no estaba para us, todos están igual*, en vez de *son iguales*, y la predilección por el masculino como género invariable: *el Catholic iglesia, married to un lady, se fue al casa*, o la vacilación arbitraria entre los dos géneros, como en el caso de *el flag*, que luego se convierte en *la flag.*, etc.

En cuanto al uso del inglés, Silva-Corvalán ha notado, con toda la razón, que este hablante no muestra el mismo tipo de mezcla de lenguas que los hablantes que dominan ambos idiomas. Estos últimos, al interactuar con otros bilingües, exhiben una alternancia idiomática que se convierte en una forma de virtuosismo lingüístico, cuyas motivaciones principales parecen ser un grado mayor de expresividad y la afirmación de una identidad dual. El aumento de la expresividad es patente, por ejemplo, en el relato de la chica acerca del accidente de *surfing* que sufrió, en que el inglés está reservado para los pasajes de mayor efecto dramático, incluyendo la imagen final con que concluye el relato.

En cuanto a la identidad dual, qué mejor testimonio que el de esta chica hispana, Cecilia (citado en una ponencia escuchada en una reunión de la Linguistic Association of the Southwest, hace unos años), que dice:

Para mí, el inglés es sobrevivencia. Para hacer algo en mi vida en Estados Unidos tengo que saber inglés. So, it's como Survivor. Y el español es como ternura...es mi familia, es mi cultura, es quien soy yo, la otra Cecilia. Soy dos Cecílias...El español para mí es como que me estoy aferrando a mis raíces. Que estoy a veces como con el inglés y el...yo siento que he perdido mucho y es como un hilito que me tiene con mi familia, con mis ancestros,

me estoy agarrando de un hilito, el español. Para mí el español soy yo, es mi identidad. Sin el español no sería Cecilia. Porque soy mexicana y americana. Y me siento muy orgullosa de ser... bilingüe, de ser american, de ser mexicana. Es mi cultura.

En cambio, en la narración de Salvador se nota que la frecuencia con que acude al inglés se debe, más que a necesidades expresivas o de identidad, a la necesidad de compensar la falta de conocimiento de palabras y construcciones sintácticas del español, que es su lengua más débil. Salvador representa pues la otra cara de la moneda, la del hablante de segunda generación que se caracteriza por una adquisición incompleta de su lengua de herencia, la cual está empezando a perder. Silva-Corvalán llama a este tipo de alternancia no *code-switching*, sino *code-shifting*, precisamente para distinguir los dos procesos entre sí:

Code-switching and code-shifting may be two different phenomena. Code-switching appears to require a large degree of linguistic competence in the two languages and is largely motivated by social and discourse/pragmatic factors. Code-shifting, on the other hand, fulfills basically a linguistic function and is motivated by a specific sociolinguistic situation: the need to communicate in a language in which the speaker has a limited degree of competence. (1983: 85)

Entre paréntesis sea dicho, Ana Celia Zentella, una de las más conocidas especialistas del español estadounidense en su variedad caribeña, también notó el fenómeno de *code-shifting* entre sus hablantes newyorriqueños (o sea puertorriqueños nacidos en Nueva York) y lo distinguió del *code-switching* verdadero, en el que el hablante tiene igual competencia en las dos lenguas y las intercambia a propósito, para lograr efectos estilísticos. Sólo que Zentella (1997) lo llamó,

en vez de *code-shifting*, *crutching*, “andar con muletas”, para diferenciarlo claramente del *code-switching*, que ella compara plásticamente con el baile de su región:

Code-switching is fundamentally a conversational activity via which speakers negotiate meaning with each other, like salsa dancers respond smoothly to each other’s intricate steps and turns.

El término más frecuente que se usa en EEUU, especialmente en la cultura popular, para tal mezcla idiomática entre el español y el inglés, ya sea que se trate de *code-switching* o *code-shifting*, o bien de préstamos, calcos y extensiones semánticas —y en la mayoría de los casos, de las dos cosas a la vez— es *Spanglish*, aunque regionalmente las variedades locales de español fuertemente influidas por y/o mezcladas con el inglés reciben otros nombres, como *Tex-Mex*, en Tejas, por ejemplo, o *pocho/pachuco* (variante *moch*) en California, y también, con menos frecuencia, *espanglés*, *casteyanki*, o *la jerga loca*.

El término *Spanglish* fue acuñado por el filólogo puertorriqueño Salvador Tió a principios de la década de los cincuenta, en una serie de artículos que publicó en contra de esta forma de hablar de sus compatriotas; pero empezó a ser usado en forma rutinaria, y no sólo por el gran público, sino también por los expertos, a partir de los años 70, probablemente a raíz de los artículos de Rose Nash (quien distingue entre *Spanglish* y lo que ella llamó *Englañol*) y de otros. Hay no pocos lingüistas —como John Lipski o Ricardo Otheguy, por ejemplo— que se oponen vehementemente al uso del término en la investigación de tipo académico, debido a las fuertes connotaciones despectivas que todavía tiene en los ojos de no pocos. Como dice Lipski:

Urgently needed is a greater public awareness of the reality of the US Latino language, and if Spanglish is

allowed to creep into the (re)education of the American public, I fear the results of any remediation. ... From the perspective of a linguist who has spent more than three decades studying the Spanish language in its US setting, Spanglish will always be a signpost in the wrong road, a road whose many way stations range from misunderstanding to intolerance. (2008, 72).

Para este autor, “the use of the term *Spanglish* is as out of place in promoting Latino language and culture as are the words *crazy*, *lunatic*, *crackpot*, or *nut case* in mental health, or *bum*, *slob*, *misfit*, and *loser* in social work”. Y sin embargo la bibliografía lingüística sobre el *Spanglish* sigue creciendo, y mucho de lo que se publica es de gran calidad (como por ejemplo los estudios de Silvia Betti, quien contempla el fenómeno desde fuera, con una mirada fresca y exenta de prejuicios).

Otros estudiosos del tema, como por ejemplo José del Valle, autor de varios artículos sobre las implicaciones ideológicas de la hispanofonía (vocablo que él acuñó inspirándose en el de francofonía, para designar lo que él considera ser una política lingüística de tipo nacionalista que proclama la lengua española como elemento promotor de un nuevo orden en el mundo hispanohablante, con España a la vanguardia y al timón del movimiento), usa simplemente *Spanglish* como “shorthand for the linguistic practices that reflect the complex multilingual and multidialectal repertoires of Latinos, which includes varieties of both English and Spanish”.

Esta es, de hecho, la definición más abarcadora y probablemente más acertada del Spanglish: la totalidad de las prácticas comunicativas propias de los bilingües en la comunicación entre sí. (Observen que esta definición incluiría también los calcos y las extensiones semánticas del español que ocurren en el inglés de algunos hispanos —el englañol de

Nash, que dicen, por ejemplo: *Get down from the car; She puts him breakfast on the couch; I need informations; I bought new furnitures; His cables are crossed; He's a piece of bread; My hand left me*, etc.<sup>5</sup> (Quizás esto apoye, en cierto modo, la afirmación de Francisco Marcos Marín, según la cual el *Spanglish* es un problema del inglés, no del español).

Al mismo tiempo, es necesario reconocer que dichas prácticas comunicativas, más allá de su funcionalidad, se han convertido (como vimos antes, en el caso de “las dos Cecílias”), en entrañables señales de toda una identidad comunitaria. Como dice José del Valle,

There is little doubt that the linguistic practices that result from contact between Spanish and English have become, at least for some Latinos, more than just useful strategies of verbal interaction. They have in fact developed into an important sign of group membership that iconically reflects their multiple worlds and loyalties.

El problema que se presenta, sin embargo, en este momento, es que muchos quieren creer (y hacérselo creer a los demás) que el *Spanglish* es mucho más que una serie de prácticas comunicativas, o incluso mucho más que una variedad del español influida por el inglés, como define el término el *Diccionario del español actual* (Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramós, Madrid: Aguilar, 1999, II 4179), que dice: *spanglish* (*ing. pronunc corriente, /espánglis/ m (humoríst)*). Lengua española usada con abundancia de anglicismos.)

Estas personas afirman —empezando con el catedrático de la Universidad de Amherst, Ilan Stavans— que el *Spanglish* es ni más ni menos una nueva lengua americana. Por ejemplo, en la *Enciclopedia Latina*, que apareció en 2005, se dice:

A controversial *language* (mi énfasis) *Spanglish* is debated along ideological lines. In the United States, opponents argue that it is a block in the road to Latinos' full assimilation into the melting pot. These opponents also believe that *Spanglish* is proof that bilingual education was a half-baked language-learning system. Supporters counter-argue that Spanglish is not an obstacle but, instead, the stepping stone to a new culture, part Latino and part Anglo. (Stavans 2005: 113).

El autor de esta entrada, que también escribió un libro altamente controversial, titulado *Spanglish, a New American Language*, y que enseña cursos de Spanglish en su Universidad, es su defensor más acérrimo. Según Stavans, el *Spanglish* pronto será el idioma de una obra maestra que lo consagre definitivamente:

This delicious —and delirious— mishmash is what Latino identity is about: the verbal mestizaje that results from a transient people, un pueblo en movimiento. One day, not too far into el futuro, a masterpiece in literature might be composed in that mishmash, one that will forever change the way we comprehend our world. It might take time for readers to appreciate it in full, but the existence of such readership is not improbable.

Y, para probar que “sí se puede” emprendió una traducción al *Spanglish* del primer capítulo del *Quijote*, que provocó, como era de esperar, no una ola, sino un verdadero *tsunami* de protestas. He aquí el comienzo de la gran novela cervantina, en la versión de Stavans:

CASTELLANO: En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo

que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda...

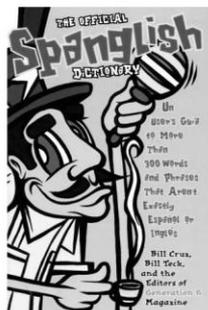
*SPANGLISH: In un placete de la Mancha of which nombre no quiero remembrearme, vivía, not so long ago, uno de esos gentlemen who always tienen una lanza in the rack, una buckler antigua, a skinny caballo y un grayhound para el chase. A cazuela with más beef than mutón, carne choppeada para la dinner, un omelet pa' los sábados, lentil pa' los viernes, y algún pigeon como delicacy especial pa' los domingos, consumían tres cuarers de su income...*

En la misma línea, la periodista Olga Connor, de *El Nuevo Herald*, declaró que “el verdadero reto es insertar ese estilo de hablar de modo consciente en una gran novela en español. Habrá que ver quién se atreve. Entonces sí será una variedad del castellano, como lo es hoy el argentino, el chileno o el mexicano.” Y para ella, el comienzo lo están haciendo las telenovelas: “Es en la telenovela, por ser un género popular, donde se han atrevido los autores a insertar el dialecto de su zona o país, y es por ahí donde veo que comenzará la adaptación del ‘espanGLISH’, como nuevo dialecto del pueblo de habla hispana en Estados Unidos de América” (Mayor Marsán, 2006: 30).

Por lo visto, la cultura popular estadounidense cree firmemente en la existencia de esta nueva lengua, y cree que su posesión le hace a uno bilingüe, como esta camiseta lo demuestra:



Incluso existe un diccionario del *Spanglish* que declara enfáticamente que esta es una nueva lengua que “just ain’t going away”.



30

En otras palabras, hay profesores universitarios que están convencidos de que el *Spanglish* (aunque no lo llamen directamente así) es una lengua perfectamente legítima incluso para propósitos académicos de los más serios. En el mundo académico del Suroeste de los EEUU, uno de los promotores más activos del español popular estadounidense (como es, de hecho, preferible llamar a esta variedad lingüística) es el profesor Daniel Villa, de New Mexico State University en Las Cruces, quien, además de abogar, en múltiples artículos publicados en revistas científicas de prestigio, por la legitimidad de esta variante de español en todos los ámbitos del país, inclusive en el académico, y de incluir en el curriculum de su universidad un curso introductorio de *Spanglish*, en el Congreso de la Southwest Association of Linguistics (LASSO), celebrado en Puebla, México, en 2001, pronunció toda una

plenaria de una hora (su Presidential Address, titulada “A Millennial Reflection sobre la Nueva Reconquista”) en *Spanglish*. También, hay que decir que, a lo largo de los años, se han defendido varias tesis doctorales enfocadas en el estudio de las actitudes de los educadores estadounidenses acerca de los hablantes de *Spanglish* (por ejemplo, Kozel 2004, y Rivera Jiménez 1984) y yo misma he publicado, en 2010, un estudio sobre las actitudes de los docentes californianos acerca de dicho fenómeno, que muestra que las opiniones están divididas y que en realidad nadie sabe lo que significa exactamente el término, aunque lo usan a diario.

Es probable que todos los acendrados adalides del *Spanglish* se hayan inspirado en la defensa de esta forma de hablar que hizo la escritora chicana Gloria Anzaldúa en su novela *Borderlands/La frontera*:

For a people who are neither Spanish nor live in a country in which Spanish is the first language; for a people who live in a country in which English is the reigning tongue but who are not Anglo; for a people who cannot entirely identify with either standard (formal, Castilian) Spanish nor standard English, what recourse is left to them but to create their own language? A language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves —a language with terms that are neither *español ni inglés*, but both. We speak a patois, a forked tongue, a variation of two languages.

Haciendo eco de sus palabras, el periodista Ed Morales afirma también que:

No hay una metáfora mejor para lo que significa una cultura mestiza que una lengua híbrida, un código informal; el mismo tipo de construcción lingüística que define diferentes clases en una sociedad puede definir también algo

fuera de ella, una construcción social con reglas diferentes. El Spanglish es lo que hablamos, pero también es lo que nosotros, los latinos, somos, y cómo actuamos, y cómo percibimos el mundo. (*Living in Spanglish*, trad. de M. Fairclough)

A pesar de todo, también ha habido y sigue habiendo voces que condenan vehementemente el *Spanglish*. Octavio Paz declaró una vez que el *Spanglish* no era “ni bueno, ni malo, sino abominable”. Por su parte, Roberto González Echevarría, catedrático de la Universidad de Yale, escribió en el *New York Times* lo siguiente:

The sad reality is that Spanglish is primarily the language of poor Hispanics, many barely literate in either language. They incorporate English words and constructions into their daily speech because they lack the vocabulary and education in Spanish to adapt to the changing culture around them. ... Educated Hispanics who do likewise have a different motivation. Some are embarrassed by their background and feel empowered by using English words and directly translated English idioms. Doing so, they think, is to claim membership in the mainstream. Politically, however, Spanglish is a capitulation; it indicates marginalization, not enfranchisement.

El periodista Juan Manuel De Prada afirmó que el *Spanglish* es una “jerga” utilizada exclusivamente “en conversaciones endogámicas”, “un engendro lingüístico [que] camina muy íntimamente unido al analfabetismo y a la miseria en que viven inmensas barriadas latinas en Estados Unidos”, un “híbrido grotesco”. Posturas parecidas adoptaron, en Estados Unidos muchos de los participantes en una serie de encuentros coordinados por Maricel Mayor Marsán en Miami, que se centraron en la pregunta: “Español o Espanglish: ¿Cuál es el futuro de nuestra lengua en Estados Unidos?” Para estos

participantes, el “espanglish” es “un mecanismo de supervivencia para hispanos con bajo nivel de escolaridad o analfabetos, típico de la primera generación de inmigrantes que llega al país” y “no representa una hegemonía como tal sino que es una jerga dispersa... que jamás será una fuerza coadyuvadora ni trascendente”. Según uno de los participantes, “el promover, motivar y hacer culto del uso del Espanglish es como crear un motín sociopolítico — a corto y largo plazo”.

También Ricardo Otheguy tomó posición repetidas veces, alegando que no se les debe calentar la cabeza a los jóvenes hispanos, diciéndoles que hablan un nuevo idioma que hasta entonces no sabían que hablaban, para infundirles orgullo y seguridad vital:

Lo que más necesita la juventud hispanohablante de los Estados Unidos, lo que más necesitamos todos los hispanohablantes de los Estados Unidos, es que se nos trate, en el frente lingüístico, como se le trata a cualquier hablante de cualquier sitio donde existan variantes cultas y populares. O sea, necesitamos que se reconozca el valor de nuestra habla popular, pero que la actividad pedagógica se centre, como en todas partes, en el desarrollo del español general, no en inventos de que el habla popular es una lengua aparte con nombres y diccionarios de fantasía... Para esa tarea, el vocablo Spanglish es sumamente contraproducente, y hasta pernicioso. Al pretender ser el nombre de una lengua ..., el término contribuye a que, ante los ojos de otros hispanohablantes, y a los ojos de la población mayoritaria, los latinos de EEUU se vean privados de una de sus grandes posesiones, que es el hablar español. Como consecuencia, el vocablo Spanglish contribuye a seguir colocando a los latinos en las posiciones de menor poder y de menor influencia en la sociedad, pues se les ve como un pueblo áglota, que habla spanGLISH, o sea que no habla ni inglés ni español.

Otheguy reitera esta postura en la *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Al final de su artículo, titulado “El llamado *espanglish*”, Otheguy declara tajantemente: “Resulta inadmisibles la utilización del término *espanglish*, sobre todo cuando este sirve, por muy buenas que sean las intenciones de sus proponentes, para cerrar a los hablantes las puertas hacia el progreso personal y económico que debe representarles el dominio del español general.” En un artículo reciente, escrito en colaboración con Nancy Stern, Otheguy hace hincapié en la idea de que no hay ninguna ventaja en declarar que uno habla *Spanglish* en lugar de español: “In our globalized world, no one can benefit from repudiating their own knowledge of a major world language” (97). (Lo que Otheguy propone usar, y estoy de acuerdo totalmente con esta denominación, es el término de “español popular de los Estados Unidos”).

Otros lingüistas adoptan posturas más conciliadoras, o quizás simplemente más resignadas. Por ejemplo, Milton Azevedo, refiriéndose al impacto presente y sobre todo futuro del inglés sobre el español, conjetura que “si se desarrollara una variante de español estadounidense, sería poco realista insistir en mitos como la pureza del idioma o la necesidad — o utilidad— de protegerlo contra los anglicismos”. Marta Fairclough, de la Universidad de Houston, afirma lo siguiente (y es un punto de vista que comparto):

Es fundamental aceptar el Spanglish como lo que es: un fenómeno natural, un proceso que no se puede ni imponer ni detener. Si el flujo inmigratorio de hispanos a Estados Unidos se reduce drásticamente, y al mismo tiempo el número de hispanos nacidos en los Estados Unidos aumenta como lo estiman las proyecciones demográficas..., es probable que el proceso de gramaticalización del Spanglish se acelere y que el Spanglish se consolide en una lengua. La función de los medios de comunicación,

las demandas del mundo empresarial, la enseñanza y la canonización de la literatura hispana estadounidense y otros factores jugarán un papel importante en la evolución del Spanglish. *Su futuro está en manos de quienes lo usan y de aquéllos que expresan —de una manera u otra — opiniones sobre su razón de ser (énfasis mío).*

Qué duda cabe que nosotros, en la Academia Norteamericana de la Lengua, estamos llamados a desempeñar un papel importante en este proceso...

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artículo es una versión ampliada de una conferencia pronunciada en la Universidad de Alicante en septiembre de 2010. La conferencia incluía un paralelo con la situación del rumano en los Estados Unidos (bastante similar desde el punto de vista de la influencia del inglés), pero esta parte ha sido eliminada en el texto presente, que incorpora, en cambio, datos actualizados con respecto a la presencia hispana en los Estados Unidos.

<sup>2</sup> Sin embargo, los datos del último censo —el de 2010— revelan que, por primera vez, “births have surpassed immigration as the main driver of the dynamic growth in the U.S. Hispanic population” (Pew Hispanic Institute). Esto, obviamente, tendrá consecuencias para el mantenimiento del español en los EEUU, ya que la segunda generación no demuestra la misma lealtad lingüística hacia el idioma, como es el caso de los inmigrantes de la primera generación... Por ejemplo, entre los mexicoamericanos, la población aumentó 7.2 millones como resultado de la natalidad y solo 4.2 millones como resultado de la llegada de nuevos inmigrantes. De hecho, según los datos oficiales, “the number of Mexicans annually leaving Mexico for the U.S. declined from more than one million in 2006 to 404 000 in 2006, a 60% reduction.”

<sup>3</sup> Sobre la repetida confusión que se hace entre *code-switching* y Spanglish, en su acepción original de español plagado de anglicismos adaptado innecesarios, remito a Acosta-Belén (1975), la

primera en notar la confusión, y a mi propio artículo de 2010, donde discuto extensamente este tema.

<sup>4</sup> Agradezco a Carmen Silva-Corvalán el haberme proporcionado esta grabación.

<sup>5</sup> Este tipo de inglés “hispanizado” es explotado, para efectos artísticos, por autores hispanounidenses como Roberto G. Fernández, en *Raining Backwards*, por ejemplo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta-Belén, Edna. “‘Spanglish’: A case of languages in contact. En *New Directions in Second-language Learning, Teaching, and Bilingual Education*, ed. Marina K. Burt y Heidi C. Dulay, 151-158. Washington, D.C.: TESOL, 1975.
- Alonso, Carlos J. “Spanish: The Foreign National Language”. *Profession 2007*: 218-228.
- Alvar, Manuel. *Por los caminos de nuestra lengua*. 2ª ed. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Ardila, Alfredo. “Spanglish: An Anglicized Spanish Dialect”. *Hispanic Journal of Behavioral Sciences* 27.1 (2005): 60-81.
- Azevedo, Milton. “El español como lengua de comunicación en Estados Unidos”. Véase el presente volumen.
- Betanzos Palacios, Odón et al. “Carta abierta de la Academia Norteamericana”. *Glosas* 3 (7) (2000): 4-5.
- Betti, Silvia. *El Spanglish: ¿medio eficaz de comunicación?* Bologna: Pitagora Editrice, 2008.
- . “Yo quería cruzar la línea...’: Migrazione, frontiera e identità. I *latinos* negli Stati Uniti. *Confluenze* 3.1 (2011): 107-125.

- Bills, Garland. "Language Shift, Linguistic Variation, and Teaching Spanish to Native Speakers in the United States". En *La enseñanza del español a hispanohablantes: Praxis y teoría* ed. Cecilia Colombi and Francisco X. Alarcón. 263-282. Boston-New York: Houghton Mifflin Company, 1997.
- . "Las comunidades lingüísticas y el mantenimiento del español en los Estados Unidos". En *Contactos y contextos lingüísticos: El español en los Estados Unidos y en contacto con otras lenguas*, ed. Luis A. Ortiz López y Manuel Lacorte, 55-83. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Blas Arroyo, José Luis. *Sociolingüística del español: Desarrollos y perspectivas en el estudio de la lengua española en contexto social*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Bustamante-López, Isabel. "Constructing linguistic identity in Southern California". En *Bilingualism and Identity: Spanish at the Crossroads with Other Languages*, ed. Mercedes Niño-Murcia y Jason Rothman, 279-299. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008.
- Colombi, María Cecilia. "¿Quién es Huntington: un predicador paranoico o un visionario? Recepción de la prensa del libro *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*". En *Español en Estados Unidos y otros contextos de contacto: Sociolingüística, ideología y pedagogía/ Spanish in the United States and Other Contact Environments*, ed. Manel Lacorte y Jennifer Leeman, 229-253. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- Cruz, Bill, Bill Teck, and the editors of Generation Ñ Magazine. *The Official Spanglish Dictionary: Un User's Guía to More Than 300 Words and Phrases That Aren't Exactly Español or Inglés*. New York: Fireside-Simon and Schuster, 1998.

- de Jongh, Elena M. "Interpreting in Miami's Federal Courts: Code-switching and Spanglish". *Hispania* 73 (1) (1990): 274-278.
- Del Valle, José. "US Latinos, *la hispanofonía* and Language Ideologies of High Modernity". En *Globalization and Language in the Spanish-speaking World: Macro and Micro Perspectives*, ed. Clare Mar-Molinero y Miranda Stewart, 27-46. Houndmills, UK/ New York, NY: Palgrave Macmillan, 2006.
- . "La lengua, patria común: la hispanofonía y el nacionalismo panhispánico". En *La lengua, ¿patria común?: Ideas e ideologías del español*, ed. José Del Valle, 31-56. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2007.
- Dumitrescu, Domnita. "Romanian in Contact with English in the United States: In the Footsteps of Cuban-American Spanish? En *Romance Studies Today: In Honor of Beatriz Varela*, ed. Elaine S. Brooks, Eliza M. Ghil y S. George Wolf., 165-183. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2004.
- . "El español en los Estados Unidos: La controversia sobre el Spanglish dentro (y más allá) del mundo académico". En *Estudios hispánicos, vol I: Lingüística y didáctica*, ed. Sanda Reinheimer Rîpeanu y Mihai Iacob, 137-164. București: Editura Universităţii din Bucureşti, 2008.
- . "Spanish in the United States: Lessons from the Past and Challenges for the Future". Conferencia plenaria ante el senado universitario de California State University, Los Angeles, mayo 2008.
- . "El español en los Estados Unidos y la controversia sobre la legitimidad del Spanglish. Conferencia leída en la Universidad de San José, Costa Rica, julio 2008.
- . "El crecimiento del español en los Estados Unidos: desafíos pedagógicos para el siglo XXI". Ponencia leída

- en la Reunión Anual de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués (AATSP), San José, Costa Rica, julio 2008.
- . “Spanglish: An Ongoing Controversy”. En *Building Communities and Making Connections*, ed. Susana Rivera-Mills y Juan Antonio Trujillo 136-167. New-castle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- . “Spanglish: What’s in A Name?” Ponencia leída en la Reunión Anual de la Modern Language Association (MLA), Los Ángeles, enero; y en la Reunión Anual de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués (AATSP), Washington D.C., julio 2011.
- . “Reflexiones sobre la situación actual del español en los Estados Unidos, a la luz del censo de 2010”. Ponencia leída en el XIV Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Panamá, noviembre 2011.
- Elías-Olivares, Lucía. “Language Use in a Chicano Community: A Sociolinguistic Approach. En *Sociolinguistic Aspects of Language Learning and Teaching*”, ed. J.B. Pride, 120-34. Oxford: Oxford UP, 1979.
- Ennis, Sharon R., Merarys Ríos-Vargas y Nora G. Albert. “The Hispanic Population: 2010 (2010 Census Briefs)”. Disponible en: <http://2010.census.gov/2010census/data/>, 2011.
- Fairclough, Marta. “El (denominado) Spanglish en Estados Unidos: Polémicas y realidades”. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana* 1(2) (2003): 185-204.
- . “Spanish/English Interaction in US Hispanic Heritage Learners’ Writing”. En *Globalization and Language in the Spanish-Speaking World: Macro and Micro Perspectives*, ed. Clare Mar-Molinario and Miranda Stewart, 76-93. Houndmills, UK/ New York, NY: Palgrave Macmillan, 2006.

- Field, Fredric. *Bilingualism in the USA: The case of the Chicano-Latino Community*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Finegan, Edward & John R. Rickford, eds. *Language in the USA: Themes for the Twenty-first Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Floyd, Mary Beth. "Spanish in the Southwest: Language Maintenance or Shift?" En *Spanish Language Use and Public Life in the USA*, ed. Lucía Elías-Olivares, Elizabeth A. Leone, René Cisneros, John Gutiérrez, 11-25. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton Publishers, 1985.
- García, Mary Ellen. "Speaking Spanish in Los Angeles and San Antonio: Who, When, Where, Why?". *Southwest Journal of Linguistics* 22 (1) (2003): 1-21.
- . "Code-switching and Discourse Style in a Chicano Community". En *Español en Estados Unidos y otros contextos de contacto: Sociolingüística, ideología y pedagogía/ Spanish in the United States and Other Contact Environments*, ed. Manel Lacorte y Jennifer Leeman, 137-156. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- García, MaryEllen & Georgeanne Weller. "In the Match Between Spanish Dialects, Who is the Referee?" En *Spanish Language Use and Public Life in the USA*, ed. Lucía Elías-Olivares, Elizabeth A. Leone, René Cisneros, John Gutiérrez, 113-129. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton Publishers, 1985.
- Gimeno Menéndez, Francisco y María Victoria Gimeno-Menéndez. *El desplazamiento lingüístico del español por el inglés*. Madrid: Cátedra, 2003.
- González Echevarría, Roberto. "Kay possa! Is 'Spanglish' a language?" *The New York Times*, 28 de marzo, 1997. A 29.
- Hernández-Chávez, Eduardo, Andrew D. Cohen & Anthony F. Beltramo, eds. *El lenguaje de los chicanos: Regio-*

- nal and Social Characteristic Used by Mexican Americans*. Arlington: Center for Applied Linguistics, 1975.
- Hidalgo, Margarita. "On the Question of 'Standard' Versus 'Dialect': Implications for Teaching Hispanic College Students". En *Spanish in the United States: Sociolinguistic Issues*, ed. John Berg, 110-126. Washington, D.C.: Georgetown UP, 1990.
- Humes, Karin R. Nicholas A. Jones y Roberto R. Ramirez. "Overview of Race and Hispanic Origin: 2010. (2010 Census Briefs)". Disponible en <http://2010.census.gov/2010census/data/>, 2011.
- Huntington, Samuel P. "The Hispanic Challenge". *Foreign Policy* 2 (2004): 5-17.
- Klee, Carol, y Andrew Lynch. *El español en contacto con otras lenguas*. Washington D.C.: Georgetown University Press, 2009.
- Kozel, Wolf. *Preservice Teacher Attitudes Towards Spanish*. Tesis doctoral, University of Arkansas. Ann Arbor: UMI (2005).3182792.
- Lacorte, Manel y Evelyn Canabal. "Teacher Beliefs and Practices in Advanced Spanish Classrooms". *Heritage Language Journal* 3 (1) (2005): 83-107.
- Larsen, Richard. "Growing Hispanic Presence". *Hispanic Business*, mayo 2011: 30-33.
- Lastra de Suárez, Yolanda. "El habla y la educación de los niños de origen mexicano en Los Angeles". En *El lenguaje de los chicanos*, ed. Eduardo Hernández-Chavez, Andrew D. Cohen y Anthony Beltrano, 61-69. Arlington, VA: Center for Applied Linguistics, 1975.
- Lipski, John. 2000. "The linguistic situation of Central Americans". En *New Immigrants in the United States: Readings for Second Language Educators*, ed. Sandra LeeMcKay & Sau-Ling Cynthia Wong, 189-215. Cambridge: Cambridge UP.

- . 2004. “La lengua española en los Estados Unidos: Avanza a la vez que retrocede”. *Revista española de lingüística* 33: 231-260.
- . 2008. *Varieties of Spanish in the United States*. Washington: Georgetown UP.
- López Morales, Humberto, coord. *Enciclopedia del español en los Estados Unidos: Anuario del Instituto Cervantes 2008*. Madrid: Instituto Cervantes/ Español Santillana, 2009.
- . “El futuro del español en los Estados Unidos”. Conferencia disponible en:  
[http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000011.nsf/%28voanexos%29/arch585011AC61505942C12578CDO06104AE/\\$FILE/Conferencia%20Humberto%20L%C3%B3pez%20Morales.pdf](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000011.nsf/%28voanexos%29/arch585011AC61505942C12578CDO06104AE/$FILE/Conferencia%20Humberto%20L%C3%B3pez%20Morales.pdf), 2011.
- Lynch, Andrew. “The Linguistic Similarities of Spanish Heritage and Second Language Learners”. *Foreign Language Annals* 41(2) (2008): 252-281.
- MacIntosh, Roderick & Jacob Ornstein. “A Brief Sampling of West Texas Teacher Attitudes Toward Southwest Spanish and English Language Varieties”. *Hispania* 57 (1974): 920-926.
- Marcos-Marín, Francisco A. *Los retos del español*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2006.
- Marino Weisman, Evelyn. “Bicultural Identity and Language Attitudes: Perspectives of Four Latina Teachers”. *Urban Education* 36 (2001):203-225.
- Mayor Marsán, Maricel, ed. *Español o Espanglish: ¿Cuál es el futuro de nuestra lengua en los Estados Unidos?* Miami: Ediciones Baquiana, 2006.
- Mendieta, Eva. “Actitudes y creencias lingüísticas en la comunidad hispana del noroeste de Indiana”. *Hispanic Linguistics* 9 (1997): 257-300.
- . *El préstamo en el español de los Estados Unidos*. New York: Peter Lang, 1999.

- Morales, Amparo. “Convivencia de español e inglés en Puerto Rico: Mitos y realidades”. En *Contactos y contextos lingüísticos: El español en los Estados Unidos y en contacto con otras lenguas*, ed. Luis A. Ortiz López y Manuel Lacorte, 85- 103. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- Morales, Ed. *Living in Spanglish: The Search for Latino Identity in America*. New York: St.Martin’s Press, 2002.
- Moyna, M. Irene & Wendy Decker. “A Historical Perspective on Spanish in the California Borderlands”. *Southwest Journal of Linguistics* 24(2005): 145-167.
- Muysken, Pieter. *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Nash, Rose. “Spanglish: Language Contact in Puerto Rico”. *American Speech* 45 (3-4) (1970):223-233.
- . “Englañol: More Language Contact in Puerto Rico”. *American Speech* 46 (1-2) (1971):106-122.
- Nichols, P. & N. Colón. “Spanish Literacy and the Academic Success of Latino High School Students: Codewitching as a Classroom Resource”. *Foreign Language Annals* 33(5) (2000):498-511.
- Otheguy, Ricardo. “Las piedras nerudianas se tiran al norte: Meditaciones lingüísticas sobre Nueva York”. *Ínsula* 679-680 (julio-agosto) (2003):13-19.
- . “La filología y el unicornio: El verdadero referente del vocablo *spanglish* y su función como adjudicador de posiciones de poder en la población de origen hispano de los EEUU”. En *La incidencia del contexto en los discursos*, ed. Enric Serra Alegre, 5-19. Valencia: Universidad de Valencia–UVEG/ City University of New York, CUNY, 2007. (A monographic series in linguistics and world perception, Annex 14).
- . “El llamado *espanglish*”. En *Enciclopedia del español en los Estados Unidos: Anuario del Instituto Cer-*

- vantes 2008, ed. Humberto López Morales, 222-243. Madrid: Instituto Cervantes/ Español Santillana, 2009.
- Otheguy, Ricardo y Nancy Stern. "On So-called Spanglish". *International Journal of Bilingualism* 15.1 (2010):85-100.
- Otheguy, Ricardo, Ofelia García, Ana Roca. "Speaking in Cuban: The language of Cuban Americans". En *New Immigrants in the United States: Readings for Second Language Educators*, ed. Sandra Lee McKay & Saul Ling Cynthia Wong, 165-188. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Paz, Yanira B. "Inglés, español o 'spanglish' en los Estados Unidos: un largo debate para el siglo XXI". *Estudios de lingüística aplicada* 41(2005):55-66.
- Peña, Horacio. "El Spanglish". *Ventana Abierta* 8. 27 (2009): 14-15.
- Pew Hispanic Center. "Bilingualism (Survey Brief)". Disponible en [www.pewhispanic.org](http://www.pewhispanic.org), 2004.
- . "The Mexican-American Boom: Births Overtake Immigration". Disponible en [www.pewhispanic.org](http://www.pewhispanic.org), 2011.
- Pletsch de García, Kati. "¡Ala! Linguistic Innovation and the Blending of Cultures on the South Texas Border". *Southwest Journal of Linguistics* 27 (1) (2008): 1-15.
- Reyes, Rogelio. "Language Mixing in Chicano Spanish". En *Spanish in the United States: Sociolinguistic aspects*, ed. Jon Amastae y Lucía Elías-Olivares, 154-165. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Rell, Amy. "An Exploration of Mexican-American Spanglish As a Source of Identity". *Mester* 33 (2004):143-157.
- Rivera-Jiménez, Norma. *An Exploration of Bilingual Teachers' Attitudes Regarding the Use of Spanglish in Different Settings*. Tesis doctoral, University of Massachusetts, 1984.

- Rivera-Mills, Susana V. y Daniel J. Villa, eds. *Spanish of the U.S. Southwest: A Language in Transition*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Silva-Corvalán, Carmen. "Code-shifting Patterns in Chicano Spanish". En *Spanish in the U S Setting*, ed. Lucía Elías-Olivares, 69-87. Rosslyn, VA: National Clearinghouse for Bilingual Education and Interamerica Research Associates, 1983.
- . *Language Contact and Change: Spanish in Los Angeles*. New York: Oxford UP, 1994.
- . *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington D.C.: Georgetown UP, 2001.
- Stavans, Ilan. *Spanglish: The Making of a New American Language*. New York: Harper Collin, 2003.
- . "Spanglish". En *Enciclopedia Latina*, ed. Ilan Stavans & Harold Augenbraum, 113-116. Danbury, Connecticut: Grolier Academic Reference, 2005.
- . ed. *Spanglish*. Westport, Connecticut-London: Greenwood Press, 2008
- Tió, Salvador. "Teoría del espanglish". En *A fuego lento, cien columnas de amor y una cornisa*, 60-65. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1954.
- Valdés, Guadalupe. "The Teaching of Minority Languages As Academic Subjects: Pedagogical and Theoretical Challenges". *The Modern Language Journal* 79 (3) (1995): 299-328.
- . "Bilingualism and Language Use Among Mexican Americans". En *New Immigrants in the United States: Readings for Second Language Educators*, ed. Sandra LeeMcKay & Sau-Ling Cynthia Wong, 99-136. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Valdés, Guadalupe, Joshua A. Fishman, Rebecca Chávez, William Pérez. "Maintaining Spanish in the United States. Steps Toward the Effective Practice of Heritage Language Re-acquisition/development. *Hispania* 91 (1) (2008):4-24.

- Varo, Carlos. *Consideraciones antropológicas y políticas acerca de la enseñanaza del "spanglish" en Nueva York*. Río Piedras, PR: Librería Internacional, 1971.
- Villa, Daniel. "Choosing a 'Standard' Variety of Spanish for the Instruction of Native Spanish Speakers in the US". *Foreign Language Annals* 29 (2) (1996): 191-200.
- . "Languages Have Armies, and Economies, Too: The Presence of US Spanish in the Spanish-speaking world". *Southwest Journal of Linguistics* 19 (2000): 143-154.
- . "Presidential Address: A Millennial Reflection Sobre la Nueva Reconquista". *Southwest Journal of Linguistics* 20 (2001):1-13.
- . "The Sanitizing of US Spanish in Academia". *Foreign Language Annals* 35 (2) (2002): 222-230.
- . "'Como pez en agua': The Border from a Different Point of View". *Río Bravo, New Series* 2 (1) (2003):1-12.
- . "No no dejaremos: Writing in Spanish As an Act of Resistance. En *Latino/a Discourses on Language, Identity, and Literacy Education*, ed. Michelle Hall Kells, Valerie Balester & Victor Villanueva, 85-95. Porthmouth, NH: Heinemann-Boynton/Cook, 2004.
- . "Aportaciones de la lingüística aplicada crítica al estudio del español de los EE.UU". En *Contactos y contextos lingüísticos: El español en los Estados Unidos y en contacto con otras lenguas*, ed. Luis A. Ortiz López y Manuel Lacorte, 301-311. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- Zentella, Ana Celia. *Growing up Bilingual: Puerto Rican Children in New York*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1997.
- . "The Hispanophobia of the Official English Movement in the US". *International Journal of the Sociology of Language* 127(1997): 71-86.

- . “Puerto Ricans in the United States: Confronting the Linguistic Repercussions of Colonialism”. En *New Immigrants in the United States: Readings for Second Language Educators*, ed. Sandra LeeMcKay & Saul-Ling Cynthia Wong, 137-164. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

## **DOCUMENTOS**



## LA PALABRA DE ODÓN

**Manuel Garrido Palacios**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**U**na expresión frecuente de Odón Betanzos, ajustada a su ser, era que en las relaciones humanas “había que sumar, no restar”. Frente a esta actitud, su nombre y su obra no gozaron siempre en su tierra natal de la consideración merecida, detectándose intentos de restar brillo a cuanto hizo por su idioma fuera de sus fronteras. Al fin, ninguneo de mediocres contra el que Odón sólo tenía su palabra clara y un único escenario: la Historia, a cuya puerta, traspasada por él con honor, acude jadeante una legión de ninguneadores vocacionales esperando acceder como sea. Dice el poeta:

Roto voy, Padre,  
amargado del sol de las semillas  
y desconcertado de alientos.  
... mundo de tonterías,  
de cuchillos...  
Me dejo ir por mis sentires,  
me desahogo,  
abrigo el alma que se me quema  
y la palabra que me dibuja como soy.

*[Santidad y guerrería (Antología 1952-1967)]*

Desde su sombra absoluta, Odón habita hoy en el mundo de la luz efímera, pero luz aún; mundo en el que sembró su palabra duradera, eso que valoraba otro poeta al que tanto conoció en su obra, Miguel Hernández, que pintaba los conflictos como...

Tristes guerras  
si no son las palabras.

[*Cancionero y Romancero de Ausencias*, 1938-  
1941, Miguel Hernández]

Dice Odón: “Descubro que la palabra que se dice es sólo voz en la distancia”. José M. Padilla señala en una semblanza que “ve el poeta en la palabra ese ropaje externo que traduce las ideas en elementos perceptibles, portadoras de sintonía entre el mundo interior y exterior, dos mundos distintos pero complementarios a un tiempo” [*Antología poética*. Ed. J. M. Padilla (1994)].

Odón añade en otras páginas: “Rezuma amplitudes la palabra que recubre la idea que florece” y advierte del impulso “del orbe por reproducirse en bienes, por dejar dicho en palabras lo que estremece”:

Miré, redondeé la mirada  
me detuve en la figura,  
sonsaqué el sonido,  
rebauticé la palabra.  
Esencias que se dicen,  
formas de decirse, lengua nueva  
y las palabras se arremolinan.  
He estado siempre  
con el alma que levanta vuelo,  
con el rezo que me nombra,  
con la voz sedienta de bienes  
y de palabras buscadoras de armonía.  
Cuaja la palabra,  
multiplica mi verbo de esencias.  
Abre y abre, corazón del humano  
lo que llevas latiendo.  
Ojo que quieren en miradas,  
palabras estremecidas

entre el corazón y el almendro.

*[Hombre de Luz (Antología 1967-1972)]*

Odón amó la palabra, la buscó, la tuvo, la dio hecha poema:

Voy con mí mismo,  
en las palabras que tengo.  
Me respiro en ansias de buscarme,  
de dar en luz las oscuridades y desiertos.  
Florezco con mi palabra,  
articulación trabajada,  
siglos de empeños.

*[La mano universal (Antología 1972-1976)]*

Palabra sobre palabra, hablaba del origen de su primer apellido: Betanzos, gallego, de su segundo: Palacios, astur, de su nombre, Odón Heriberto, y cerraba con orgullo diciendo que tanta mezcla vino a ver la luz bendita en Rociana, pueblo al que amó, al que lo trajeron de América para enterrarlo. El Destino, ese oscuro Poder, que no sabemos qué es, pero es, ni dónde está, pero está, lo hizo nacer en una tierra que sentimos nuestra cuantos queríamos al hombre bueno, porque, más allá de sumas y restas, Odón fue eso, un hombre bueno, que parece poco, hombre que...

Anda y desanda los caminos,  
idealiza la semilla,  
pregona sus ansiedades,  
hila en su nervio.

*[Hombre de Luz (Antología 1967-1972)]*

La palabra fue su herramienta como poeta, su trabajo como Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española —una de las 22 que velan por el idioma— y su disciplina en las aulas universitarias de la ciudad de Nueva

York, convencido de que a la palabra no había que temerle, sino respetarla porque contenía hebras del alma, que eran sostén del sentimiento y de la bondad, esa misteriosa cualidad humana que Odón ejercía y que lo elevaba sobre los dimes y diretes ocultos en los rincones turbios de lo injusto.

Intento no sentir y siento;  
hago oscuridad en mis ojos  
y sigo viendo por dentro;  
no toco y sigo tocando con mi alma  
lo que existe. Rompo el silencio  
y, sin quererlo, me guardo y respiro  
en el Dios de los misterios.

*[La mano universal (Antología 1972-1976)]*

En unos días densos en la Universidad Internacional de Andalucía, en un ambiente tan literaturizado con obras de Darío, Sor Juana Inés, Bioy, Cortázar, Borges, Cabrera, Neruda, Roa, Carpentier y Rulfo, era lo suyo que el tiempo se hiciera palabra y la palabra reflexión. Decía Odón:

Ser escritor es como estar picado de tarántula; el herido no tiene solución; no hay más salida que entregarse por entero a la palabra escrita. Es un fenómeno en el que he intentado meterme hasta el meollo. Lo primero es haber nacido para ello, como tocado por la divinidad para la gracia de la palabra. La preparación es complementaria. Si se nace para ello y se forma, se está completo para poder usar la palabra. Se conoce a cada persona por los gestos, por la manera de andar. Al escritor, por la palabra, que en él tiene que ser esencia para que su obra se vista de verdad. Le dijeron a Neruda: Hay un pastor que no sabe leer ni escribir, pero repite de memoria, palabra a palabra, los versos que ha inventado. Y pidió Neruda: Que venga a casa. Será el que diga cosas nuevas. Hay otros ejemplos en Luis Chamizo o en el primer Miguel

Hernández. Lo mismo que en mi Rociana hay poetas maduros, mayores. Gentes que nacen con esa predisposición y la sueltan el día menos pensado. Lo que dicen estará carente de algo, pero tienen lo esencial: el alma”.  
[Conversaciones en Mazagón (inédito). Odón Betanzos/M. Garrido Palacios (año 2000)]

Boca que no existe, alma desnudada,  
eco sin vacío, mar de hechos.  
Me aproximo tanteando, ojo de su célula,  
célula menuda de sus menores reflejos.  
Vivo la sensación, inundo de emoción  
lo que guarda en sus adentros.  
Rota la barrera y roto el velo.  
Sinfonía de deleites, glorias de vivires,  
cuchillo solo y cuchillo abierto.

*[Santidad y guerrería (Antología 1952-1967)]*

En Rociana —que era para él “otra madre de otra manera. Todas mis vivencias están aquí. Vivir sin ella sería imposible. Aquí soy completo”— se inició Odón en la hondura de las palabras, en la plenitud del alma de las palabras, de las enconadas palabras, de las palabras desnudas que son sólo lamento, que se bastan por sí solas y que se ajustan mal a las sabidurías al uso para raspar la costra que recubre los hechos. Palabras rancias de renglón vacío, de corazón lleno. Palabras de eco eterno apuntado en sus versos:

Nunca más ese hombre cruzará tu aurora.  
Yo vi la frente morir,  
al eco dilatarse.  
Más fuerte que mi nostalgia.  
¡Qué vacío en mí se haría!  
Todo quedó pequeño.  
Yo vendría,  
pero la noche tiene respuntes de tragedia.

Densidad de lo desconocido.  
Soledad de milenios.  
Entre el cielo y la hondura,  
cuando el llanto de la tierra  
tomó forma de mancha;  
cuando todo tomó rango de dolor eterno:  
Este dolor cósmico que me vive,  
este dolor.  
Esta agonía latiendo,  
este sentir y este infinito.  
Esta apreciación del universo entero.

*[La mano universal (Antología 1972-1976)]*

Palabra es Odón, la de Odón, la que lo hizo poeta, la que le dio el inefable misterio del verso, ese no sé qué, ese...

...dejo lejano de su pueblo,  
esa quemazón de recuerdos mal heridos,  
ese andar con ánimo en silencio.

*[Santidad y guerrería (Antología 1952-1967)]*

Palabras que un día lo sacaron al camino por buscar en otros mares, por buscar en otros puertos, a cuestas con la angustia:

¡Ay!, que se le va la voz  
y ya nunca le vendrá de nuevo.

Palabras como buriles que marcaron su medida:

... dejarlo pasar, dejarlo;  
oscuridad de los tiempos,  
hombre enterizo.  
¡Ay!, aire de los campos,  
tenue resplandor de la alborada,

limpio corazón que me está viendo.

*[Hombre de Luz (Antología 1967-1972)]*

Hay dos hitos en la vida de Odón Betanzos en relación con su tierra. Uno es cuando se va. Otro es cuando vuelve. Ambos van unidos, nunca separados, por medio siglo de dolor, dudas, perdones, ausencias. Dice:

Tu gente, Onuba,  
tan diferente,  
tan marinera en la mar,  
tan cavadora en la tierra.  
Tan malos con su sal los hombres.  
Tan buenos con su pan los hombres.  
Tan malos como España.  
Tan buenos como España.

*[Conciencia y Reforma (1962)]*

Desde niño trae Odón talladas en su gesto huellas de las que no se borran, esbozo de sonrisa, mirada atónita, rota la dulzura, ojos que no aciertan a medir ausencias:

Los fusilamientos de los padres  
los dejaron sin llanto.  
Lo fusilaron ayer,  
a las dos de la madrugada.  
Pino gordo, luna clara;  
lo fusilaron ayer.  
Guerra macabra.

*[Perfiles de las muertes sombras (1963)]*

La palabra ‘ausencia’ se le convirtió en frecuente. Odón pinta con palabras cómo se fragua una ausencia con mayúscula, atento a que una ausencia son ya todas las ausencias:

A la hora de morir lo llamaron a él

y le dijeron:  
¿Tú hablaste todo aquello?  
Y él dijo: ¡Sí, yo lo dije!  
Qué pena de cuerpo entero,  
qué pena de piernas,  
andarín de los montes,  
qué pena de las ideas masticadas,  
qué pena de tu certeza del mundo.  
Qué horror, Santo Dios,  
de pueblos que se matan,  
qué pena de hombres,  
qué pena del agua.  
*[Perfiles de las muertes sombras (1963)]*

Confiesa el poeta en una carta que le “costó años entender que los pueblos son inocentes y que los malos son algunos hombres”. [Conversaciones en Mazagón (inédito)]. Y sigue en sus versos:

Tenéis que oír al hombre,  
tenéis que verlo,  
porque sin verlo la muerte queda en nada,  
porque sin oírlo la tierra se enmudece.  
Tenéis que ver la sensación primera  
de amar y de morirse.  
*[Y entre los hijos, el hombre (1971)]*

Su marcha, la salida de Huelva de aquel Odón Heriberto Betanzos Palacios, parece envuelta en la declaración de pobreza que para obtener matrícula gratuita presenta en el Instituto de Enseñanza. Su vuelta se plasma en el cambio de aquel papel por otro en el que figura, como síntesis de toda una vida dedicada a la palabra, como Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española de Nueva York, fundada en 1973, única en un país no hispánico y en igualdad de derechos con el resto de Academias de la Lengua Española. Academia que da respuesta

a una sentida necesidad hispana en Norteamérica, Academia que protege nuestra lengua de cuantas agresiones, tantas veces institucionalizadas, sufre. Academia de cabal trayectoria en defensa del español: idioma madre de Odón, del que exprime cada palabra:

Yo otra vez,  
ahora en medio.  
Con mi sol de soles  
con mi paz ardiendo.  
Digo todo y me encuentro;  
yo me encuentro.  
Membrillos de los olivos,  
panes de los de en medio,  
Digo yo, y la sangre viene,  
digo agua, y la muerte se enfurece,  
digo algo, y siento.  
Yo siento, y abro, y me resigno,  
y la muerte al lado  
gamonitales de acento.  
*[Gamonita (1967)]*

Dos hitos en su existencia. El de la ida se produce a los 10 años, cuando...

...sonó la hora triste de atardeceres,  
cuando la intransigencia,  
vestida de horror,  
llegó nombrándole.  
Cuando eran las dos de la madrugada  
y el grupo de justos con fusiles  
encaró la carretera que mordía el viento.  
Cuando le dijeron: Párate,  
¿dónde quieres que te tiremos?  
Y el hombre dijo: ¡Al alma!  
*[Perfiles de las muertes sombras (1963)]*

El de la vuelta podría iniciarse en cualquiera de sus versos:

Amanecía en mis recuerdos,  
alma ida, alma buena,  
yo sería, entre mi voz y mis angustias,  
yo sería, alma en punto, puerta abierta.  
[*Santidad y guerrería (Antología 1952-1967)*]

Palabras dichas; palabras escritas. “Me pongo a escuchar con Odón Heriberto lo que durante ochenta y ocho eternidades guardó la mente del cronista, y sé por sus palabras que a la edad de cuarenta años aún no era Dios” [*Diosdado de lo Alto* (1980)]. Ese Dios era para Odón origen, soplo y aliento de todo lo que vive; voluntad de ser y de vivir. Definidor de los hechos. Realidad absoluta. Ambición-esencia del Todo y de los todos:

[...]. Pone oídos a las palabras que surgen en la casa bajo un cielo denso desde su cuarto del saber, de hacendado, con vocación diaria de la muerte trabajada. El amo lee, ¿qué lee?, y se levanta para escuchar a la dama de ojos gastados por el sufrir. Viene a ver al hombre que aún no es Dios. No sé nada de Pedro. Nada. Y ambos miden en silencio lo que son cinco años sin su palabra. ¡Ay, noticias malas que tan pronto llegan! ¿Por qué tardan las de Pedro? Míreme gastada en lágrimas por ese hijo que se fue porque le faltó el aire. Hijo como el pan, como un pan antiguo recién horneado. Rota la paz, el hombre que aún no era Dios, se lloraba por dentro.

[*Diosdado de lo Alto*]

Por las cunetas veo hombres de las muertes;  
conjugo la vida y conjugo la muerte.  
Las dos juntas caminan unidas y separadas  
y las dos me llevan al hilo de su cuerpo.

[*La mano universal (Antología 1972-1976)*]

Odio de odios. Guerra desbocada. Es horizonte es meta que jamás se alcanza. Pensaba que estaba cerca, que era el mismo ocaso, pero el ocaso del pueblo tenía forma de tragedia, de tortura. Es la historia del llanto.

En soledad es la cosa; insisto,  
vivo en la insistencia,  
calibro sus honduras,  
perfilo su hecho en los hechos.

*[Santidad y guerrería (Antología 1952-1967)]*

La pena se alarga con la ausencia y el silencio: “Haga algo, amo que lee, amo que tiene, amo que sabe, amo que puede. Cuando la muerte se inclina, dice la dama, ensombra el universo. Aquel camión, aquellos tiros, aquel negror, aquel llanto, ¿serán del hijo de esta mujer que me habla? Fulano debe saber algo. Mengano debe saber algo. Sutano lo sabe todo [...]

“La gente cree que lo sabe todo, que lo abarca todo, que lo entiende todo, que lo domina todo. Y si pinchas en tanta apariencia, sale el salvaje, el que muerde, el que insulta” [Conversaciones en Mazagón (inédito)].

Sabe el dolor que todos los muertos son un muerto, todos los niños, un niño, todos los llantos, el llanto. Cuando la lejanía sea cortada a tijera quedarán rabiones de estrellas violadas.

Ciegos, ciegos de ofuscaciones,  
vivos que están muertos,  
pantalla grande, cielo y tierra,  
universos.

*[Santidad y guerrería (Antología 1952-1967)]*

La casa era un jardín de palabras por decir, la casa era un palacio de palabras por nacer, la casa era una casa poblada de la ausencia, otra ausencia, madre de todas las ausencias. La casa

tenía esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo latió la vida. Y hay que escuchar los ecos con Odón Heriberto, que pidió matrícula gratuita en uno de esos cursos en los que alguna triste figura juzga si sabes o malsabes un latinajo, si vales o malvales, si has de hacerte viento y ser un ausente más de esa gran ausencia que es la historia sacada a jirones de los pliegues del sentir.

Abro la luz que hay en mi pecho,  
rompo los velos de las ignorancias negras:  
trajín ininterrumpido de todos los tiempos.  
Hago parada en mí para verme como siento.  
*[La mano universal (Antología 1972-1976)]*

Poesía, esencia, acercamiento, palabras de Odón. Vida, en suma. Vida: ese algo entre dos nada. Eso que es sólo lo que tenemos, nada más que lo que tenemos. Vida hecha palabras no dichas ante ningún tribunal pasajero porque para ellas no existe nota capaz de valorarlas. Palabras que permanecieron apretadas en los dentro donde habitan el amor y la muerte en extraño lazo, en extraño cepo: dos fuerzas poderosas que nos dejan indefensos en mitad del misterio de la vida. Se canta en Alosno:

Nacer nacemos sin más  
y un mal día nos morimos,  
mientras tanto, por aquí andamos,  
sin saber para qué estamos,  
sin saber a qué vinimos.  
[Fandango popular del pueblo de Alosno (Huelva)]

Y le dan a Odón sus palabras las voces anónimas:

Poeta del dolor, dolor a solas,  
Betanzos de lo triste transformado,  
levedad de príncipe tallado  
a la sombra del verso en que te inmolas.

Palacios de dolor, fuego de olas,  
con todo el corazón desheredado  
dejaste atrás tu pueblo del Condado  
al nacer de tus llantos amapolas.

Regresaste, Odón, mano serena,  
no a sembrar tanta tierra de venganza,  
sino a amarla en paz, ancha y segura,

sabio en manejar amor y pena:  
tus viejas herramientas de labranza,  
empeñado en rebrotar la flor más pura.  
[Manuel Garrido Palacios (2000)]

Otra palabra que no se despegaba de sus labios era el nombre de su pueblo querido, Rociana, omnipresente en su obra sin nombrarla, aunque la nombre. Se pueden detectar ejemplos distantes en más de medio siglo. Escribe en 1954:

Mi pueblo me hizo a su medida  
me hizo de viña y cante  
de filosofía tierna y ancha.  
¡Ay!, Rociana de mi amor más grande,  
y de mi sangre mezclada con tu cara buena.  
[*Pueblos y almas* (1954)]

Odón estuvo ingresado en el Hospital Juan Ramón Jiménez de Huelva por ‘eso’ que primero lo tumbó en su casa y después lo envolvió en vendas. Alguien dijo: “Verás cómo al despertar de la anestesia habla en inglés”. Y sus primeras palabras tras regresar del sueño fueron: “¡Coño, Rociana!”, por ese orden. Los presentes pensaron que la palabra del idioma madre es lo que de verdad sale con semejante frescura.

Se quejaba no del dolor de cuerpo, sino de alma: ‘He perdido un año’. Un año. De más estaba decirle que no había

perdido nada, ni un año ni nada, sino que a lo mejor lo había ganado. Pero él insistía con una rebeldía sobrecogedora: ‘He perdido un año. Yo soy escritor de escribir a diario, a mis horas, desde que veo la luz del día, y en un año he escrito poco y con esfuerzo. Un año es una eternidad en una vida’. [Conversaciones en Mazagón (inédito)]

Aquel dolor agudo, de arrancar raíces,  
aquel agobio, aquella pena cruzada  
y las otras mil de saetas  
que laceraban mi espíritu  
se van por entre vendavales y tiempos.  
*[Santidad y guerrería (Antología 1952-1967)]*

Aunque débil en la convalecencia, el gesto de Odón irradiaba, sin embargo, esa paz que sólo sale cuando uno se siente en casa; quizá por eso hizo un aparte y se enfrascó ese día en profundas conversaciones sobre las excelencias del jamón ibérico, del tocinillo veteado, de los cólicos que no rompen... pero enseguida retornó a su preocupación: ‘Un año, un año entero sin saber qué me pasaba. Me abrieron dos veces en América y me curaron lo que tenía, pero yo no esperaba tener más, sino trabajar, escribir, crear. Un escritor de casta no puede parar un año’. [Conversaciones en Mazagón (inédito)]

Resquemor del tiempo perdido, que para él era peor que la operación, peor que el dolor, peor que la caída puñetera en Mazagón. Peor que todo.

Una quietud de siglos me dice  
las verdades nacidas  
en su inconmensurable pecho.  
Un rezo antiguo, sin palabras: esencias de lo nacido.  
[Conversaciones en Mazagón (inédito)]

Las palabras de Odón, sublimadas palabras, dichas y no dichas, dedicadas, ofrecidas, silenciadas. Pasión por las palabras.

Los antiguos griegos no solían tanto escribir necrológicas como preguntar cuando moría alguien: “¿Tenía pasión?” Odón tenía pasión por la palabra. Era esa...

...tensión que me conmueve  
este corazón en vilo,  
esta palabra y este acercamiento.  
[Conversaciones en Mazagón (inédito)]

Una de las palabras con las que Odón inició su andar por la vida fue *muerte*, palabra y sentir presente hasta sus últimos libros, como el dedicado por entero a ella: *Sonetos de la muerte*, del que dice que es

como si me hubiera obligado a meter el dolor en catorce versos al presentir que otra forma poética hubiera sido una dispersión. Quería la concentración. Quizás he sido un poco egoísta en el sentido de que al querer tanto a mi hijo, he intentado crearle un monumento a perpetuidad. Esa ha sido la intención. Son palabras que encadenan la pena con la agonía, el dolor con la tristeza, la ausencia con el latido. Para atar todo esto tenía que sujetar las palabras para que nada se perdiera. En la muerte estamos ante una sucesión de incógnitas. Sabemos que vivimos en esto que llamamos existencia, pero ahí se pierde la idea, tanto en los principios como en el fin; se diluye todo en el todo. No sabemos si la muerte es una nueva dimensión porque no sabemos tampoco por qué vivimos. Yo creo que el nacer y el vivir son para desarrollarse en bien, para perfeccionarse en bien; hasta ahí llego. No podría decir si la muerte es el fin o un nuevo principio. La vida y la muerte andan cerca en la historia. La con

cepción que yo tengo de la vida sigue en estado primario, como en mi niñez, y sin embargo todo ha evolucionado. [Conversaciones en Mazagón (inédito)]

Siento un decir,  
palpo un gozo,  
rozo un milagro.

[Conversaciones en Mazagón (inédito)]

Las palabras acompañaron al poeta conforme se agigantaba en muertes, esa extraña dimensión de las sombras. Palabras para uno de esos sonetos, que bien podría figurar en oro en el marco literario español:

Por fin es la hora del morir naufragio  
cuando el alma se quiebra en sus verdades;  
me recuento y digo en eternidades,  
corazón que habla en aires de presagio.

Sutil por lo que enseña es el adagio  
del cuerpo que se muere en sus edades,  
sufrir de día y ver calamidades  
como norma sencilla del naufragio.

La vida dada la estimé en belleza;  
me la hicieron a golpe de maldades  
y no quiero vivir porque no quiero.

Con las ansias de morir se me empieza  
lenta a morir el alma en soledades.  
Poco a poco descubro que me muero.  
*[Sonetos de la muerte (2000)]*

Pero para que, sumidos en su ausencia, sea posible abrir el gesto al rayo de luz que se cuele entre las sombras, a lo que

siempre estaba dispuesto Odón, contaré una anécdota que en su desenlace se vistió de categoría.

Cuando hace años Odón abrió el curso de la UNIA, en La Rábida, mientras analizaba desde la tribuna palabras de otros autores, sucedió que se le perdieron las gafas, lo que hizo que se dividiera la solemnidad del acto académico mitad en discurso, mitad en una búsqueda colectiva del objeto perdido hasta por debajo de los asientos. Pasado el trance, lentes en su sitio, respiro hondo, un alumno le entregó un soneto en el que, más allá de malabarismos poéticos, daba fe del cariño que flotaba en el aula magna hacia el Doctor Betanzos, hiciera lo que hiciera: regalar palabras o buscar gafas. He aquí aquellos versos:

Cuánto misterio esquivo te salía.  
Palabra tras palabra te esforzabas  
en creer que todo lo que hablabas  
eran pasos camino de la poesía.

La mañana en paz te construía  
una carpa de aplausos, que gozabas,  
y unas gafas perdidas, que encontrabas,  
eran el regalo más feliz del día.

Yo no te entendí ni aún te entiendo;  
buscabas la palabra y no comprendo  
cómo no la viste, Odón, amigo.

La palabra no estaba en tus pesquisas,  
ni en las palmas, los llantos o las risas,  
la palabra, Odón, iba contigo.

[Manuel Garrido Palacios (2011)]



CFR

## MATAR A NERUDA\*

**Joaquín Badajoz**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**N**eruda está lejos de ser mi poeta favorito. Al presentar su poesía descomunal y extraña para mí, siento el mismo desasosiego de Paul Valery frente al canto telúrico de Gabriela Mistral. De esta afirmación, que hago a conciencia y gravedad, se deduce lógicamente otra: no soy un especialista en la obra nerudiana. Eso no quiere decir que como lector de poesía no me haya sumergido ocasionalmente en esa vasta corriente de metáforas: un río tronante y caudaloso que siempre he mirado impertérrito y con curiosidad, como el viajero que escucha la caída potente de las cataratas de Iguazú. Y es que Neruda es un tritón del Amazonas, tiene el torso humano y la cola de un pez, más que marinero en tierra, cabalga sobre el torrente de las aguas más íntimas, brucea en la profundidad y parece que camina sobre la superficie, con la agilidad del que patina sobre el hielo.

“Río” lo llamó Octavio Paz, aludiendo a su abundancia verbal, a su “fluir de ritmos y palabras, parecido a la marcha de las grandes aguas desbordadas”. Esa masa turbia y esplendorosa que va arrastrando consigo ciudades, universos enteros. Un río de agua salobre, añadiría yo. Lo que Paz se guarda, es que Neruda es la crecida que nunca cesa. Al Paz orfebre, que regresaba incesantemente a corregir sus textos, que tardaba meses para poner el punto final, definitivo, a una poema, le sobrecogía que Neruda pudiera escribir con ímpetu casi fisiológico. Y quiero suponer, aunque no lo sé a ciencia cierta, que su metáfora fluvial también encubra otra realidad estética más grave: Neruda es un poeta optimista, algo raro dentro de la buena poesía.

“Uno de los pocos hombres felices que he conocido”, afirmaba el escritor ruso Ilya Ehrenburg. Algo que el propio

Neruda reconoce. Logrando lo que se propuso, aunque no llegara a lograrlo, su héroe Lautréamont. Tal es así, que aún en sus textos más lánguidos, con sinos de nostalgia, se respira un tono de oda, una cadencia himnica arrolladora. Como un Píndaro americano ante la puerta latina, brotando del dolor inmune y vigorizado.

También sucede que hay ciertos poetas que un escritor debe mirar con recelo, desde cierta distancia, como se mira a los ojos de la esfinge, si uno no quiere convertirse en piedra. Y Neruda es uno de ellos. Un poeta tóxico, una de esas malas lecturas —en el sentido que le daba Harold Bloom a la angustia de las influencias— que es difícil de somatizar. Por eso es que el mundo está lleno de pequeños nerudas. Ni siquiera los seguidores de Lautréamont, que afirmaba que el plagio es bueno, con la misma tranquilidad con que el modisto español Adolfo Domínguez declara que la arruga es bella, pueden plagiar a Neruda. Uno lee a Neruda y se queda el retintín. Si bajo ese ritmo te visita la musa, será el súcubo, demonio macho travestido, que siempre muestra burlón su mueca, el rastro. Porque lo que en Neruda es arte, sería en otros poco menos que cursilería. Y lo curioso es que sospecho que el poeta lo sabe bien. Por eso en el número monográfico de su revista de breve vida *Caballo Verde para la Poesía*, dedicado al uruguayo Julio Herrera y Reissing, el poeta escribe sobre quien aceptó como uno de sus inspiradores modernistas: Herrera “sublima la cursilería de una época reinventándola a fuerza de figuraciones volcánicas”. Ese acertado juicio nerudiano, podría ser paráfrasis de su propia poesía temprana, la de *Crepusculario*, *Veinte Poemas de Amor* y *una Canción Desesperada*, y parte de *Residencia en la tierra*.

Eso explica quizás por qué siempre me ha seducido más el poeta que su poesía: y no estoy hablando del hombre, de Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, sino de Pablo Neruda: de ese mito que supo construir amasando la arcilla más elemental hasta convertirse en el poeta más grande de la América hispana. A diferencia de Pessoa, por ejemplo, que vivía secues-

trado por heterónimos, como un genio enfebrecido por personalidades múltiples, el poeta Neruda se convirtió en una suerte de Golem poético sustituyendo al hombre, tragándose lo como una boa constrictor. No en balde el poeta mexicano Eduardo Lizalde recuerda, en una de las valoraciones incluidas en esta antología, que el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón comparaba la voz cadenciosa del Nobel chileno con el sonido gutural de una boa constrictor.

Como Pessoa, también Neruda era omnívoro y terrenal: “Me comería toda la tierra. Me bebería todo el mar”, declara el poeta chileno en sintonía con el portugués, en su libro de memorias *Confieso que he vivido*. Pero la voracidad telúrica de Neruda, es más matérica y enunciativa, se ajusta a otro orden caótico, que nada tiene que ver con la agrimensura del verso pessoano, dándole sentido a otro tipo de sintaxis metafórica “inequívocamente irracional”, como la define el poeta Paco Brines. La novena parte de su poema *Alturas de Machu Picchu* podría ser un buen ejemplo de esta explayadura irracional de indudable belleza. Neruda rompe los límites de la dupla, la tripla o la serialización adjetivada tradicional para construir su réplica de Machu Picchu, piedra a piedra, desde la palabra.

Águila sideral, viña de bruma.  
Bastión perdido, cimitarra ciega.  
Cinturón estrellado, pan solemne.  
Escala torrencial, párpado inmenso.  
Túnica triangular, polen de piedra.  
Lámpara de granito, pan de piedra.  
Serpiente mineral, rosa de piedra.  
Nave enterrada, manantial de piedra.  
Caballo de la luna, luz de piedra.  
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.  
Geometría final, libro de piedra.  
Témpano entre las ráfagas labrado.  
Madrépora del tiempo sumergido.

Muralla por los dedos suavizada.

(*Altura de Machu Picchu, Canto General, Canto II*, 1950 [Fragmentos]; Antología General, p. 192)

En textos como este es donde mejor se aprecia su vocación concatenante: todo lo que existe, lo que ha atrapado la mirada telescópica del poeta, puede estar relacionado. Mejor aún si la irracionalidad de los contrarios enfrentados adquiere lógica sólo a partir de la imagen. Un principio riesgoso, porque alude a fórmulas, que luego se han reproducido peligrosamente por otros poetas menores de una manera casi artesanal. Aquí volvemos al poeta tóxico, irrepetible, ese que no se puede permitir que se instale en nuestra casa de la palabra. No es menos cierto que todos tenemos fórmulas, modos de crear, pero cada poeta debe hallar el suyo. Lo que en Neruda es auténtico en otros es impostado. Porque lo que sí debe quedar claro en este deicidio nuestro es que Pablo Neruda era un poeta descomunal, empezando por los episodios más triviales: su sensibilidad para conmoverse ante una imagen de Gautama hambriento, su avidez de coleccionista... hasta en sus juicios políticos.

Digamos que ni las estaciones más arriesgadas de su itinerario vital, como cuando vive clandestinamente en Valparaíso —protegido por Francisco Cuevas Mackenna, a quien le dedica el divertimento *Crónica de San Pancho*, publicado facsimilar en este volumen—, después de ser desaforado de su cargo de Senador durante el gobierno de González Videla, dejan de tener una pátina poética, ahora bajo la identidad de Antonio Ruiz Lagorreta, con la sospechosa profesión de ornitólogo.

Y una de las virtudes de esta Antología General, Edición Conmemorativa preparada por la RAE y la Asociación de Academias de la Lengua Española y publicada por Alfaguara, es precisamente que, junto a las aproximaciones críticas a su obra, se va develando el Pablo Neruda humano: a través de cartas, crónicas de viaje, poesía, memorias. Ese Pablo Neruda

que a mí, como ya he dicho, particularmente me inquieta. Creo, como el poeta Lizalde, que el éxito nerudiano no se debe a su filiación política. Otros también prestaron servicios a la política, y los siguen prestando, sin ese alcance portentoso. ¿Dónde entonces radica el misterio?

¿Quizás en que nadie latió al ritmo de una época como él? Hay poetas que se adelantan y otros que viven siglos atrás, pero lo cierto es que no todos logran esa sincronía total con su propia contemporaneidad. Neruda es uno de esos pocos poetas ajustados al ritmo circadiano de la humanidad. A un punto tal, que su obra final ya revela la decadencia, la angustia de una época que habría de morir con él: la de los poetas diplomáticos, viajeros incansables, políticos humanistas, la de la utopía irrealizable. Poetas que lograban reunir estadios y auditorios, tocar los corazones con el ensalmo de su palabra. Poetas que arrastraban a la juventud. No fue el único, es cierto: recuerdo las lecturas de Allen Ginsberg, coronado rey de Mayo en Praga, y vitoreado por una juventud en la que se encontraba Vaclav Havel, tres primaveras antes de la entrada oprobiosa de los tanques rusos: episodio este que el gran amanuense del siglo no dejó tampoco pasar y al que hace referencia en uno de sus pocos poemas tristes *1968*:

La hora de Praga me cayó  
como una piedra en la cabeza,  
era inestimable mi destino,  
un momento de oscuridad  
como el de un túnel en un viaje  
y ahora a fuerza de entender  
no llegar a comprender nada:  
cuando debíamos cantar  
hay que golpear con un sarcófago  
y lo terrible es que te oigan  
y que te invite el ataúd.

¿Por qué entre tantas alegrías

que se construyeron sangrando  
sobre la nieve salpicada  
por las heridas de los muertos  
y cuando ya el sol olvidó  
las cicatrices de la nieve  
llega el miedo y abre la puerta  
para que regrese el silencio?

Yo reclamo a la edad que viene  
que juzgue mi padecimiento,  
la compañía que mantuve  
a pesar de tantos errores.  
Sufrió, sufrimos sin mostrar,  
sin mostrar sino la esperanza.

Sufrimos de no defender  
la flor que se nos amputaba  
para salvar el árbol rojo  
que necesitaba crecimiento.

Fue fácil para el adversario  
echar vinagre por la grieta  
y no fue fácil definir  
y fue más difícil callar.

Pido perdón para este ciego  
que veía y que no veía.

Se cierran las puertas del siglo  
sobre los mismos insepultos  
y otra vez llamarán en vano  
y nos iremos sin oír,  
pensando en el árbol más grande,  
en los espacios de la dicha.

No tiene remedio el que sufre

para matar el sufrimiento.  
(*Fin de Mundo*, 1969; Antología General, 455)

Este es el Neruda que prefiero, el de *Fin de Mundo*, escrito en Isla Negra, el de *Geografía Infructuosa*, fechado en París, el del discurso de Estocolmo (incluido en esta antología), el poeta que mira al pasado sin perder el optimismo, pero atemperando la euforia.

También existe otra razón para matar a Neruda. Y esta es una anécdota más personal. Tengo que decir que antes de llegar al bardo chileno, ni siquiera a sus conocidos “Poema 15” (‘Me gusta cuando callas’) o “Poema 20” (‘Puedo escribir los versos más tristes esta noche’), ya había leído los *Cuentos de la Malá Strana*, de Jan Neruda. Frente al mundo alucinante del autor checo, el Neruda nuestro me parecía superficial. Ahora, más de veinte años después, apenas puedo recordar solo el ambiente de la Malá Strana, el disfrute de su lectura —y debo confesar que ni siquiera recuerdo una *stanza* de algún poema mío—, sin embargo, los versos de Neruda regresan como un eterno retorno, como el susurro que le devuelve desde adentro sonidos alucinantes a un enfermo de tinnitus. Están ahí, nunca se han ido, a pesar de que me he esforzado en ahuyentarlos. A tal punto que releendo a Neruda, antes de esta presentación, me tropecé de repente con un poema suyo “Artes Poéticas” [(II), p. 465], y que comienza: “No he descubierto nada yo,/ ya todo estaba descubierto/ cuando pasé por este mundo”. Fue entonces que decidí resucitar a Neruda, leerlo ávidamente, enfrentarme a su sonrisa insolente bajo la gorra ladeada... porque no puedo explicarme cómo, pero siento que el aire de ese poema suyo entró de contrabando entre las líneas de mi texto *Fragmentos del Libro Mayor de los naufragios*. Sobre todo en estas dos partes:

## II

Fui a tientas descubriendo mundos,  
con una mano abriendo cerrando con otra mano.

No quise hacer caminos,  
dejé todo cual estaba.

Los lugares que el viento enhebró bajo la hiedra,  
una botonadura de tallos  
donde ningún pie había roto la soledad...

## VI

Por eso nada descubro, nada nuestro.

Después de leer, ir de un verso a otro, con el desconcierto y la sorpresa que ustedes supondrán, terminé preguntándome: ¿Qué sucedió con este muerto indómito a quien parece que he matado bien? ¿Es la venganza de Neruda tan amplia como la de Moctezuma, un alimento poético que no se digiere bien? ¿O será Neruda acaso que se burla desde la muerte?

\*Presentación en la Feria del Libro de Miami (noviembre 2010) de *Antología General, de Pablo Neruda*, Edición Conmemorativa. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara, España. Y de *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología General*, Edición Conmemorativa. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara, España.

## GABRIELA MISTRAL

**Orlando Rodríguez Sardiñas**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**C**onsulado de Chile/ Madrid /25 de enero de 1934/  
Escribe Lucila Godoy (nuestra Gabriela Mistral) que desde agosto de 1933 había puesto en conocimiento del Sr. Ministro de Relaciones Exteriores de Chile “el nuevo domicilio de la oficina consular chilena, que es Avenida Menéndez Pelayo, número 11, Madrid, y asimismo el nuevo horario que corre de las diez a las catorce horas”... contando, a su entrañable amiga Doña Carmela Echenique de Errázuriz (*Vuestra Gabriela*, Cartas inéditas, p. 23) entre otras cosas, pormenores de su vida y de su puesto consular en esos momentos:

Da esto de ochocientas a mil pesetas. Me costea la mitad de la vida; la otra mitad debo sacarla de artículos, de mis ahorros que con la caída del dólar bajaron a la mitad. Mi pensión no se paga hace dos años y no consigo un céntimo de allá. Dudo mucho de poder seguir viviendo en esta forma, a menos que me reduzca a estar de pensión y a tener el consulado en un solo cuarto. Me he dado un plazo de tres meses para resolver. Mi país me ha tenido siempre a media hambre; pero se suelen colmar las medidas. Habrá que seguir viviendo de (dar) clases en la América, y ya los viajes me fatigan. Mi hermana está grave y ya muy vieja. Una diabetes (sic) larga y una herida al vientre que agravan la diabetes: tengo dos casas, ambas pesadas de tener.

Esta Gabriela, esta sublime y notoria relegada, con todo y flamante Premio Nobel en su momento, con unos pocos libros que la hacen merecer el aprecio de buenos cono-

res... es un ser de una inmensa y copiosa calidad humana. Trotamundos muy a su pesar, con sus papeles a cuesta, el cariño de su sobrino Yin Yin, y algunas fieles amigas que le sacan sonrisas cuando la asedian pesares y penurias, queda estupendamente bien conformada en las presentaciones del tomo.

Aunque este trozo de una carta de Gabriela Mistral a su buena amiga Carmela en Chile no forma parte de este volumen, he preferido comenzar por su actividad epistolar. Este epistolario ocuparía varios tomos y algunas ya se han publicado en libros como del que extraemos estos párrafos, y otras cartas en el legado de Doris Dana, secretaria y amiga, que he tenido la suerte de revisar en Chile bajo la custodia de Pedro Pablo Zegers, en la Biblioteca Nacional en Santiago... De esas cartas salta la figura de nuestra poeta con toda su desgarradora intimidad, con su intelecto y su observación de los acontecimientos mundiales y, en muchas ocasiones con toda su lengua suelta envuelta, a veces, en algún que otro paño literario, para que el daño toque a menos. Así le diré a su mentor y amigo mexicano José Vasconcelos:

Yo no puedo callar más ni puedo tampoco morigerar en una pavesa menos, este descargo de sinceridad. Ud. me conoce y Ud. sabe que por ímpetu de decoro doy en palabras como quien da en saetazos, la verdad que otros pretenden poner pintarrajeada en un ataúd.

Yo no podría ser fiel a México, fiel a Ud. Y tampoco fiel a mí misma, si sumiese este borbollón de franqueza. De absoluta franqueza.

Y voy al grano; que ya he puesto demasiada fronda.

Convéznase, amigo mío, que no es usted pasta de general o almirante, ni siquiera de cabo ni grumete. Lo suyo es gobernar ideas. Dios le ha dado sesos para que conduzca con lucidez al mocerío, a los vejestorios, a toda criatura que sepa leer y oír. [...] Retírese a sus libros, como Quevedo, [...] Refúgiense en la paz fértil, gobierne

sus letras, conduzca a su pluma y así alcanzará a poner a salvo lo que aún queda de su prestigio. Se lo agradecerán su madre y sus amigos todos. (XLVII)

Sabemos, y saben aún los menos conocedores de la obra de Gabriela Mistral, que México, con el patrocinio de su buen amigo Vasconcelos, fue el primer escalón de una intensa escapada por el mundo hispanoamericano, Europa y los Estados Unidos. Digo escapada porque la poeta escapa más que viaja, huye y se refugia en gentes y paisajes, más que hace turismo. Lo apunta Marcelo Simonetti en un artículo de *El Mercurio* (7 de sept., 2001) cuando pregunta “¿de que huye ella?, por qué siempre está huyendo...”. Se cansa de los lugares, de las casas, de los hoteles...y por todos estos espacios visitados va dejando el fruto de su trabajo, porque las escapadas le salen muy caras al bolsillo de la chilena que, como hemos visto, se ve asediada por muchas necesidades. Así, con esos gastos perentorios cubiertos sobre todo con el fruto de artículos periodísticos y conferencias, Gabriela, va poco a poco —como quien no hace sentir su presencia literaria— dejando una importante influencia entre los diversos grupos humanos de los países que visita:

“La influencia de Gabriela —dijo el crítico franco-argentino Max Daireaux en su *Panorama de la literatura hispanoamericana* (1930)— es profunda; no es hablando con propiedad una influencia literaria, no se ejerce sobre los escritores sino sobre los hombres, es una influencia moral que actúa misteriosamente sobre las inteligencias y corazones y parece, a primera vista, inexplicable. La juventud inquieta o sencillamente pensante va hacia ella como hacia la Meca espiritual de América Latina [...] Ella es socialista y es cristiana [...] Su socialismo es más una manera de sentir que una manera de pensar [...] Es cristiana, pero no según la Iglesia sino según Cristo, su misticismo es, por así decirlo, una poesía del dolor [...] Esta mujer es un Sócrates cristiano que to-

davía no ha encontrado su Platón [...] y ella representa la mayor fuerza espiritual de América Latina”. (XLV)

Gabriela es una mujer que marcha a la cabeza de las mujeres de su época, una mujer y una intelectual que adelanta, expone y lucha por los derechos de las mujeres de su momento en unos momentos en que en Hispanoamérica no se usaban ni se estimaban tales luchas. De ellas y con ellas canta, rídicamente, líricamente, contando las legiones futuras:

¡Oh Creador, bajo tu luz cantamos,  
porque otra vez nos vuelves la esperanza!  
¡Como los surcos de la tierra alzamos  
la exhalación de nuestras alabanzas. [...]   
Oh, Creador de manos soberanas,  
sube el futuro en la canción ansiosa,  
que ahora somos el plantel de hermanas,  
pero seremos el plantel de esposas”. (191)

El tono de estos versos, y de otros muchos de Gabriela hará decir a Octavio Paz (1991):

En Gabriela Mistral hay ecos inconfundibles de la Biblia, una voz que echo de menos en casi toda nuestra poesía moderna. Dije: voz viril, agrego ahora voz de varona, voz de Judith o de Esther, profunda y poderosa voz de montaña mujeril. La montaña es terrible porque es tiempo petrificado, inmensa forma quieta en cuyas entrañas duerme y sueña un mundo primordial...: agua y metales, piedra y fuego. Lejana e imponente, la montaña de pronto se vuelve maternal y se convertirá en cocina pacífica. La vemos por la ventana y cada anochecer le contamos nuestras penas y alegrías... Poesía hecha con las palabras de todos los días pero ungidas por el aceite de lo sobrenatural. Realismo transfigurado, vida diaria transformada en rito y oficio divino. (L)

Precisamente, el impacto de esta obra hará decir a los que la presentan y representan en el volumen que hoy traemos a esta mesa:

Con Walt Whitman, César Vallejo, Pablo Neruda y Gonzalo Rojas, Gabriela Mistral pertenece a ese gran despertar o desplazamiento telúrico que en la narrativa se afilará en las obras de Miguel Ángel Asturias, Rómulo Gallegos, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos o Juan Rulfo, y que da constancia viva de la fusión que se cumple en las letras de arcilla, barro y vidrio de las Américas escritas”. (LII)

El libro que hoy nos ocupa, preparado por un equipo de conocedores y amigos, a cargo de la RAE y la Asociación de Academias de la Lengua Española, en atractiva y manejable edición de Alfaguara, presenta unas características a la que debemos referirnos, ya que se trata de mostrar sus virtudes ante otras ediciones de la obra de Gabriela Mistral. El libro nos trae una abundante bibliografía de la poeta a cargo del profesor chileno Cedomil Goic, quien también se ha ocupado de la edición del tomo. Tarea no fácil ya que Gabriela Mistral, ordena y desordena su obra caprichosamente, digamos mejor, creativamente, cambiando poemas de una obra a otra, de una sección a otra, eliminando algunos o añadiendo otros, según iban apareciendo nuevas ediciones con sus trabajos.

Los textos de Gonzalo Rojas, de Carlos Germán Belli, de Adolfo Castañón, de Bruno Rosario Candelier, de Pedro Luis Barcia, de Darío Villanueva y de Cedomil Goic acompañan a la obra aclarándola desde sus perspectivas personales que muestran los varios caminos que el lector debe andar al momento de degustar los textos de la chilena. Para darnos aún más caminos y entender espacios pocos transitados de la poeta se presentan los textos. “Las voces de Gabriela Mistral” en los trabajos de seis estudiosos mistralianos: Santiago Daydí-Tolson, Grínor Rojo, Ana María Cuneo, Mauricio Ostria

González, Adriana Valdés y Mario Rodríguez Fernández, estos tres últimos sobre un aspecto de los libros *Desolación*, *Tala* y *Lagar*, específicamente. El índice onomástico y el de Títulos y Primeros Versos son muy útiles, pero sobre todo ayuda al lector de manera muy especial el Glosario preparado por buenos conocedores de la obra de la chilena, Cedomil Goić y Carlos Domínguez. Este glosario viene a redondear su poesía, por esclarecedor, por dejarnos entender a fondo el habla popular del Valle de Elqui, porque —y como lo apunta Mario Rodríguez Fernández— “Mistral trabaja en el borde de dos sistemas, el de la modernidad vanguardista y el de la ‘comarca oral’ de Elqui”. (678) En la lengua poética de Gabriela —nos explica más detenidamente Rodríguez— se da una especie de transculturación que podríamos llamar anómala, ocupando un lugar entre la “ciudad letrada” del vanguardismo y la “oralidad” rural de esa región chilena. Afirma la misma Gabriela:

Me conozco, [...] los defectos y los yerros de cada una de mis moceduras verbales, y sin embargo, las di y las doy ahora todas, aunque sepa más y yo cargo aquí, a sabiendas, con las taras del mestizaje verbal. Pertenezco al grupo de los malaventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin Edad Media; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión conturbados e irregulares, a causa del injerto; me cuento entro los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una violencia racial. (212)

Metiéndonos en la lectura conjunta de este tomo, más que en ninguna otra edición de su obra, empezamos a descubrir un sello distintivo más de esta mujer-poeta, y es que esos textos, todos esos textos ahora juntos por obra y gracia de la editorial y su editor, conforman una especie de diario, de “cuéntame-tu-vida” lírico que nos visten a veces y nos desvisten otras a la chilena. Si esto es verdad y vale para juzgar a

muchos poetas en sus obras, lo es con especial atención a Gabriela. Si la joven Lucila enfrenta una inicial *Desolación* lo hace declarándola en sus versos donde canta a montañas y pájaros, a ríos y senderos y donde aparecen nombres de personas que la acompañan en esos días de tristezas que la convierten en Gabriela luego, a raíz de unos acertados *Sonetos de la muerte*.

Si retrata a una de esas personas a lo largo del camino, se está retratando a ella misma, como si se mirara a un espejo cuando habla de “esta alma de mujer viril y delicada,/ dulce en la gravedad, severa en el amor,/ es una encina espléndida de sombra perfumada, por cuyos brazos rudos trepara un mirto en flor” (“La encina”, 35). Y luego, cuando comienza su largo viaje va cantándole a todos esos pueblos visitados: México, Ecuador, Argentina, Cuba, España, Italia, los Estados Unidos, con especial atención a este país, Estados Unidos, donde pasó una buena y larga parte de su vida, y donde encontró la alegría de su primera publicación en la ciudad de Nueva York (*Desolación*, 1922, Instituto de las Españas / Federico de Onís) y, precisamente, será en esta misma ciudad, donde muera, en enero de 1957, y donde hallará amistad y cuidado en la persona de su amiga Doris Dana.

Esta mujer-poeta es muestra fiel de esa otra mujer americana que se iba haciendo entre lo autóctono y lo traído allende los mares, muestra de ese crecer entre las ansias de un continente nuevo y la experiencia de uno viejo, evidencia del maridaje entre el pasado y el futuro. Veamos, por ejemplo, en su “Colofón con cara de excusa” a sus poemas (nanas, canciones de cuna) en *Ternura* su defensa del decir americano:

Una colega española se burlaba alguna vez del empeño criollo en forzar la poesía popular, provocando un nacimiento por voluntad, o sea un aborto. La oía yo con interés: un español tiene siempre el derecho para hablar de los negocios del idioma que nos cedió y cuyo cabo sigue reteniendo en la mano derecha, es decir, en la más expe-

rimentada. Pero, ¿qué quieren ellos qué hagamos? Mucho de lo español ya no sirve en este mundo de gentes, hábitos, pájaros y plantas contrastados con lo peninsular. Todavía somos su clientela en la lengua, pero ya muchos quieren tomar posesión del sobrehaz de la Tierra Nueva. La empresa de inventar será grotesca; la de repetir de ‘pe a pa’ lo que vino en las carabelas, lo es también. Algún día yo he de responder a mi colega sobre el *conflicto tremendo entre el ser fiel y el ser infiel en el coloniaje verbal*. (210)

Es importante recordar, y así lo he pensado siempre, que de los artistas no es necesario sacar fuentes vivenciales para aquilatar el fondo de su obra de creación, pero sí vale la pena el recorrido por esos callejones de la cotidianidad para aquilatar el nivel de alma y también de cuerpo, que despiertan y sacan adelante esos textos. Esa obra, quizás no muy extensa en el caso de Gabriela, fue apreciada por muchos que vieron en ella otras prendas distintas de aquellas que la vestían de abnegada maestra rural, o de mujer amante con amado suicida o de recia luchadora de derechos civiles y libertades femeninas y raciales.

Hay que hacer el recorrido necesario para atar los cabos, y detenerse allí donde vida y obra se cruzan, se dan la mano o se entran a bofetadas obra y circunstancia de vida.

Y a esa poeta, con esa obra, acude Gonzalo Rojas, en las páginas de este tomo, llamándola “animala”, porque el tono de mucha de la poesía de Gabriela es recio y hasta tosco, a pesar de esos externos dulzores maternos que le endilgan y que más bien pertenecen a la primera etapa de su vida; porque ese poema suyo más hondo sobresale en “el manejo abrupto del lenguaje” que parece haber aprendido en “el pedrerío de sus cerros”, una especie de espontaneidad inmediata que golpea de pronto los versos y —nos dice ahora Rojas— “el mal gusto del gran léxico Elqui arriba”. (XIII)

En cuanto al uso de ciertas formas en el hablar de su región nos trae, entre muchos, la gracia de un poema de su libro *Tala*:

Todas íbamos a ser reinas,  
de cuatro reinos sobre el mar:  
Rosalía con Efigenia  
y Lucila con Soledad.  
En el valle de Elqui, ceñido  
de cien montañas o de más,  
que con ofrendas o tributos  
arden en rojo y azafrán.  
Lo decíamos embriagadas,  
y lo tuvimos por verdad,  
que seríamos todas reinas  
y llegaríamos al mar...  
Efigenia cruzó extranjero  
en las rutas y sin hablar,  
le siguió, sin saberle nombre,  
porque el hombre parece el mar.  
Y Lucila, que hablaba a río  
a montaña y cañaveral,  
en las lunas de la locura  
recibió reino de verdad.

De este poema dirá su propia autora:

Esta imaginería tropical vivida en un valle caliente, aunque sea cordillerano, tenía su razón de ser [...] Allí me había yo de conocer al ciervo y la gacela, el pavo real, el faisán y muchos árboles exóticos, entre ellos el flamboyán de Puerto Rico, [...] No bautizan con Ifigenia, sino con Efigenia, en mis cerros de Elqui. A esto le llaman disimilación los filólogos, y es operación que hace el pueblo, la mejor criatura verbal que Dios crió, quien

avienta el vocablo de pronunciación forzada y pedante, por holgura de la lengua y agrado del oído. (333)

Ya hemos visto anteriormente cómo Gabriela pone de manifiesto el uso de americanismos en su obra y lo defiende sin pelos en la lengua.

Otro asunto de interés que podemos apreciar en este libro es el caso del Premio Nobel mismo. Gabriela Mistral, la primera mujer y la primera figura hispanoamericana que gana el preciado laurel. Desde que conozco este asunto del otorgamiento del Premio Nobel, me ha llamado la atención las razones que aducen los jueces para seleccionar las obras de los autores escogidos, sobre todo las silenciosas sinrazones que flotan ante los no escogidos. En muchas ocasiones, y claro, debido quizás a mi falta de conocimiento de la literatura de todos los países del mundo, sobre todo aquellos que hablan otras lenguas que no son las romances y el inglés —que tengo al doblar de la esquina por vivir en los EE.UU— y un tanto desconocedor de los hilos políticos y publicitarios que mueven las fichas de la Academia Sueca, estas selecciones me resultan sorprendidas. Gracias a Dios, o al hado lírico que ha hecho su aparición en el teatro sueco del 2010 tenemos, al fin, la grata nueva del triunfo de Mario Vargas Llosa, tan merecedor, tan esperado, aunque faltó en su momento el gran Borges que tantos merecimientos había acumulado. En fin, el académico Darío Villanueva recoge un texto “Gabriela Mistral: El significado de un Nobel” que ilustra el proceso haciéndonos participar de las discusiones que llevan a esas decisiones a las que muy pocos tienen acceso. Allí vemos que en cumplimiento de la voluntad de Alfred Nobel en su testamento (1895) al fundar los premios, deja instituido su otorgamiento a “persona que hubiese producido en el campo de la literatura la obra más destacada en una dirección ideal”, que va a entenderse luego como que su creador alienta una obra con una dimensión y orientación universal. Ese fue el criterio que siguió el académico Carl David af Wirsén desde el primer momento, lo

que en la literatura alemana llaman una *Weltliteratur*, la “literatura universal”, (*World Literature*, en inglés) en cierta manera opuesta al concepto de la “literatura nacional”, y por ese criterio se ha regido, hasta el momento, la concesión del Premio Nobel. ¿De dónde procede este concepto? Apunta Darío Villanueva a conversaciones que mantuvo en 1827 Goethe con el profesor Johann Peter Eckermann y que se refiere al “fenómeno —dice Goethe— que cada vez se va precisando más” de una literatura global, mundial, un paso más allá de la literatura nacional. Curiosamente Gabriela, en un poema de *Lagar* “Recado terrestre” hace referencia a Goethe cuando dice:

Padre Goethe, que estás sobre los cielos,  
entre los Tronos y Dominaciones  
y duermes y vigilas con los ojos  
por la cascada de tu luz rasgados...”. (451)

Otra precisiones: además de ser Gabriela la primera escritora hispanoamericana y primer poeta de nuestra lengua española que lo recibía, fue la primera persona en recibir el Premio Nobel (1945) tras el plazo de cuatro años impuesto por la II Guerra Mundial. ¿Se trataba, discretamente, de mantener las designaciones lejos de la convulsa y destruida Europa, y además alejarla de cualquier significación política definida, lo que ahora llamaríamos “corrección política”?

A esto hay que añadir que en las mesas suecas ya se encontraban ciertas evidencias sobre la chilena: Traducciones de su poesía promovida por el académico sueco profesor Dahl, propuestas de candidatura de la obra de Gabriela (apenas tres libros *Ternura*, *Desolación* y *Tala*) toda publicada fuera de Chile (Nueva York, Madrid, Buenos Aires) con reseñas suscitadas por críticos españoles e hispanoamericanos, sobre todo uno chileno Luis Enrique Delano, que apuntaba muy singularmente que sus libros “han bastado para dar un relieve y una categoría universales a su poesía”, añadiendo

además que su poesía es difícil “de traducir a causa de sus asperezas, de la singularidad del lenguaje y de su apasionado acento.” (CVI). Si por otro lado consideramos —como lo subraya en su discurso de presentación el académico Hjalmar Gullberg— que Gabriela comparte su condición de maestra, y sus “sentimientos primordiales de la vida humana” con la primera mujer Premio Nobel y por demás sueca Selma Lagerlof, podemos comprobar que las cartas estaban echadas para otorgar el galardón a la gran poeta de Elqui.

Para concluir podríamos decir con Simonetti:

Ahí está la poesía de Gabriela. Revisitada. Mirada con otros ojos. Ella misma, redibujada. ¿Un arrebató de imaginación?, ¿un acercamiento a la complejidad de su ser?, ¿quién es la verdadera Mistral? Una pregunta difícil de satisfacer con una sola respuesta. Lo claro es que su estatura excede la del mito de la humilde maestra latinoamericana. Así como la hermosura de un poema radica en la posibilidad de hallar cientos de otros poemas dentro del suyo. Así también de Gabriela Mistral. Depende de quien la mire. Depende de quien la lea. Al fin y al cabo, Gabriela nunca tuvo dueño.

\*Presentación en la Feria del Libro de Miami (noviembre 2010) de *Antología General, de Pablo Neruda*, Edición Conmemorativa. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara, España. Y de *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología General*, Edición Conmemorativa. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara, España.

**PABLO NERUDA Y GABRIELA MISTRAL  
BAJO EL ALA DE LAUTRÉAMONT**

**Gerardo Piña-Rosales**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

*A Wilfredo Penco*

**A**nochece. En su casa de Isla Negra —donde conviven en heteróclita balumba libros, mascarones de proa, botellas, mapas, caracolas y estrellas de mar—, Pablo Neruda contempla cómo la noche se abalanza sobre el mar y las montañas. Ha comenzado a llover. Al principio es sólo una tímida llovizna, pero a poco se desata un fuerte aguacero. Aúlla el viento como un animal herido. Hace frío. Un albatros, indiferente a la lluvia y al viento, planea sobre el piélago marino, sorteando las encrestadas olas coronadas de espuma y madejas de algas enredadas. Después de haber oteado el horizonte numerosas veces, se aleja hacia los bosques cercanos.

Neruda ceba su pipa de ébano, coge al azar un volumen de su biblioteca, se sienta cerca de una ventana y abre el libro: son los *Cantos de Maldoror*, de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. El poeta lee, el poeta sueña.

Gabriela Mistral, víctima de un cáncer incurable, agoniza en un hospital de Long Island, Nueva York. La acompaña Doris Dana, su último amor. Afuera se ha desencadenado una furiosa nevada. Los automóviles, con los faros encendidos, circulan lentamente. Las ramas de los abedules se comban por el peso de la nieve. En la habitación del hospital huele a cloroformo y aguarrás. Gabriela se remueve inquieta en el lecho. Abre los ojos. Doris está sentada junto a ella, leyendo. La enferma le sonrío, pero al instante su sonrisa se convierte

en una mueca de dolor. Doris se levanta y le acaricia el rostro; luego sale de la habitación; en seguida regresa con una enfermera. Una elevada dosis de morfina tranquiliza a la moribunda.

“Siempre te fascinó mi Maldoror, no es verdad Pablo?” Neruda da un respingo. ¿De dónde ha salido esa voz? Será el viento en los cristales, el viento que muerde y rabia. Sigue leyendo: “Maldoror fue bueno durante los primeros años de su vida y vivió dichoso; luego se apercibió de que había nacido perverso: ¡fatalidad extraordinaria! Ocultó su carácter como pudo, durante un gran número de años, pero al final, a causa de esa reconcentración que no le era natural, cada día la sangre le subía a la cabeza, hasta que no pudiendo soportar más semejante vida, se arrojó resueltamente por la senda del mal...”. De repente, se oyó de nuevo la misma voz: “Créelo, Pablo, no escribí más que la verdad y nada más que la verdad”. Neruda se vuelve y ve frente a él al mismo Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. No es tan joven como nos lo muestra la única fotografía que de él tenemos (si es él el retratado). Es más, se diría que su edad es indefinida. En su rostro cadavérico refulgen sus ojos, ojos de lobo, ojos de infernal cancerbero.

“¿Eres tú, Isidore? ¿Eres tú, arcángel maldito?, se le encaró Neruda. Isidore le respondió: “El mismo, querido Pablo: Isidore o Maldoror, que para el caso es igual”. Neruda, dando un paso atrás, le espetó: “¡Vade retro, Satanás!”. Lautréamont se encoge de hombros y le contesta: “Sí, sí, el hijo de Dios siempre puede más. Es irónico que tú, recalcitrante teófobo, me recibas así”. “¿De qué madriguera, guarida o ultratumba has salido?”, le interpeló Neruda. El conde que no era conde se le acerca y, poniéndole una mano como garra en el hombro, le susurró: “Debes despedirte de una compatriota tuya, poeta y diplomática como tú. Se está muriendo en un hospital de Nueva York”. “¿Gabriela? ¿Gabriela Mistral se muere? Si

no estuviera tan lejos...”, se lamentó Neruda. Lautréamont volvió a sonreírle mefistofélicamente, y le dijo: “No hay lejos, ni cerca. A mí, ni el tiempo ni la distancia me limitan. Parece mentira, Pablo, que mi Maldoror no te haya aclarado algo tan simple”. “Isidore —se defendió Neruda—, no he negado nunca la deuda que contraí con la lectura de tus versos. Al fin y al cabo, todos los surrealistas te rindieron pleitesía. Yo no fui menos”. Lautréamont le atajó: “Has dicho sobre mí algunas verdades, pero en lo esencial te equivocas”. Neruda iba a contestarle, pero Ducasse lo silenció conminándole: “Ahora es mejor que cumplas con tu deber (visitar a los enfermos) y te despidas de Gabriela; le queda poco tiempo de vida. Después, tú y yo nos veremos las caras”.

El cielo se desplomó en un paredón de nubes galopantes, casi negras, que enmarcaron el mar, pozo inmenso y revuelto, galérrico, súbitamente cubierto de blancas espumas. El viento huracanado levantaba olas que se estrellaban contra las negras rocas del acantilado con la ciega embestida y el fiero bramido de un toro.

Gabriela abre los ojos y ve junto a su lecho de muerte a Pablo Neruda y a un joven desconocido. Es Neruda el primero en hablar: “Gabriela, he sabido que estabas muy enferma y no he querido abandonar Nueva York sin dejar de hacerte antes una visita”. Gabriela, con voz lenta e insegura, levanta un brazo para estrechar la mano de Neruda, y le dice “Pablo, no sabes la alegría que me das. Hacía tanto tiempo que no sabía de ti”. Doris, para quien los dos visitantes son invisibles, cree que Gabriela delira. “Descansa, amor, descansa”, le susurra. “¡Tiempo tendrá de descansar cuando ya no sea más que polvo y cenizas!”, sentencia Lautréamont, lanzándole a Doris una mirada esquiva. “Gabriela —tercia Neruda—, este es Isidore Ducasse. Por él supe lo de tu enfermedad. Agradecemos el habernos reencontrado”. Gabriela cierra los

ojos y, lanzando un profundo suspiro, exclama: “Ahora sé que ha llegado mi hora”. Neruda arrima una silla al lecho de la enferma y se sienta. Maldoror permanece de pie. Doris sale de la habitación en busca de la enfermera para que le administre a Gabriela más morfina.

“Aléjate de ese diablo, Pablo —comienza a decir la enferma—. A lo largo de su corta vida no supo sino propagar el mal. Cuando leí su Maldoror, pasé noches y noches sin poder dormir. Poco a poco fui perdiendo interés en todo lo que por entonces me mantenía viva. Siempre lo supe, fue él quien se llevó a mi Yin-Yin...”. Lautréamont pegó un salto felino y acercó su cara a la enferma, y casi escupiéndole le susurró: “A tu hijo, porque era tu hijo, no me lo llevé yo. Debiste alegrarte de su muerte. Para qué querías ese testigo constante de tu desgracia? Tendrías que haber abortado cuando a poco de la violación supiste que ibas a tener un hijo. Toda tu vida ha sido una mentira. ¡Gabriela, la maestrira rural que escribe versos! ¡Gabriela, la Madre de América! ¿Es que no te acuerdas ya de cómo te encandilaban los pechines en punta de tus pupilas? Lo supiste desde el principio. Pero no tuviste el coraje de asumir la verdadera voz de tu sexo. Todo a escondidas. Era mucha la ambición que anidaba en tu corazón, Gabriela Mistral. No hubieras permitido nunca que tus secretos salieran a la luz. Pero, antes o después, todo se sabrá; aunque tienes suerte: tu obra no se verá empañada en lo más mínimo por esas tardías revelaciones. Sea como fuere, a mí no pudiste engañarme nunca. Y no es que juzgue tu conducta —cómo podría, si yo no entiendo de moralidades—, pero me asquean los hipócritas”.

“¡Calla, calla, maldito Lucifer —gritó Gabriela—, monstruo de imaginación repugnante y cloacal, calla de una vez! ¿Qué sabes tú de mi vida, de todo lo que tuve que sufrir? Pero por lo menos amé y fui amada. ¡No puedes decir tú lo mismo,

Maldoror, sapo mefítico, búho carroñero, víbora mortífera, tarántula letal!”

“¿Para esto me has traído aquí, despiadado Maldoror? — se lamentó Neruda—; ¿para obligarme a presenciar cómo torturas con tus perversas invectivas a una pobre mujer agonizante? ¿Qué derecho tienes tú, sombra del abismo, a juzgar a nadie? ¿Cómo te atreves a martirizar con infamias y calumnias a la gran poeta de América, laureada con el Premio Nobel, a la mujer que recorrió el mundo enarbolando siempre un mensaje de paz y de esperanza?” “Ambición, y nada más que ambición —contestó Lautréamont—. Como la tuya, Neftalí, tanta como la que te consume a ti. Y no hablemos de derecho, porque menos tenías tú, cuando, de cónsul especial en París para la emigración de exiliados españoles tras la guerra civil, negabas el pasaje en el Winnipeg a aquellos refugiados que tildabas de trotskitas, condenándolos a que siguieran pudriéndose en los campos de concentración franceses”. “¡Mentira, engendro del diablo, mentira! —se defendió el poeta— Para mí todos aquellos españoles del éxodo y del llanto eran iguales, eran los vencidos de una guerra en la que yo mismo participé, guerra contra el fascismo, contra la dictadura, contra...”. “¿Contra Stalin también?, le atajó Maldoror con una sonrisa que helaba la sangre.

Gabriela había cerrado los ojos y parecía dormida. Los abrió y mirando alternativamente a uno y a otro, dijo: “Basta, por favor, basta. Pablo, no prestes atención a las acusaciones de este malvado. Cómo puede entender él, que odia al ser humano, a un hombre como tú, al gran poeta de América — porque tú eres el gran poeta de América y no yo— que te hayas puesto siempre del lado del pueblo, del pueblo oprimido, explotado por el pulpo imperialista”. Lautréamont soltó una carcajada, pero permaneció impertérrito. Neruda se aproximó al rostro de la moribunda y, besándola en la escuá-

lida mejilla, se despidió de ella diciéndole: “Viva Chile, Gabriela, viva Chile...”.

Amanecía. La tormenta había amainado. Lautréamont y Neruda contemplan desde la playa el mar en calma. Del bosque cercano llegaban aullidos de perros. “Óyelos, Pablo, oye como aúllan esos perros, [...] como un niño que grita de hambre, [...] como un gato herido en el vientre, bajo un techo, [...] como a una mujer que pare; [...] como un moribundo atacado de la peste, [...]; contra el silencio de la noche; [...] contra el ladrón que huye, al galope de su caballo, después de haber cometido un crimen [...] contra los fuegos que fingen mástiles de navíos invisibles; contra el ruido sordo de las olas; contra los grandes peces que nadan mostrando su negro lomo y se hunden en el abismo—, y contra el hombre que les esclaviza...”.

“No sigas, Isidore, no sigas. Lo sé, lo sé. Es el horrible aullido de nuestra propia conciencia, de nuestra terrible soledad. Pero yo no he nacido para la desesperanza, yo no he nacido para el caos. No te niego que alguna vez estuve a punto de sucumbir a ese vértigo repentino que me llamaba desde lo más hondo del precipicio. Pero no soy como tú, Isidore Ducasse, Lautréamont, Maldoror, que a través de la blasfemia y la imprecación, la exhibición de vicios y placeres terribles ostentaste un profundo odio a la especie humana”. “La especie humana, por su vileza y repugnante instinto de supervivencia, no merece más que mi desprecio”, sentenció Ducasse.

Entraron en la casa, que, pese a la reciente tormenta, se mantenía firme. Lautréamont empezó a apilar leña para encender el fuego en la chimenea de piedra. Neruda se sentó con un cuaderno sobre las rodillas y escribió: “Lautréamont reconquistado”.

Cuando llegó a París tuvo mucho que hacer.  
Estas eran las verdaderas calles del hombre.

Aquí las había taladrado como a los túneles el gusano  
adentro de un queso oscuro, bajo el atroz invierno.

[...]

Ducasse estaba solo y cuanto tuvo de luz lo entregó  
cuerpo a cuerpo,  
contra la devoradora se dispuso a luchar,  
fabricó lobos para defender la luz,  
acumuló agonía para salvar la vida,  
fue más allá del mal para llegar al bien.

“¡Bravo, Pablito, bravo! —aplaudió Ducasse—. Es verdad que cuando llegué a París, todavía con mis pupilas llenas del mar y las montañas montevidéanos, la ciudad me horrorizó. Me repugnaba aquel hormiguero humano donde hombres y mujeres vivían afeitados siempre en busca del dinero, donde en las orillas del Sena se despiojaban los mendigos, vomitaban los borrachos y se prostituían las niñas... Me escapaba a los parques, a los jardines, solo, siempre solo. Y sí, fui más allá del mal, pero no para llegar al bien, como tú crees, sino para dejar de ser hombre, para ser ángel, maldito si quieres, pero ángel al fin. Vi, y la lucidez me salvó de caer en los trampantojos de la sociedad. Yo no me sentí nunca parte de esa sociedad, y precisamente por eso pude escapar a sus tentáculos. El poderoso humillaba al pobre, y cuando este, por la violencia, la astucia, o por las convulsiones sociales de las que hablaba el alemán barbudo lograba alcanzar el poder, se olvidaba de lo que había sido, y caía, como el halcón sobre la paloma, sobre los otros pobres... No. Por eso escribí mi Maldoror, para dejar por lo menos una huella de mi breve paso por este valle de mierda y lágrimas, de sangre y semen”.

Neruda no dijo nada, y siguió escribiendo:

Cada uno  
de tus cantos fue un lazo  
y Maldoror sentado sobre las calaveras

de las vacas  
escribe con su lazo,  
es tarde, es una pieza de hotel, la muerte ronda.  
Maldoror con su lazo,  
escribe que te escribe su larga carta roja.

Habló Lautréamont: “Y tú, hijo de Temuco, escribe que te escribe tu larga carta verde, tu larga carta húmeda, tu larga carta elemental y optimista”. “Así es —le respondió Neruda—: los poetas tenemos el derecho a ser felices, sobre la base de que estamos férreamente unidos a nuestros pueblos y a la lucha por la felicidad”. “Palabras y nada más que palabras, de un panfletarismo burdo y demodé” —dijo Ducasse. Tú mismo te traicionas, Pablo, con esa visión ingenua de un mundo justo y feliz. Intenté salvarte, pero no he podido. Allá tú. No me queda más que partir para ir a ocultar en el fondo del mar mi desencanto infinito”.

En el hospital de Long Island, Doris Dana entra en el cuarto de la enferma. En el afilado rostro de Gabriela, sus dos grandes ojos abiertos contemplan ya el Valle de Elqui. Doris le cierra los párpados y le da un último beso en los labios ressecos.

Afuera sigue nevando.

\*Presentación en la Feria del Libro de Miami (noviembre 2010) de *Antología General, de Pablo Neruda*, Edición Conmemorativa. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara, España. Y de *Gabriela Mistral. En verso y prosa. Antología General*, Edición Conmemorativa. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara, España.

## EL DERECHO A LA EQUIVOCACIÓN: CONVERSACIÓN CON GUSTAVO PERÉZ FIRMAT

**Rolando Pérez**

*Hunter College of the City University of New York & ANLE*

**N**acido en La Habana, en 1949, Gustavo Pérez Firmat, emigró a Estados Unidos con sus padres a los once años de edad. Exiliado (y no inmigrante), es la manera en que Pérez Firmat se ha autodefinido a través de todo lo que ha escrito, tanto en sus estudios culturales como en sus poemarios y en sus libros de prosa autobiográfica/literaria. Pérez Firmat pertenece a esa generación que él mismo ha llamado “*generación 1,5*”, es decir: a esa generación intermedia cuya niñez o adolescencia transcurre en el extranjero, pero que llega a la madurez en Estados Unidos... Este grupo se ubica en el intervalo entre la primera y segunda generación de emigrados... Si a la primera generación pertenecen aquellos que nacieron y se formaron en un país extranjero, y si a la segunda pertenecen los hijos de la primera generación que nacieron en el nuevo país, en la generación 1,5 se encuentran individuos, como [Desi] Arnaz y [Gloria] Estefan, que nacieron “allá” pero se criaron “aquí”, y que al no integrarse plenamente a ninguno de sus países, se sienten marginales respecto a ambos. (2000a 18)

Y es específicamente este sentido de marginalización, de no pertenecer ni a una generación ni a la otra, lo que contribuye al “mal-estar” (2000) del exiliado de la generación 1,5. Por lo tanto, vivir “en vilo” es vivir incómodamente en “la rayita” entre cubano-americano, “que une (y separa) los dos gentilicios, ese puente que también es pantano...”, escribe Pérez Firmat en *Vidas en vilo* (2000a 14). Aunque el bilingüismo se ha elogiado como un efecto positivo del encuentro entre dos culturas e idiomas, “el bilingüismo sin dolor no existe”, dice Pérez Firmat en *Tongue Ties* (2003 6), libro de-

dicado al exilio de un grupo de escritores españoles e hispanoamericanos que, de varias formas, tuvieron que arrostrar el desarraigo de sus lenguas maternas al verse obligados a emigrar por diversas razones a países extranjeros. En ese grupo nos encontramos con un escritor como Luis Cernuda, que jamás logró acomodarse al inglés o a la cultura americana, y con una escritora como Judith Ortiz Cofer, que nacida en Puerto Rico y criada en Estados Unidos, escribe exclusivamente en inglés y condimenta sus obras con palabras en español. A pesar de su andamiaje académico, quizás sea *Tongue Ties* el libro más íntimo de Pérez Firmat, porque seguimos en él las reflexiones de un escritor sobre lo que más le afecta como escritor: su relación logo-erótica hacia su lengua materna. Para el autor cubano-americano no hay relación (bi)lingüe que no sea a la misma vez relación amorosa. En las páginas preliminares de *El año que viene estamos en Cuba* (1997), escribe Pérez Firmat: “Se dice que recordar es volver a vivir. Para mí, recordar es volver a escribir. Por ello, este libro es un acto de fidelidad y de traición. Traición no sólo porque se escribió originalmente en inglés, sino porque se escribió *hacia* el inglés”. En efecto, sólo se traiciona lo que se ama.

Traición, amor, lengua, patria, exilio, dolor, juegos de palabras, choteo, etc. Todo esto constituye lo que es la *vida en vilo* de Pérez Firmat: *el puente y el pantano* de dos lenguas que de vez en cuando se enlazan y de vez en cuando se traban —la “ansiedad de la influencia”, como diría Harold Bloom, *the Cuban-America Way*. Pero, por supuesto, no se trata solo de escritores cubanos-americanos, sino de todos los escritores, independientemente de su procedencia, que no han dejado de escribir en español en este país, cuando lo más fácil sería abandonar la lengua materna y escribir sólo en inglés. Como ha dicho Pérez Firmat en varias ocasiones, abandonar el español para escribir exclusivamente en inglés, siempre se puede justificar con razones prácticas —“razones” que encubren la ansiedad que provoca vivir una vida en vilo, vivir en-

tre dos orillas. “[N]o me resigno a vivir en el *hyphen*, en el aire, en ese vaivén que he tratado de reivindicar en algunos libros. No niego que la vida en vilo pueda satisfacer a otros; sólo afirmo que no me satisface a mí”, declara Pérez Firmat en *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. “La vida en vilo nos obliga a vivir en el aire. Pero no somos criaturas de aire” (2000 118). Y quizás sea eso —“vivir en el aire”— lo que el escritor hispano rechaza al escribir en español en los Estados Unidos. El español les sirve de puente a lo fijo, al pasado (sea feliz o doloroso), y a no tener que traicionar a nadie ni a nada, nunca más.

**ROLANDO PÉREZ:** *Tongue Ties* trata de poetas hispanoamericanos que escriben en español en los Estados Unidos. Lo que lleva el nombre de “Latino literature” en este país designa a todo un corpus de literatura escrita en inglés por escritores latinos o hispanos, que poco a poco se ha convertido en un canon en sí. ¿No crees que sería importante también empezar a pensar en un canon paralelo al que ya tenemos, es decir de literatura escrita en español por poetas y escritores hispanos?

**GUSTAVO PÉREZ FIRMAT:** *La paradoja es que la literatura llamada en inglés “latina” es en gran medida la expresión monolingüe de una población bilingüe. No obstante, estoy de acuerdo contigo en que hace falta darle más visibilidad a la obra en castellano de escritores que, de una manera u otra, entran dentro de lo “latino”. Pienso en figuras como los mexicanoamericanos Tomás Rivera, Américo Paredes, Rolando Hinojosa-Smith, quienes han escrito al menos parte de su obra en español. O los cubanos o cubanoamericanos Lourdes Gil, Iraida Iturralde, Maya Islas, Carlota Caulfield, Roberto Fernández, Elías Miguel Muñoz, Guillermo Rosales, Miguel Correa. En Tongue Ties digo que hay un momento “latino”—o sea, un momento de vacilación lingüística y cultural— hasta en autores archicanónicos como los poetas españoles Pedro Salinas y Luis Cernuda, cuyo exilio en Esta-*

dos Unidos marcó todo un sector de sus obras. Y hay que añadir que en algunos escritores “latinos” el español es una presencia fantasma —a friendly or unfriendly ghost— que inspira textos en inglés que no se pueden apreciar si uno no tiene conciencia del español que en ellos subyace. Pienso en poemas como “Dulzura” de Sandra Cisneros, “Lesson One: I Would Sing” de Judith Ortiz Cofer o “Searching for La Real Cosa” de Gary Keller; o en novelas como Pocho de José Antonio Villarreal o The Brief Wondrous Life of Oscar Wao de Junot Díaz. También es verdad que el dominio del inglés en la literatura “latina” responde a imperativos comerciales: es difícil encontrar casas editoriales en este país que estén dispuestas a publicar libros en español.

**RP:** Sí, es verdad que la literatura “latina” responde a presiones comerciales, y que los escritores latinos suelen escribir en inglés en vez de en español, no sólo por razones económicas, sino porque un libro escrito en inglés va a disfrutar de mayor difusión que un libro escrito en español. Pero a la misma vez, una de las cosas que encuentro muy interesante en *Tongue Ties* es lo que dices ahí de poetas como Judith Ortiz Cofer, que a pesar de escribir en inglés, salpican sus poemas de palabras en español, y que el bilingüismo (de estos poetas) tiene mucho más que ver con la relación emocional (erótica, no digo sexual) que una persona siente por su lengua materna que con la misma habilidad lingüística de poder escribirla perfectamente bien; y que por ejemplo una palabra como “dulzura” no es el equivalente afectivo del inglés, “sweetness”. ¿Puedes comentar algo sobre esto, y especialmente en relación con la poesía?

**GPF:** Te refieres al poema de Sandra Cisneros titulado precisamente “Dulzura”, que empieza: “Make love to me in Spanish,/ not with that other tongue”. El poema está en inglés, pero tiene o retiene el sabor —la dulzura— del español. Como otros textos de escritores latinos (por ejemplo, “Lesson One” de Ortiz Cofer), en el fondo se trata de una

*elegía por la pérdida del español, una pérdida que Cisneros lamenta pero que no trata de resarcir. Su interlocutor podría contestarle: Si quieres que te ame en español, ¿por qué me lo pides en inglés?*

**RP:** José Kozer es un gran poeta, pero, por el hecho de escribir exclusivamente en español, sigue siendo poco conocido, a pesar de haber sido traducido. ¿Has escrito algo sobre Kozer, o sobre otros poetas poco conocidos?

**GPF:** *En Life on the Hyphen hay un capítulo sobre Kozer, que a mí también me parece un gran poeta. No sé si sabes que en los últimos años Kozer ha empezado a flirtear con el inglés. Un ejemplo es este brevísimo poema: “Rush hour/ Brush hour”. Estos roces con el inglés, impensables en un libro como Bajo este cien, se han multiplicado en su obra más reciente. A Kozer se le conoce mucho en el contexto de la poesía cubana pero poco como escritor “latino”, a pesar de que ha hecho toda o casi toda su obra en Estados Unidos. Otro escritor interesante en este sentido es Orlando González Esteva, que también debiera ser mucho más conocido en este país.*

**RP:** Cuando hablo de escribir en español, me delato como el hipócrita por excelencia, porque a diferencia de otros escritores “latinos” como tú, yo sí que no he escrito nada en español. Cuando intento hacerlo, el temor de cometer ciertos errores, o como bien dices tú en *Tongue Ties*, de traicionar la “lengua materna”, me paraliza. Ya que has traducido *Next Year in Cuba* (*El año que viene estamos en Cuba*) y *Life on the Hyphen* (*Vidas en vilo*) al español, y has escrito todo un libro de poesía y prosa, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, y muchos poemas en español, ¿qué significa para ti escribir en español, y especialmente, poesía en español?

**GPF:** *Cuando escribo en español me siento más acompañado porque oigo la voz de mi padre. El inglés para mí es una lengua muda, un sánscrito, mientras que el español es habla,*

voz. Por eso, al escribir en español me parece que estoy retomando una conversación interrumpida y el hacerlo me da un placer —aunque no sé si “placer” es la palabra— que no experimento al escribir en inglés, aunque en mi vida diaria uso el inglés mucho más que el español. La inseguridad que mencionas la sentimos todos los que nos hemos criado en un medio anglófono. La única manera de superarla es atreverse, lanzarse a escribir. Si sale bien, bien. Si sale mal, también. Reclamo el derecho a la equivocación. Siempre me digo que la primera lengua que oí y hablé no fue el inglés sino el español, y que esa experiencia inaugural de idioma es más profunda que cualquier bendición o catástrofe lingüística que haya sucedido después. Mi yo más mío nunca aprendió inglés.

**RP:** En *Tongue Ties* distingues entre lo que llamas un idioma, un lenguaje y una lengua, algo que me parece sumamente importante no sólo para entender lo que es el bilingüismo, sino también para entender la relación logo/erótica de un poeta en el exilio hacia el idioma/la lengua/el lenguaje de su escritura. Para la persona que no ha leído tu libro, ¿puedes explicar un poco la diferencia entre estos registros?

**GPF:** Tal como uso los términos en *Tongue Ties*, una lengua es el lenguaje hecho cuerpo, un órgano tanto como una facultad. Por lo tanto, al afirmar que un determinado lenguaje es nuestra lengua, subrayamos el vínculo afectivo que nos une a ella. De ahí que las lenguas sean órganos de placer tanto como de expresión. El que da la lengua, habla y goza. El que se muerde la lengua, calla y sufre. Una lengua nos remonta al origen del habla en el arrullo o el grito. En cambio, si las lenguas se fundan en relaciones afectivas, los idiomas registran lealtades nacionales o regionales. Lo idiomático es lo local o regional, lo paisano, por así decirlo, palabras enraizadas en una patria grande o chica. Y un lenguaje es un sistema de signos, una estructura, un repertorio de vocablos y reglas para su formación y combinación. El tipo de cosa que

*se encuentra en diccionarios y gramáticas. En Tongue Ties me interesaba sobre todo indagar en el ámbito de lo lingual, o sea, en toda la gama de emociones y conflictos que suscitan nuestras lenguas.*

**RP:** Cuando escribes un poema en español ¿lo escribes con el idioma, el lenguaje, o la lengua española?

**GPF:** *Deslenguado, yo lo hago todo con la lengua.*

**RP:** Dices que cuando escribes un poema en español lo escribes con la lengua, ¿por qué con la lengua y no con la razón, con el logos?

**GPF:** *Recuerda lo que dice Cernuda: La poesía se escribe con el cuerpo. La lengua es cuerpo. Y ¿quién dice que el cuerpo no piensa? Paraphraseando a Pascal: El cuerpo tiene razones que la razón no conoce.*

**RP:** Fíjate que decimos “el poema” o “un poema”, una de esas irregularidades que vuelve locos a estudiantes de español. También es cuestión de “el idioma”, la “lengua” y “el poema”. ¿Qué género (o sexo) tiene un poema a diferencia de “a poem?” Uno de los poemas en español de *Scar Tissue*, se titula “Centón para Pizarnik”. ¿Tiene algo que ver esto con el género del poema por un lado, y de la poesía, por el otro, y, claro, con el hecho de que Pizarnik era lesbiana?

**GPF:** *El “Centón para Pizarnik” no es más (ni menos) que un homenaje a una escritora que admiro. Durante la época en que escribía Scar Tissue estaba leyendo a Pizarnik, y me pareció que era más una poeta de versos que de poemas. Por eso se me ocurrió recoger algunos de los versos que me gustaban más y hacer con ellos un centón, al estilo de los poetas renacentistas. Como Scar Tissue tiene que ver con cortes y suturas, el método del centón —coser versos— iba bien con la tónica del libro.*

*Más significativo que el género de las palabras es el sexo de las lenguas. Estoy convencido de que los que hablamos y*

*habitamos más de una lengua, tenemos la tendencia, consciente o no, de sexualizarlas, de asignarles un género sexual. Como digo en Tongue Ties, hay “he-tongues” y “she-tongues”, lenguas que por razones circunstanciales consideramos como pertenecientes a un sexo o a otro. El caso del escritor cubano Calvert Casey es ejemplar: para Casey, que nació en Baltimore de madre cubana y padre norteamericano, el español estaba identificado con su madre y el inglés con su padre. Cuando Casey, que era homosexual, quiere darle voz a su deseo por otro hombre, lo hace en inglés. La interdicción materna impide que se exprese como homosexual en español.*

**RP:** Te cito: “Escribir, mal o bien, en español o en inglés, es quitarse una presión, una prisión. Pero escribir sobre Cuba, fuera de Cuba, es otra cosa: no expresión sino impresión, no descanso sino recargo... Sin nombre no hay país, y sin país no hay exilio...” Esto viene de un poema en prosa de *Scar Tissue*, titulado, “Cura de Cuba” (que alude a tu cura de cáncer de próstata). Una de las canciones de Leonard Cohen dice “there ain’t no cure for love”. Si es cierto que no hay cura para el amor, ¿es también verdad que no hay cura para el poeta que tiene que vivir en el exilio dentro de otra cultura y de otra lengua? Estoy pensando en la experiencia de Cernuda en este país.

**GPF:** *Bueno, pero Cernuda sí logró una cura, una forma de desexilio, cuando renunció a su puesto en Mt. Holyoke y se fue a vivir a México, donde pasó la última década de su vida. Para él México fue, de hecho, una “Nueva España”, como dejó testimoniado en los poemas en prosa de Variaciones sobre tema mexicano, un libro muy bello; es allí donde dice que la poesía se escribe con el cuerpo. “Cura de Cuba” es un esfuerzo, fallido por supuesto, de distanciarme de Cuba, lo cubano y los cubanos. Creo que es una experiencia bastante común entre los exiliados sentir ambivalencia hacia nuestro país, porque de algún modo lo culpamos por nuestro exilio.*

*Tengo temporadas cuando no quiero saber nada de Cuba, cuando me disgusta todo lo que venga de allá: no sólo la política, sino la música, la literatura, la comida. Decía Cernuda en uno de los poemas de Desolación de la Quimera que él era “español sin ganas”. A mí me pasa que se me quitan las ganas de ser o de haber sido cubano. Durante estas épocas de “cubiche-fobia” leo y escribo en inglés, veo televisión en inglés, le pido a Mary Anne que me cocine “chicken and dumplings”, hago todo lo posible para aislarme de la isla. Pero entonces se me pasa la locura de la cura, empiezo a extrañar la cubichería y vuelvo a ser defectuosa pero indefectiblemente cubano. Me citas a Leonard Cohen y te respondo con Kris Kristofferson: “He’s a walking contradiction, partly fact and partly fiction”. Me conozco pero no me entiendo.*

**RP:** Deleuze y Guattari dicen en su libro *Kafka: hacia una literatura menor* que un idioma “minoritario” o “menor”, no tiene nada que ver con la cantidad de gente que lo hable, sino con la manera en que se usa. Tus ensayos académicos, tu prosa, tu poesía, incluso lo que has escrito en inglés, todo eso es muy “cubano”, y una de las cosas que lo hace muy “cubano” es tu sentido del humor, que siempre es local e inseparable de un idioma, de una lengua. Por decirlo de otro modo, es el “choteo” de tu escritura. Y el choteo es una manera de esconder el dolor existencial ¿Cuándo sientes dolor lo sientes en español o en inglés, lo expresas en español o en inglés?

**GPF:** *En paréntesis, antes de contestar: El concepto de lo minoritario de Deleuze y Guattari abre prometedoras vías de acceso a la literatura “latina”, o a sus textos más arriesgados (porque hay mucha literatura “latina” que no podría ser más “mayoritaria”). Ahora bien, cuando escribo, en español o en inglés, no me propongo de antemano chotear, hacer chistes, jugar con las palabras. Me sale así. Hace muchos años escribí un ensayo sobre Luis Martín-Santos y se lo envié a una revista especializada. Me contestaron que no lo podían publicar porque no era un ensayo académico. ¡Primera noticia! De modo que escribir como escribo, con humor o sin él,*

*con dolor o sin él, es parte de la persona que soy. Lo que algunos ven como mi irreverencia no es un gesto deliberado de provocación; es que no sé ser de otra manera. Si me hubiera quedado en Cuba, de seguro que hubiera aprendido el arte de la simulación. El exilio me hizo un hombre sincero. Además, la solemnidad profesoral me revienta.*

**RP:** No entiendo por qué dices que si te hubieras quedado en Cuba hubieras aprendido el arte de la simulación. ¿Qué has hecho en este país si no es precisamente eso: ¿no es este país donde has aprendido el arte de la simulación, donde has aprendido a “ser” (o “no ser”), “cubano, the American way” como también le pasó a Severo Sarduy, el gran escritor de la “simulación/simulation”, postmoderna, en París?

**GPF:** *Bueno, aquí hay dos cosas. Si, como yo, consideras que aprender el arte o el oficio de la simulación es un paso hacia la madurez, la primera es que el exilio puede o acelerar o coartar el desarrollo emocional de los niños. En mi caso, ocurrió lo segundo. Mi adolescencia pasó sin yo saber que había pasado (ni tampoco qué había pasado). Lo otro es que las condiciones políticas en Cuba durante el último medio siglo y más hacen imprescindible, o al menos recomendable, el saber simular. Aunque esto tampoco es nuevo. Ya antes que Sarduy, Casey escribió una novela titulada Notas de un simulador.*

**RP:** Me dijiste antes que cuando escribes en español te sientes más acompañado porque oyes la voz de tu padre. ¿No es en esos momentos que te sientes más tú, el niño que nunca salió de Cuba, el que eres debajo del disfraz de la simulación que llevas puesto cotidianamente? Yo sé que para mí el español —el que no escribo, o sólo escribo cuando me comunico con unas pocas personas muy cercanas a mí— es la lengua de mi familia, y es la lengua del amor, y de lo más íntimo y especial que llevo dentro. Y a la misma vez me gusta el inglés y siempre lo defiendo, no por ser mi lengua, sino porque me permite esconderme y no me juzga porque no me conoce.

Como dices de ti mismo en uno de tus poemas de *Bilingual Blues*, “soy un ajiaco de contradicciones”. Entonces te pregunto: ¿es esto lo que somos, los escritores, los poetas que vivimos, “entre dos orillas”, como dice Rosario Ferré en uno de sus ensayos? Por eso citabas a Kris Kristofeson antes, ¿no?

**GPF:** *Mira, yo no creo eso de que sólo podemos hacer el amor o maldecir o rezar o pedir un café con leche en nuestra lengua materna. Para mí tanto el inglés como el español son lenguas en el sentido de Tongue Ties: órganos vitales, fuentes de placer, pasión, rencor, terror, etc. Y, si me permites la osadía, diría que para ti también. Si el español me hace falta, no menos falta me hace el inglés. Si mi yo más mío nunca aprendió inglés, mi yo más yo lo usa continuamente. O sea: ambas lenguas me explican quien soy. Conociéndome en las dos, me conozco mejor. Y tú también. Un libro como The Lining of Our Souls no lo escribe un turista del inglés, alguien que no lo posee como lengua.*

**RP:** ¿Crees que en los Estados Unidos nos estamos acercando al día en que un escritor como Orlando González Esteva, que escribe exclusivamente en español, llegue a tener la misma oportunidad de reconocimiento y difusión que los escritores hispanos que escriben en inglés, y que una poeta como Judith Ortiz Cofer pueda escribir en inglés sin sentir que traiciona a su lengua materna? Quizás para el poeta hispano que vive en este país la cuestión de idioma/lengua no sea tanto una cuestión lingüística como una cuestión existencial.

**GPF:** *Dudo que Orlando González Esteva o cualquier otro escritor cuya lengua sea el español pueda lograr igual reconocimiento que escritores de habla inglesa (a menos, claro, que se traduzca su obra al inglés). Por otra parte, mi impresión es que a Orlando tampoco le interesa demasiado este tipo de reconocimiento. Como decía Guillén (Jorge, el bueno): no se escribe ‘para’, se escribe ‘porque’. En cuanto a Ortiz Cofer y gente como ella (como yo), sospecho que nunca*

*haremos las paces entre nuestros idiomas. Como dices, si fuera una cuestión de competencia lingüística, tendría resolución. Pero sucede que la competencia es de otro tipo. Nos iremos a la tumba sin saber cuál de nuestras lenguas nos ha ganado.*

### **OBRAS DE GUSTAVO PÉREZ FIRMAT**

- Carolina Cuban: Poems.* Tempe: Bilingual Press, 1987.  
*Equivocaciones.* Madrid: Betania, 1989.  
*Life on the Hyphen: The Cuban-American Way.* Austin: U of TP, 1994.  
*Bilingual Blues.* Tempe: Bilingual Press, 1995.  
*El año que viene estamos en Cuba.* Huston: Arte Público Press, 1997.  
*My Own Private Cuba: Essays on Cuban Literature and Culture.* Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999.  
*Cincuenta lecciones de exilio y desexilio.* Miami: Universal, 2000.  
*Vidas en vilo: La cultura cubano-americana.* Madrid: Colibrí, 2000.  
*Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature.* New York: Palgrave Macmillan, 2003.  
*Next Year in Cuba: A Cubano's Coming-of-Age in America.* Huston: Arte Público Press, 2005 (1995)  
*Scar Tissue: A Memoir.* Tempe: Bilingual Review Press, 2005a.

### **OBRAS DE ROLANDO PÉREZ**

- Severo Sarduy and the Religion of the Text.* UP of America, 1988.  
*On An(archy) and Schizoanalysis (Autonomea /Semiotext(e), 1990.*

*The Odyssey*. Brook House Press, 1990.

*The Divine Duty of Servants* (prosa basada en los dibujos de Bruno Schulz). Cool Grove, 1999.

*The Electric Comedy* (una versión postmoderna de la *Divina Comedia*). Cool Grove, 2000.

*The Lining of Our Souls: Excursions into Selected Paintings of Edward Hopper*. Cool Grove Press, 2002.

*The Odyssey* (fiction) Online. (Alexander Street Press), 2005.

*Tea Ceremonies for Winter* (poetry). Online. (Alexander Street Press), 2005.

*H is for Box* (play). Online. (Alexander Street Press), 2005.

*The House that Ate Their Brains*. (play). Online. (Alexander Street Press), 2005.

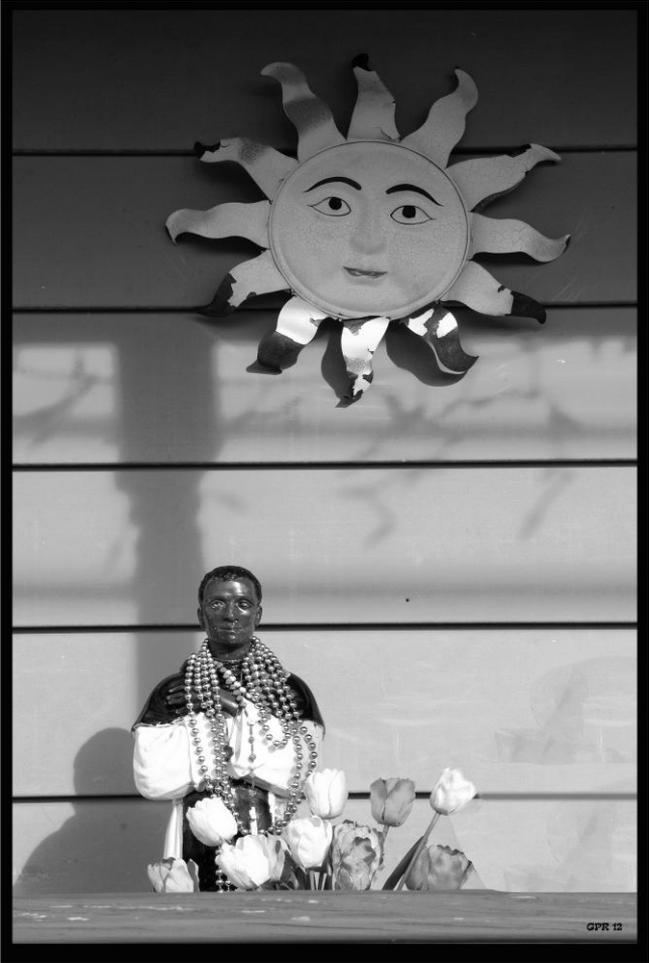
*Plays and Playthings*. (play). Online. (Alexander Street Press), 2005.

*Janus Dies?* (play). Online. (Alexander Street Press), 2005.

Selections from *The Lining of Our Souls*, *The Electric Comedy*, and *The Divine Duty of Servants*. In *The Norton Anthology of Latino Literature*. Ed. Ilan Stavans. NY: W. W. Norton, 2011.

*Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*. Purdue UP, 2012.





**LA VIDA PASAJERA, DE VÍCTOR MANUEL RAMOS:  
MIGRACIÓN Y LOS FLUJOS DE LA  
IDENTIDAD LÍQUIDA\***

**Nuria Morgado**

*College of Staten Island & The Graduate Center, CUNY &  
Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**E**nterar en el mundo de *La vida pasajera*, novela ganadora del primer certamen literario de la Academia Norteamericana de la Lengua, es vivir con intensidad las experiencias vitales de los personajes de esta conmovedora obra en la que se relata, con humor y sentimiento, las vicisitudes de una familia entre dos mundos, la República Dominicana, su tierra de origen, y Estados Unidos, su tierra de adopción. El autor, el dominicano Víctor Manuel Ramos, describe con un ritmo de frases punzantes, brillantes, con mucho color local e imágenes precisas, a los personajes, lugares y costumbres de esta historia, sumergiéndonos en un mundo en donde la lucha por la supervivencia es el pan de cada día.

De las tierras perdidas de Damajagua Adentro a la ciudad de Santiago y, desde allí, el salto a Nueva York: es la historia de Ramona y Plinio Espinal, la de sus hijos, y sus nietos, las experiencias de una familia que busca, se afana y lucha por la vida misma, una familia que experimenta el exilio “de una política fracasada y de los traspiés históricos de la injusticia”, poniendo en evidencia la “moderna era líquida”, en palabras de Zygmunt Bauman,<sup>1</sup> un mundo rebanado en fragmentos de escasa coordinación que revela el problema de la *mismidad* —por usar el término de Paul Ricoeur—, que explica el fenómeno de la consistencia y la continuidad de nuestra identidad a través del tiempo.<sup>2</sup>

Se pone de relieve la “modernidad líquida”, o cómo la vida, los conceptos, las certezas, son hoy más inestables y líquidos que nunca, a pesar de que, también más que nunca,

el hombre está huérfano de referencias consistentes, ese estar “fuera de lugar” en todas partes, ese desconcierto existencial que se desprende de la vivencia de la muerte en el vórtice de la vida. Se trata de una literatura sincera que revela, con una estética desafiante, su compromiso con la realidad y el mundo de los marginados. Asimismo, en la narrativa de Víctor Manuel Ramos late el compromiso de mantener viva una cultura en cuyo legado se encuentra una lengua y una literatura que trasciende fronteras.

La descripción realista que el autor hace de la vida de Damajagua Adentro bien pudiera calificarse de tremendista. Las historias, la recurrencia de situaciones violentas, el tratamiento de los personajes, su compromiso con la realidad y con el mundo sórdido de los marginados, se presentan con una estética tremendista que entronca con la tradición realista hispana: la picaresca, el naturalismo del siglo XIX y la novela social de los años 30 y 50. La historia de esta familia se remonta a la de la primera madrastra de Ramona, Margarita Jiménez, una “loca” a la que le gustaba pasearse desnuda por los montes “para la dicha de los mayores y la educación de los menores” (20). Su padre, Fernando, que ya no sabía qué hacer para evitar tal excentricidad, ideó lo siguiente: “Un día, pensando que eso mataría de celos a los espectadores y le daría a él su justa venganza contra la desobediencia de su mujer, trancó a las cuatro crías en la casucha, se quitó la ropa y violó a la Margarita en medio del patio” (20). Nueve meses más tarde Margarita Jiménez daría luz al fruto de una violación, “la niña Noelia, hija del señor Fernando Rodríguez de Damajagua Adentro, impune ante la ley, pero pendiente del juicio de Dios” (21).

### **Geometría y angustia**

Las duras y extremas condiciones geográficas, económicas y existenciales de Damajagua Adentro, expresadas a través de la lucha diaria de los personajes por la supervivencia, parecen encontrar un alivio ante la oportunidad de ir a

Nueva York, la gran ciudad donde todavía parece ser posible una vida mejor. Pero en la ciudad también se vive la fragmentación y el desconcierto. Cuando Graciela, una de las hijas de Ramona y Plinio, llega a Nueva York, queda expuesta a “toda la complejidad de la ciudad, hermosa y espantosa a la vez...(con) edificios desproporcionados, envueltos en la neblina sucia de sus propias exhalaciones” (25). Las franjas de espacio urbano de distintos tamaños y usos y desarticuladas entre sí, se suceden en sorprendidas arritmias disonantes.

En la descripción de Nueva York se destaca una angustia ante la sociedad moderna y su reacción ante un mundo deshumanizado y sin valores:

Vista desde dentro, Nueva York era un caos de formas geométricas y calles estrechas que no llevaban a ningún lugar en particular... Cada forma, cada muro, cada acera, cada letrero, cada edificio, reclamaba su individualidad y la pregonaba al mundo. Las calles no eran más que eso, líneas uniformes de espacio común por las que iba y venía la gente, indiferente, ajena, sonámbula... Las calles de doble vía estaban rebanadas medio a medio por dos rayas amarillas, como conductos de ida y vuelta, igual que la vida. (32)

La misma geometría de la que ya hablara Federico García Lorca en una conferencia pronunciada a su vuelta de Nueva York y que expresa lo que es el espíritu de su obra más compleja: *Poeta en Nueva York*: “los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”.<sup>3</sup>

Y es que, como continúa diciendo García Lorca en su conferencia, “[e]n una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella trágica angustia vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje” (1). De esa

angustia también hablaba Pedro Salinas en *Todo más claro y otros poemas*, la reacción contra lo que él llamaba “esas espantables presencias familiares de nuestro tiempo...las monstruosidades materiales y mentales, convertidas en pan nuestro de cada día, sin que casi nadie las extrañe” (*Todo más claro* 115).

En Nueva York, esa sensación de oscuridad, de geometría, angustia, hermetismo e incompreensión es la que los inmigrantes viven, junto a la de ser empujados en una sola dirección, de ser arrastrados, sin dejar lugar a la vacilación. Y es que “Nueva York no era la nueva vida que ansiaban los inmigrantes. Era la misma vida de antes, aunque se la encauzara por modernas carreteras y highways. La indiferencia del vivir sobrepasaba a los edificios que se alzaban arrogantes sobre el hormiguero humano” (106). En su lucha por la vida y en su propósito de encontrar una vida mejor, los personajes de esta obra viven la experiencia migratoria, última prueba en esa lucha existencial, llevados todos por fuerzas mayores que al final tendrán la última palabra. La supervivencia en la gran ciudad también duele, como el dolor que sintió Graciela al dar a luz en el metro, en Delancey, a una niña que, en honor al lugar, se llamó Delancey Pérez. El mundo moderno y tecnológico no aclara las cosas, sino que las confunde mucho más, generando y multiplicando las dudas, las inquietudes, las desilusiones. Así lo expresa el narrador:

La vida es a veces tan oprimente que uno siente que va a explotar, que se le van a reventar las venas y la sangre va a desbordarse como las aguas de un río. Quiere uno en ocasiones estrellarse contra una pared y desmigajarse. Acabar de una vez con la propia conciencia. Desaparecer para siempre. (63)

El día en que Ramona y Plinio Espinal salieron de su casa de Damajagua Adentro para embarcarse hacia la ciudad de Nueva York, quedaría en los “cuadros inmateriales de la

memoria familiar... [en] los retratos mentales de los últimos momentos en la vieja casa del barrio, de la que Plinio se despidió como quien fuera al viaje sin regreso de la muerte” (77). Como forma de despedida, Plinio se paseaba por toda la casa haciendo un inventario de su vida, hablando “con las paredes húmedas del patio mientras sus dedos largos recorrían la suavidad metálica de un alambre liso en el que tantas piezas de ropa colgaron expuestas al sol. ‘Espíritu Santo, Espíritu Santo...’, balbuceaba” (77). Para Plinio, abandonar su casa/hogar era dejar las memorias, pensamientos y sueños que tomaron forma en ese espacio, augurando, quizás, la nostalgia que sentiría en Nueva York ante la geometría y angustia urbanas. Como demuestra Gastón Bachelard en su libro *La Poética del Espacio*, la casa puede representar aquel conjunto que integra los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre, la casa como un primer universo, un cosmos real, como una metáfora de lo humano, cuyo espacio moldea todo conocimiento posterior de otros espacios, de otros cosmos mayores.<sup>4</sup> Bachelard determina que el espacio habitado trasciende el espacio geométrico, y sondea el impacto del asentamiento humano en la forma geométrica, y viceversa, el impacto de la forma geométrica en el humano. Asimismo, el filósofo francés manifiesta su gran antipatía por el urbanismo y la tecnología del siglo XX, haciendo referencia a la falta de humanismo en un mundo geométrico y mecánico (26-7).

Afirma Zygmunt Bauman que nuestras ciudades son metrópolis del miedo. “Miedo” es el nombre que damos a nuestra incertidumbre, a nuestra ignorancia con respecto a la amenaza y a lo que no se puede hacer para detenerla o para combatirla. Miedo fue lo que sintieron Ramona y Plinio a su llegada a Nueva York: “Por primera vez en sus vidas se encontraron ante el armazón de unas escaleras eléctricas, y tuvieron miedo. Una subía y la otra bajaba, como dos hileras de dientes metálicos que parecía querérselos tragar” (90). El temor que les produce la ciudad como amenaza es comparable

al que sintió Plinio cuando, todavía en Damajagua Adentro, y después de trabajar junto a otros hombres talando árboles en pleno bosque, le sorprendió la noche de camino a casa, y la muerte le acechó, como un cuerpo arenoso con “los brazos que se atenazaban a sus hombros y las piernas que colgaban como si no tuvieran vida... [un] peso como el de dos o tres hombres apiñados en un solo cuerpo” (43). El temor ante la amenaza de la ciudad es el como el temor que presagia la muerte.

Ya hacia el final de la novela, se manifiesta también la melancolía por el pasado a través de los personajes de Ramona y Plinio. En el apartamento de Nueva York, donde todos vivían, “[l]os viejos... [d]iscutían por cualquier cosa que se les atrabancara en la memoria” (131). Se culpaban mutuamente de la muerte de la única vaca que habían tenido en sus primeros años de matrimonio: “Plinio sostenía que de no haberse muerto esa vaca, nadie se hubiera ido a Santiago; y que de no haberse ido a Santiago no hubieran tenido necesidad de irse a Nueva York. Ramona le respondía diciéndole que si él no hubiera gastado los ahorros en una vaca enferma sus hijos no hubieran tenido que irse a buscar trabajo a la ciudad” (131). Y es que la memoria nos hace ser quienes somos. Dice Gaston Bachelard que “en ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere ‘suspender’ el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso”.<sup>5</sup> (*La poética del espacio* 31)

### **Identidad y ansiedad**

En la modernidad líquida, según Bauman, se da la necesidad de hacerse con una identidad fluida y versátil que haga frente a las distintas mutaciones que el sujeto ha de enfrentar

a lo largo de su vida. Hay que ser líquido para sobrevivir, vitalmente flexible, y no solo adaptarse, sino ser circunstancia, ser lo que hay que ser en cada momento. Tomar la identidad diferencial de donde se está, renunciando a la persistencia del mismamiento (*self*) que es la identidad unitaria o fija.<sup>6</sup> Cuando Graciela llega a Nueva York, “en las sombras vespertinas que cubrían la Eldridge Street le asaltó la incertidumbre de encontrarse en un laberinto sin salida... las dimensiones de Nueva York importaban, y, como consecuencia, ella misma importaba” (25). Enfrentándose a su nueva vida, Graciela “[d]espertó a la mañana siguiente con la extrañeza de ser otra, o de querer serlo” (26). Incluso los pensamientos de Rogelio, su esposo, “se atascaban en el punto divisorio entre la fantasía y la realidad” (30).

Su nueva vida se asomaba peligrosamente al vacío existencial, echando mano a lo real que el ser humano encuentra a veces en la fantasía. Cervantes, en su obra maestra, ya indagaba en la necesidad que el humano tiene de fabular para cubrir el vértigo que le produce el vacío entre el yo y el mundo. Usando datos de la percepción, que pueden estar distorsionados, nos inventamos e inventamos a los demás continuamente, y la memoria, aunque superflua, es al mismo tiempo esencial en la construcción de nuestra camaleónica identidad. “Somos algo cambiante y algo permanente”, dijo Borges reflexionando sobre Heráclito. Y comentando el “Muero cada día” de San Pablo, el escritor argentino dijo que “la verdad es que morimos cada día y que nacemos cada día. Estamos continuamente naciendo y muriendo”.<sup>7</sup>

Y es que, la identidad puede modificarse, devenir en algo distinto. Algunos autores han sostenido que la cuestión de la identidad aparece en escena cuando se vuelve problemática, cuando la pertenencia a un grupo se ve cuestionada, amenazada, o cuando se cree poder ser otro, poder modificarse a sí mismo, transformarse en alguien distinto de quien se es, concebir la identidad de modo provisional, con opciones múltiples y variadas acordes a un mundo cada vez más frag-

mentario y fragmentado.<sup>9</sup> Dice Zygmunt Bauman que el anhelo de identidad procede del deseo de seguridad que, en sí mismo, es un sentimiento ambiguo. Encontrarse en una situación llena de expectativas y experiencias todavía sin probar, por muy estimulantes y llenas de promesas que puedan ser a corto plazo, flotar sin apoyos en un espacio pobremente definido, no hace sino convertir, a largo plazo, toda estimulante expectativa en un estado propenso a la ansiedad: “Aquellos emplazamientos en los que se invertía tradicionalmente el sentido de pertenencia (puesto de trabajo, familia, vecindario) ni son asequibles (o, si lo son, inspiran poca confianza) ni susceptibles de apagar la sed de vinculación ni de aplacar el temor a la soledad y al abandono” (*Identidad* 71).

Así se pone de relieve con la puesta en escena de una aparición-desaparición de mano del personaje de Antonio Espinal, quien se transforma en alguien distinto, se inventa a sí mismo, y en su búsqueda identitaria aprende sobre esa naturaleza fronteriza de la realidad, como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre. Fingida o verdadera, vive su realidad en su identidad inventada y por ella crea su propio sistema ontológico. Es la única forma en que puede ser él mismo, la única salida o escape posible. En Nueva York, Antonio Espinal no quería que le llamaran Antonio, “sino Domingo Remesal, como decía en su Resident Alien Card. Era el nombre de su Social Security. No es que él se avergonzara de su pasado humilde, sino que vivía en un estado continuo de temor” (106). Pensaba continuamente en la situación que temía y ya tenía sus planes de emergencia para escapar, pero siempre terminaba convencido de que si lo encontraba la migra, sería su fin: “Pensaba que cualquier noche de esas oíría unos golpes estrepitosos en la puerta de su apartamento y la voz autoritaria de un agente de inmigración, un policía, un investigador del FBI o un auditor del IRS le conminaría a revelar su identidad” (106-7).

En Nueva York, Antonio Espinal, convertido en Domingo Remesal, prosperaba. Pero la ciudad no era más que el

escenario ideal para experimentar el desconcierto existencial propio de la posmodernidad, en donde las bases de su identidad se esconden, se pierden, de cara a las conmociones, o confusiones engendradas por el impulso de las tecnologías, el alargamiento del espacio y la modificación de las relaciones sociales que se deriva de ello. A unos pasos de la entrada del restaurante donde trabajaba, se destacaban las luces de las señales características que alumbran la ciudad: “THE CITY THAT NEVER SLEEPS, prendía y apagaba en verde: FRIES, MEATLOAF, BURGERS, COFFEE, decía el amarillo intermitente; y en rojo: 24 hours a day, 7 days a week, 365 days a year. Solamente le faltaba que dijera por lo siglos de los siglos, amén” (139). Un [des]concierto de luces que deslumbran y confunden a la persona mucho más inmersa en una realidad exterior, aparente y engañosa, incapaz de ofrecer guías y soluciones ante las contradicciones y confusiones del mundo moderno.

Trabajaba incesantemente y el capital ahorrado lo empleaba para ayudar ilegalmente a negociantes que le pedían prestado, haciéndose así con un puñado de endeudados, personas a las que les había dejado dinero a cambio de que se lo devolvieran con altos intereses. El miedo a perderlo todo, el temor de que sus clientes no llegaran a pagarle, hizo que Domingo ideara una farsa: pensó en atemorizar a sus endeudados informándoles que el dinero que habían recibido pertenecía a un mafioso, de igual nombre que el jefe italiano del restaurante donde trabajaba, Nunzio Cosenza, con matones a su disposición, y que si no le pagaban se meterían en líos con la mafia. Con el paso de los años, esta farsa siguió creciendo: “Se mandó hacer hojas y tarjetas, donde en letras doradas decía COSENZA, con una dirección falsa que daba a un almacén en el North Side de Brooklyn, todo calculado para asustar a quien se le ocurriera verificar la dirección” (142). Un amigo suyo, un cocinero italiano del Waldorf Astoria, le grabó en italiano el mensaje del bípér, su contacto anónimo con los clientes, y en “sus hojas timbradas les pedía a los

clientes que escribieran de su puño y letra que entendían el riesgo que corrían al entrar en negocios con semejante organización, anotando además la descripción correcta de alguna propiedad [...] como garantía” (142).

Llegó incluso a hacerse de un vehículo de cristales ahumados para perseguir e intimidar más a los clientes: “los perseguía por donde quiera que anduvieran: a la salida de sus negocios, cuando iban de camino a la iglesia, cuando se dirigían a una fiesta [...] Se ponía una boina de cuero y unos lentes oscuros y se llevaba a Erasmo y Tobías para que hicieran bulto” (143). Y así, la ficción creada por Domingo Remesal, el Antonio Espinal de Damajagua Adentro, se convierte en parte indiscutible y vital de su existencia. Tanto es así que creó una tercera identidad “para identificarse con ella en sus negocios”, y así se convirtió en Waldemar Storniola, y fue quitando y añadiendo detalles de su vida, “hasta que tuvo que anotarlos en un cuadernillo para repararlos de vez en cuando y no equivocarse” (144). Y es que el individuo de hoy en día, falto de unidad, es un manojo de percepciones, una especie de hombre fragmentado y desesperado ante la confusión que experimenta. Para Domingo, Antonio, o Waldemar, la ficción creada es su realidad vivida, y en su nueva identidad, un mafioso millonario, ayuda económicamente a sus hermanos Erasmo y Tobías para hacerse dueños de una bodega con “ese nombre fraternal que cada vez se hacía más común en las guías comerciales de los barrios neoyorkinos: “*Brothers Grocery*” (145).

La bodega prosperaba bajo el ojo de Tobías y Erasmo y el buen quehacer administrativo de su sobrino Esteban, Steve para los clientes, uno de los nietos de Plinio y Ramona, hijo de Carmela. No solo era bueno con los números sino también con la seguridad del negocio: “Tenía su pistola, pero no la sacaba a menos que fuera necesario y hubo ocasiones en que lo fue. Steve y compañía estaban armados, y no temían en meterse el arma al cinto para que les vieran el cacho” (148).

Al final, el desengaño. Todo lo que queda es la muerte, la que encontraron, por ejemplo, Tobías, y Erasmo en la bodega: “Esteban estaba poniéndose el cañón en el cinto cuando lo que debieron ser tres hombres tiraron la puerta contra la pared y uno de ellos empezó a disparar” (165). La muerte ejemplarizada también en Plinio, quien “[e]speraba el café de la mañana un par de días después cuando le entró ganas de orinar. Fue al baño y no le salió nada. El pasillo del apartamento se le transformó en la orilla del río donde en la oscuridad de una noche lejana lo había asaltado alguna presencia, y sintió ese cuerpo arenoso nuevamente colgándose del suyo” (159). Y es que, como relata el narrador, “Todo lo que vive tiene que morir. Eso es todo y nada más. La muerte es una realidad absoluta y, como tal, es la vida misma, tanto como la sombra es una proyección de la luz” (164).

De la misma manera, Víctor Manuel Ramos se coloca ante la realidad lo mismo que un cuerpo humano ante la luz, para añadir sombras al mundo, sombras claras y luminosas, como luces nuevas, operando sobre una realidad para crear otra, la de esta familia que se aferra a la vida y a la supervivencia, una familia que, como termina diciendo Ramona, su deseo es “Que algún día estemos juntos para siempre” (167).

\*Presentación de *La vida pasajera*, novela ganadora del I Certamen Literario de la ANLE, Centro Juan Carlos I, New York University, 22 de abril, 2011.

## NOTAS

<sup>1</sup> Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>2</sup> Según esta perspectiva, la identidad es al mismo tiempo algo que persiste, la voluntad de permanencia y de resistencia del sujeto ante cualquier factor de desemejanza, y algo que cambia, sincrónica y diacrónicamente. Implica una relación dialéctica entre la sedimentación y la innovación, cambio y permanencia.

<sup>3</sup> La conferencia fue pronunciada el 16 de diciembre de

1932, en el Hotel Ritz de Barcelona y publicada en *Poeta en Nueva York*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976.

<sup>4</sup> Dejar una casa y dejar un *hogar* son dos cosas, aunque relacionadas, muy diferentes. Una casa es simple parte del imaginario que constituye un hogar, y sin embargo, se puede vivir en un casa sin que esa casa se convierta en hogar. La nostalgia que siente el inmigrante por su país natal, por su pueblo, y finalmente por su hogar, tiene que ver con su experiencia existencial de ese espacio-tiempo del cual ha sido arrancado. Se *existe* en una casa, pero se *vive* en un hogar, es decir, dentro de todas relaciones humanas: personales, familiares, culturales, religiosas, etc. Por eso las memorias de la casa de nuestra niñez no tienen nada que ver con las ventanas, puertas, pasillos, etc., sino lo que vivimos en ese espacio que siempre fue para nosotros primordialmente interno. El hogar es a lo que Heidegger denominó “dwelling”. “We attain to dwelling, so it seems only by means of building. The latter, building, has the former dwelling, as its goal”, dice Heidegger, en *Poetry, Language, Thought*. (Trans. Albert Hofstadter, Harper& Row, 1971). “Still not every building is a dwelling” (145). El hogar (el “dwelling”) de Heidegger es lo que se *construye*, no físicamente, sino con la vida cotidiana que ocupa ese espacio.

<sup>5</sup> Véase *La Poética del Espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. (27-52).

<sup>6</sup> En Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós, 2007.

<sup>7</sup> La gran pugna entre la tradición y la modernidad se trata de la ontología (del *Ser*: tradicional) versus la metafísica del devenir (*ser multiple*: moderno).

<sup>8</sup> En una conferencia pronunciada en la Universidad de Belgrano el 23 de junio de 1978. Esta conferencia lleva el título de “Tiempo” y es parte de la serie de conferencias, cinco en total, que dio en la Universidad de Belgrano en 1978. Transcripción y publicación en *Borges oral. Conferencias*, Buenos Aires: Emecé editoriales, Editorial de Belgrano, 1997.

<sup>9</sup> Véase la página 32 del libro de Zygmunt Bauman: *Identidad*. Madrid: Losada, 2005. En este libro se recogen las conversaciones con Benedetto Vecchi, periodista italiano, director de *II Manifesto*, quien firma también un pequeño texto introductorio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, Gastón. *La Poética del Espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós, 2007.
- . *Identidad*. Madrid: Losada, 2005.
- . *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Borges, Jorge Luis. “Tiempo”. *Borges oral. Conferencias*, Buenos Aires: Emecé editores, Editorial de Belgrano, 1997.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper& Row, 1971.
- Ramos, Víctor Manuel. *La vida pasajera*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua & ANLE, 2011.
- Salinas, Pedro. *Todo más claro y otros poemas*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid: Clásicos Castalia, 1996.



GPR

**LA VIDA PASAJERA, DE VÍCTOR MANUEL RAMOS:  
NOVELA POLIFÓNICA\***

**Patricia López L.-Gay**  
*New York University & ANLE*

**L**a novela *La vida pasajera*, de Víctor Manuel Ramos, resultó ganadora del Primer Certamen Literario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), una de las veintidós que componen la Asociación de Academias de la Lengua Española. Ramos, escritor y periodista dominicano residente en Estados Unidos, publicó en 2005 el compendio de relatos *Morirsoñando: cuentos agradables*. *La vida pasajera* es su primera novela.

En el epígrafe del autor que introduce el texto, leemos: “mi vida no es realmente mía, sino de todos”. La vida como viaje compartido es el personaje principal de este libro; una vida *pasajera*, como indica el propio título. Pasajera, por lo transitoria, y pasajera, también, porque diríase que en este cuento de cuentos la vida observa el propio devenir del vivir, tal y como observa el paisaje móvil un viajero recostado en su asiento. Así lo sugiere el narrador omnisciente desde las primeras líneas, cuando nos presenta a Gabriela en un vehículo indeterminado, yéndose —o dejándose ir— no sabemos adónde, o aquel otro momento bien posterior cuando nos revela que Esteban “se siente nuevamente como un pasajero más del destino” (159).

La obra premiada en este certamen —fruto de la colaboración entre la ANLE y el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua— presenta una saga familiar en toda regla, con amores y brujerías, tiroteos, mafias y contrabando (de identidades), escenas picantes y divagaciones existenciales —divagar en el buen sentido, ese divagar que es también viajar—. Ga-

briela es una de las primeras de la familia Espinal en viajar (emigrar) de la República Dominicana a Nueva York. A Esteban, perteneciente a una generación posterior, le toca en suerte nacer en esa ciudad estadounidense, “hermosa y espantosa a la vez” (25). Con dosis bien repartidas de humor y lirismo, el libro esboza el retrato de una familia muy dominicana y, desde luego, muy neoyorkina: en suma, una familia “hispanounidense”, para usar el útil neologismo ya recogido en el *Diccionario de americanismos*. En palabras de Gerardo Piña-Rosales, director de la ANLE —palabras secundadas en el prólogo de la novela por el secretario general y coordinador del certamen, Jorge Ignacio Covarrubias— la misión del concurso es “fomentar la unidad y defensa de la lengua española en Estados Unidos, un país donde los hispanounidenses han pasado a ser la primera minoría”(9). Desde el centro de la palabra literaria, *La vida pasajera* logra justamente llevarnos a reflexionar acerca de la fecunda diversidad en que se realiza esa unidad plural de la lengua española.

Podría entenderse que *La vida pasajera*, obra de corte claramente realista, busca capturar el tejido social hispanounidense. En la prosa cuidada del narrador se intercalan fragmentos que reproducen la oralidad casi táctil de la lengua *viva* hablada por variopintos personajes. Uno de los mayores logros de la novela es sin duda su alta polifonía, relacionada aquí con la medida en que el narrador cede (democráticamente) la palabra a las más diversas voces, todas ellas convincentes. Cual huella que apunta a un aquí y un ahora lingüístico de ciertos sectores de nuestra sociedad, el texto hila el paisaje *intercultural* hispanounidense con esas voces dispares (en ocasiones marcadamente híbridas, ver por ejemplo, pp. 110-124). Oscilando entre culturas, la nueva generación de los Espinal —a diferencia de la vieja troupe— habla con desparpajo inglés y español y, lo que es más significativo, *siente* con desparpajo en inglés y en español, lenguas desde las cuales aprehende el mundo.

Con *La vida pasajera*, la narrativa no solo baila entre voces, también lo hace entre espacios. El texto va y viene de un Caribe paupérrimo y exuberante a una Nueva York laberíntica, “un caos de formas geométricas y calles estrechas que no llevan a ningún lugar en particular” (25). Evocando sus primeras impresiones en Estados Unidos, uno de los personajes recuerda haber percibido, de súbito, que Nueva York “era húmeda y empañada como los vagones del tren cuyas ventanas se cubrían de una fina capa cada mañana: *flores* sintéticas que colectaban el rocío *humano*”; desde los primeros días —continúa cavilando— ahí resonaba “el *zumbido* incesante de los refrigeradores, [...] de los millones de pasos, de los autobuses públicos que al frenar emitían un *chillido* doloroso [...], de las sirenas que *aullaban* en la lejanía” (106). Entre líneas, el mundo que hábilmente recrea esta novela palpita —por el momento— *con vida*, aquí como allá. Todo parece intermitentemente apuntar a que la existencia de los Espinal, ahora “encauzada por modernas carreteras y *highways*”, continúa en esencia siendo la misma de otrora. Diríase que lo determinante espacialmente en *La vida pasajera* no es —como en lo bicultural— el *entre*, ese “ir y venir” físico u onírico entre espacios, porque el texto abre en última instancia a un espacio universal, un espacio que nos es extraordinariamente familiar a todos, y que cada lector será libre de apropiarse.

\*Presentación de *La vida pasajera*, novela ganadora del I Certamen Literario de la ANLE, Centro Juan Carlos I, New York University, 22 de abril, 2011.



GPR

**LA VIDA PASAJERA, DE VÍCTOR MANUEL RAMOS,  
Y LA NARRATIVA DOMINICANA EN EEUU\***

**Gerardo Piña-Rosales**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**Q**uisiera, antes de pronunciar estas breves palabras, presentarles a varios miembros y colaboradores de la Academia Norteamericana de la Lengua que nos acompañan esta tarde. Jorge I. Covarrubias, secretario de nuestra corporación y presidente de la Comisión de Información, Leticia Molinero, copresidenta de la Comisión ANLE-Gobierno USA y presidenta de la Comisión para el estudio del español hispanounidense, Nuria Morgado, miembro de la Comisión de estudios literarios y publicaciones, Patricia López L.Gay miembro de la Comisión para el estudio sociolingüístico del español en Estados Unidos,

Y gracias también a la profesora Lo Libañi, directora del departamento de lenguas modernas de New York University y de este Centro Juan Carlos I que hoy nos acoge.

De manera muy especial deseo agradecer a Gonzalo Santonja el que haya viajado desde España para estar hoy con nosotros, con motivo de la presentación de la novela ganadora del I Certamen Literario de la Academia Norteamericana, que, como saben ha publicado el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, institución de la que es director. Desde que la Academia Norteamericana de la Lengua Española y la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua firmaron en marzo de 2008 —y ratificado cuatro meses más tarde— un convenio de colaboración, han sido numerosas las actividades llevadas a cabo al alimón por ambas instituciones. En primer lugar, he de recordar que hace años (en tiempos de Odón Betanzos) que Gonzalo Santonja pertenece a la Aca-

demia Norteamericana de la Lengua. Gonzalo se ha destacado siempre por su lealtad a la ANLE, yo diría por su devoción a la ANLE, y más aún desde que fue nombrado director del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. La ANLE estuvo presente cuando el Instituto se inauguró en Burgos. La ANLE intervino en la serie de reuniones de trabajo celebradas por la Comisión Interacadémica en la elaboración de la Nueva Gramática española, publicada por la Asociación de Academias de la Lengua y la Real Academia Española. La ANLE organizó en el Instituto Castellano y Leonés un simposio de cuatro días sobre ‘El español en Estados Unidos: lengua y literatura’, etc.

*La vida pasajera*, del escritor y periodista dominicano Víctor Manuel Ramos, novela ganadora de este Primer Certamen Literario de la ANLE—creado para incentivar, reconocer y promover la creación literaria de los escritores hispanos que han establecido su residencia fuera de su lar nativo—, constituye, más que un salto adelante (si es que en literatura se puede hablar de avance o retroceso) la corroboración de una novelística fundamentalmente realista. Si bien la poesía dominicana de la diáspora cuenta ya con un abundante corpus, y en algunos casos de gran calidad, no ha ocurrido lo mismo con la novelística. Y fíjense que digo novelística, y no narrativa, pues ahí cabría hablar del cuento, género difícil y camaleónico, en el que brillan muchos escritores dominicanos. Este interés en el cuento viene ya desde mediados del siglo XX con autores como Manuel de Jesús Galván Velásquez, Manuel Florentino Cestero y Gustavo Bergés Bordas, quienes critican en sus textos el comportamiento de la sociedad norteamericana, sobre todo, su ambición y su frialdad y, también, su actitud represiva en perjuicio de los países pobres.

No es el momento de trazar la trayectoria de la narrativa dominicana en los Estados Unidos. Pero me parece importan-

te señalar que quienes lo han hecho coinciden en señalar una y otra vez una palabra: la nostalgia, esa dulce espina clavada en la literatura de todo inmigrante.

Los años noventa marcan el asentamiento de los escritores dominicanos en la patria nueva. Si en los setenta y ochenta la temática recurrente es la evocación a la patria y la añoranza, en los noventa se empieza a aceptar que la comunidad dominicana difícilmente vuelva al país de origen, por lo menos de forma permanente

En los textos, esta integración se notará en la utilización del *spanglish* y en la inserción de la urbe neoyorquina. Asimismo, en las academias se crean estudios sobre la realidad dominicana tanto de la isla como de los inmigrantes. A la poeta Rhina Espaillat, y los narradores Julia Álvarez y Junot Díaz, autores dominicanos que escriben en inglés, se suman nombres como Nelly Rosario, Angie Cruz y Maritza López.

Franklyn Gutiérrez, poeta, narrador y crítico dominicano, no duda en considerar a estos escritores como parte de la literatura dominicana: “La temática sigue siendo dominicana”, afirma. Delicado asunto este, y no solamente en el caso de la literatura dominicana sino también en el de la puertorriqueña, y la cubana, y de otras. Yo, ante esta problemática, me atengo a lo que en su día afirmara E.M. Forster: un texto pertenece a la literatura en cuya lengua ha sido escrita. Si utilizamos unos parámetros nacionalistas, esos escritores serán dominicanos, pero, que yo sepa, la lengua de Quisqueya no es el inglés sino el español. Es decir que esos textos escritos en inglés pertenecerán, por ende, a la literatura norteamericana. La literatura está hecha con palabras, y esas palabras son siempre reflejo de una forma de sentir y de vivir. Y que conste que no hay en mis consideraciones ningún prejuicio chovinista. Si estos escritores utilizan el inglés en sus obras, es sencillamente porque el inglés es la lengua que dominan;

porque una cosa es hablar el español con tus amigos y otra, muy otra, utilizar esa lengua como instrumento literario, artístico. No se trata —aunque puede haber algún caso— de oportunismo: es evidente que el mercado editorial estadounidense en inglés es grande y poderoso, y el español, le va, por ahora a la zaga.

Pero la narrativa dominicana escrita español se enriquece por momentos. No todas las novelas publicadas en los últimos años son obras maestras, pero todas aportan elementos novedosos a ese corpus todavía incipiente. Baste un solo ejemplo: *Los que falsificaron la firma de Dios*, de Viriato Sención. Sención residía en Nueva York cuando escribió esa novela (fui uno de sus primeros lectores). Pero el tema de esta relato gira en torno a la situación política de la República Dominicana durante el gobierno de quien había sido la mano derecha de Trujillo: Balaguer. He aquí la gran diferencia con la novela de Víctor Manuel Ramos. Si la novela de Viriato Sención es una radiografía de Santo Domingo en aquellos años posttrujillistas, *La vida pasajera* es una saga familiar, cuyo equilibrio y constantes narrativas se logra a través de un contrapunto espacial y temporal.

Y para terminar, hablé antes de novela realista. La verdad es que eso hablar de realismo es, como dirían nuestros hermanos colombianos, pura vaina. Tan real un beberse un vaso de agua como un soneto de Petrarca. *La vida pasajera*, de Víctor García Ramos, es una novela realista porque intenta reflejar del modo más fiel posible la realidad que ha vivido el narrador. No se trata de un texto que aspire a la objetividad de la fotografía, sino que por mor de la evocación e incluso transcripción dialógica se acerca más al perspectivismo de una obra abierta, cuya lectura requiere el esfuerzo del lector y por qué no decirlo, de su complicidad.

\*Presentación de *La vida pasajera*, novela ganadora del I Certamen Literario de la ANLE, Centro Juan Carlos I, NYU, 22 de abril, 2011.

## LA IMPORTANCIA DE LAS PALABRAS\*

Víctor Manuel Ramos

Queridos amigos, gracias por acompañarme esta noche en ocasión de la publicación de mi novela. Quisiera hablar un poco de lo que significan las palabras en este sospechoso arte de la escritura, pero lo voy a hacer a través de historias que se entrelazan a mi propia vida.

La tarde soleada que salí de República Dominicana llevaba muy pocas pertenencias en mi maleta. Mis familiares en Nueva York me habían instruido a que dejara todo, excepto la ropa que llevaba puesta y algunos artículos de primera necesidad.

Esto me puso en la difícil situación en la que se encuentran todos los que emigran, especialmente si saben que el regreso se va a dificultar (que es lo que casi siempre sucede). Tienen —o tenemos— que escoger qué partes de la vida que queda atrás ocupará el preciado espacio del equipaje.

Aún a mis quince años de edad había muchas cosas que podía traer: mi guante de béisbol, mi colección de audiocasetes, el tablero de ajedrez que un amigo ebanista hizo para mí, alguna que otra carta de amor —en fin, debía escoger cómo compendiar mi mundo.

El limitado espacio que quedaba en mi maleta —después de las tortas de casabe, los aguacates verdes y las botellas de licor que mis familiares me hicieron traer de contrabando— lo guardé para mis álbumes de fotografías amarillentas y, esto es lo que quiero destacar, para una selección de libros.

Todavía recuerdo cuáles eran.

Aún más: después de numerosas mudanzas, los sigo llevando conmigo. Son mi tesoro.

Sigue en mi librero *Dios habla hoy*, la Biblia tiznada que un predicador ambulante le vendió a mi abuela y que yo terminé devorando, intrigado más por el superhéroe Moisés que por las amonestaciones morales de los profetas. Todavía ten-

go mis libros de *Ciencias Naturales* y de *Biología Humana*, que mi madre compró usados con los pocos pesos que ganaba en la fábrica extranjera donde cosía. Igual tengo mi *Visión general de la historia dominicana*, un tema que aborrecía en los años de secundaria pero que se hizo del todo importante al momento de salir. Tengo, forrado en plástico, mi *Libro Quinto de Lectura*, del que recuerdo poemas de Amado Nervo y Gabriela Mistral, y una cita que se atribuía a Ralph Waldo Emerson que es para mí como un precepto de fe: “El hombre está hecho para la lucha, no para el descanso”.

Guardo también los primeros textos de ficción que leí más allá de los relatos infantiles.

Uno es la novela histórica *Enriquillo*, en la que el dominicano Manuel de Jesús Galván relata la tragedia indígena de América a través de un cacique taíno que profiere, con altivez: “Es preferible la muerte a la humillación del alma”.

El otro es *La vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera, novela que me transportó a la lucha por la supervivencia, alertándome sobre la explotación del hombre por el hombre, en el escenario embriagador de la selva amazónica. Me atrapó aquel renglón inicial, puesto en boca del personaje Arturo Cova, que sugería peligros en la vida de un hombre: “Antes que me hubiera apasionado mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”.

¡Imagínense ustedes lo que pesaba mi equipaje con todos esos libros!

Digo esto para puntualizar que a la hora de resumir mi mundo recurrí instintivamente a los libros: a los que me informaban, a los que me despertaban la imaginación y a los que me inspiraban a mejorar mi condición humana.

Los libros siguen siendo la voz de nuestros antepasados y por eso nos obligan a formularnos esta pregunta: ¿Qué voz, qué legado, dejaremos nosotros?

Los 50 millones de hispanos que hacemos de Estados Unidos nuestro hogar no podemos permitir que la historia nos

pase por encima sin que nuestras voces expliquen nuestro lugar en ella. Tenemos que escribir, tenemos que publicar y tenemos que hacerlo en torno a temas nuestros, sin traicionar el genio mismo de la lengua.

No tengo nada en contra de pensar, hablar y escribir en inglés —de hecho, suelo decir que me gano el arroz y las habichuelas de cada día escribiendo en esa lengua—, pero como dijera Miguel de Cervantes en voz del inmortal don Quijote: “todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos”.

No deberíamos, pues, socavar siglos de tradición literaria, porque en ello perdemos nosotros, pierden nuestros hijos y pierde el país donde hemos hecho nuestro hogar. Una lengua y su literatura son parte de un legado cultural que trasciende fronteras.

La novela que escribí y que la Academia Norteamericana de la Lengua Española ha tenido a bien premiar en su I Certamen Literario es también, como todas las obras de ficción, una especie de equipaje. La escribí entre los años 2001 y 2004, a partir de algunas imágenes que me invadieron una noche cualquiera: estaba en el apartamento de mi madre en el Lower East Side de Manhattan, oyendo a mi abuela materna contar historias de su niñez, cuando de pronto sentí que debía contar algo que traía conmigo y que en parte no me pertenecía.

He oído las mismas historias de mi abuela y de otros narradores en la familia muchas veces, pero nunca me aburren, y reconozco en ellas el germen de relatos que alimentan mi narrativa. Porque desde que el hombre es hombre y la mujer es mujer somos seres que contamos historias y a través de ellas nos relacionamos.

En todo caso, es en medio de una historia de esas que me llega como un rayo la imagen de una mujer, a quien nunca conocí, en su lecho de muerte. Y en esa escena, una niña que

captura aquella realidad y de alguna manera sabe que tendrá que transmitirla a generaciones futuras: ¿no es la lucha entre la vida y la muerte la esencia misma de cualquier relato?

Apuré a mi esposa a que nos fuéramos y manejé enloquecido hacia el apartamento donde residíamos en Queens porque sentía la necesidad de escribir. Empecé con esa escena, pensándola como un cuento, pero la historia seguía creciendo, desbordándose desde aquella parte de mí que “es como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos”, como se dice en *Pedro Páramo* de Rulfo. Así nació esta novela.

Y digo que es una forma de equipaje porque los escritores ponemos imágenes, personajes, situaciones, cuya importancia uno no entiende necesariamente en ese momento pero sabe que tiene que comunicar, que tiene que llevar con uno y poner en su casa, como se ponen los muebles, los cuadros, las viejas fotografías que hacen de un sitio un hogar y que nos permiten servir de testigos de la vida que se nos ha dado.

No sé si soy el único al que le sucede esto, pero cuando alguien me pregunta de qué trata un relato que he escrito se me traba la lengua; se me hace difícil resumir los matices de una narración en alguna oración de ciento cuarenta caracteres o menos y a veces me siento tentado a contestar: “Tendrás que leerlo si de veras te interesa tanto”.

¿Por qué? Porque una obra de ficción no es sólo la historia, la anécdota, la fábula, es decir lo que se cuenta, sino la forma, el andamiaje en que todo eso está contado. No trata sólo del destino de los personajes, sino de la esencia de esos personajes. Y si esa experiencia que se da entre escritor y lector, y viceversa, se pudiera expresar someramente, entonces no haría falta un don Quijote combatiendo molinos de vientos.

*La vida pasajera*, en suma, narra las experiencias de una familia dominicana que combate las vicisitudes de la pobreza en un tiempo y espacio donde, como decimos en nuestra fra-

seología vernácula, al pobre se lo lleva quien lo trajo. Esta familia, los Espinal, se enfrasca, sin embargo, en la lucha por la vida, en la vida por la vida misma, y busca y afana, y trabaja, y finalmente emigra, como ha sucedido con millones de nosotros que sabemos algo en carne propia: no somos exiliados políticos; somos exiliados de una política fracasada y de los traspiés históricos de la injusticia. En la experiencia migratoria está la nueva lucha, la duda interior que viene con ocupar otro lugar en el mundo y la persecución del éxito, como un nuevo dios que siempre se mofa de nosotros. En pocas palabras, esta novela es sobre la muerte. Pero es sobre la muerte en la vorágine de la vida.

Para concluir, quiero contar algo más. Hasta hace sólo unos meses viví en el estado de la Florida, donde es patente la herencia cultural hispana del territorio estadounidense. Allí llegué a conocer a algunos descendientes de los españoles que llegaron a la Península en el siglo XVI. Ya van por la octava, novena y décima generaciones. Esto me despertó el interés en el legado histórico y fui a ver lo que quedaba de aquellos audaces exploradores que llegaron con Juan Ponce de León en abril de 1513. Así que una tarde cualquiera de agosto se me ocurrió ir a conocer el poblado fundado por Pedro Menéndez de Avilés en 1565, y que fuera la primera ciudad en el territorio que se convertiría en los Estados Unidos,

Me refiero a San Agustín.

Al recorrer aquellas calles estrechas sentí una conexión espiritual con aquella tierra arenosa, con las paredes de cocina, con el aire salado, con la experiencia en fin de quien deja atrás una tierra en busca de nuevos horizontes y que, irónicamente, vuelve a crear algo del mundo que quedó atrás, de aquello que considera lo mejor de sí.

Hay algo más que noté en aquella visita. Fue dentro del Castillo de San Marcos, un impresionante fuerte de roca blanca, que los aguerridos españoles de antaño tardaron veintitrés años en erigir cerca de la costa atlántica. Me sentí algo

sofocado y claustrofóbico al caminar por entre sus recámaras de gruesas y húmedas paredes en un tarde de calor tropical, especialmente al entrar en las apestosas celdas donde encerraban a los primeros prisioneros del nuevo-viejo-mundo. Pensé en la dureza de aquella vida para conquistadores y conquistados (aunque al final todos cayeran en esta última categoría).

Entonces me llamó mucho la atención lo que noté en las paredes.

Había trazos grabados en la roca. Por mucho que examiné aquellos muros, aquel velado palimpsesto, no pude entender ni una sola palabra. Lo único que comprendí al verlas fue que algunos hombres que habitaron o se encontraron encerrados en ese castillo quisieron dejar un mensaje. Tal vez algo simple, como aquella tontería que yo y muchos otros escribimos en pupitres y paredes cuando niños: “Victor estuvo aquí”. Tal vez algo más serio, como una denuncia contra la injusticia o una advertencia para los que llegaran después sobre el peligro de los mosquitos de la selva. Tal vez un ruego a la divinidad por la salvación, real o imaginaria, del alma. Tal vez un “te amo” a algún ser querido.

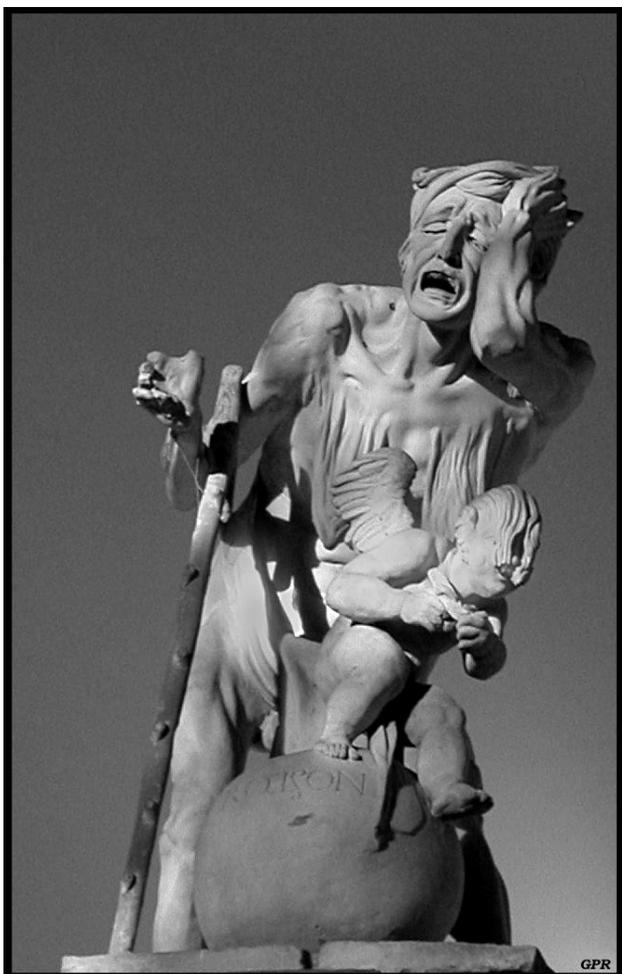
En todo caso, aquellas palabras, todas las palabras, son testimonio del paso por la vida.

¡Qué pena sería si a través de los años, las décadas y los siglos nuestras palabras se perdieran como las de aquellos muros de San Agustín! Qué responsabilidad la nuestra la de hablarle a un mundo futuro sobre nuestras vidas, nuestras vicisitudes, nuestros sueños!

Dicho esto, solo me queda agradecer a los distinguidos miembros del jurado (Mariela A. Gutiérrez, Rolando Hinojosa-Smith y Víctor Fuentes) por su voto de confianza y reconocimiento; a la Academia Norteamericana de la Lengua, y en ella a su director, Gerardo Piña-Rosales, y a su secretario y coordinador de este certamen, Jorge Ignacio Covarrubias, por brindar esta oportunidad a nuevos escritores; a Gonzalo San-

tonja, director de la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, por haber publicado este libro que hoy presentamos, y entre los oradores de esta noche a Patricia López-Gay, de New York University, y a Nuria Morgado, de la City University of New York, a todos ellos y a otros que se esfuerzan por dar a conocer este legado de todos, por promover la idea de que tenemos permiso para hablar —y escribir— en la lengua que recibimos en la leche de la madre.

\*Presentación de *La vida pasajera*, novela ganadora del I Certamen Literario de la ANLE, Centro Juan Carlos I, New York University, 22 de abril, 2011.



## RESEÑAS



Manuel M. Martín Rodríguez, *Gaspar de Villagrà: legista, soldado, poeta*. Tomo I, Biografía crítica y documental. León: Universidad de León, 2009, 349 pp., notas, ilustraciones, tablas, gráficos, apéndices, bibliografía, índice. ISBN: 978-84-9773-487-5

Al borde mismo de cumplirse el 400° aniversario de la publicación de la *Historia de la nueva México* (Alcalá, 1610), ve la luz esta investigación destinada a estimular una nueva y obligada mirada a un autor y su obra. Gaspar Pérez de Villagrà, nacido en Puebla, Nueva España, en 1555, es el primer poeta en ocuparse de esa vasta región de lo que hoy se conoce como el suroeste de los EEUU y su *Historia* es la primera obra literaria conservada y “publicada” que combina poesía y sucesos históricos sobre la exploración y colonización de esa región.

Como resultado de largos años de estudios y búsquedas en archivos y bibliotecas especializadas en distintos países, Manuel Martín Rodríguez ha logrado una reconstrucción biográfica, histórica y documental basada en documentos originales al igual que descubrir testimonios que habían permanecido desconocidos hasta nuestros días. El resultado de esa labor es la obra más completa sobre Gaspar de Villagrà hasta la fecha. La importancia del estudio sobre Villagrà es doble. En primer término, en la poesía colonial hispanoamericana su presencia en el ámbito geográfico indicado lo posicionan prácticamente solo entre los poetas épicos americanos, lo que ha sido reconocido por numerosos investigadores al igual que el movimiento de recuperación del patrimonio cultural hispano en los EEUU, como el basado en Houston (*Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*), entre otros.

En segundo lugar, en el escenario temporal de los EEUU, la publicación del poema de Villagrà se realiza diez

años antes de la llegada de los peregrinos del *Mayflower*, catorce años antes de la historia de John Smith (*The Generall Historie of Virginia, New-England, and the Summer Isles*, London, 1624) y cuarenta años antes de la publicación de los versos de Anne Bradstreet (*The Tenth Muse Lately Sprung Up in America, By a Gentlewoman*, London 1650), elementos todos que sitúan a la *Historia* como pionera en los albores de la literatura norteamericana.

El libro que nos ocupa, nos informa Martín Rodríguez, forma parte de una trilogía al que le seguirá el volumen con una edición crítica y anotada mientras que el tercero se ocupará del análisis crítico de la *Historia de la Nueva México*, y su valor tanto para las letras hispánicas como para las norteamericanas así también como un análisis documental de la recepción por parte del público lector.

En lo que se refiere a la organización del contenido, en lugar de utilizar el tradicional sistema de capítulos, Martín Rodríguez opta por acompañar los acontecimientos —a modo de cuaderno de bitácora— hasta ahora poco conocidos de la vida de Villagrá en los espacios geográficos en que se realizaron. Este re-transitar los senderos del pasado le permite acompañar al “otro” describiendo, comentando, ilustrando, transcribiendo documentos conocidos y otros hasta hoy desconocidos, junto con sus observaciones e interpretaciones para superar el fragmentarismo que a veces produce la mera recopilación de documentos.

En este tránsito por las huellas y senderos del pasado, la sección primera “Antecedentes familiares”, estudia el origen de la familia de Villagrá en el suelo castellano lo que dará fundamento a la insistencia que años más tarde hará de su ascendencia de “cristianos viejos” al igual que se presentan documentos que habían pasado desapercibidos por otros in-

vestigadores y permiten precisar fecha, viajes y actividades tanto familiares como personales.

Los estudios de Villagr  siempre estuvieron velados por juicios genéricos y se dilucidan en la sección segunda, “Etapa salamantina”, en que, llegado a la península en 1569, inicia su formación universitaria en 1571. Como resultado de la cuidadosa investigación de datos y fuentes que realiza Martín Rodríguez, sale a la luz que la creencia generalizada de que la formación de Villagr  era en Letras, no fue tal sino que su paso por la universidad fue en Leyes. Este hallazgo, documentado de manera precisa con ilustraciones facsímiles, no sólo es uno de los tantos aciertos de este libro sino que obliga a revisar las aseveraciones sobre el contexto formativo de Villagr  al igual que demanda nuevas lecturas de la *Historia*. La tercera sección es “El regreso a Nueva España: Villagr  en la Nueva Vizcaya”, donde Martín Rodríguez también presenta nuevos aportes para indagar en la incertidumbre de información que aún permanece en sombras sobre el quehacer de Villagr  durante casi dos décadas dedicado a escaramuzas con las poblaciones nativas belicosas hasta fines de julio de 1596, en que es nombrado por Juan de Oñate Procurador General del Campo para la expedición a la Nueva México (66-69).

En las dos secciones siguientes, “Itinerario de la expedición de Juan de Oñate (1597-99)” y “Gaspar de Villagr  en la Nueva México”, Martín Rodríguez va siguiendo los pasos de la fuerza expedicionaria al igual que perfila universos interpretativos conjeturales por los cuales, tanto el anónimo fraile autor del documento conocido como *Ytinerario de las Minas del Caxco*, como el propio Villagr  interrumpen su labor escrituraria luego de la sangrienta masacre de  coma. Se nos destaca la fidelidad histórica que surge del cotejo entre el *Ytinerario* y los versos del poema de *Historia de la Nueva México*, en lo que se refiera al ordenamiento de los acontecimientos.

tos como el de los nombres de quienes participaron en ellos, al igual que se comentan las dos modalidades discursivas muy distintas entre sí ante un mismo suceso histórico. La quinta sección concluye recordando que si bien Villagrá prometió una segunda parte de su obra, no han llegado hasta nosotros testimonios de que la escribiese (107).

La sexta sección, “Nuevo viaje España y publicación de la Historia de la Nueva México”, refiere el regreso de Villagrá a la península y la publicación de la *Historia* que, a diferencia de otros relatos de exploradores y conquistadores, obtiene el apoyo de distintas personalidades intelectuales de la época, como se testimonia en la las páginas inicial de su *Historia*.

En “Regreso de Villagrá a España: juicio, defensa y condena” se nos narra las vicisitudes de Villagrá en 1613, enfrentando las acusaciones de los detractores de Oñate y sus oficiales y dedicado a la preparación de su defensa y descargos. El proceso, que Martín Rodríguez sigue con prolijidad, está documentado por un buen número de oficios que él saca a la luz como resultado de sus indagaciones. Luego de la proclama de la sentencia con resultado adverso a los intereses de Villagrá, éste se ve privado de su rango y desterrado de la capital novohispana, regresando a su entorno familiar en las minas del Sombrerete, en lo que es hoy el estado de Zacatecas en México.

La octava sección, “Nuevo viaje a España”, relata el regreso de Villagrá a Madrid en 1615 para dedicarse a su rehabilitación legal. En 1619 obtiene el perdón real y, exonerado de su condena, logra el nombramiento de alcalde mayor en Zapotitlán, Guatemala, con reconocimiento de su experiencia y de los previos servicios prestados. Luego de cumplir los trámites propios de su nuevo cargo, se dedica a los preparativos para el viaje embarcándose en 1620 momento donde em-

piezan a desdibujarse sus noticias hasta que muere en alta mar, hecho que conocemos por los documentos y oficios respectivos al igual que por su testamento y el acta de defunción que habían permanecido inéditos y que Martín Rodríguez recupera en este libro.

En la novena y última sección, “Los herederos de Gaspar de Villagrà, 1621-1625”, informa sobre sus hijos al igual que testimonios y oficios que cierran el rastro documental de Gaspar de Villagrà.

El libro concluye con dos apéndices, el primero sobre los participantes de la expedición de Juan de Oñate, 1598-1602, y la comparación de las dos versiones del “Memorial de Justificación”, y una selecta bibliografía.

Al concluir la lectura de la obra de Manuel Martín Rodríguez, el realizar una mirada sobre el sendero recorrido a través de sus páginas nos lleva a varias reflexiones. No es una novedad que, hasta hace pocos años, la literatura colonial estaba reducida a investigaciones filológicas, estudios de variantes lingüísticas, fijación de textos y apreciaciones genéricas de naturaleza valorativas empañadas por razones ideológicas derivadas de la adopción a-crítica de los enfoques historicistas y juicios de valor del liberalismo decimonónico. De igual manera, la novedad de los aportes de las distintas escuelas de estética, crítica y teoría literaria han permitido desde el formalismo ruso hasta los numerosos movimientos de la segunda mitad del siglo pasado, aproximaciones a enfoques y perspectivas enriquecedoras para abordar el acto de creación literaria al igual que la “lectura” del texto desde distintos enfoques y con resultados sin duda enriquecedores. Sin embargo, salvo limitadas excepciones, la crítica se ha orientado por autores y estilos contemporáneos, productos de modas y gustos cambiantes, sobre lo que se ha escrito ampliamente. En ese proceso, los enormes acervos de archivos y bibliotecas de

las Américas al igual que los que se conservan en el viejo mundo contienen tesoros apenas explorados. Es en este orden de ideas que la obra de Martín Rodríguez resulta un soplo alentador y renovador para estimular a nuevas generaciones de investigadores para incursionar en obras y autores que esperan ser estudiados con amplitud de criterios.

En lugar de caer en teorizaciones vacías, Martín Rodríguez, con la presente obra, ha elegido hacer una mostración apodíctica que caracteriza:

Un valor añadido [...] de este entender a Villagrá como figura transnacional y transatlántica estriba en la necesidad de situarlo, en lo literario, como parte de tres historias con cronologías y desarrollos relativos y diversos. Como autor de un poema épico impreso en 1610, Villagrá es a la vez una figura tardía en la España de la época, un temprano poeta en la Nueva España y una figura fundacional para las letras estadounidenses, en general, y chicanas en particular. (26-27)

Es por ello que el intentar abordar esta fractalidad con un solo baremo sería una visión reduccionista que no permitiría “explicar su desigual fortuna en diversas épocas y naciones”. La contribución de esta obra para el estudio de la figura de Gaspar Pérez de Villagrá es de enorme valor y extrema utilidad al trascender estudios previos limitados sólo a ediciones críticas con referencias biográficas genéricas y poder presentar numerosos documentos inéditos juntamente con hallazgos documentales que invitan a reconsiderar a Villagrá y su *Historia* en el contexto sociopolítico y cultural de los tres mundos que le tocó vivir. La seriedad, rigor, independencia de criterio, solidez intelectual y amplitud interpretativa de Martín Rodríguez ha permitido producir un estudio de alto valor académico para el corpus de la literatura colonial en lengua española.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bloom, Lansing B. and Walter, Paul A. F. (Editors), *The New Mexico Historical Review*, (1926), Vol. 1-4.
- Chang Rodríguez, Raquel, “La Florida y el suroeste: letras de la frontera norte” en *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*, Madrid: Instituto Cervantes, 2008.
- . “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*”. *Voces poéticas virreinales*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Chávez Thomas E. *Quest for Quivira: Spanish Explorer on the Great Plains, 1540-1821*. Tucson, AZ: Southwest Park Associations, 1992.
- Íñigo Madrigal, Luis (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Literatura colonial*. Vol. I. Madrid: Cátedra, 2008.
- Kanellos, Nicolás (editor) y Ballestra, Alejandra, et al. (co-editores), *En otra voz. Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*, Houston, Texas: Arte Público Press, 2002.
- Ortega, Julio y Amor y Vázquez, José (editores), *Conquista y contraconquista: La escritura del nuevo mundo*. México: El Colegio de México-Brown University, 1994.
- Torchia Estrada, Juan C., *Filosofía y colonización en Hispanoamérica*, México: UNAM, 2009.

**Carlos E. Paldao**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

Thomas E. Chávez. *España y la independencia de los Estados Unidos*. Madrid: Taurus, 2009, 424 pp., notas, ilustraciones, mapas, gráficos, anexos, bibliografía, índice. ISBN: 84-306-0577-0

No es extraño al ver los noticieros televisivos o al hojear los diarios de nuestros días comprobar el clima de rechazo al inmigrante que impera en los Estados Unidos. Sin embargo, el mirar desapasionadamente los hechos —universalizados lo suficiente y decantados lo necesario— nos obliga a recordar que muchos de los antepasados de quienes somos de origen hispánico habitaban lo que es hoy este país antes de la fundación de Jamestown o antes de la llegada de los puritanos y los primeros peregrinos.

El libro de Thomas E. Chávez, publicado originalmente en inglés y cuya versión castellana empieza a circular tardíamente en nuestro medio, rescata este dato que pocas veces vemos citado en trabajos académicos, y casi nunca en el debate político. El nombre del autor es conocido para quienes circulan el ámbito de los estudios históricos. Su autor, doctor en Historia, director por más de cuatro lustros del Museo del Palacio de los Gobernadores de Santa Fe, al igual que del Centro Nacional de Cultura Hispánica, Albuquerque, ambos en New Mexico, documenta la valiosa y en ocasiones decisiva contribución de España a la lucha de las 13 colonias británicas para obtener su independencia.

El autor nos narra cómo el tema de esta obra se inició de manera casual. Explorando las colecciones de objetos sin catalogar que se almacenaban en los sótanos del Museo, encontró una caja colocada de manera cuidadosa junto a otros objetos dispares. La caja guardaba tres banderas de seda con detallados y vistosos emblemas pintados al óleo junto con una carta explicativa. Allí se informaba que esos estandartes correspondían a los regimientos españoles que habían luchado

en la guerra de la Independencia de lo que hoy son los EEUU.\* El descubrimiento impulsó al autor a una investigación que se extendería durante años y recorridos por las principales bibliotecas y archivos de este país y del viejo mundo.

El libro de Chávez hace justicia a la inteligente y tesonera labor desplegada por España en apoyo de la guerra que culminó en la Independencia de los Estados Unidos. Por supuesto, a la Corona española le preocupaba el efecto de contagio que el movimiento de rebelión contra el rey de Inglaterra podría tener en los súbditos coloniales de Carlos III, presentes como estaban en casi todo el Nuevo Mundo. No obstante, el monarca español giró claras y firmes instrucciones de apoyar a los colonos norteamericanos, que su secretario de Estado, el conde de Floridablanca, cumplió con admirable discreción.

Las autoridades españolas en las colonias americanas se mantuvieron fieles al rey y apoyaron con dinero, pertrechos de guerra y soldados las operaciones militares en el territorio actual de los Estados Unidos. Buen ejemplo de esta coordinación de esfuerzos nos lo ofrece el autor al relatar la participación de España en la victoria de Yorktown.

Cuando en 1781 la mayor parte del ejército británico de Norteamérica se concentró en Yorktown, en la bahía de Chesapeake, en Virginia, Bernardo de Gálvez, nombrado gobernador de la Luisiana en 1776 por Carlos III, liberó a la flota francesa de sus obligaciones en las Antillas para que se dirigiera al norte y bloquease el puerto de Yorktown. El almirante conde de Grasse, al mando de la flota, trasladaría además a cinco mil soldados franceses para colaborar en el ataque a los ingleses.

Trazado el plan, el capitán Francisco de Saavedra, principal estratega de Gálvez, se enteró de que era imprescindible

conseguir por los menos 500,000 pesos para el pago de la expedición francesa. De Grasse había pedido préstamos privados, pero lo obtenido no era suficiente. Saavedra viajó en una fragata a La Habana, donde supo que José de Gálvez, secretario de Indias (y tío de Bernardo) había ordenado pagar un millón de pesos a los franceses. Pero los barcos enviados a Veracruz para recoger el dinero, proveniente en gran parte de las minas de plata, aún no habían regresado.

Ante la urgencia del caso, el intendente de La Habana recurrió a los habitantes de la ciudad. Saavedra relató el resultado de la gestión: "...en poco menos de seis horas se recaudaron los quinientos mil pesos, los empaquetaron y los embarcaron en la fragata, que zarpó sin haberse detenido allí más de un día". Con su habitual apego de verdadero orfebre a las fuentes documentales, Thomas Chávez nos brinda, en el Anexo 4, la lista de los 28 residentes en La Habana que contribuyeron con préstamos a financiar el ataque a Yorktown.

Como señala Chávez, la batalla de Yorktown "fue en parte una estrategia española diseñada por Saavedra, aprobada por Bernardo de Gálvez y, en último extremo, por el rey de España, dentro de los parámetros generales establecidos antes de que España entrara en guerra. Además, la batalla la financió España con una línea de crédito que se extendió desde México a Cuba."

Las páginas de este libro están repletas de actuaciones similares, siempre cuidadosamente documentadas. Por ellas pasan personajes casi legendarios, que, leales a su patria, lucharon por la libertad de otro país, donde hoy muchos de sus descendientes viven en ciudades y estados que llevan para siempre sus antiguos nombres españoles.

Ante la importancia de retrotraer la atención y memoria de los sucesos que recorre el volumen, es digno de encomio

que el autor, en lugar de optar por los senderos de la “nueva historia”, que se orientan a estudiar tanto las personas corrientes como destacando aquellos sucesos más acordes con la moda y los gustos actuales, opta por un enfoque historicista tradicional que permite rescatar acontecimientos contextualizados desde una óptica geopolítica de su época que pocos estudios se interesan en explorar en los pliegues de la historia del siglo XVIII.

La presencia activa de España en la celebración del Bicentenario de los Estados Unidos al igual que en el Quinto Centenario del primer viaje de Cristóbal Colón sentaron las bases para la puesta en marcha de la toma de conciencia sobre el papel crucial que cumplió España en el nacimiento de los Estados Unidos. Destaca el autor que una mirada retrospectiva hacia el pasado con los elementos que hoy conocemos, nos indica que probablemente esta nación norteamericana no hubiese logrado su Independencia sin la ayuda de España.

En síntesis, nos encontramos con una valiosa obra de lectura obligada para conocer el trasfondo que vincula el pasado y el presente del papel de España en la Independencia de los Estados Unidos para alumbrar aspectos prácticamente desconocidos de la historiografía.

\*Las reproducciones que ilustran el volumen indican que correspondían a las banderas del *Regimiento de España*, al *Regimiento del Príncipe* y al de la *Infantería de Navarra*, todas regaladas por España al estado de New Mexico en ocasión de la celebración del Bicentenario, y que hoy se conservan en el Palacio de los Gobernadores, en Santa Fe.

**Guillermo Belt, AROAS**  
**Carlos E. Paldao, ANLE**

Magaly Quiñones. *Poemas de pasión y libertad*. San Juan de Puerto Rico: Edición privada de la autora, 2008, 40 pp.

Magaly Quiñones, autora de los poemarios *Entre mi voz y el tiempo* (1969), *Era que el mundo era* (1974), *Zumbayllu* (1976), *Cosas de poetas* (1978), *Cantándole a la noche misma* (1978), *En la pequeña antilla* (1982), *Nombrar* (1982), *Razón de lucha, razón de amor* (1989), *Sueños de papel* (1996), *Patio de fondo* (2004), *Mi mundo: palabras de niños* (2004), *Poemas para los pequeños* (2006), *Quiero una noche azul* (2007), y *Poemas de pasión y libertad* (2008), es, sin lugar a dudas, una de las voces femeninas puertorriqueñas más genuinas, talentosas y prolíficas. Su último poemario, *Poemas de pasión y libertad*, dedicado a tres amigos entrañables —Nélida Cortés y los poetas Lilianne Pérez Marchand y Gerard Paul Marín—, “por las horas compartidas en amor a la amistad al amor y a la poesía”, es posiblemente su libro de versos más refinadamente erótico y sensual. Según explica la propia autora en la nota inicial con que abre esta colección de versos, este poemario nace a partir de varios retos: la petición de una poeta cubana a los participantes en un foro de escritura femenina para que redactaran un poema cuyo tema central fuese *la espalda*, y la acertada sugerencia de Gerard Paul Marín a Magaly Quiñones para que escribiera un libro completo con poemas similares al escrito sobre el tema de la espalda. El resultado final de esos dos retos son los treinta y cuatro poemas que conforman el libro *Poemas de pasión y libertad*.

“Hoy, soñando” es la composición escrita —tras el primer reto— sobre el tema de la espalda. Este poema embrionario, que recoge la relación sensual y amorosa entre dos actantes, un yo y un tú, ocupa el segundo lugar en el libro y consta de dos estrofas. La primera, en la que la voz poética describe metafóricamente su cuerpo desde la cabeza y los senos hasta la espalda, es más breve que la segunda, que exhibe en la se-

lección del léxico una carga más fuerte de imágenes impregnadas de refinado erotismo pasional y que cierra muy logradamente con dos versos finales al referirnos al tema de la inspiración en la magia y elaboración final de una obra artística. Transcribimos, a continuación, todo el poema, uno de los mejores del libro:

Un bulbo en flor, mi cabeza.  
Dos cundiamores, mis senos.  
Y la espalda, ladera por donde bajan  
los jazmines de tus sueños;  
arco adosado a tus manos,  
marfil y algodón,  
coraza y contrafuerte del pecho.  
Y la espalda, escala para tu boca,  
almohadón de tu cabeza,  
edredón para tu cuerpo.  
Tu corcel sobre mi espalda: ¡vuelo!  
Tu espada sobre mi espalda:  
entalladura de espiga,  
surco de semillas blancas,  
honor gentil, dardo terso.  
Y tu lengua, resbalando por mis hombros,  
apresando mi cintura, sierpe voraz,  
sierpe en fuga, húmeda promesa en celo.  
Si a mis espaldas te veo: ¡miedo!  
Mas, si llegas, miel,  
deseo cálido sobre mis hombros  
y floreces en mi espalda,  
¡fiesta de nardos y besos!  
Hoy, soñando a tus espaldas,  
me nacieron estos versos.

La composición que abre el libro, “Mar”, de tema patriótico y en forma de plegaria religiosa, apostrofa desde la primera fase o contacto físico inicial con verbos en el modo im-

perativo [“bésame”, “acúname”, “déjame”, que seguirán poblando las siguientes estrofas hasta un total de dieciséis] a nuestro Mar Caribe, personificado amorosamente al ser denominado “alma mía”, “mar de mi infancia”, “mar de mi pueblo”. El tacto y el toque de los dedos, tan importantes en la mano que acaricia sabiamente tanto la piel de la espalda como otras zonas erógenas del cuerpo humano, se humaniza en tierna colaboración con los labios sedosos y con las caricias de manos capaces de acunar maternalmente en la suavidad de sus arenas a la voz poética. Recuérdese que tanto para los poetas como para los marineros el mar es siempre femenino, la mar. De ahí que la voz poética le suplique al mar que la arrulle en su *seno*. Nos parecen bellísimos los versos siguientes en esa estrofa inicial del poema: “permite que tus manos amorosas/ borden barcas de luz sobre mi cuerpo”. Es interesante la selección de los verbos de la poeta para crear las imágenes más tiernas de un entorno femenino: besar, acunar, arrullar, enhebrar, bordar, perfumar, desovar. Y siempre sin olvidar y menoscabar los dos temas principales del libro: la pasión amorosa y la libertad. Otro acierto en el poema es cómo la autora logra plasmar con palabras las imágenes plásticas de su indomable Mar Caribe, con el que se compeetra al llamarlo “indomable mar mío de mi infancia y de mi pueblo”, y en su deseo de fundirse en él como golpe entre sus golpes y caricia de sal entre sus dedos.

Otro poema, el titulado “Monólogo de una flor”, es de tema amoroso y expone cómo la llegada —siempre despacio— del cuerpo del ser amado puede transformar con su presencia el ambiente y alterar la Naturaleza. Es una de las composiciones más hermosas y logradas del poemario y recoge fina y delicadamente la importancia de todos los sentidos —el auditivo, el olfativo, el visual, el del gusto y sobre todo el del tacto— en toda relación erótica y afectiva. Muy similar a este poema es otro extraordinario, altamente sensual en sus imágenes, el titulado “En forma de paloma”, donde predomina el

sentido del olfato sobre los otros sentidos al describir cómo tras la relación física, siempre queda el olor de la persona amada, sobre todo en las ventanas recién abiertas de nuestra piel. El verso “Sobre mi seno dormía un cundiamor” tiene resonancias del *Cantar de los cantares*, de las mejores liras de San Juan de la Cruz y del *Romancero gitano* y de los *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca. El vocablo “cundiamor” —que es esa planta trepadora de frutos amarillos que contienen semillas muy rojas, el color de la pasión— recoge en sí la palabra “amor”, el más noble de los sentimientos, pues nace en el interior del corazón y encerrado en el pecho va creciendo y aumentando cada día, e incluye también el verbo “cundi-r”, que significa expandirse, difundirse, avanzar o prosperar una cosa, y el hecho que el cundiamor dormite sobre el seno de la voz poética parece representar ese amor latente, silente, que se resigna a morir “metafóricamente” la placentera y voluptuosa “petite morte” del orgasmo. El último verso, “despertándolo todo”, indica, con ese gerundio progresivo, que se han despertado todos los sentidos, no solamente el táctil, sino también el gozo carnal de la pasión amorosa.

“Espejos” nos recuerda la gran fuerza emotiva de los poemas de Safo de Lesbos, además de la fina ironía de grandes poetisas hispanoamericanas como Delmira Agostini, Clara Lair y Sor Juana Inés de la Cruz. Es, en nuestra opinión, una de las mejores composiciones de todo el libro y digna de recogerse en las antologías de poesía amorosa femenina por su sobria e inteligente estructura en el selecto engranaje de versos hondamente humanos y sentidos. Progresivamente, y de cara a un espejo que refleja a la vez la dualidad del yo antiguo y su nueva personalidad, la voz poética dialoga con la persona que ha traicionado la fe y devoción de su amor. Curiosamente, en esta nueva confrontación esa voz poética logra asumir la conducta y personalidad de la cruel persona amada y es capaz de burlarse con valentía de su maldad al narrar la historia de un amor que había sido capaz de estremecerla físicamente.

ca y emocionalmente. Mas, ahora, fortalecida por el cambio radical producido tanto física como emocionalmente por el dolor del desamor y los efectos del engaño traicionero, la voz poética confiesa encontrar un paradójico parecido con ese doble detestable reflejado en los espejos del recuerdo y de la mente:

Lo habrás notado  
ya no me estremezco,  
no se agita mi pulso  
ni se quiebra mi voz  
cuando te acercas.

Y si has mirado bien  
habrás notado  
que no busco ocasión para hablarte  
ni lucho por lucir interesante  
ni me río a destiempo,  
sólo porque me notes.

Sobrevivo el rencor.  
Algo cambió en mis huesos  
y en mi sangre,  
cuando sentí la burla de tu engaño  
algo cambió en mi sangre  
y en mis huesos.  
Ahora, vuelta hacia adentro,  
he olvidado tu olor,  
la curva de tu pecho,  
el tono de tu voz  
y hasta la fecha de tu cumpleaños.

Ahora soy una tonta admirable.  
Conozco cada esquina de la jaula  
y la alegría de la puerta abierta.  
Hay quien dice que rujo como tú,

que huelo como tú,  
que pienso como tú,  
yo añadiría  
que te me parezco.

Otro poema admirable, cargado de reminiscencias simbolistas, de la inmensa ternura lírica de las intuiciones anímicas e imágenes aviaras de la caza de altura en los versos de San Juan de la Cruz es el titulado “Con qué cuidado”. La primera y la última estrofa de esa composición comienzan con el adverbio de tiempo “Hoy”. Es la llegada de un nuevo amor, su misteriosa entrada en la vida de la voz poética, ahora “tonta admirable” más madura y sabia tras la experiencia dolorosa en una relación amorosa anterior, y su impacto en los sentidos del gusto, de la vista, del olfato y del tacto. Están presentes el temor de lo desconocido y las dudas de ambas partes de la pareja enamorada por el riesgo que representa el amar nuevamente y bajar las defensas que protegen nuestra vulnerabilidad y sensibilidad, las entretelas del corazón:

Hoy llegas a la zona de la luz,  
pájaro herido.  
Te acercas al camino del color,  
dulce andariego.  
Bastó un arrullo,  
el resplandor de un verso  
para que vislumbraras la semilla  
que aprisionaba el seno.

Con qué cuidado acercas  
el deseo a la flor.  
Cuán suavemente rozas  
la bondad del silencio.  
Haces con cada hebra,  
zumo y luz, dulce olor.  
Sacas, de cada rama,

manejo y nido nuevo.

Y yo, con qué cuidado  
me muevo a tu dolor  
aunque el recelo  
me desangre el pecho.

Hoy que traes en las alas  
la fuerza del amor,  
que cargas en el pico el ardor del deseo,  
¡entra, no tengas miedo!

Cada nueva lectura de este rico poemario nos revela grandes aciertos y nos deslumbra con insólitas sorpresas en ese admirable mundo sentimental forjado por el talento lírico de Magaly Quiñones, que indudablemente ha entrado plenamente en su mejor etapa creadora, admirablemente madura y selectiva en el manejo de la palabra desnuda y definitiva. Son versos de gran musicalidad, pensados y trabajados con gran cuidado y selectiva inteligencia. El tema social, presente en otros poemarios de la autora reaparece en las estrofas paralelas del poema titulado “Declaración de un sobreviviente”, en el enigmático “Coche-Bomba”, y en la preocupación por la crisis ecológica —sobre todo el “recalentamiento global”, con ecos de profecía bíblica de calamidades y en el poema “El Glaciar”, cuya mejor estrofa, compuesta toda de interrogantes, es la siguiente:

¿Adónde van las notas?  
¿Qué mar abrazará su última canción?  
¿Contra qué pájaros tropezará su alma?  
¿Qué oído escuchará su último grito  
multiplicado en todos los espejos?

La composición cierra con unos versos finales tremendos, que resumen escuetamente el final del mundo:

La noche será larga, como nunca.  
La tierra dormirá sin perfil ni estatura  
y reinará el silencio.

Entre las otras composiciones incluidas en el poemario, debemos detenernos en el titulado “Posibilidades”, poema de tema amoroso, con ecos de Pablo Neruda. Se señala en estos versos que el amor, el cual tiene la fuerza de atracción de un imán, es, como decía Quevedo, más fuerte que la muerte. Los cinco sentidos —no sólo el de la vista— contribuyen a la entrada inicial del amor en la mente y en el corazón, aunque en este poema no se realiza el milagro afectivo, porque se trata sólo de “posibilidades” y a la voz poética, desencantada, le falta la voluntad para hacer realidad la experiencia amorosa:

Porque llevo tu luz pegada al párpado,  
la hiel de tu dolor pegada al pecho,  
hoy, podría, buenamente, consolarte,  
precipitar tu tedio, ilusionarte  
y rendirte de amor,  
¡pero no quiero!

El poema “Todo inútil”, también de tema amoroso, tiene un final triste y ambienta y ubica la estación del desamor y de la separación en el frío del invierno, como sucede en la despedida entre Mimí y Rodolfo en el tercer acto de *La Bohème* de Puccini:

Todo inútil.  
para cubrir mi alma de la ausencia  
que provocó tu adiós  
no he encontrado el abrigo.

No podía faltar en este poemario una definición del amor y forma parte del poema titulado “Y no nos dimos cuenta”:

Amor es lo que fluye,  
energía, oración, lo que sucede.  
Amor es compasión, sed de alma.

.....  
¿Dónde te imaginé antes de amarte,  
vivía mi mano en tu cintura  
antes de poseerte?  
¿Y esta pasión sin límite  
y este vagar en celo  
por qué no me dan tregua?  
O será que te quiero y me amas desde siempre  
y no nos dimos cuenta.

**Ángel M. Aguirre**  
*Universidad Interamericana de Puerto Rico & ANLE*

Orlando Rossardi. *Casi la voz. Antología personal 1960-2008*. Valencia: Ed. Aduana Vieja, 2009.

¿Por qué no defender como hermosa autoestima el amor del poeta a la palabra? La impresión primera ante medio siglo de poemas está ahí, en la belleza de una vocación cuyo ejercicio tozudo y atrevido nos presenta este volumen de 520 páginas. Orlando Rossardi (Orlando Rodríguez Sardiñas) alcanza ahora, en la paradoja de un recuento a la inversa, desde las más recientes sesgaduras a las de su juventud, el eco de sí mismo, el *doble* que los egipcios tanto perseguían.

Disfrutar sus resonancias no es caracterizarlo. El “sin embargo” sobra. Rossardi no le teme a la cuarta piscina, cuando el nadador brucea temiendo los calambres, los “no vale la pena”. La sabia estructura del libro —homenaje a sí mismo— se burla de su propio tiempo. Y alegra. Nos alegra.

El título es un equívoco. Su ironía suelta una sonrisa. *Casi la voz* elude la quimera de que algo pueda ser total, como la noción de *poesía*. Pero a la vez, sin falsas modestias, sin hipocresía, se decide por *la* y no por *una*. Desde ese verso decisivo —el título— asoma el desafío.

¿Cuál desafío? El de perder su *sombra*. Desde muy joven, allá por los turbulentos años 50 del siglo pasado, Rossardi se supo parte de una élite, de una elección. Quizás aún no degustaba las etimologías, pero sabía que su parábola —tan efímera como cualquier otra— no cejaría en el empeño.

Ahora, aquí, su *voz* no tiene *pérdidas*. Da gusto seguirlo. Tal vez bajo tres impresiones, de las que se forman sin aquellos miedos semióticos o estructuralistas o deconstructivistas a la intuición. Bajo el sabor —tampoco hay miedo a las sinestesias valorativas— que sus poemas dejan.

Tres: tono elegíaco, teatralidad y visiones infantiles. Quizás argumentarlas consiga atraer los lectores que merece, porque la arrogancia del poeta también es clamor contra tanta palabra depredada, contra esa sutil pero decisiva capa de ozono verbal que día a día sufre desgarrones, mordidas, trivializaciones, apócope. Quizás. Aunque Rossardi sólo necesite la casi voz del “oficio perdido”, como hace tiempo leyó en Séneca.

La tonalidad elegíaca lo singulariza. Dentro de la poesía de habla hispana de las últimas promociones son escasas las voces que saben modular a lo Jorge Manrique. Entre los referentes valiosos están Gil de Biedma y Rafael Cadenas. Y más cerca: el demasiado pronto desaparecido Amando Fernández, el suicida Raúl Hernández Novás.

En esta dirección Rossardi parece muy consciente de la *tessera*, una conciencia que va del pensamiento creador al crítico, sin contradicciones, como si su “programación genética” le impidiera otra forma de apropiarse, otros motivos temáticos. Porque el tono elegíaco también implica una permanente relación —erudita sin pedanterías— con los poetas, sobre todo con las voces que forman su canon, tan peculiar como el de cualquier otro escritor consciente de la lucha contra lo ya dicho.

Harold Bloom revitaliza la *tessera* —también siciliana, desde luego— en sus excelentes estudios de la poesía romántica de habla inglesa (*Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*). La unión de las mitades de una taza era la señal de reconocimiento, de autenticidad. El poeta nuevo identifica así a su precursor, le da cumplimiento al potenciarlo.

Los homenajes-recuerdos de Rossardi no sólo son los poemas donde evoca a Gabriel Celaya, Miguel Hernández, Langston Hugues, Gastón Baquero, Eugenio Florit... Tampoco

co quedan circunscritos a menciones expresas a Juan Ramón Jiménez o Borges, a García Lorca o César Vallejo... Menos obvias —pero tan o más significativas— son las constantes intertextualidades de ellos y sus amigos, las relecturas de san Juan de la Cruz y René Char, de la gran poesía norteamericana de habla inglesa que conoce tan bien como José Emilio Pacheco. Si alguna vez entrevistase a Orlando Rossardi, me gustaría preguntarle si aquella memorable antología bilingüe que preparara Eugenio Florit —¿se ha reeditado?— no fertilizó su juvenil afición hacia Dickinson y las voces que siguieron en los Estados Unidos ese río tan íntimo como vigoroso, para mí más fuerte que el de Whitman.

“Que se quede por la ruta en que se escapa” —dice el verso final de “Salida del deseo”. Y en efecto, en esa paradoja podrían quedar obra y autor, reflejando a la vez cada una de sus lecturas de la vida, donde el exilio —elegía ontológica— ocupa el sitio clave. Porque “Tras una y otras tantas, esta muerte/ que palpo cariñosa en el bolsillo” (“Esta muerte”). Porque siempre la inminencia de una pérdida —persona o lectura— ata sus versos, “en cascabeles”, como caracteriza a René Ariza; “para hurgar por adentro en su trasfondo”, como teme en “Cosas perdidas”.

“Pérdida de la fuente” —metáfora y símbolo— es el poema que tal vez sintetiza su obsesión por las remembranzas, el modo de coleccionar su propia existencia. Siempre es la angustia por las pérdidas. Siempre allí está su axis expresivo, como un “Libro viejo”. Cuando sale de ese afecto la voz pierde fuerza. Si no hay un rasgo elegíaco no hay Rossardi, tan poderosamente sencillo, tan vigoroso como “Los poemas, los poetas”, donde el párrafo francés —Rimbaud— llega al sarcasmo, a Cernuda y su burla de las autoridades que oficializan después de muerto a un autor maldito.

“Leyendo a mis poetas”, “Gramática de a uno en fondo”, “Carta a Eugenio Florit”, “Memoria de mí”, “La poesía”, “Pregunta”..., confirman su confesión: “a mí puede y me salva el sueño en poesía” —como susurra entre paréntesis en “Hambre de poema”. Esa mezcla tan apreciada por la poesía del romanticismo, donde siempre los bordes de la realidad se difuminan, es su señal, su sino y destino.

Un último argumento a favor de que este rasgo lo singulariza se halla también en los poemas más lejanos. Las imágenes de “Boston” o “New York” son elocuentes evidencias. El último —el primero— de su paradoja versal lo titula “Hombre mirando al océano”. En esas olas —las mismas de Virginia Woolf— viene y va *Casi la voz*.

Una voz que trata de representar —teatralizar— su diálogo con el existir. Donde la presencia del interlocutor se entiende sobre o bajo el supuesto monólogo, como ocurre en “El mundo no está para palabras raras”, más allá de su controversia de homenaje a Lezama Lima, donde desprecia a los que en el “no entiendo” esconden su mediocridad. Como ocurre en “Despedida”, uno de los poemas donde conversa con el genio de César Vallejo, para soltar con fuerza sus jinetes, su Apocalipsis de vida con los demás donde la puerta nunca puede cerrarse del todo, donde siempre queda un resquicio.

Una voz que se refugia en la infancia, que lucha para que permanezca aquella mirada sin las experiencias que después van a nublarla, según se lee en “De muy niño jugaba entre cándidas ausencias”, cuando recuerda que “se ponían a contar sus cuentos las adelfas”. Porque su “Rito para el viaje” —poema inconfundible de su *casi voz*— tiene un epígrafe decisivo, quizás válido para el conjunto de su obra. Es de Nicanor Parra y dice: “El que se embarca en un violín naufraga”. Naufragio y salvación, la “isla” de Rossardi juega contra su pro-

pio tiempo, aunque de antemano sepa que el juego está perdido, como el de Proust.

Mientras tanto, el juego de *Casi la voz* lo completan las recensiones que justamente ha recibido. En este libro, que prestigia a la Editorial Aduana Vieja, certeramente se incluye una primera sección donde aparecen cariñosos y agudos juicios sobre su obra. Los textos de Olga Connor, Matías Montes Huidobro, Uva de Aragón, Santiago Montobbio, Leonel Antonio de la Cuesta, Reinaldo García Ramos, Yara González Montes, J. A. Albertini, Rita Geada, Gladys Zaldívar, Alberto Baeza Flores y Humberto López Morales, junto al prólogo de Gastón Baquero a *Los espacios llenos* (1991), permiten un diálogo crítico —una polémica fértil— que multiplica las recepciones, al ofrecer pistas casi siempre valiosas.

Da gusto —un buen gusto— leer *Casi la voz*. Arrogancia de vocación realizada, elegía de tributos, diálogo con los otros y sus *otros*, infantil chaqueta marinera que juega a observar... Rossardi siente y sabe por qué se preparó —nos preparó— este regalo. Allá lejos, desde la bahía de Corinto, su amigo Gastón Baquero le sonrío.

**José Prats Sariol**

Janet Pérez. *El exilio español de 1939. Las escritoras.*

(Discurso de ingreso en la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Presentación de Jorge I. Covarrubias. Contestación del discurso, Gerardo Piña-Rosales).

Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2011, 105 pp., notas, bibliografía. ISBN: 978-0-615-39405-3

Me unen lazos al exilio republicano español desde antes de haber nacido. Mi familia materna, los Hernández-Catá, que vivieron en Madrid de 1913 hasta casi el comienzo de la Guerra Civil, tenían múltiples amistades entre los escritores de la llamada Edad de Plata española, muchos de los cuales fueron luego desterrados. Mi tía Sara, periodista, mantuvo algunos de estos vínculos a través de la vida, en especial, que yo sepa, con María Zambrano, Manolo Altolaguirre y Luis Cernuda. Además de estas relaciones familiares, Gloria Santullano, mi maestra de español durante la primaria —a quien tanto debo— era una exiliada española que halló refugio en la escuela de las hermanas Párraga en El Vedado, donde también enseñaba el matrimonio Almendros, padres del famoso cineasta Néstor Almendros.

Por ello, al recibir apenas hace dos días el libro de la Academia Norteamericana de la Lengua (ANLE), *El exilio español de 1939: Las escritoras*, discurso de recepción como Académica de Número de la Dra. Janet Pérez, eminente hispanista, profesora de Texas Tech University, comencé a leerlo en el acto hasta terminarlo en apenas dos noches. El texto de Pérez va tutelado por la presentación de la investigadora por Jorge Ignacio Covarrubias y la bienvenida a la institución por Gerardo Piña-Rosales, ambos académicos de número, y el último director de la ANLE, de la que me honro en ser miembro correspondiente.

La trayectoria académica de la Dra. Pérez no puede ser más prestigiosa, y cobra aún más valor cuando sabemos que esta americana (Pérez es el apellido de su esposo, el profesor Genero Pérez) creció en el sur de Missouri, en una casa sin calefacción, electricidad, o agua potable, y asistió en su infancia a una escuelita de una sola aula en un pueblo atrasado y xenófobo. Su amor a la lectura y su afán por viajar y aprender llevaron a esta mujer de intelecto brillante y profunda sensibilidad al lugar que ocupa hoy en el mundo académico.

Tal vez sus propios esfuerzos por salir de un ambiente marginal la llevaron a comprender mejor las dolorosas circunstancias de los exiliados, interés que comenzó en su primer viaje a España, cuando era todavía estudiante de postgrado. Janet Pérez comienza por explicar que las escritoras escogidas por ella son sólo una muestra representativa de las mejores del exilio. Pasa revista al concepto de exilio y cómo ha evolucionado a través de los siglos. Explica el uso moderno de términos como exilio interior (por la censura), de género (por la marginación de las mujeres) o lingüístico (debido a la prohibición de otras lenguas como el gallego o catalán). Aunque da ejemplos de estos casos, aclara que en su estudio utiliza el término como “exilio geográfico o destierro literal”.

Como muestra de exilio interior, presenta a Carmen Conde, a quien bajo el franquismo no se le permitió utilizar su título de magisterio ni publicar bajo su propio nombre, para evitar que se beneficiara de la fama ganada antes de la guerra. Se vio obligada a cambiar de carrera, trabajar de archivera, vivir con parientes y amigos, y por fin expatriarse. A pesar de todas esas vicisitudes, realizó una obra tan importante que en 1979 fue la primera mujer admitida a la Real Academia Española. Sin embargo, se sigue omitiendo su nombre en estudios de la Generación del 27, pese a pertenecer, por fecha de nacimiento y lazos de amistad, a este grupo.

Janet Pérez dedica su estudio a María de la O Lejárraga García, Rosa Chacel, María Zambrano, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, María Teresa de León y Goyri,

Concha Zardoya, Teresa Pàmies I Bertran, y Mercè Rodereda I Gurgi. Creo no equivocarme al decir que durante mis estudios de doctorado no leímos ningún texto de estas mujeres y algunas ni siquiera fueron mencionadas. Uno de los datos sorprendentes que me develó el estudio de Janet Pérez fue que se ha comprobado que María de la O Lejárraga García, esposa de Gregorio Martínez Sierra, es la verdadera autora de los numerosos cuentos, novelas y más de cincuenta dramas de D. Gregorio, que entre 1908 y 1925, cosecharon tantos éxitos en las tablas españolas. Su “Canción de cuna” —bastante curiosa por cierto— sí era lectura requerida.

El estudio de Janet Pérez ofrece una apretada síntesis de las azarosas vidas de las escritoras; obras publicadas, temas y estilo; y, en algunos casos, el regreso a España, cómo fueron recibidas y cómo se sintieron estas mujeres exiliadas al vivir de nuevo en su Patria. El corpus literario producido por esta muestra representativa es verdaderamente extenso y poco conocido.

Una búsqueda en la red me ha hecho comprobar que hay un movimiento de rescate de esta literatura. Al menos, se estudian a las escritoras a nivel académico, pero no estoy segura de que abunden las reediciones de sus obras, como debiera ser.

Como mujer y escritora exiliada, agradezco el trabajo de Janet Pérez sobre esas españolas, hermanas de profesión, en cuyas trayectorias he visto el reflejo de mi propia vida y la de tantas amigas. También me ha hecho reflexionar sobre la imperiosa necesidad de seguir luchando por la integración de las letras cubanas. A menudo pensamos en nosotros los exiliados sin nuestro país, pero hay que pensar asimismo en Cuba sin nosotros. Todo el que se fue dejó un vacío. También los escritores. No se puede negar a España ni a Cuba las muchas obras que en tantas partes del mundo han escrito sus hijos e hijas y que pertenecen sin duda a la cultura nacional.

**Uva de Aragón**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*

**Domnita Dumitrescu.** *Aspects of Spanish Pragmatics*, New York: Peter Lang, 2011. ISBN 978-1-4331-0443-5 (254 pp.)

Parece que van quedando ya lejos los tiempos en que un título como éste habría parecido paradójico, porque la pragmática en un primer momento se presentaba a sí misma como independiente de la lengua y sujeta sólo a las leyes de lo que Coseriu llamaba “técnicas del hablar en general”, y se daba por implícitamente universales las distintas clases de actos de habla (Austin), la cooperación entre interlocutores (Grice), las implicaciones inferibles de un enunciado y su contexto (Ducrot), por citar sólo lo más obvio. Como suele ocurrir, las cosas son más complejas y las fronteras conceptuales que en un primer momento ayudaron a superar confusiones acaban ocultando otros fenómenos, y los límites entre lo lingüístico y lo discursivo van perdiendo su nitidez a medida que progresa el conocimiento especializado a ambos lados de los mismos. Así resulta hoy plenamente justificado hablar de *pragmática de una lengua*, y describirla en términos comparables con la de otra, o hablar de estudios de pragmática trans-lingüística y trans-cultural (Wierzbicka, Goddard, Givón).

Domnita Dumitrescu, profesora de Lingüística y Literatura Españolas en California desde hace 25 años, tiene un prestigioso currículum investigador en ambas disciplinas, además de numerosas incursiones en la lingüística contrastiva y la traducción literaria. En esta obra, aborda diversos aspectos de la pragmática a lo largo de varios capítulos formalmente autónomos entre sí, pero todos ellos relacionados con el tema de la cortesía, que retoman parcialmente o revisan una serie de ponencias inéditas y de artículos publicados en revistas y misceláneas entre 2006 y 2010. Otro punto en común entre estos trabajos es el partir de un corpus real, con las ventajas metodológicas que esto conlleva hoy. Con buen conocimiento de las investigaciones que se hacen en España, es-

pecialmente en la Universidad de Valencia (Briz, Hidalgo etc.) y sin limitarse a la pragmática *strictu sensu* tal como la asentaron los “clásicos” de la disciplina (Leech, Ducrot, Kerbrat-Orecchioni, Brown & Levison, etc.), colecciona minuciosamente ejemplos reales previos al análisis (nunca inversamente), en ocasiones recurriendo a cuestionarios sociolingüísticos y hasta a dramatizaciones, que analiza con gran perspicacia. Estos diversos estudios convergen en un panorama muy completo e ilustrativo de las peculiaridades de unos mecanismos complejos, donde distintos tipos de ritualización y convencionalización (social y comunicativa) se superponen, sin perjuicio de estrategias contextualizadas propias de los hablantes. No se limita a la oralidad, pues también aborda la lengua escrita, en una de sus modalidades menos estudiadas como es la correspondencia electrónica. Los temas enfocados son el intercambio de disculpas, de felicitaciones, de buenos deseos, de elogios, la expresión de la gratitud, las despedidas, las estrategias de mitigación en función del tipo de acto de habla y las fórmulas ecoicas.

Un punto que resulta especialmente interesante es que la tremenda permeabilidad de las lindes del discurso con respecto al sistema de la lengua también afecta a la delimitación entre la combinación libre y la combinación fraseológica, como bien intuía Coseriu cuando situó esta última en una categoría intermedia, el “discurso repetido”, ya que fórmulas polilexicales globalmente memorizables (y memorizadas) no dejan de presentar cierta motivación discursivo-estratégica en alguno de sus componentes, por lo que el lenguaje formulaico no escapa a las necesidades enunciativas y a los ajustes a los que obliga la comunicación socio-culturalmente aceptable. Este trabajo demuestra claramente, en el campo especialmente privilegiado que es la cortesía, que hay una constante interacción entre el nivel estrictamente lingüístico (p.ej. fórmulas fijas figuradas) con el estrictamente pragmático (p.ej. estrategias eufemísticas enunciativas situacionales), la cual, a su vez, está determinada por las tradiciones socioculturales que

conforman la propia noción de cortesía, tan variable de un sitio a otro como pueden serlo las lenguas. Y si alguien no se lo acaba de creer, este libro sobre el español, con el inglés y el rumano como ocasional *tertium comparationis*, lo convencerá sin lugar a dudas.

**Antonio Pamies Bertrán**  
*Universidad de Granada y ANLE*

Víctor Bisonó. *Las bases de la nación. Fuente de virtudes ciudadanas*, Santo Domingo: AP Servicios Gráficos, 2008.

Les confieso que no estoy demasiado seguro de ser la persona más indicada para hablar de la obra de un político, y menos, de un político dominicano. No es que considere que el intelectual deba mantenerse al margen de la *res publica*. Todo lo contrario: el escritor, el poeta, el académico no pueden vivir, en los tiempos que corren, en inmarcesibles torres de marfil, ajenos a las vicisitudes por las que pasa su pueblo. El intelectual debe estar siempre presto a denunciar lo que estime injusto, lo que estime intolerable. Ahora bien, debe hacerlo contra esto y aquello, como un francotirador que, de forma independiente, se acerca a la realidad, la ausculta, reflexiona, saca conclusiones y actúa. Pero su actuación no es partidista, y la lleva a cabo desde la tribuna pública, desde el foro, desde el aula. Y, huelga decir, que sus armas son sus artículos y sus libros. Y siempre, siempre, sin olvidar que el fin no justifica los medios.

Tal vez sea el libro —impreso o electrónico— el medio más idóneo para que el escritor, en el caso que nos ocupa, el político, plasme su visión del mundo, sienta las bases de su pensamiento, y, desde luego, sea consecuente con estos a la hora de intervenir en esa lucha (que presumo atroz) por el Poder. Mentiría si afirmara ahora conocer la labor política que ha desarrollado y desarrolla Víctor Bisonó en su país, la República Dominicana, por lo que mis comentarios han de limitarse a glosar algunas de las ideas de su libro *Las bases de la Nación. Fuente de virtudes ciudadanas*.

Ya en la presentación o preámbulo del libro, Víctor Bisonó pone el dedo en la llaga en los problemas de su país y apela a la reflexión sobre el pasado para superarlos. Así nos dice:

En el contexto actual de inversión de valores, inseguridad ciudadana, corrupción, deterioro del medio ambiente, vulnerabilidad de nuestros sectores productivos frente al proceso de globalización, entre otros problemas, hace falta que hagamos un alto en el camino para que juntos retomemos el compromiso de nación de nuestros Padres fundadores.

Cuando Bisonó nos habla de inversión de valores, hemos de suponer que los valores de nuestra cambalachesca época están muy lejos de aquellos que alumbraron el pasado. ¿Pero qué pasado? ¿El de una dictadura brutal y sanguinaria como la de Trujillo? No, claro que no, todo lo contrario: en el pasado de personajes históricos —la mayoría de ellos decimonónicos—, en próceres como Juan Pablo Duarte, Gregorio Luperón, Ulises Francisco Espaillat, Francisco del Rosario Sánchez, Matías Ramón Mella, Manuel Rodríguez Objío, Salomé Ureña, Ercilia Pepín, que lucharon y dieron la vida por una patria mejor, una patria donde los valores supremos habían sido los de libertad, igualdad y fraternidad, los mismos valores, por cierto, que animaron el nacimiento de este país, los Estados Unidos, pero que en realidad pronto, por no decir desde sus comienzos, se quedaron en pálidas máscaras de lo que deberían haber sido. No se puede hablar de libertad cuando por ejemplo un escritor es silenciado y encarcelado por sus ideas. No se puede hablar de igualdad cuando en tantos países, y la República Dominicana no es una excepción, las diferencias entre pobres y ricos es abismal, cuando la riqueza sigue en manos de una oligarquía casi tan vieja como el país mismo y la inmensa mayoría de la población se ve obligada a vivir una vida de penurias de toda laya, a una vida indigna, frente a la cual no existe otra salida que el rumbo incierto de la emigración. Y mientras tanto, los políticos de turno, insensibles a los problemas del país, se aferran al Poder, despilfarran el erario público en empresas tan quiméricas como nefas-

tas, se enriquecen con el producto de negocios no demasiado limpios y a la postre llevan el país a la bancarrota.

En el libro de Víctor Bisonó se hace referencia también a la importancia de la defensa del medio ambiente. El político-masa (por recordar a Ortega y Gasset) no piensa nunca en el pasado; es más, lo desconoce. Este mal político tampoco se plantea el futuro. Lo único que le interesa es el presente, y está dispuesto a cometer las canalladas más abominables con tal de disfrutar de ese dorado presente, que ha conseguido ya por privilegios de clase, ya por sus argucias y añagazas rapiñescas. Poco puede importarle que se talen los bosques o que se empozone el mar. Y hasta sería capaz de que en su propia patria se enterraran, por un buen puñado de dólares, los residuos radioactivos de otro país. Él piensa que en su eterno y límbico presente nada va a suceder. Y casi como don Juan, en el Tenorio de Zorrilla, exclama: ¡Cuán largo me lo fiáis!

Un pueblo que olvida sus tradiciones, los logros de sus mayores, la esencia misma de lo que Unamuno llamó *la intrahistoria*, es un pueblo condenado al fracaso y al olvido. Un pueblo que en vez de invertir en la educación del niño y del joven gasta gran parte del presupuesto nacional en armamento o en empresas fantasmales es un pueblo condenado al fracaso y al olvido. Un pueblo que no cifra sus valores en el espíritu, en la solidaridad, en la justicia, sino que alaba el materialismo desenfrenado, que da la espalda a la familia y a sus compatriotas, es un pueblo condenado al fracaso y al olvido. Un pueblo, en fin, sin un proyecto nacional, es un pueblo condenado al fracaso y al olvido. Así lo ha visto Víctor Bisonó. Así lo veo yo.

**Gerardo Piña-Rosales**

*Academia Norteamericana de la Lengua Española*



**ACADEMIA NORTEAMERICANA  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA**  
(Correspondiente de la Real Academia Española)



**DIRECTIVA**

ACADÉMICO HONORARIO

D. Joaquín Segura

D. GERARDO PIÑA-ROSALES

Director

D. JORGE IGNACIO COVARRUBIAS

Secretario

D. JOAQUÍN SEGURA

Censor

D. EMILIO BERNAL LABRADA

Tesorero

D. EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ

Director del Boletín

D. THEODORE S. BEARDSLEY

Bibliotecario

**ACADÉMICOS DE NÚMERO**

(Por orden de antigüedad)

- D. THEODORE S. BEARDSLEY
- D. EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ
- D. ROBERTO GARZA SÁNCHEZ
- D. ROBERTO A. GALVÁN
- D. STANISLAV ZIMIC
- D. ROLANDO HINOJOSA-SMITH
- D. CARLOS ALBERTO SOLÉ
- D. GERARDO PIÑA ROSALES
- D. JOHN J. NITTI
- D. JOAQUÍN SEGURA
- D. EMILIO BERNAL LABRADA
- D.<sup>a</sup> BEATRIZ VARELA
- D. LUIS PÉREZ BOTERO
- D. NICOLÁS TOSCANO LIRIA
- D. MARCOS ANTONIO RAMOS
- D.<sup>a</sup> ESTELLE IRIZARRY
- D. MORDECAI RUBIN
- D. UBALDO DI BENEDETTO
- D. ROBERT LIMA
- D.<sup>a</sup> SILVIA FAITELSON-WEISER
- D. ANTONIO CULEBRAS

D. JOSÉ AMOR Y VÁZQUEZ  
D. WILLIAM H. GONZÁLEZ  
D. RAÚL MIRANDA RICO  
D. ANTONIO GARRIDO MORAGA  
D. ROBERT BLAKE  
D. JUAN MANUEL PASCUAL  
D. ORLANDO RODRÍGUEZ SARDIÑAS  
D.<sup>a</sup> JANET PÉREZ  
D. JORGE IGNACIO COVARRUBIAS  
D. LUIS ALBERTO AMBROGGIO  
D.<sup>a</sup> LETICIA MOLINERO  
D.<sup>a</sup> RIMA DE VALLBONA (electa)  
D. MILTON AZEVEDO (electo)  
D.<sup>a</sup> MARIELA A. GUTIÉRREZ (electa)  
D. VÍCTOR FUENTES (electo)  
D.<sup>a</sup> GEORGETTE MAGASSY DORN (electa)  
D. ISAAC GOLDEMBERG (electo)



## **ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES**

D. JOSE LUIS ABELLÁN  
España

D. ALBERTO ACEREDA  
Estados Unidos

D. ÓSCAR ACOSTA  
Honduras

HORACIO AGUIRRE  
Estados Unidos

D. ABDELOUAHED AKMIR  
Marruecos

D. ELIO ALBA BUFILL  
Estados Unidos

D. JOSÉ MANUEL ALLENDESALAZAR  
España

D. FRANCISCO ALBIZÚREZ PALMA  
Guatemala

D. MARIO ANDINO LÓPEZ  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> UVA DE ARAGÓN  
Estados Unidos

D. ALFREDO ARDILA  
Estados Unidos

D. JORGE EDUARDO ARELLANO  
Nicaragua

D. SAMUEL G. ARMISTEAD  
Estados Unidos

D. MARCO AURELIO ARENAS  
Estados Unidos

- D. FREDO ARIAS DE LA CANAL  
México
- D. JOAQUÍN BADAJOZ  
Estados Unidos
- D. PEDRO LUIS BARCIA  
Argentina
- D. BELISARIO BETANCUR  
Colombia
- D.ª SILVIA BETTI  
Italia
- D. GARLAND D. BILLS  
Estados Unidos
- D. JOSÉ CARLOS BRANDI ALEIXO  
Brasil
- D. JAVIER BUSTAMANTE  
Estados Unidos
- D. ALBERTO CAÑAS  
Costa Rica
- D.ª MARGARITA CARRERA  
Guatemala
- D. GERMÁN CARRILLO  
Estados Unidos
- D. LUIS ÁNGEL CASAS  
Estados Unidos
- D. CARLOS CASTAÑÓN-BARRIENTOS  
Bolivia
- D. ALBERTO CASTILLA VILLA  
Estados Unidos
- D. DAVID DEFERRARI  
Estados Unidos

- D.<sup>a</sup> DOMNITA DUMITRESCU  
Estados Unidos
- D. DAVID ESCOBAR GALINDO  
El Salvador
- D. CHARLES B. FULLHABER  
Estados Unidos
- D. CARLOS FERNÁNDEZ SHAW  
España
- D. DANIEL R. FERNÁNDEZ  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> MARÍA DE LA PAZ FERNÁNDEZ  
España
- D. CRISTIAN GARCÍA-GODOY  
Estados Unidos
- D. MANUEL GARRIDO PALACIOS  
España
- D. CARLOS JONES GAYE  
Uruguay
- D.<sup>a</sup> LAURA GODFREY  
Estados Unidos
- D. ALBERTO GÓMEZ FONT  
España
- D. FRANK GÓMEZ  
Estados Unidos
- D. JOSÉ MANUEL GÓMEZ Y MÉNDEZ  
España
- D. LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> YARA GONZÁLEZ MONTES  
Estados Unidos

- D. ANTHONY GOOCH  
Inglaterra
- D. FÉLIX ALFONSO DEL GRANADO ANAYA  
Estados Unidos
- D. FÉLIX GRANDE  
España
- D.ª ALICIA DE GREGORIO  
Estados Unidos
- D. PEDRO GUERRERO RUIZ  
España
- D. HELIODORO GUTIÉRREZ GONZÁLEZ  
España
- D. CHEN KAIXIAN  
China
- D. JORGE KATTÁN ZABLAH  
Estados Unidos
- D. AMANCIO LABANDEIRA  
España
- D. ÁNGEL LÓPEZ GARCÍA-MOLINS  
España
- D. HUMBERTO LÓPEZ MORALES  
España
- D. JESÚS LÓPEZ PELÁEZ-CASELLAS  
España
- D. WENCESLAO CARLOS LOZANO  
España
- D. FRANCISCO MARCOS MARÍN  
Estados Unidos
- D. LUIS MARIO  
Estados Unidos

- D. EMILIO MARTÍNEZ PAULA  
Estados Unidos
- D. MARK DEL MASTRO  
Estados Unidos
- D. ALFREDO MATUS OLIVER  
Chile
- D.<sup>a</sup> MARICEL MAYOR MARSÁN  
Estados Unidos
- D. JUSTINO MENDES DE ALMEIDA  
Portugal
- D. RAÚL MIRANDA RICO  
Estados Unidos
- D. JOSÉ MORENO DE ALBA  
México
- D. FRANCISCO MUÑOZ GUERRERO  
España
- D. JOSÉ LUIS NAJENSON  
Israel
- D. GONZALO NAVAJAS  
Estados Unidos
- D. FERNANDO A. NAVARRO GONZÁLEZ  
España
- D. JOSÉ MARÍA OBALDÍA  
Uruguay
- D. JOHN O'NEILL  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA  
España
- D. ANTONIO PAMIES BELTRÁN  
España

D. FRANCISCO PEÑAS BERMEJO  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> TERESINKA PEREIRA  
Estados Unidos

D. JOSÉ LUIS S. PONCE DE LEÓN  
Estados Unidos

D. ANTONIO PORPETTA  
España

D. JAIME POSADA  
Colombia

D. DOMINGO PRIETO GARCÍA  
España

D. RAÚL RIVADENEIRA PRADA  
Bolivia

D. AMADEU RODRIGUES TORRES  
Portugal

D. HERNÁN RODRÍGUEZ CASTELO  
Ecuador

D. JOSÉ GUILLERMO ROS-ZANET  
Panamá

D. CHRISTIAN RUBIO  
Estados Unidos

D. YURI A. RYLOV  
Rusia

D. FELIPE SAN JOSÉ GONZÁLEZ  
México

D.<sup>a</sup> ESTHER SÁNCHEZ GREY ALBA  
Estados Unidos

D. JUAN VICENTE SÁNCHEZ ANDRÉS  
España

D. GONZALO SANTONJA GÓMEZ-AGERO  
España

D.ª FATIMA TAHTAH  
Marruecos

D. HIROTO UEDA  
Japón

D. EDUARDO URBINA  
Estados Unidos

D. ÁNGEL JULIÁN VALBUENA-BRIONES  
Estados Unidos

D. BENJAMIN VALDIVIA  
México

D. JUAN VAN-HALEN ACEDO  
España

D. JOSÉ LUIS VEGA  
Puerto Rico



## **COLABORADORES**

(Por orden de nombramiento)

D. LUIS RÍOS  
Estados Unidos

D. CARLOS MELLIZO  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> VANESSA LAGO BARROS  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> CRISTINA BERTRAND  
Estados Unidos

D. MARIO MARTÍNEZ Y PALACIOS  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> MARISA FRANCO  
Puerto Rico

D. ALISTER RAMÍREZ MÁRQUEZ  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> MARÍA EUGENIA COSEIRO  
Estados Unidos

D. FERNANDO WALKER  
Argentina

D.<sup>a</sup> NOHORA SARMIENTO  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> MARY S. VÁSQUEZ  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> MARÍA CORNELIO  
Estados Unidos

D. ANDREW LYNCH  
Estados Unidos

D. PORFIRIO RODRÍGUEZ  
Estados Unidos

D. RAFAEL E. SAUMELL-MUÑOZ  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> ROSA ALICIA RAMOS  
Estados Unidos

D. ALEJANDRO JOSÉ GONZÁLEZ ACOSTA  
México

D.<sup>a</sup> LUISA FOURNIER  
Estados Unidos

D. GINÉS LOZANO JAÉN  
España

D.<sup>a</sup> MARÍA TERESA CARO VALVERDE  
España

D. FRANCISCO J. PEÑAS-BERMEJO  
Estados Unidos

D. ANTONIO ROMÁN  
España

D.<sup>a</sup> NATALIA MANFREDI  
Argentina

D.<sup>a</sup> MARIA ELENA PELLY  
México

D.<sup>a</sup> KATHLEEN THERESE O'CONNOR  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> ALICIA AGNESE  
Estados Unidos

D. STEVEN STRANGE  
Estados Unidos

D. NICOLÁS MARTÍNEZ VALCÁRCEL  
España

D.<sup>a</sup> NURIA MORGADO  
Estados Unidos

- D.<sup>a</sup> LILIANA SOTO-FERNÁNDEZ  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> ONEIDA M. SÁNCHEZ  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> MARIE-LISE GAZARIAN  
Estados Unidos
- D. JUSTO S. ALARCÓN  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> LAURA SÁNCHEZ  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> ANA ISABEL RODRÍGUEZ  
Washington DC
- D.<sup>a</sup> CHEN ZHI  
China
- D. MARIANO VITETTA  
Argentina
- D. ANGEL AGUIRRE  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> MARÍA H. PERALTA DE DUCLOS  
Canadá
- D.<sup>a</sup> PATRICIA LÓPEZ- GAY  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> ANA MARÍA OSAN  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> MARÍA ROSA DE MADARIAGA  
España
- D. MARÍA DE MARCOS ALFARO  
España
- D. CARLOS E. PALDAO  
Estados Unidos

- D.<sup>a</sup> CRISTINA ORTIZ  
Estados Unidos
- D. RAFAEL CORBALÁN  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> ANA SÁNCHEZ-MUÑOZ  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> MARTA LÓPEZ LUACES  
Estados Unidos
- D. GUSTAVO GODOY  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> M<sup>a</sup> DOLORES CUADRADO CAPARRÓS  
España
- D.<sup>a</sup> MARCELA TESTAI  
Estados Unidos
- D. DANIEL Q. KELLEY  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> ROSA TEZANOS-PINTO  
Estados Unidos
- D. ÁNGEL CUADRA  
Estados Unidos
- D. ALBERTO AVENDAÑO  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> ISABEL R-VERGARA  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> LAURA POLLASTRI  
Argentina
- D. MANUEL M. MARTÍN-RODRÍGUEZ  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> JUANA A. ARANCIBIA  
Estados Unidos

- D. LAURO ZAVALA  
México, DF
- D. CÉSAR SÁNCHEZ BERAS  
Estados Unidos
- D. LARSON EVERETTE  
Washington DC
- D. MARIO A. ORTIZ  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> MAY BETANCOURT  
Estados Unidos
- D.<sup>a</sup> DORY E. NIÑO  
Colombia
- D.<sup>a</sup> VIOLETA ROJO  
Venezuela
- D.<sup>a</sup> STELLA MARIS COLOMBO  
Argentina
- D.<sup>a</sup> FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ  
España
- D.<sup>a</sup> GRACIELA S. TOMASSINI  
Argentina
- D.<sup>a</sup> GABRIELA M. ESPINOSA  
Argentina
- D.<sup>a</sup> PHYLLIS E. VANBUREN,  
Estados Unidos
- D. JUAN CARLOS TORCHIA-ESTRADA  
Estados Unidos
- D. ANTONIO MONCLÚS ESTELLA  
España
- D. THOMAS E. CHÁVEZ  
Estados Unidos

D. SERGE I. ZAITZEFF  
Canadá

D. ROLANDO PÉREZ  
Estados Unidos

D. ANTONIO ACOSTA  
Estados Unidos

D.<sup>a</sup> MARÍA JOSÉ LUJÁN MORENO  
Estados Unidos

D. JORGE CHEN SHAM  
Costa Rica



