

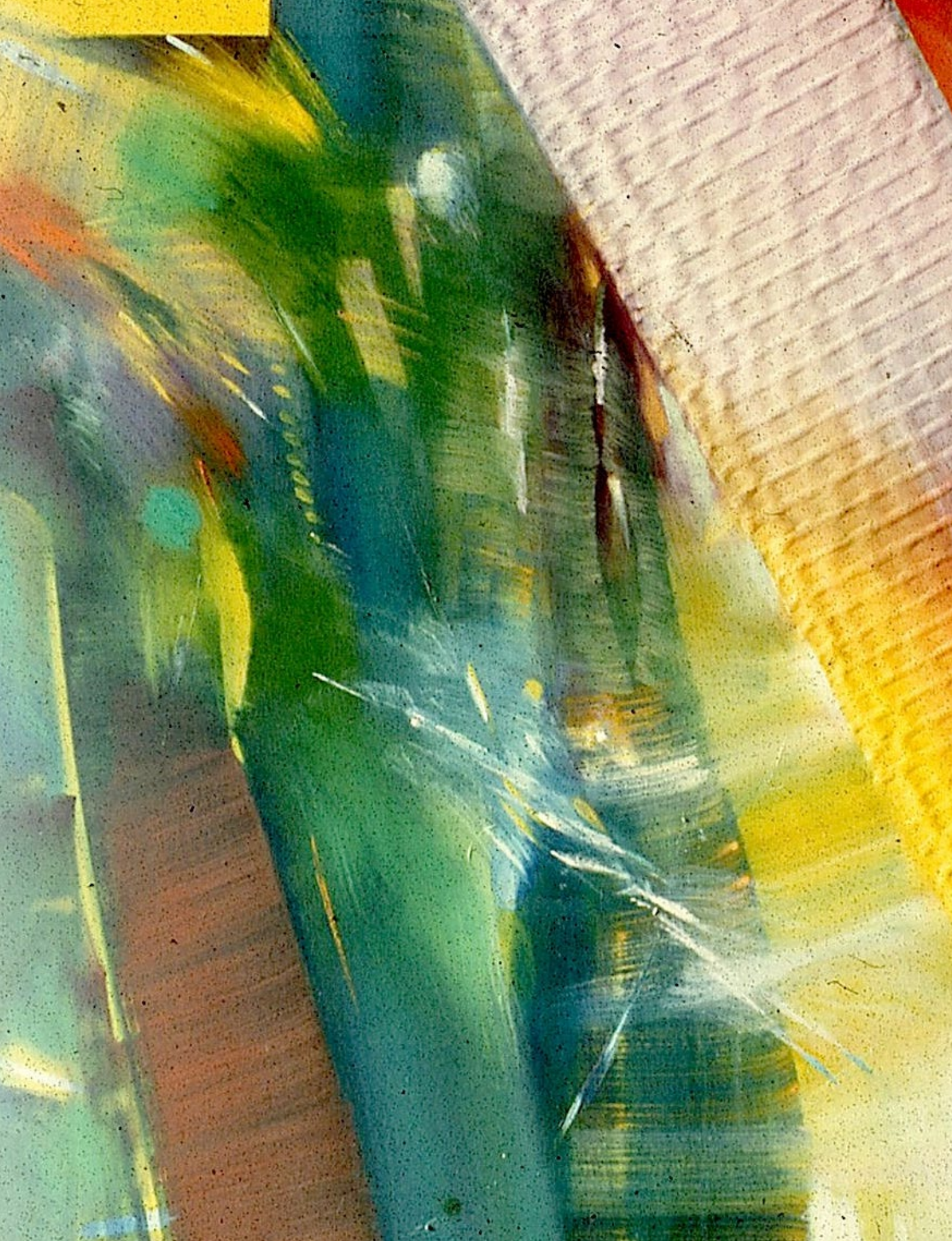
# La literatura que vendrá

**País  
Cultural**

SEGUNDA ÉPOCA, AÑO X, N.º 3  
NOVIEMBRE 2017

**ENCUESTA**

**ARTURO ARANGO  
JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ, CHUS VISOR  
CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA  
ENRIQUE KRAUZE  
JAVIER CERCAS  
JORGE URRUTIA  
JOSÉ ÁNGEL LEYVA  
JOSE RAFAEL LANTIGUA  
JULIO ORTEGA  
MAYRA SANTOS FEBRES  
ORLANDO INOA  
PEDRO GRANADOS**



## EDITORIAL

---

Bajo el título “La literatura que vendrá. Señales y desafíos” *País Cultural* dedica la sección principal de esta edición a una encuesta realizada entre un grupo de escritores, editores y críticos literarios sobre el futuro de la literatura. La inquietud sobre el tema no es nueva. Desde el desarrollo de las redes de comunicación y la eclosión de Internet ha suscitado numerosos análisis y augurios, casi siempre oscuros, por los cambios que en el contexto de la cultura globalizada y digital marcan, si no la muerte, la relegación del libro tal como lo conocemos, y la existencia misma de la literatura.

En lugar del libro impreso —el objeto físico acariciable, con sus páginas pegadas o cosidas y la tapa que las protege, el amigo que nos acompaña y consuela en la soledad, y guardamos amorosamente— el libro electrónico en la pantalla de cristal líquido, luminiscente, del ordenador, el *e-book* con sus posibilidades de enlace y referencias cruzadas, los dispositivos de lectura como Kindle y Fire; en lugar del autor, los autores-lectores en la ciberliteratura, el hipertexto, la narrativa transmedia, la escritura colaborativa —la muerte del autor ya no está, como en Barthes en manos del lenguaje sino de la red—; en vez del lector cómplice y concentrado, el sobreinformado, distraído, fragmentado de la era de la comunicación; en vez de las librerías, Amazon y la venta *on-line*; y del paraíso que es la biblioteca, con su luz amable y el silencio que invitan al recogimiento, las bibliotecas electrónica y digital, ubicuas, con acceso al libro y a las fuentes documentales cualquier día y hora.

Para algunos, más que la revolución tecnológica el leviatán es el mercado, responsable en su voracidad de la conversión del libro en un producto de consumo masivo que, como tal, privilegia la lectura fácil y empobrece los contenidos y el lenguaje. La literatura *light* por encima de obras innovadoras y de mayor complejidad estilística.

Más allá de estas consideraciones, de las visiones apocalípticas o de las que estiman la importancia de las redes y de las nuevas tecnologías para una saludable democratización de las letras, es incontestable que asistimos a un momento de profundas transformaciones en el ámbito de la literatura, tanto en la tríada autor-obra-lector como en la producción y distribución de las obras, las cuales han puesto en crisis la institución literaria como la entendíamos hasta hace algunos años, sus instancias de legitimación, circuitos específicos de comunicación y práctica social. La importancia y las implicaciones de este fenómeno para el futuro, no ya de la literatura sino de la humanidad, así como las múltiples aristas del cambio, acreditan la inquietud y la insistencia de los cuestionamientos, a los que vienen a sumarse los contenidos en este número, que entregamos al lector con la esperanza de iluminar la sobrevivencia del libro como espacio de diálogo y libertad creadora, y el reverdecimiento de la literatura como esa forma de la felicidad, al decir de Borges, y de la resistencia hoy más necesaria que nunca.

**SOLEDAD ÁLVAREZ**



Revista de creación y pensamiento

SEGUNDA ÉPOCA. AÑO X, NÚMERO 3, NOVIEMBRE 2017  
paiscultural.com



Ministro de Cultura  
**PEDRO VERGÉS**

Directora  
**SOLEDAD ÁLVAREZ**

Editora  
**ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ**

Consejo editorial nacional  
**BASILIO BELLIARD**  
**PLINIO CHAHÍN**  
**PEDRO DELGADO MALAGÓN**  
**JOCHY HERRERA**  
**JOSÉ MÁRMOL**  
**RAFAEL NÚÑEZ CEDEÑO**  
**MARCIO VELOZ MAGGIOLO**

Consejo editorial internacional  
**ADOLFO CASTAÑÓN**  
**LEILA GUERRIERO**  
**LUIS GARCÍA MONTERO**  
**WILLIAM OSPINA**  
**LEONARDO PADURA**  
**LUIS RAFAEL SÁNCHEZ**  
**JORGE URRUTIA**

Diseño  
**ELÍAS ROEDÁN**  
Impresión  
**EDITORIA BÚHO**

Portada  
**ADA BALCÁCER.**  
Reflejos. Serie Ensayos de luz tropical

ISSN 1997-8030

## 4 La literatura que vendrá Señales y desafíos

Encuesta



### CON SENTIDO

- 6** Arturo Arango
- 8** Jesús García Sánchez, Chus Visor
- 9** Consuelo Triviño Anzola
- 11** Enrique Krauze
- 12** Javier Cercas
- 13** Jorge Urrutia
- 14** José Ángel Leyva
- 18** José Rafael Lantigua
- 20** Julio Ortega
- 22** Mayra Santos Febres
- 24** Orlando Inoa
- 26** Pedro Granados

### CON PARECER

- 32** Enrique del Risco "... una Antilla cualquiera" (en la era del reguetón)
- 66** Leda Schiavo La violencia en la novela hispanoamericana del siglo XXI
- 69** Fernando Cabrera *Memoria Tremens*, tesis y antítesis del delirio
- 72** Jordi Virallonga "Hay que meter el cuerpo en una idea"  
Acercamiento a la poesía de José Ángel Leyva
- 74** Nan Chevalier Máximo Vega y su *Juguete de madera*: retorno al placer del texto

### CON ARTE

- 41** Sara Hermann Gestos nómades: mujer y artes visuales en República Dominicana
- 62** Omar Rancier Ciudad, arquitectura y ooder. El kilómetro cero de la dictadura trujillista
- 77** Humberto Robles Teatro útil y derechos humanos

### CONSONANCIA

- 51** Arístides Incháustegui y Blanca Delgado Malagón  
Jacinto, el niño violinista de la esquina de Regina
- 53** Alejandro Raulino Ramos El fandango en la música popular dominicana  
Una revisión bibliográfica

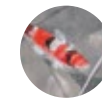
### CON TRASLUZ

- 56** Tanya Valette Mirar al Otro
- 58** José Luis Sáez S. J. Un humanista va al cine.  
Una relectura de las obras de Pedro Henríquez Ureña



## 28 Eduardo Lalo

Noticias del diluvio



### POESÍA

- 31** Sally Rodríguez Casa con lámpara y mujer
- 40** Mariella Nigro Poeta leyendo en voz alta
- 48** Jorge Boccanera El jardinero de Paumanok



### CUENTO

- 35** Frank Báez  
*Karate Kid*
- 44** Rey Andújar  
*Fastiviris*



### CONFLUENCIA

- 39** José Acosta El vencido  
68 Cuándo amanecerá  
76 El extraviado Ezrael

### CONVIVENCIA

- 79** León Félix Batista *Surviving Mr. Walcott* (siete días con un Premio Nobel)
- 82** J. M. Sandrasegara Arte entre montaña y mar

### COPRETÉRITO

- 84** Carta de Juan Ramón Jiménez a Alberto Baeza Flores  
"Con recuerdos muy cariñosos a todos esos heroicos poetas"

### CONTEXTO

- 86** Reseñas Literarias

- 87** Colaboradores



ARTISTA INVITADO

## ADA BALCÁCER

(Santo Domingo, 1930)

Figura de primera importancia en las artes plásticas dominicanas. Dibujante, pintora, grabadista, muralista, diseñadora, gestora cultural, profesora. Graduada de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde fue alumna de artistas de la relevancia de José Gausachs, Gilberto Hernández Ortega, Manolo Pascual y Celeste Woss y Gil y, años más tarde, ella misma profesora. En 1952 formó parte del Taller Mural dirigido por el pintor español Eugenio Fernández Granel, en la Universidad de Puerto Rico. Tras el ajusticiamiento de Rafael Trujillo participó en distintos movimientos político-culturales, entre los que cabe señalar el movimiento Arte y Liberación y el Frente Cultural, durante la Revolución de Abril, en 1965. En 1968, junto a otros artistas creó el grupo Proyecta, y en 1972 formó parte del colectivo Nueva Imagen. En 1980 fundó y presidió el programa Mujeres Aplicadas a la Industria (MAI). Su primera exposición individual tuvo lugar en el Palacio Nacional de Bellas Artes, en 1966. Desde entonces ha participado en innumerables exposiciones individuales y colectivas. Sus obras han sido exhibidas en museos y galerías de arte en América Latina, Estados Unidos y Europa. Ha recibido numerosos reconocimientos, entre los que destacan Primer Premio E. León Jimenes 1967, Premio Un Mural para el City Bank, Santo Domingo 1983, Premio Nacional de Artes Plásticas 2011, Premio Fundación Corripio 2014. En 1989 fue seleccionada por la Organización de Naciones Unidas (ONU) para crear un sello conmemorativo del aniversario del Banco Mundial y en 2008 fue distinguida por la Cámara de Diputados para realizar el mural *La eterna primavera*. Su obra, estructurada en series a partir de una intensa investigación en las culturas dominicana y caribeña, ha sido destacada por la crítica nacional e internacional por su alto poder de visualidad, maestría técnica y profundo antillanismo.

Obras de Ada Balcácer ilustran las páginas de esta revista.

CON SENTIDO

# La literatura que vendrá

SEÑALES Y DESAFÍOS  
ENCUESTA

Transformaciones exponenciales en las tecnologías de la comunicación han dado lugar a cambios sorprendentes en los procesos de creación, edición, publicación, distribución y consumo de la obra literaria. En apenas unas décadas, las repercusiones en la práctica literaria son evidentes. Internet imprime su sello en los estilos de las nuevas generaciones de escritores.

Los signos están por doquier. Relativización de la crítica y los cánones. Masivas emisiones de juicios fugaces. Hibridación de géneros narrativos. Desproporción exorbitante entre cantidad y calidad de obras literarias. Las literaturas nacionales entre signos de interrogación. Impresión digital por demanda. Bibliotecas digitales. Amazon: la híper comercializadora global del libro. Nuevos soportes y plataformas para el libro y su lectura (libro digital; *Kindle*, *Reader*). Blogs y redes sociales: nuevos medios de divulgación literaria. Portales que ofertan “máquina poética”.

Bajo estos indicios, *País Cultural* ha solicitado a 12 escritores y editores, hombres y mujeres vinculados por la fraternidad de la lengua y por su oficio, su parecer en torno a la literatura que vendrá, a partir de tres interrogantes:

**¿CUÁLES RASGOS CARACTERIZAN LA LITERATURA DE SU PAÍS EN EL SIGLO XXI?**

**¿CUÁLES SON, A SU ENTENDER, LOS PRINCIPALES DESAFÍOS DE LA LITERATURA FRENTE AL LECTOR EN EL SIGLO XXI?**

**TOMANDO EN CUENTA LOS PROFUNDOS CAMBIOS QUE SE HAN PRODUCIDO EN LA COMUNICACIÓN DIGITAL, LA EDICIÓN, DISTRIBUCIÓN Y ACCESO A LA OBRA LITERARIA, ¿CUÁL ES EL FUTURO DE LA LITERATURA?**

# Arturo Arango

*¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?*

El 13 de septiembre de 1936, en su diario que hoy conocemos bajo el título *El oficio de vivir*, el poeta y narrador italiano Cesare Pavese escribió: “Entre los síntomas que me advierten que se ha acabado la juventud, el mayor es darme cuenta de que la literatura ya no me interesa”. Una década después, el narrador y periodista gallego-cubano Lino Novás Calvo confesó: “Creo que lo que uno escribe es como una mercancía, si no es aceptada, pierde valor. Y uno no puede estar haciendo todo el tiempo lo que no es aceptado”. De diferentes maneras, ambos aluden a sus respectivas crisis con la literatura, enmarcadas, además, en contextos hostiles al hecho literario. Pavese, con veintiocho años, había salido de la cárcel poco antes y, mientras en el diario reflexionaba sobre la expresión poética que perseguía, el dictador Benito Mussolini se apropiaba de Etiopía. Novás, con algo más de cuarenta años, había accedido a la jefatura de redacción de *Bohemia*, la revista más importante de Cuba, pero el país donde se estableció estaba devastado por la corrupción y la violencia, la tasa de analfabetismo era elevadísima y apenas existían editoriales.

Vivían, sin embargo, en un planeta donde la literatura todavía importaba. Ambos, además, continuaron escribiendo hasta el final de sus días.

De entonces acá las hostilidades que esperan a los escritores son otras. Algunas de ellas proceden de la misma profesión, de las relaciones que se establecen con la crítica y con el mercado. El campo literario se ha ido parcelando, de maneras distintas de acuerdo con las lenguas o las zonas geográficas: literatura popular contra experimental; literatura comprometida contra literatura “pura”; literatura “seria” contra literatura

comercial... Detrás de todo ello encuentro una fractura más grave: la división entre conocimiento y placer. La época en que se leía en busca de entretenimiento y a la vez se accedía a regiones del conocimiento (de la filosofía, en primer lugar) ha quedado atrás. Parece improbable que hoy en día un filósofo se proponga divulgar ideas mediante una novela.

Otras hostilidades vienen del propio ambiente cultural que nos rodea. La expansión de la sociedad del audiovisual es indetenible. En cada espacio público (parques, ómnibus, aviones), por cada persona que tiene sus ojos en un libro en formato de papel, cinco o diez mueven la cabeza al son de sus audífonos, deslizan sus dedos por la pantalla de una *tablet* o ríen de lo que ven en su *laptop*. Sin embargo, para poner aquí un toque de esperanza, a veces lo que ese aparato está ofreciendo a su dueño es un libro digital.

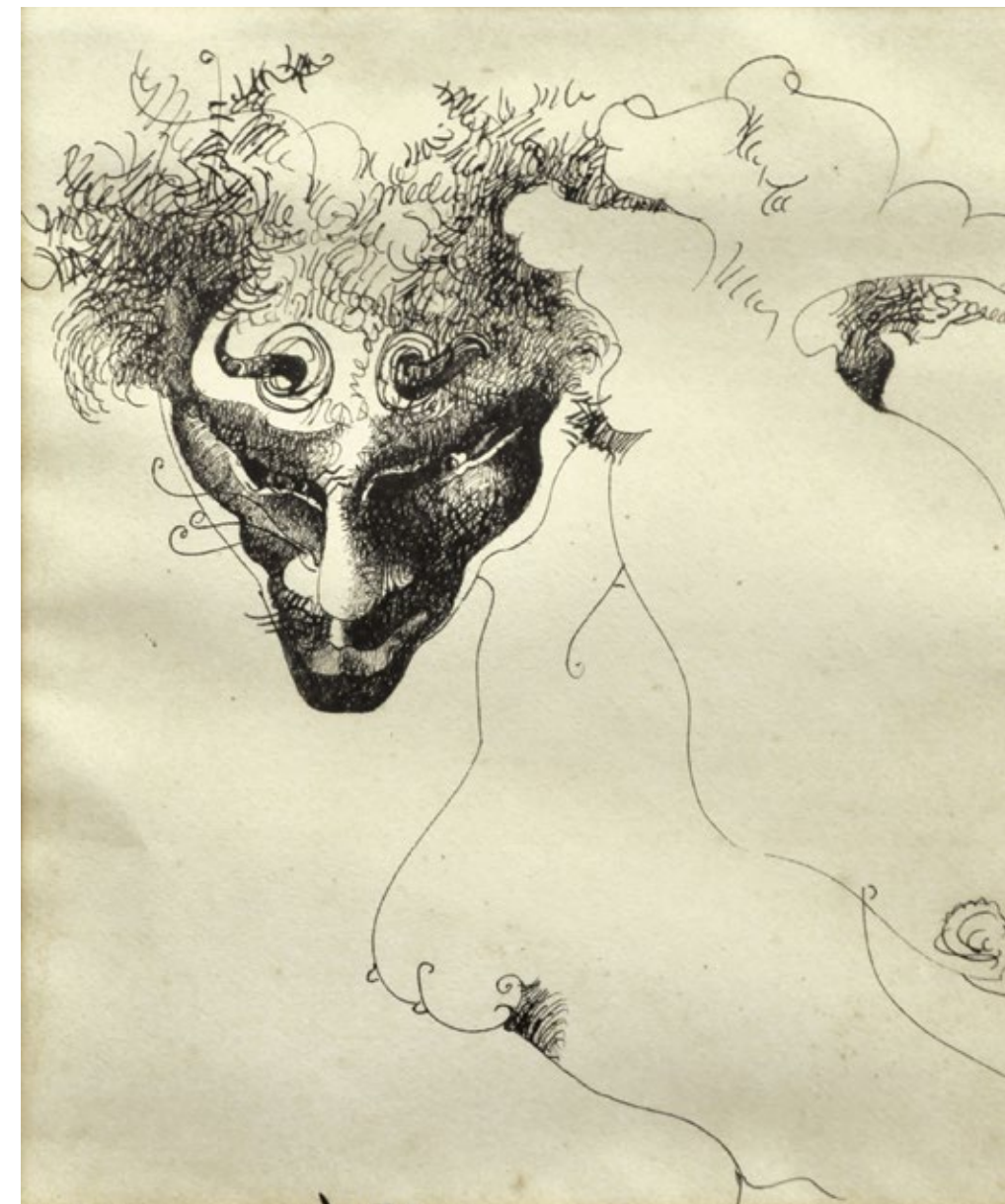
A mediados de los 80, en La Habana, Paco Ignacio Taibo II me dijo que Cuba podía convertirse en el paraíso de los editores. Sin analfabetismo, con altos índices de escolaridad y con un sistema editorial tan sistemático como ineficiente, era fácil apreciar la avidez de los cubanos por la literatura. Ya en la segunda década del siglo XXI algunos índices continúan idénticos, se han fundado editoriales en otras ciudades (cuyo trabajo es apreciable), pero cada vez se compran menos libros (el precio ha subido, aunque, como casi todo producto cultural, están subvencionados) y se lee menos. Por si fuera poco, la distribución es desastrosa y la divulgación, peor. Los medios de difusión estatales promueven sobre todo libros de propaganda política (es decir, que no pueden ser considerados como literatura, salvo escasísimas excepciones). Esa es la situación en un país donde, al crearse la Imprenta Nacional de Cuba, en 1959, se imprimieron cientos de miles de ejemplares de una edición popular de *El Quijote*, que se vendieron a centavos.

*La época en que se leía en busca de entretenimiento y a la vez se accedía a regiones del conocimiento (de la filosofía, en primer lugar) ha quedado atrás.*

Mi pesimismo en torno al futuro de la literatura comienza por Cuba, pero no encuentra razones para aliviarse en otros espacios.

La crisis en el consumo de la literatura tiene consecuencias, inevitablemente, en la escritura misma. La pregunta de Novás Calvo es hoy más pertinente que en el siglo pasado, y lo que está en juego es mucho más grave: la relación de los seres humanos con la palabra, es decir, con la piedra angular del pensamiento.

Si la literatura hubiera comenzado a bajar la cuesta de una decadencia quizás definitiva sería porque la especie humana va unos cuantos pasos por delante de ella. Siempre los vaticinios son arriesgados, aún más cuando se hacen en períodos cambiantes, de transición (“quién sabe si solo los muertos no son hombres de transición”, escribió Roberto Fernández Retamar en un poema memorable). Yo me aventuro a creer que, como los delfines o los escarabajos, los glaciares o algunas islas del Pacífico, la literatura pertenece a esos bienes que tendríamos que salvar a toda costa, pero que una sociedad cada vez más enloquecida se empeña, día a día, en degradar. •



# Jesús García Sánchez, Chus Visor

¿Cuáles rasgos caracterizan la literatura de su país en el siglo XXI?

Desde hace años, bastantes años, no encuentro ya en la literatura española ningún rasgo que la pueda diferenciar del resto de lo que se puede estar escribiendo en otros países del mismo idioma. La globalización en todos los ámbitos es un hecho demasiado real como para que no esté presente en los nuevos escritores. No es sencillo diferenciar las escrituras de los poetas de los distintos países, los temas se están universalizando y hasta los vocabularios se han unificado de manera alarmante, por lo que está significando de pérdida de identidad.

Es evidente que la simplificación está tomando el mando, que la antigua diversificación temática está pasando al olvido, y que la profundidad de muchos de los poetas de las anteriores generaciones ya no se puede observar con facilidad. No hay duda de que las redes sociales han democratizado



la literatura, que ya no se observan ni líderes ni maestros en los que confiar, hasta qué punto estas realidades serán beneficiosas el tiempo lo dirá; personalmente creo que la cantidad está oscureciendo a la calidad, y que sin duda los que tengan que sobresalir lo harán, pero ¿cuáles son esas líneas que han de tocar los nuevos sobresalientes? De momento parece que pueda ser quien tiene más seguidores, un error descomunal. Las diferencias supongo que no van a ser tan palpables como siempre lo han sido, por los motivos que desprenden el simple uso de estas maneras de comunicación, donde se mezcla todo.

Otra cuestión a tener muy en cuenta es que con los medios que actualmente cuentan los poetas, y los lectores de poesía, los poetas preferidos en todos los países son los mismos; ya no existen los poetas minoritarios que apenas son conocidos en ámbitos pequeños y limitados. Y en todos y en cada uno de los países los preferidos son los mismos: Vallejo, Hölderlin, Neruda, Szymbrodska. Y teniendo las mismas lecturas, los

*Personalmente creo que la cantidad está oscureciendo a la calidad.*

mismos preferentes, los mismos medios, lo que se desprende es que las escrituras sean, sino las mismas, sí semejantes.

Siempre he tenido fe y he dado mucha credibilidad a los nuevos creadores, a las nuevas generaciones y a sus nuevas búsquedas; ahora están creando una nueva manera de comunicación mucho más sencilla, más directa, más coloquial que nunca; y si lo están haciendo así es porque estos nuevos lectores así lo piden. Creo que es pronto, que se tienen que consolidar estas nuevas formas, y que tendrán que encontrar alguna tendencia. De momento yo no encuentro muchas salidas a estas nuevas formas, pero parecido pasó con las vanguardias de los años 20 y 30, aún salvando y mucho las distancias. •

# Consuelo Triviño Anzola

¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?

Uno de los acontecimientos literarios de mayor impacto en la narrativa de lengua española fue el llamado boom de la novela, que tuvo su centro de operaciones en Barcelona. Además de una estrategia comercial, que situó en el contexto internacional a un importante número de autores latinoamericanos, fue un proyecto gestado al calor de las polémicas sobre “la nueva novela latinoamericana”. Se cuestionaban las relaciones entre narrativa y sociedad, el compromiso del escritor, y también la relación con la propia tradición literaria, leída entonces críticamente desde las corrientes de pensamiento más rupturistas del siglo XX.

Carlos Fuentes señaló en 1969 que *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, no existiría fuera del lenguaje. Esta reintegraba la permanencia “de un mundo inhumano a nuestras conciencias y a nuestro lenguaje”. Sus palabras anticiparían la nueva dirección de la novela latinoamericana, que entre las décadas de los setenta y los ochenta eludió el realismo, para explorar las posibilidades del lenguaje. Desde los posestructuralismos, Carlos Fuentes asumía que el lenguaje no era algo exterior a la realidad, sino que la encerraba. Pero este planteamiento no implicó el abandono del Realismo por parte de los narradores, que buscaron expresarlo por medio de la experimentación.

En Latinoamérica la ruptura con el Realismo es evidente a partir de los años treinta con Asturias y Carpentier. En *Los pasos perdidos*, este regresaba a los orígenes, anulando el tiempo. Cortázar, en cambio, emprendía la aventura de la novela no escrita, la novela “des-crita”, una suerte de trabajo manual, de *bricolage*, que diría Fuentes. Eran tiempos en los que la literatura en sí misma constituía la mayor preocupación del escritor y los editores que se arriesgaban con estas innovaciones. Además, la nueva literatura pretendía venderse como símbolo de una nueva Latinoamérica.

El cambio de paradigma en la novela se vive en la década de los noventa cuando la industria editorial liquidó aquella literatura e impuso textos fáciles de leer. Desde entonces, los autores que aspiren al “éxito” deben someterse a las pautas del mercado. Este hecho decisivo ha relegado a los márgenes la escritura entendida como exploración del lenguaje y como vocación de búsqueda interior. En la segunda década del siglo XXI,



*El libro ha dejado de ser un objeto de culto, a la par que la libertad creadora, sometida a las leyes del mercado.*

la literatura compite en un mundo dominado por la tecnología: Internet, redes sociales, videojuegos y el espectáculo.

Las librerías, lugares míticos para los lectores, hoy son aplastadas por montañas de *bestsellers* que se exhiben en los supermercados y los escaparates de los aeropuertos. El espacio destinado al libro simboliza en la actualidad, de manera clara, lo que este representa, y redefine su carácter: un objeto de consumo, de usar y tirar, que será sustituido inmediatamente por otro. De ninguna manera es un objeto de culto como pudo ser para los lectores del pasado el *Quijote*.

Uno de los mayores desafíos a los que se enfrenta la literatura en el siglo XXI es, por lo tanto, sobrevivir como tal. Las obras de ficción que se venden en la actualidad, la mayoría de las novedades, no parecen apoyarse en aquellos propósitos “literarios” que constituyeron el germen de las obras maestras de la literatura universal. Y no pretendo afirmar que los clásicos no pensarán en las ventas, sino que estas eran un valor añadido.

Muchos escritores del siglo XIX, con el impulso que alcanzó la industria editorial, esperaban vivir de sus libros y estaban dispuestos a hacer concesiones al público como forma de aumentar las ventas. Tenemos los ejemplos de Dumas, los

Goncourt, el propio Zola, desde luego Dickens. Con ayuda de procedimientos literarios conocidos, como el manejo de la intriga, del tiempo y del orden de los acontecimientos, aseguraban la atención del lector. Esta técnica es bien conocida por los autores del género de aventuras, como Salgari. También por un autor contemporáneo como Pérez Reverte. ¿En dónde radica la diferencia? El libro ha dejado de ser un objeto de culto, a la par que la libertad creadora, sometida a las leyes del mercado que convierten el libro en objeto de consumo, en virtud del contenido, o de las particulares que se ondean, como la inclinación sexual, la raza o la condición social.

En este panorama, la literatura en lengua española ha tenido que priorizar géneros y temas, muchas veces de inmediata actualidad, para competir en el mercado: violencia social, narcotráfico, corrupción política. Hace unos años se ensayó la literatura de viajes, pero la moda –como en el vestir– es un látigo implacable. Ahora se vende la novela histórica e incluso se reescriben las obras maestras simplificando su lenguaje para “acercarlas” a los supuestos lectores del presente. ¿Qué y cómo debería escribirse la novela en la actualidad? ¿Cómo hacerlo enfrentándose a las reglas del mercado? No hay fórmulas y, si las conociera, no estaría escribiendo estas líneas. •

## Enrique Krauze

*¿Cuáles rasgos caracterizan la literatura de su país en el siglo XXI?*

Las jóvenes generaciones están obligadas a responder al horror, sin convertir su obra en una mera relatoría de hechos espeluznantes o un muestrario de la descomposición social y política que sufre México desde hace algunos años. Los libros de no-ficción, que cubren todos esos sucesos, abundan en la mesa de novedades y es suficiente ya contar de nuevo esas historias con los recursos de la ficción. Se necesita algo más. Christopher Domínguez Michael ha llamado “novelas abrasivas” al conjunto de narraciones que, al tiempo que retratan el presente del país, no ceden en ambición literaria. Antonio Ortuño, Julián Herbert y Yuri Herrera son, por decir tres nombres, las apuestas más interesantes de la literatura reciente en México, porque han encontrado rutas distintas para acercarse a esa realidad social y crear libros valiosos en sí mismos. •

*¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?*

Me parece que quienes escriben y editan libros y revistas culturales deben seguir ofreciendo textos complejos y exigentes, reflexiones profundas y literatura de primer nivel, y al mismo tiempo están obligados a aprovechar las peculiaridades del mundo digital, en el que miles de recomendaciones se pelean la atención de los usuarios de las redes sociales y la oferta editorial que no deja de crecer. Poniendo las cosas en perspectiva, el panorama es apenas distinto al que Gabriel Zaid describía en *Los demasiados libros* (1972) y que sigue siendo un inmejorable diagnóstico de para qué nos sirven los libros: “¿Y para qué leer? ¿Y para qué escribir? Después de leer cien, mil, diez mil libros en la vida, ¿qué se ha leído? Nada. Decir: Yo solo sé que no he leído nada, después de leer miles de libros, no es un acto de fingida modestia: es rigurosamente exacto, hasta la primera decimal de cero por ciento. Pero ¿no es quizás eso, exactamente, socráticamente, lo que los muchos libros deberían enseñarnos? Ser ignorantes a sabiendas, con plena aceptación. Dejar de ser simplemente ignorantes, para llegar a ser ignorantes inteligentes”. •



# Javier Cercas

¿Cuáles rasgos caracterizan la literatura de su país en el siglo XXI?

No lo sé. Aunque me gusta estar al día de lo que se escribe en mi lengua, no sigo con tanto detalle la literatura española como para atreverme a emitir un juicio, y no me parece fácil hacerlo, dada la enorme cantidad de títulos que se publican al año. Sigo con fidelidad, eso sí, a algunos autores españoles, pero también a algunos autores latinoamericanos y a otros muchos que escriben en otras lenguas. Ese es desde luego un rasgo general de la literatura de nuestro tiempo: la facilidad de acceso a la literatura universal, mucho mayor que la de cualquier otra época. Lo cual es muy bueno para la literatura, porque un escritor tiene fundamentalmente dos tradiciones: una es, claro está, la de la propia lengua (no solo la del propio país: en este sentido los escritores españoles nos hemos enriquecido con la tradición latinoamericana, que en el último siglo ha sido extraordinaria, y que es tan nuestra como la española, igual que la española es también de todos los latinoamericanos); la otra tradición es la de la literatura universal. Esas dos tradiciones son como las dos riendas de un carro: si no sostienes bien una de las dos, el carro no anda. Sobra decir que cuanto más fuertes sean esas dos tradiciones, cuanto mejor las domine el escritor, mucho mejor para lo que escribe. •



¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?

El de siempre; o sea: el que decidan los buenos escritores. Cada vez que oigo decir a un escritor que la novela o la poesía o el teatro están acabados, pienso que el que está acabado es él. ¿Que Internet ha cambiado el mundo? Por supuesto. Pero depende de nosotros que lo cambie para bien o para mal. Siempre que se produce una gran revolución cultural, aparecen los apocalípticos y los integrados, por decirlo como Umberto Eco: los que creen que la cultura se ha acabado y los que creen que va a aparecer una cultura radicalmente nueva, una cultura superior que va a barrer por completo con la existente; ocurrió con la invención de la escritura o con la de la imprenta, y está ocurriendo ahora. Bueno, pues tanto los apocalípticos como los integrados se equivocan: en la cultura, como en la materia, nada se crea ni se destruye, solo se transforma, de manera que lo que provocó la aparición de la escritura o de la imprenta no fue ni el fin de una cultura ni el principio de otra, sino la transformación de la cultura. Que el resultado de esa transformación sea bueno o malo, mejor o peor depende, insisto, de nosotros; pero hay que saber que, aunque la cultura resultante pueda ser nueva en lo accesorio, no será nueva en lo esencial, porque los seres humanos no cambiamos en lo esencial. En resumen: el futuro de la literatura consiste en seguir mostrando que las cosas son mucho más complejas de lo que parecen, en seguir desmontando las mentiras que monta el poder, en seguir desautomatizando la realidad y mostrándola como lo que realmente es, en seguir creando formas nuevas para decir cosas nuevas (es la única manera de decirlas), en seguir buscando un sentido o una ilusión de sentido en medio del caos, en seguir hablando de las viejas verdades del corazón, como las llamaba Faulkner, y en seguir haciendo las cientos de cosas que hace desde que existe como literatura. •

*El futuro de la literatura consiste en seguir mostrando que las cosas son mucho más complejas de lo que parecen.*

# Jorge Urrutia

Tomando en cuenta los profundos cambios que se han producido en la comunicación digital, la edición, distribución y acceso a la obra literaria, ¿cuál es el futuro de la literatura?

Hace ahora dieciséis años (¡qué barbaridad, cómo pasa el tiempo por encima de nosotros!) publiqué un artículo que titulé “Complejos de la nueva escritura” (*El Extramundi y Los papeles de Iria Flavia* N.º XXVI). Comentaba el hábito de numerosos viajeros de los transportes públicos urbanos (metro, tren de cercanías, sobre todo) de leer durante el trayecto. Esa práctica habría desarrollado una nueva edición popular de venta, fundamentalmente, en los quioscos de prensa. La lectura en las condiciones posibles de un medio de transporte —escribía yo— impide fijar plenamente la atención y ello debe influir en las condiciones internas del relato elegible. Para que un libro sea leído cómodamente en el trayecto de casa al trabajo o viceversa las condiciones externas a la obra literaria condicionarán de algún modo su estructura: trama sencilla, nivel de lengua coloquial, acortamiento de los párrafos para poder interrumpir en cualquier momento.

Hace dieciséis años, en España y Portugal (países a cuya situación editorial yo me refería en aquel artículo), el éxito de un libro podía medirse porque, de las ediciones primeras de librería, pasaba a publicarse en colecciones específicas para su venta en quiosco, que ya no eran como las de los años veinte del siglo pasado, de pobre factura, sino bien editados, incluso con pasta dura, aunque con papel de menor gramaje, pero lanzados en tiradas de varias decenas de miles de ejemplares y con una vida en los puntos de venta reducida a las tres o cuatro semanas.

Se podía diagnosticar un *síndrome del quiosco*, por el que los novelistas buscarían plegarse a esas condiciones que aseguraban la popularidad. Destacaba yo entonces que autores como Enrique Vila-Matas, Rafael Chirbes, José María Guelbenzu o Luis Mateo Díez, por ejemplo, cuyo trabajo con la narratividad está ligada a un estilo personalísimo, nunca aparecían en los quioscos. Estábamos ante un síntoma claro de la postmodernidad: la publicidad y el aligeramiento de los contenidos, lo light, que más que por “ligero” habría que traducir por “intrascendente”.

Cuando me siento a escribir estas notas para la revista *País Cultural*, las colecciones de quiosco han desaparecido. ¿Quiere ello decir que ya los viajeros no leen en los medios de transporte?

*¿Cuál será la literatura que venga? La que resista. Prediquemos una literatura de resistencia.*

¿La literatura ha salido del pozo de lo intrascendente? Sin duda aquellos viajeros que leían en el trayecto de su casa al trabajo o durante el regreso siguen leyendo. En cuanto a la cultura de la intrascendencia, no creo que nadie dude de que nos hundimos en ella casi hasta el cuello. En un artículo publicado en el diario madrileño *El país*, Luis Goytisolo se detenía ante los estantes de libros de los grandes centros comerciales y pedía que considerásemos su escasa relación con la creación literaria, en el sentido de una voluntad de escritura. Luego, sugería que recordásemos lo que veinte años antes ofrecían las librerías. Por último, que imaginásemos lo que podrían mostrar quince o veinte años más tarde. Como decía el poeta, es hoy aquel mañana de ayer, y si las colecciones de quiosco desaparecieron, la literatura no está en ningún lugar en su mejor momento.

Hay más lectores que nunca, pero en menor proporción. Tal vez haya más escritores que nunca, pero con menor preocupación. Cualquier texto que levante el interés de miles de seguidores en las redes sociales es elogiado como un gran poema, incluso el autor vende su libro en varias ediciones, pero falta generalmente reflexión, voluntad de estilo, manejo de la lengua, convencimiento de que la literatura puede cambiar el mundo (aunque sepamos que no es verdad).

A la vez, quedan reductos de nuevos e interesantes escritores, en colecciones minoritarias. Hay lectores casi clandestinos de esa nueva literatura. Se hallan algunas docenas de políticos convencidos de que, en la educación, no todo puede medirse en virtud de la utilidad inmediata, que están convencidos de la fuerza de la literatura para la conformación de un sentir popular.

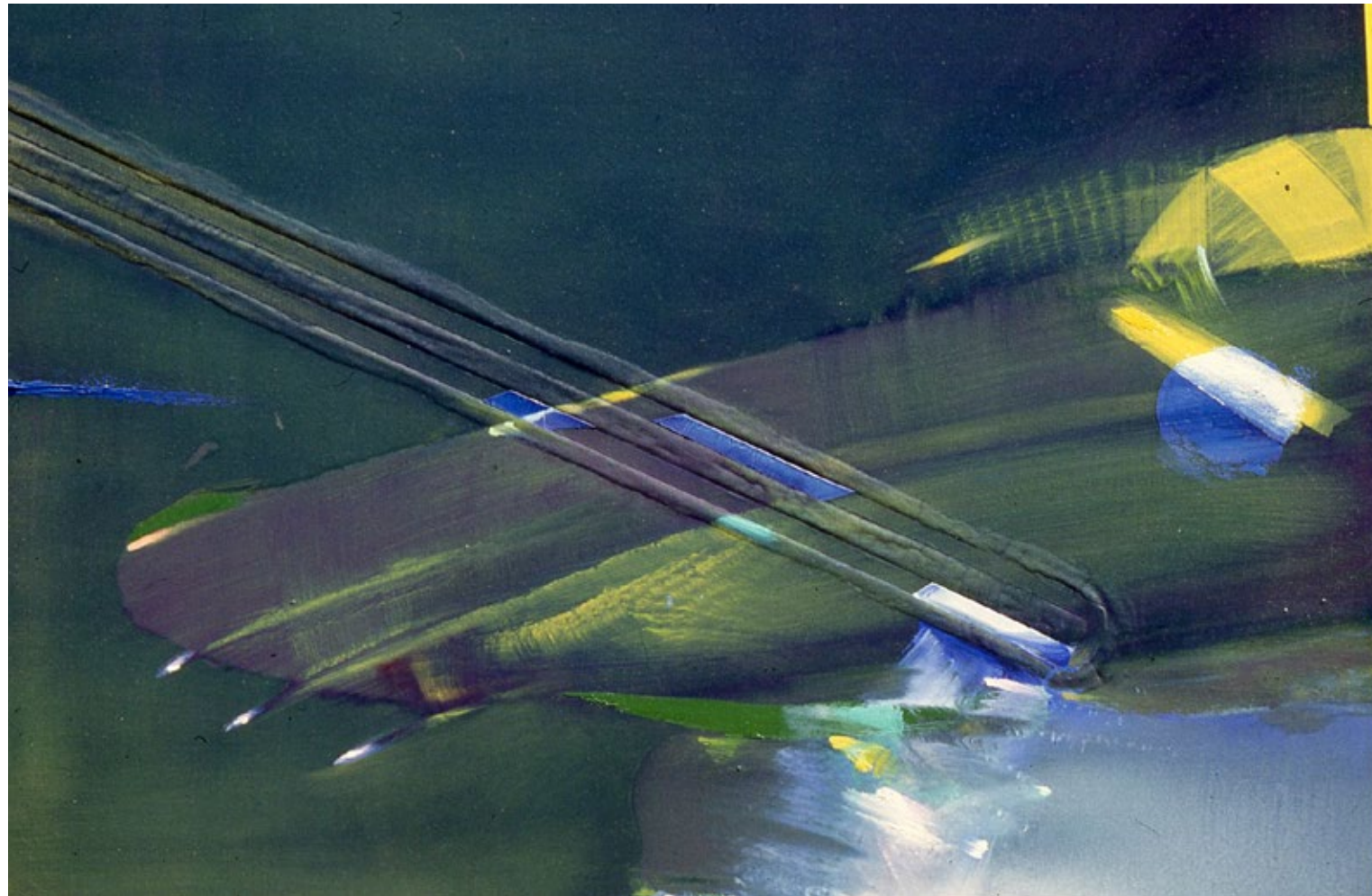
¿Cuál será la literatura que venga? La que resista. Prediquemos una literatura de resistencia. Ahí radica el desafío: en descubrir sus señales y en desafiar el entorno. Salvando todas las distancias: como siempre han hecho los escritores. •



# José Ángel Leyva

*Tomando en cuenta los profundos cambios que se han producido en la comunicación digital, la edición, distribución y acceso a la obra literaria, ¿cuál es el futuro de la literatura?*

Fernando Pessoa en su *Erostratus* ensaya, de manera muy interesante, sobre el devenir de la literatura y la realidad en el tiempo de todo cuanto se escribe. Él apunta que solo unas cuantas obras de algunas lenguas, de algunas culturas, de ciertas épocas logran sobrevivir al olvido. Los libros sagrados, por cierto, de las tres grandes religiones monoteístas, *La Iliada* y *La Odisea*, *La Eneida*, *Las Metamorfosis de Ovidio*, *Don Quijote de la Mancha*, y autores como Dante, Shakespeare Goethe, etcétera. En su perspectiva el hombre moderno se irá distanciando de los significados de obras que tuvieron un éxito local y temporal. Solo unos cuantos libros podrán dialogar con las generaciones futuras y representar los valores humanos de una comunidad devenidos universales. Tras la lectura de ese libro, a nosotros, lectores del siglo XXI, provenientes del XX, nos obliga a pensar sobre cuáles son esas obras literarias capaces de transmitir su experiencia local como una experiencia planetaria, atemporal, en la que los significados se renueven y actualicen y sus contenidos estéticos no caduquen sino se revelen con el paso de los siglos. ¿Cuáles son las obras escritas en español que se vierten a otras lenguas sin perder su esencia y representan no solo la vida de un país, de una región, de un pueblo, sino recipientes del imaginario más diverso y lejano, en la expresión más pura del alma de otras comunidades? ¿Cuáles serán esas obras que resistan el paso del tiempo y de los cambios, de la velocidad civilizatoria y tecnológica, como lo ha hecho por ejemplo *Don Quijote de la Mancha* para el caso de la lengua española desde 1605? ¿Serán *Pedro Páramo*, *Cien años de Soledad*, los cuentos de Borges, la poesía de César Vallejo, de Federico García Lorca, de Pablo Neruda, de Octavio Paz? Es difícil saberlo, pero lo cierto es que son esos nombres y esas obras algunas de las que mantienen su presencia y su voz en numerosos idiomas y en diversas generaciones. La pregunta queda en el aire ¿Cuáles serán esas obras que dentro de algunos siglos continúen vivas y dialoguen en español con los hispanohablantes y los lectores de todas las lenguas del mundo? ¿Esas obras que al salvarse en la memoria salven también el idioma y pueda decirse que hablarán en la lengua



*La literatura chatarra y la literatura con fines recreativos o de entretenimiento serán un producto más de consumo y desecho.*

de tal o cual autor, tal como suele decirse en Francia: “parler dans la langue de Moliere”?

Cuando hablamos de los grandes cambios tecnológicos y de la rápida transformación de paradigmas nos referimos a los grandes acontecimientos del siglo XX, la puesta en marcha de una gran experiencia social y su caída, nos referimos por supuesto al socialismo real, a las guerras mundiales, a la revolución electrónica y particularmente a Internet, que sería el equivalente a la aparición de la imprenta en el viejo mundo. Los escribas y amanuenses fueron sustituidos por los impresores, como las viejas máquinas por las computadoras u ordenadores, como prefieren denominarlas los españoles. El acceso a la información se hace cada vez más accesible y “democrático” y hay más personas que hacen públicos sus escritos. Sobre todo ahora con las redes sociales y poco antes por el correo electrónico o los *blogs*. El mercado del libro se expande con velocidad al ciberespacio y los soportes electrónicos son cada vez más usados por los lectores. Pero nos hacemos preguntas inmediatas. ¿En verdad el oficio del editor ha cambiado sustancialmente?, ¿la calidad de las obras literarias hace una notable diferencia con respecto al pasado siglo o los anteriores?, ¿hay más y mejores lectores de literatura hoy en día? Creo en verdad que en esencia los cambios en la literatura y en la lectura no son proporcionalmente directos a la dimensión y rapidez de la transformación de los flujos de información, del desarrollo de la memoria artificial, del acceso a bibliotecas y a obras diversas en la red.

Michel Serres, filósofo francés, nos narra la leyenda de San Denis para hacer un paralelismo con la cultura moderna. San Denis fue ejecutado por los romanos en el año 272 para impedir que continuara predicando el cristianismo. Lo decapitaron. El cuerpo se levantó y cogió su cabeza y caminó con esta entre las manos hasta encontrar una mujer piadosa que la enterrara y allí erigir una iglesia. Serres compara al hombre moderno con San Denis cuando ve cuerpos cargando su cabeza entre las manos (computadoras, *tablets*, teléfonos), es decir, la memoria depositada en los aparatos. Pero debemos reconocer que la capacidad de preguntar e imaginar aún la mantenemos sobre los hombros. Así como la información y la posesión de más y más tecnología no nos hace más sabios, o más prudentes, o más sensatos, o más humanos o humanistas, la circulación de más y más libros en el espacio virtual no produce más y

mejores obras, o por lo menos no es garantía. Más allá de los minutos de fama de los cibernautas o de los opinadores en la red, de los más y más numerosos “escritores” y “poetas”, de los más y más concursos literarios, de los talleres de creación literaria, de los demasiados libros que refiere Gabriel Zaid, de los bestsellers y las sagas comerciales, los lectores se enfrentan con las mismas condiciones y exigencias intelectuales. La literatura chatarra y la literatura con fines recreativos o de entretenimiento serán un producto más de consumo y desecho. Lo que se agudiza, tal vez, es la capacidad selectiva de los buenos lectores, de los lectores de literatura para encontrar las obras que los hagan temblar de emoción y de placer estético, de asombro en la diversidad y hondura de sus significados. No hablo de literatura para literatos, sino literatura para todos, obras de arte capaces de comunicarse en los diversos estratos de la población medianamente educada, donde el humor y la inteligencia nunca riñen, sino se potencian, donde el misterio y la belleza conservan su distancia de lo explícito.

La literatura que trasciende aún conserva y conservará con toda certeza su genuino carácter trasgresor e insumiso, pues solo responde a los designios de la conciencia y la libertad creadora y no a las leyes del mercado y el sentido común del gusto. La literatura, como la poesía y el arte, observan con atención la realidad y miran siempre hacia el pasado preguntándose sobre el mañana. Hoy en día la velocidad y el estupor de los sucesos suelen superar cualquier fantasía. La imaginación de hace poco más de un siglo impulsada por Julio Verne es ya una reliquia, estamos más cerca de los escenarios imaginados por George Orwell en 1984, o los de Ray Brabury, Stanislaw Lem o Isaac Asimov. Pero sobre todo del primero, porque la amenaza del Gran Hermano no pertenece solo al fantasma del comunismo y sus regímenes totalitarios, sino sobre todo a la enajenación de una sociedad manipulada y vigilada bajo los intereses de las grandes trasnacionales y los gobiernos conductores del destino manifiesto. Allí, la literatura cumple con su función de resistencia y rebelión, con su dinámica trasgresora; la poesía y el arte responden con semejantes exigencias: preguntar, imaginar, crear, recrear, cambiar, significar, revelar, indagar, cuestionar, pensar, soñar, despertar, comenzar. Eso que se intenta erradicar al protagonista de 1984 mediante el miedo, enjaulando su cabeza en la cercanía de las ratas, su fobia exacerbada. No por nada

en la ex Unión Soviética fueron proscritos autores como Mijail Bulgakov, Aleksandr Solzhenitsyn, Boris Pasternak, ya no se diga Navokov, Isaac Babel, Bashevis Singer, o poetas como Ajmátova, Svetaieva, Mandelstam, Brody, Mayakovski. En el mundo occidental y capitalista no es necesaria la persecución o exclusión de los escritores, basta con su domesticación, con la homogeneización de sus discursos, con la saturación del mercado de obras de verano o con el engoloso de temas como la violencia, el terror, la magia, el narcotráfico y lo que guste sumarse.

Pero los poetas y los artistas, los literatos capaces de leer los signos futuros en su tiempo serán los únicos capaces de dialogar con el porvenir, como lo hicieron Baudelaire, Rimbaud, Lautremont, Pessoa. La literatura, como la poesía, solo responde a sus propios ritmos y designios, a sus propias necesidades e impulsos, siempre en constante cambio, siempre en una metamorfosis que en nada modifica el ADN de su ser. Lo que ya se advierte con cierta claridad es cómo la literatura se nutre sin prejuicios del lenguaje periodístico, de la realidad, y cómo el periodismo emplea las herramientas de la literatura para desplazarse sin resquemores por la frontera narrativa sin cruzar las líneas de la veracidad y la objetividad, pero donde

*La imaginación de hace poco más de un siglo impulsada por Julio Verne es ya una reliquia, estamos más cerca de los escenarios imaginados por George Orwell en 1984, o los de Ray Brabury, Stanislaw Lem o Isaac Asimov.*



las dosis subjetivas del autor no alteran para nada la sustancia de lo real, donde el lenguaje desempeña un papel cada vez más relevante. El llamado periodismo narrativo es aceptado, por la calidad de sus obras, dentro de la academia, y no solo por la Academia Sueca, que ha reconocido a autores como Svetlana Alexievich. Lo mismo han hecho ya los académicos y miembros del jurado del Premio Cervantes de Literatura en Lengua Castellana con una escritora como Elena Poniatowska, a quien se le destacan sus méritos periodísticos y literarios. Me parece pues que preguntarse por el futuro de la literatura

carece de mucho interés para mí, lo que sí me atrae es la interrogante sobre la lectura del mañana. Pero obviamente esa es otra historia y otra cuestión, cercana, cierto, a la pregunta que motiva esta reflexión. No obstante, debo decir que yo ya intenté contestarla en mi libro *Lectura y futuro*. Estoy persuadido que la literatura del futuro no está en el mañana sino en los signos del presente que llevan la memoria no en las manos, sino sobre los hombros, donde tienen lugar otros mundos posibles. La literatura del futuro es y será la que sea capaz de resistir o vencer el olvido. •

# Jose Rafael Lantigua

*¿Cuáles rasgos caracterizan la literatura de su país en el siglo XXI?*

Como casi siempre, seguimos siendo motivados por la esperanza y la certeza de que surgen voces nuevas que se plantean renovaciones, tal vez en algunos casos aún en agraz, pero singularmente prometedoras. Me gusta pensar en positivo, porque lo negativo no me sale. En sentido general –hablemos con precisión– nuestra literatura sigue un curso similar a las formas consabidas con sus diferentes derroteros y alcances, en lo que respecta a las corrientes y ejercicios individuales que conocemos de la última parte del siglo veinte. Obviamente, haciendo abstracción de los primeros cincuenta años que son andaduras que fueron modificadas propiamente a partir de los sesenta, y antes en casos específicos. En lo que va de siglo, hay novedades en el frente que nos inducen a considerar que estamos viviendo un renacimiento, aunque todavía a no pocos les parezcan propuestas incompletas. La narrativa despierta expectativas en esfuerzos varios que merecen ser considerados con seriedad y optimismo, en tanto plantean rupturas con los modelos anteriores: Rita Indiana, Rey Andújar, Frank Báez y otros nombres con menor proyección pero con valores que aguardamos continúen ensanchando. Los textos de Pedro Antonio Valdez, Rubén Sánchez Félix y José Acosta, siguen siendo de gran valor en el desarrollo de nuestra literatura de los últimos dos decenios. Ciertamente, muchos siguen construyendo el cuento tradicional, el que se guía por preceptivas que cumplieron su rol. Pero, hay piezas, incluso en la novela, que se sitúan en otra acera desde donde esperamos puedan continuar un curso de proyección sostenido y auspicioso. Creo que no se debe obviar el nombre de Junot Díaz, porque la diáspora literaria nos pertenece y representa. Aunque escriba en inglés, su tema y su pasión como escritor son auténticamente de impronta dominicana. En poesía se nota un ligero cambio en las ofertas de autores nuevos, fundamentalmente. En este renglón hay apuestas interesantes y otras que debemos aprender a digerir, porque todavía no terminan de sacudirnos o de convencernos de su viabilidad lírica. El ensayo sigue siendo escaso, las propuestas teatrales discurren con lentitud y la novela continúa siendo nuestra debilidad mayor: algo por hacerse hasta en los autores veteranos, a pesar de lo afirmado precedentemente. Nuestra literatura – viva, activa y en muchos casos con valores innegables– sigue

una trayectoria desigual, que los tiempos actuales, tan llenos de disyuntivas varias, parecen estar ahondando en su roncería, en su morosidad, en su falta de encumbramiento, de escalamiento hacia nuevas cimas. ¿Somos únicos en este escenario? No lo creo. Otras sociedades literarias, europeas, latinoamericanas, caribeñas o norteamericanas, están en la misma situación. Muchas de las creaciones de escritores de estas regiones son salvadas por la promoción editorial, el mercadeo y la publicidad que contribuyen a su elevación aunque luego, al leerlas, se nos caigan de las manos y no alcancemos a ver la genialidad que nos ofertaron. No es lo habitual, pero sucede con más frecuencia de lo que muchos sospechan. •

*¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?*

Diez años atrás se hicieron diversos vaticinios que no han resultado del todo cumplidos. Se siguen publicando millones de títulos en el mundo y las ediciones escritas siguen su rumbo. Ahora, es un rumbo incierto. El libro digital va a ir tomando cuerpo y de hecho ya ha comenzado a dejarse sentir en importantes empresas editoriales de Europa y Estados Unidos, sin hablar que la practican muchos autores de forma directa. No con la dinámica que se anunció, casi como un apocalipsis del libro, pero sí es una realidad que hay que reconocer. No creo en la muerte súbita del libro, creo en la paulatina modificación de su estatus, de la forma que conocemos desde hace siglos. El mundo ha cambiado, seguirá cambiando cada vez más rápidamente, y la literatura es parte esencial de ese nuevo universo mutante que habrá de alterar el mecanismo de lectura que se abordará en los tiempos por venir. ¿Sucumbirá la literatura por esta transformación digital? Quisiera no creerlo. No puede ser posible que desaparezca un instrumento tan vital para el desarrollo de los seres humanos. Pero, que no tengamos dudas: el formato para el conocimiento que los libros nos proporcionan hoy está cambiando, tal vez tarde una década o dos, quién sabe, en que se modifique por completo, pero ese proceso, al que antes yo ponía resistencia, hoy me parece irreversible. *La literatura no va a morir, asistiremos al deceso de su formato de lectura y proyección.* Respondiendo esta pregunta acabo de tener conocimiento de la existencia de un proyecto, una especie de Netflix literario que

*Hay que montarse en el nuevo carro de Faetón para que la historia termine abriendo los nuevos espacios de sobrevivencia intelectual que demandan los tiempos.*

*Tomando en cuenta los profundos cambios que se han producido en la comunicación digital, la edición, distribución y acceso a la obra literaria, ¿cuál es el futuro de la literatura?*

Acogerse a las nuevas perspectivas de proyección. Integrar los temas que afectan o impactan al mundo de hoy. Servir de canal a las nuevas improntas del saber y del conocimiento. Vigorizar sus propuestas con renovados hechizos. Expresar la realidad que nos sacude, que concita la atención de todos en mayor o menor medida, y dejar de regodearnos en el pasado obtuso e inservible para la nueva y, aún más, para la futura realidad. Crear una filosofía clarividente, un modelo para pensar la realidad desde las contingencias actuales y no seguir tras los resplandores inequívocos, pero tambaleantes, de doctrinas y posturas filosóficas que dicen poco a las tribus que van tomando el mando de nuestra realidad de hoy, tan propensas a no conmocionarse, a no compenetrarse con viejos desafíos, a no conmoverse con lo que a nosotros, otrora y hasta hoy tal vez, nos encandila. El modelo clásico va en desuso. Hay que montarse en el nuevo carro de Faetón para que la historia termine abriendo los nuevos espacios de sobrevivencia intelectual que demandan los tiempos. Aunque ocurran resbalones. Aunque nos coloquen en plan de desahucio. Aunque nos llevemos algunos paradigmas de encuentro. Quisiera pensar que tal vez estos mismos desafíos son los que alumbraron la literatura de los siglos pasados. Creo que lo son, solo que con nuevos trasuntos y nuevas certezas. Y, sobre todo, destinados esta vez a alumbrar a nuevas generaciones entre las cuales, de ningún modo, está ni estará la nuestra. Aunque, quién sabe. •



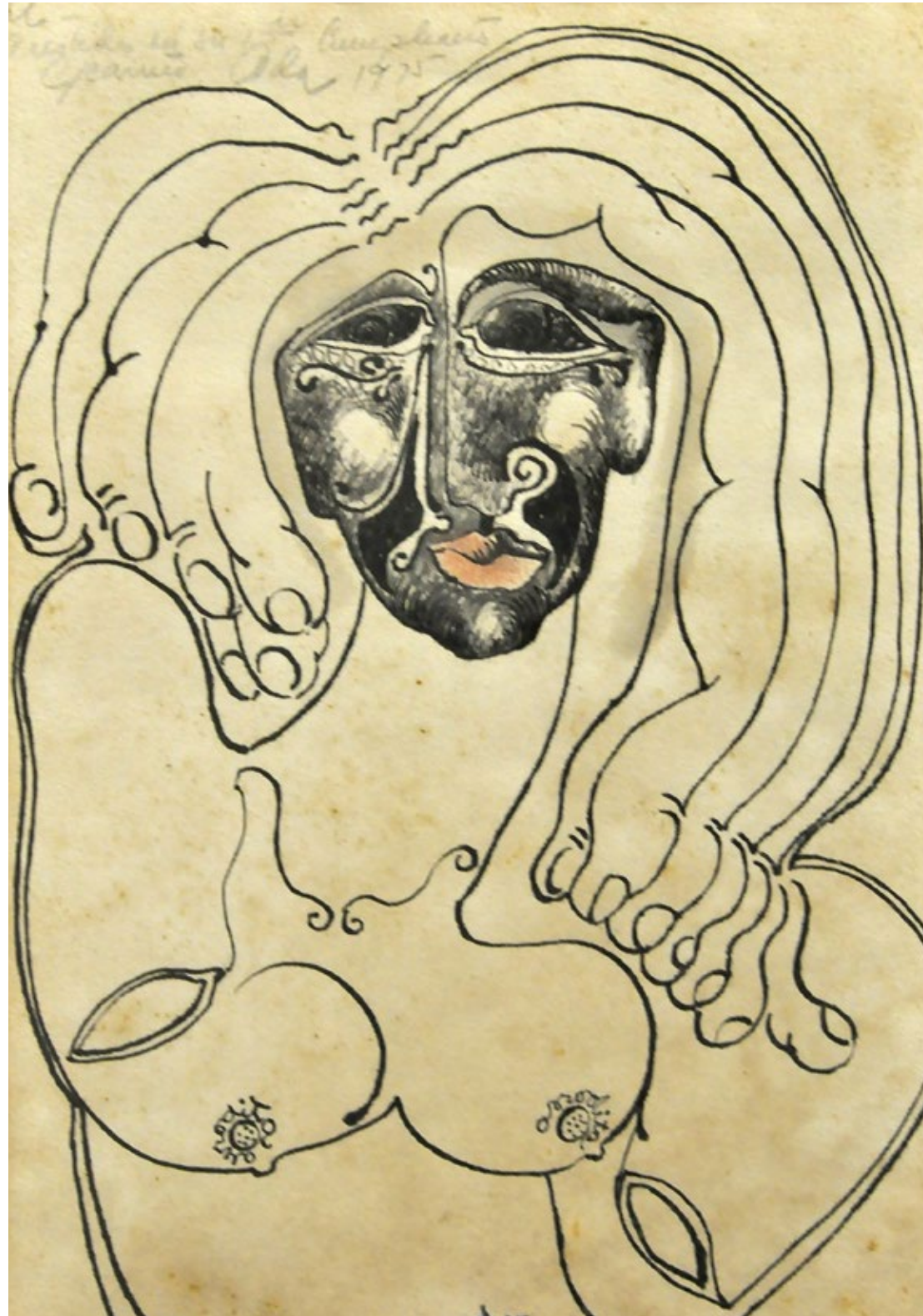
oferta libros impresos, que está motivando la lectura sobre todo en los jóvenes. Incluso, ya ha llegado a República Dominicana. Como puede verse, uno no termina de formarse una opinión definitiva al respecto. Lo que creemos unos párrafos atrás, casi se modifica cuando uno pone el punto final. Es preferible pues, dejarlo en puntos suspensivos. •

# Julio Ortega

¿Cuáles rasgos caracterizan la literatura de su país en el siglo XXI?

Para resolver este enigma hay varios caminos. El primero es acordar que estos tiempos ya no se definen por un movimiento internacional dominante, como fue el caso del surrealismo, el turno de la poesía como crítica de la vida, los momentos de la nueva novela francesa primero y latinoamericana después, todo estos, y muchos otros, legítimos, fecundos y de largo impacto, que hoy configuran nuestro escenario de lo moderno, en tanto ruptura de la representación naturalista en el texto abierto, y convicción en la función del arte y del artista en el lenguaje y la imagen de su plazo en la representación de su tiempo. Hoy vivimos un período de disgregación, diversidad, multipolaridad y renovadas exploraciones en el arte de la escritura. Cada buen escritor recomienza el camino, solo que esta vez en buena compañía. Ya nadie está solo en las artes y mucho menos en la literatura. El continente literario, que habla varias lenguas y ocurre en un mapa distinto al del mundo político, hace que cada escritor sea un agente provocador que abre espacios de concurrencia y disputa el orden resignado. Cada libro es hoy un proyecto de otro libro porque incluye al lector como la parte que resuelve la forma y el sentido. Los nuevos textos, por ello, son proyectos de lectura, y dejan el mundo en manos del lector. •

*Hoy vivimos un período de disgregación, diversidad, multipolaridad y renovadas exploraciones en el arte de la escritura.*



*Los más jóvenes tendrán que abrir espacios de concurrencia e invención, para liberar al libro de la subcultura del consumo y resitarlo como el instrumento de la ciudadanía cultural.*

¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?

Es imposible que la literatura se limite hoy y mañana a un solo canal de expresión. Entre el libro impreso y el libro digital habrá menos distancias, como también entre el autor y el lector, cómplices de una misma conspiración. El aparato actual de difusión del libro (editoriales, librerías, ferias, premios, mayores o menores ventas) está obsoleto, es un museo de la lectura del siglo XX.

Hoy la lectura se rehace en sus varias plataformas, soportes, formatos y puestas en página. No porque hay una oposición entre la lectura de un libro y la lectura digital, sino porque necesitamos a ambas, interactivadas por la lectura reactivadora. Por eso creo he dicho que hoy hemos excedido la idea de que el medio es el mensaje. Más bien, el formato es el mensaje. El medio es solo un soporte que despliega distintos formatos, como un espacio más subjetivo y creativo, más radical y activo. •

*Tomando en cuenta los profundos cambios que se han producido en la comunicación digital, la edición, distribución y acceso a la obra literaria, ¿cuál es el futuro de la literatura?*

Siempre habrá una literatura para el mercado. Hoy, por primera vez, los libros de los personajes de la farándula (que ya no son solo profesionales sino gente común, que representa a una población hecha en la necesidad del consumo), se venden tanto y más que los libros de los escritores de oficio. Y no porque los lectores busquen entretenimiento fácil sino porque leen esos libros dudosos como si fueran manuales de autoayuda. De modo que la literatura ocurre en otro circuito, por más que esos *bestsellers* la acompañen en las vitrinas de las novedades. Los más jóvenes tendrán que abrir espacios de concurrencia e invención, para liberar al libro de la subcultura del consumo y resitarlo como el instrumento de la ciudadanía cultural. Todo lo que no resista los modelos del consumo masivo, será tragado por la selva. Mi optimismo, sin embargo, es de siempre: la literatura del XXI nos liberará de los traumas de origen y abriremos rutas de porvenir. •

# Mayra Santos Febres

*¿Cuáles rasgos caracterizan la literatura de su país en el siglo XXI?*

Todavía la literatura de mi país y de muchos países latinoamericanos y caribeños es un proyecto criollo. Lo dominan las novelas, cuentos y poemas escritos por hombres blancos (o, en su defecto, eurocéntricos), heterosexuales y que exploran los temas “públicos” de la épica, el crimen y la desolación social. Sin embargo, empiezan a despuntar voces distintas, voces “otras” que quieren trabajar temas no-canónicos, tales como la sexualidad, la raza, las nuevas masculinidades, la cotidianidad donde la violencia es transpolítica, el exilio, las relaciones con el cuerpo y la naturaleza, con la madre y los secretos familiares, y la revisión de la historia desde esos otros

*Empiezan a despuntar voces distintas, voces “otras” que quieren trabajar temas no-canónicos, tales como la sexualidad, la raza, las nuevas masculinidades, la cotidianidad.*

lugares que no son los del prócer o el héroe de la patria. Los nombres de aquellos que en mi país intentan escribir esta otra literatura son muchos. Me gustaría destacar algunos. Empiezo la lista con Rita Indiana, que es dominicana y puertorriqueña, y con Pedro Cabiya, que es puertorriqueño y dominicano. Manuel Núñez Negrón, Sergio Gutiérrez, Juan Luis Ramos, Christian Ibarra y Luis Negrón le siguen con la exploración de nuevas masculinidad hetero y homo. Glorían Sacha Antonetty, Yolanda Arroyo e Yvonne Dennis trabajan temas de raza desde la perspectiva de las mujeres negras que escriben. Tere Dávila, Roxana Matienzo, Edmaris Carazo y Alexandra Pagán hacen lo propio desde cuentos y novelas que trabajan la historia de la identidad de la mujer en relación con el patriarcado de distintas épocas del siglo XX y XXI. •

*¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?*

No lo sé. Sí observo una tendencia hacia el hiperrealismo. Creo que es influencia del Facebook y de que cada vez a la gente le atrae más la realidad, lo “vivido”, aunque sea una coreografía montada para las redes. Pero las retóricas de lo hiperreal, bien sea en lenguaje o en lo narrado, imperan en la literatura ahora. •

*Los cánones van desapareciendo, y para ello, nosotros los escritores debemos explorar más a fondo la vida.*

*Tomando en cuenta los profundos cambios que se han producido en la comunicación digital, la edición, distribución y acceso a la obra literaria, ¿cuál es el futuro de la literatura?*

Cada vez más la literatura se tiene que hacer pertinente a la vida cotidiana y a los gustos diversificados del lector. Los cánones van desapareciendo, y para ello, nosotros los escritores debemos explorar más a fondo la vida, para ofrecerles a los lectores diversos —de ciencia ficción, minimalista, fantasía, detectives, etc.— novelas que verdaderamente revelen las hondas maquinaciones de la aventura de estar vivo. Ser cronista de sus tiempos, dijo Balzac que era el oficio del escritor. Vamos a tener que ponernos las pilas y dejar de estar jugando a ganar certámenes literarios que quieran impresionar a una elite con “calidad” y “intelectualidad suprema”.

Añado esta pregunta: ¿cuál es el futuro de la poesía en el siglo XXI?

Los *podcasts* y las grandes lecturas públicas de poesía cada vez son más importantes para los seguidores del género. La gente quiere oír a otra gente recitar, verla en video y *podcasts*. Creo que, por su naturaleza “audiovisual”, quizás, este sea un buen siglo para que los poetas vuelvan a ser bardos, trovadores, pero esta vez de las redes y del mundo ancho y ajeno de la literatura digital. •



# Orlando Inoa

¿Cuáles rasgos caracterizan la literatura de su país en el siglo XXI?

Lamentablemente la República Dominicana no ha sido estremecida en los últimos años con la aparición de una literatura fresca e innovadora, diferente a la que se había conocido en el pasado. El despertar literario que conoció el país entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX no se ha vuelto a replicar. En consecuencia, no es extraño que las novelas más importantes de la literatura dominicana se hayan facturado en ese periodo (*La sangre*, *Enriquillo*, *Cosas añejas*, *Baní* o *Engracia y Antoñita*), y que todavía estas constituyan la máxima representación de esa literatura.

Este retraimiento literario no solo ocurre con la novelística. El escenario del género ensayo no es mejor hoy día del que se conocía antes. Pensadores como Pedro Francisco Bonó, Pedro Henríquez Ureña, José Ramón López y Manuel Arturo Peña Batlle, todos nacidos en el siglo XIX, no han sido superados. Ni tan siquiera el género periodístico, un poco más ligero, ha tomado delantera en comparación con lo que exhibe el siglo XIX. Los artículos de opinión de *El Teléfono* y *El Eco de la Opinión*, por solo citar dos medios impresos de la época, aventajan en contenido y profundidad a los que nos presenta la prensa diaria. ¿A qué se debe esta arritmia literaria? La respuesta quizás no esté tan a mano, pero algunas hipótesis pudieran aproximarse a la explicación del fenómeno. La modernidad dominicana vino acompañada de la revalorización de los roles de sus actores produciendo una reubicación del papel del intelectual en la sociedad, quedando este segmento en una posición disminuida en relación con los sectores emergentes. Ser intelectual no garantiza como antes prestancia social y menos aún posibilidades de colocación en el nuevo entramado productivo y burocrático que se ha instalado en el país en los últimos años. Fruto de este nuevo esquema mucho talento literario se perdió en la telaraña de la burocracia (privada o estatal) en detrimento de una producción continua, sostenida y de calidad. Se ha generado una 'mercantilización del potencial literario dominicano'. Esto último se encuentra presente tanto en el sector estatal como en el privado, siendo los bancos comerciales quienes han hecho el mayor trabajo de zapa. Para el sector privado

un ejemplo palpable de lo que está ocurriendo se ve en las universidades. La proliferación de estos centros no va acorde con el incremento de su calidad. Alejadas totalmente del quehacer científico y literario se han convertido en factorías de profesionales titulados y, por demás, de manera penosa, han cualquierizado el rol del profesor universitario con la implementación de salarios de miseria, la ausencia de incentivos académicos y un accionar fuera del espíritu que propicia el conocimiento, estropeando aún más la poca fama del intelectual dominicano. En el otro extremo, el papel del Estado y sus dependencias dedicadas al sector cultural dejan mucho que desear y la entidad llamada a velar por su fortalecimiento toma caminos extraviados motivados por la inmediatez, el sectarismo y la miopía de acción.

¿Se puede concluir que todo está perdido en la literatura dominicana? Tal vez no. La cuentística increíblemente ha ganado terreno en los últimos años. La labor pionera de dos maestros, Juan Bosch y Virgilio Díaz Grullón, ha dejado huellas. Aún durante la tiranía de Trujillo el cuento dominicano tuvo buenos cultores: Ramón Marrero Aristy, Delia Weber y Sócrates Nolasco, entre otros. Hoy día la literatura dominicana tiene sus mejores representantes en este género. El despunte de jóvenes escritores que ofician en esta área promete ser esperanzador.

A todo esto, sin embargo, existe una amenaza potencial. De un tiempo a esta parte el Estado se ha embarcado en la promoción de la llamada 'República Dominicana Digital' con lo que se pretende erradicar los libros físicos en las escuelas y sustituirlos por las computadoras. Este reduccionismo es peligroso pues atenta contra el precario hábito de la lectura entre los estudiantes dominicanos y deja de lado la formación de los maestros como promotores de lecturas, que es lo que se debe fortalecer para garantizar una buena educación. La generación de hoy no siente el orgullo que sentía antes la generación pasada con ese buen hábito y esta nueva política educativa no va a ayudar en nada a recuperar el terreno perdido. Contrario a lo que se publicita, en la educación dominicana lo que se ve venir es una degradación, la que solo se puede combatir retornando al libro, a la lectura, y la formación de los maestros para prevenir la idiotez del estudiantado. Esto es lo único que impediría que el legado literario dominicano quede condenado a la extinción. •

*Ser intelectual no garantiza como antes prestancia social y menos aún posibilidades de colocación en el nuevo entramado productivo y burocrático que se ha instalado en el país en los últimos años.*

¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?

Existe una creencia errada de que los libros digitales (o, mejor dicho, los libros en formato digital) van a sustituir a los libros en formato de papel en un futuro inmediato. Nada más falso. La tendencia inicial en el incremento de lectores en formato digital, que se dio a nivel mundial (no local), hoy día está disminuyendo drásticamente. Tomemos el ejemplo de la experiencia de la editorial dominicana Letragráfica. De su catálogo, unos 30 títulos están disponibles a la venta tanto en formato digital como en formato papel en el gigante distribuidor de libros Amazon. En los primeros cuatro meses de experimento se han vendido 150 copias. De ese total 148 corresponden al formato papel y 2 al formato digital. Para una correcta comprensión de este ejemplo debe tomarse en cuenta que los compradores no están circunscritos al mercado dominicano, sino a un mercado inmensamente más grande que incluye entrega a puerta de casa en Estados Unidos y Europa.

Lo que sí es un hecho comprobado es la democratización de las publicaciones usando las facilidades digitales. Pero esto trae un problema en sí mismo. Cuando un libro se somete a la rigurosidad editorial tradicional, que es mandatorio en el libro impreso, pasa por pasos que redundan en la calidad final del libro. Una buena proporción de los libros publicados por vía digital, debido al facilismo con que se cuenta, no cumplen estos protocolos o se hacen de mala manera y el producto final es de muy baja calidad editorial. Es cierto que utilizando la publicación en línea se obtiene un escrito de rápida y masiva divulgación, pero necesariamente no se garantiza la calidad literaria esperada. •



Tomando en cuenta los profundos cambios que se han producido en la comunicación digital, la edición, distribución y acceso a la obra literaria, ¿cuál es el futuro de la literatura?

Debido a las nuevas facilidades en la distribución del libro (con la venta y difusión por internet) se hace cada vez más amplio el espectro potencial de lectores. Debido a este nuevo fenómeno el escritor se ve enfrentado a nuevos lectores. Todo esto le exige mayor desafío pues sus potenciales lectores, al ser un corpus más heterogéneo, se hacen más polifacéticos en sus demandas. También aumentan las exigencias en cuanto a formación en el arte de escribir, mayor diversidad en los temas a elegir y, por supuesto, mayor calidad de la escritura.

La literatura dominicana ha sido puesta a prueba, sobre todo en su temática y calidad escritural, con las experiencias de los narradores dominicanos de la diáspora. El trillo recorrido por Julia Álvarez y Junot Díaz, las dos estrellas más altas de ese firmamento, es un buen augurio para la internacionalización de la literatura dominicana. Quizás hoy día estemos bastante cerca de ese paso trascendental, largamente añorado. •

# Pedro Granados

*¿Cuáles son, a su entender, los principales desafíos de la literatura frente al lector en el siglo XXI?*

En un reciente artículo académico, Anahí Mallol sintetiza y nos saca de la boca algo que siempre habíamos pensado de buena parte de la poesía contemporánea; aunque, en este caso, ella se refiera a la que se produce en su país, Argentina:

*Al leer la poesía argentina reciente uno queda, en cierto sentido, devastado, porque los textos de la poesía argentina contemporánea son inteligentes y a la vez indigentes (dan cuenta de una mirada que comprende y entiende y no organiza porque no hay nada que organizar, sino solo dar cuenta de un derrumbe que no es un apocalipsis propiamente dicho; hablan de un final que ha estado aquí desde el inicio mismo, solo que ahora se acelera por la inacción del que no le encuentra sentido a nada).*

*Bordea también y supera toda posible pretensión de poesía política, y hasta de poesía y de política a secas, porque se inscribe como actualidad y lectura lúcida en la historia: que es siempre la historia de una enemistad, si se quiere acá la enemistad del ser humano con el mundo, con su entorno, pero también consigo mismo, y su reverso que se quiere humano a pesar de todo, una vuelta como de quien perdona.*

*El fragmento [no el de Trilce, que constituye el cuerpo mismo del Inca restituyéndose en lo oculto], en este contexto, vale precisamente como fragmento: no hay totalidad ni sentido completo al cual remitirlo, y por lo tanto, no se restituye a ninguna unidad.*

En consecuencia, es precisamente por este “vacío” –gesto común de la poesía internacional y urbana, no solo argentina o del Cono Sur– que la poesía de César Vallejo se torna hoy por hoy imprescindible: la epifanía y la poesía y el sentido de pertenencia a una comunidad existen no cual una utopía, sino, sobre todo y más bien, como un cronotopo: un tiempo y lugar universal, cercano y cotidiano. No es exacto que Vallejo se refugiara en lo etnográfico (el pasado incaico o precolombino, la piedra, los andes) para intentar paliar o consolarse de la tragedia que constituía la Guerra Civil Española (Georgette de Vallejo y Stephen Hart dixit); o cualquiera de nuestras tragedias contemporáneas. No es la cultura un mero sucedáneo

de la política. Muy por el contrario, Vallejo encontró —en realidad desde *Los Heraldos negros* y, sobre todo, en *Trilce*— y nos acercó la cultura para entender y darle sentido a la política e incluso al desastre; incluso a la propia muerte. Es más, como buen amerindio, juntó el orden de la naturaleza al orden de la cultura (en el mito) e incorporó incluso la violencia a su pecho multinatural y a su poesía multidimensional. Aunque no únicamente de un modo llamémosle emotivo (romántico o surrealista, al estilo de Pablo Neruda), sino además en tanto mediación conceptual: trasatlántica e intergaláctica.

Asimismo, en tanto militantes de las convergencias entre los Andes y el Caribe (y, por ende, también el Brasil: García Márquez dixit) celebramos siempre la concurrencia de ambas orillas que, en esta ocasión, encarna con su testimonio el poeta martiniqueño Édouard Glissant:

*cada vez que vuelvo a empezar ese viaje [sobre el mapa de las identidades del mundo], parto una y otra vez de un trozo de tierra de Martinica, denominado curiosamente Morne de Perú [Un Morne es una pequeña montaña, o una gran colina o montículo, generalmente con la cumbre arrasada], en el que encuentro un modelo reducido de las ventilaciones estupefactas de los Andes. Emprendemos una y otra vez estos itinerarios, volvemos a hacer este viaje, pronunciamos las mismas palabras para atraer en nuestras paradas el favor de los dioses. La repetición es una de las formas modernas del conocimiento [...] No he dejado mi Perú de origen, la altura de su paisaje me persigue, en ningún modo tanto por su poder para darnos vértigo como por su capacidad para crear su propia transparencia. Luego de repente retoma de nuevo su materia terrosa, que avanza como un estuario o como una bahía (Las américas barrocas).*

En suma, frente al lector del siglo XXI, queda como tarea pendiente de la literatura, más que deconstruir lo ya deconstruido, procurar encontrar o abrirse al sentido. Creación y crítica en el mismo barco, hacia un espacio del tamaño de nuestro fervor y libertad. Que, en tanto mitos inscritos en el paisaje, todas aquellas hermanadas islas no son únicamente las del archipiélago del Caribe, sino que pueden incluir también las de los Andes y, no menos, aquella isla inmensa del Cono Sur:

*Frente al lector del siglo XXI, queda como tarea pendiente de la literatura, más que deconstruir lo ya deconstruido, procurar encontrar o abrirse al sentido.*

*Tomando en cuenta los profundos cambios que se han producido en la comunicación digital, la edición, distribución y acceso a la obra literaria, ¿cuál es el futuro de la literatura?*

Estamos ahora mismo, más que nunca, en una época literaria; más allá de los formatos (poesía, relato, performance, periodismo) o de las tecnologías (digital o en papel) o de la distribución que implica pensar en la “propiedad” del libro, del artículo y, por ende, también en el ©. Así que no cabe hablar de su futuro como si fuera ella (la literatura) una parte separada de nosotros mismos: sociedad, política, urbanismo, ciencia, cultura. Como decía Ricardo Piglia: el marco mayor de la literatura no es describir lo que de realidad tenga la ficción, sino de lo que de esta tenga la realidad. Por lo tanto, son los diferentes estadios de esta conciencia, en todos los campos, donde nos encontramos e incluso somos. Aunque, y para nada es lo de menos, debemos sumar a esta lucidez el hallazgo del sentido en el mito (cuando los hombres y los animales no andaban divididos); el cual constituye la propuesta multinaturalista e intergaláctica —no únicamente “trasatlántica”— de César Vallejo. En suma, el “futuro” de la literatura es —de modo inevitable— necesariamente brillante; y para todos, no solo para la legión —cada vez más pauperizada— de letrados, profesores o expertos. Es decir, el concebimos literatura iría a la par —aunque suene paradójico— de un más extendido o real proceso de democratización en toda nuestra región. Lo cual nos llevaría, en principio, a preguntarnos por quién sostiene a este fulano/fulana en el poder político; quién creó a este tan mediático escritor; carajo, qué nos impide participar activamente o de modo más protagónico en la “cultura”. El “futuro” de la literatura —mucho más grande que sus actuales especialistas o formatos— es necesariamente democrático. •

*Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza. Siguieron surgiendo al lado las isletas, ahora hechas cayos y la isla se convirtió en un archipiélago: una isla larga junto a una gran isla redonda rodeada de miles de isletas, islotes y hasta otras islas. Pero como la isla larga tenía una forma definida, dominaba el conjunto y nadie ha visto el archipiélago, prefiriendo llamar a la isla isla y olvidarse de los miles de cayos, islotes, isletas que bordean la isla grande como coágulos de una larga herida verde.*

*Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está<sup>1</sup>.*

Merced al mito, mejor dicho, a los mitos compartidos, atrevemos a pensar de un modo complejo, simétrico e interconectado. •

<sup>1</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Vista del amanecer en el trópico*



## CON PARECER



# Noticias del diluvio

EDUARDO LALO

1

El acto de caminar es el movimiento inmemorial de la inquietud. Primero y durante miles de años pueblos nómadas, más tarde peregrinos, naturalistas u hombres y mujeres de incierto oficio y pasado, recorrieron el espacio, impulsados por sus propios pies, dándole la espalda a la seguridad de muchas cosas, en busca de experiencias y conocimiento. En el camino había marcas (esa suerte de escritura anterior a la letra), que

podían ser el rastro de animales u otros hombres, piedras en forma de montículos o levantadas como dólmenes o, también, las cenizas frías de los hogares en los que se encontraba ya la materia orgánica de la que saldría la tinta. La sucesión indefinida de pisadas del caminante antiguo anunciaba la línea vacilante de las posteriores palabras escritas en renglones; era ya, para el poseedor de los pies que se hundían en las huellas, una escritura del mundo en el mundo.

Es torpe e injusto el énfasis que se le ha atribuido a la mano, cuando es el pie la mano de la especie. Una zancada tras otra, mediante esta reiteración tan aparentemente simple como la de la respiración, el espacio abierto se convierte en surco, en trayecto. El paso, esa repetición respiratoria y vital, pues la inmovilidad resulta en la muerte del nómada, lleva al hombre a descubrir el relato, que no es otra cosa que la introducción de un tiempo mental a una sucesión de pasos. Ahora, en las noches, junto al fuego, miles de pisadas se resumen en una frase, mientras que una docena se describen con tal minuciosidad que queda rebasada la idea del movimiento y se descubre en ellas una profundidad insospechada. No hay narración ni experiencia humana (acaso son lo mismo) sin edición y cámara lenta. Estos procedimientos cinematográficos son mucho más que técnicas de un arte moderno. Probablemente desde el primer relato de la especie existen como formaciones espaciales y temporales que permiten la narración. Han sido a tal punto imprescindibles, que sin su recurso no hay cadena de enunciados que no sea una simple lista. Debido a esto es que se puede afirmar que en el acto de caminar se encuentra en potencia el de narrar: el primero (el desplazamiento) solo es reproducible mediante el segundo (su reformulación), porque de lo contrario el camino resultaría inexpresable y desposeído de gozo, pues sería exactamente equivalente a su longitud e irreconstruible por las palabras. Sería puro contenido factual, un listado de hechos.

La marca de la huella del pie pasa a ser la marca de la huella de la mano cuando un hombre se sienta en la noche y, ante sus compañeros, señala lo que la boca dice apuntando con el dedo a algún lugar del horizonte. De esta manera, el espacio del mundo entró por los pies y salió por las extremidades superiores y cupo en los cuerpos de la especie.

Esta experiencia primordial es recuperable. Nuestro cuerpo, por más sedentarios que seamos, es el que evolucionó para ser nómada. Todavía hoy, por más banales que sean la mayor parte de las historias, estas conservan los procedimientos de edición y cámara lenta, la transformación del *trayecto en relato* que estuvo en la voz de los nómadas. Todavía se puede entender la cultura de nuestra especie dejando que el orbe entre por nuestros pies y salga por nuestras manos. ¿Pero cómo hacerlo cuando más que espacio indefinido y aventura abierta tenemos la reiteración de un espacio de diseño, cuando ya no existen tierras por descubrir sino ámbitos colonizados por las catástrofes de la historia?

En los relatos antiguos, me refiero a los muy antiguos, a los anteriores a las civilizaciones, sus personajes vencían fuerzas desmesuradas. El héroe del mito, contrario a las apariencias, no conoce verdaderamente la derrota humana. Este aun al morir triunfa, pues concede a su pueblo un legado cultural. En el mito, ni el tiempo ni el espacio del mundo tienen término, porque todavía no han pasado por su descubrimiento-destrucción (por su *escritura rayada*). El pie del hombre puede todavía conocer cualquier cosa en un horizonte sin límites.

Los relatos atravesados por una cultura civilizada, es decir, aquellos ya fijados por la escritura, poseen otra naturaleza y otras tensiones, pero acaso no han podido erradicar de sí las sombras de los que los antecedieron. En el texto inaugural de esta tradición, en la *Epopéya de Gilgamés* de entre los siglos XIII y XII a.e.c., se lee en su primera tablilla de barro:

El que vio lo más hondo  
los cimientos del País  
[el que conoció...]  
sabio en todos los campos:  
[Gilgamés:]  
[...]

Vio lo secreto,  
descubrió lo escondido:  
nos trajo noticias  
de antes del Diluvio.

El Diluvio, que es la inundación suprema, apaga fuegos, borra huellas, desvanece túmulos, derrumba dólmenes. La acción del agua desfigura el paisaje y lo deja sin las huellas de los hombres, sin su primera escritura-marca. El Diluvio constituye, en este contexto mítico, una suerte de primera escritura rayada, de catástrofe fundadora de todas las otras, y deviene un lugar en que muerte y vida unen sus sentidos y, mediante un poder recién llegado (el del agua o el Imperio civilizado) extermina pueblos y memoria.

Por ello, cierta práctica de la escritura, aquella que como la deriva del nómada le da la espalda al Templo y al Estado, nos trae noticias del Diluvio y, además, preserva las sombras de lo que hubo antes. Es el empeño de convertir el camino en lectura, el trayecto en relato, para construir la memoria y el conocimiento.

Los escritores que me interesan son aquellos que traen noticias de los diluvios; aquellos que atravesaron la devastación como si fuera una estepa o un bosque.



2

Recurro a una frase deslumbrante: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio” (Alejandra Pizarnik, “La palabra que sana”). Pienso que esta oración de un poema en prosa de la escritora argentina describe, como pocas, la consideración de la invisibilidad a la que aspiran mis libros. (No es un detalle el hecho de que tres de ellos sean, además de ensayos, propuestas visuales. No es desdeñable el empeño en hacer visible lo que no se ha querido o podido ver). Desde la ciudad de San Juan al Caribe que habito y el mundo resume en un puñado de imágenes, desde lo que marcan los presos en la cárcel a lo que escriben los locos o los ignorantes por las calles, todo ese legado sin prestigios, incanonizado e hipercolonizado, pero poseedor del mismo potencial trágico de cualquier cultura o literatura prestigiosa, se ha convertido en mi materia de escritura y pensamiento. Y he intentado, que ese silencio enorme, que no es sino un fragmento del Diluvio, suene a silencio pero también a canto. Me he propuesto así una arqueología del presente, casi efectuada en tiempo real, hecha a partir de los pasos del caminante que incluso a veces escribe (y fotografía y dibuja) a la vez que marcha, porque no he podido aguardar a que mi mundo sea, interpretando las palabras de Pizarnik, desenterrado por los que manejan los lenguajes de la visibilidad. He tratado de demostrar que “alguien canta el lugar en que se forma el silencio”.

El silencio humano, que es una forma de invisibilidad, surge por una respuesta desinteresada, indiferente o, incluso, por la ausencia total de respuesta, es decir, de imagen. Contrario a lo pensado comúnmente, la invisibilidad es la circunstancia humana más universal. Las sociedades modernas y posmodernas han dominado en la medida en que han podido ilusionar a incontables millones de personas con experiencias vicarias, brindándoles la sensación de inclusión y participación por su familiaridad con unas pocas imágenes.

Quizás por ello uno de los actos más comunes de la humanidad sea el no-ver. Debería añadir, el acto voluntario de no-ver. (Aquí queda incluida, por supuesto, la más terrible variedad de esta ceguera que se encuentra asociada a múltiples formas de servidumbre, la de no-ver-que-no-se-nos-ve). Es notable el hecho de que toda centralidad, todo mainstream, produzca, más que luminosidad o transparencia, ojos maculados. La realidad difícilmente penetra a estos ojos, porque ya están llenos. Son una ciudad con un encintado de murallas. Ya son Uruk, Ur o Nínive. Ya son el Templo, la Ley, el Imperio.

Quiero hacer una historia ejemplar y no puedo precisar por qué las historias ejemplares tienen que ver con el silencio. En el extremo sur del continente americano, a ambos lados de la frontera chileno-argentina, en Tierra del Fuego (y todo país es, en más de un sentido, una Tierra del Fuego) existió hasta no hace tanto uno de los últimos pueblos nómadas del mundo: los selk’nam. Se estima que para 1880 la gran isla albergaba una población de entre 3,500 y 4,000 miembros de esta etnia. En solo cuatro años, entre 1897 y 1901, desapareció el 90% de esta población. Como en el Lejano Oeste estadounidense se pagó por cada pieza asesinada: una libra esterlina por testículos y senos y media libra por cada oreja de niño.

Sin embargo, antes de su disolución casi total en las primeras décadas del siglo XX, los selk’nam tuvieron un amigo. Se trató del antropólogo chileno nacido en Austria Martín Gusinde (1886-1969). Casi todo lo que sabemos de este pueblo cazador de guanacos proviene de los cientos de páginas que este hombre escribió sobre ellos y otros pueblos fueguinos también exterminados, los yámanas y los alcalufes, luego de convivir por unos años con sus últimas generaciones. Sabemos, además, que los selk’nam pusieron nombre a Martín Gusinde. Le llamaron “Mankasen”. En su lengua “man” quiere decir sombra y “kasen” cazador. El antropólogo era el cazador de sombras. Es conmovedora la sutileza conceptual de los selk’nam que supieron, en pleno genocidio, diferenciar las formas de su caza: la inhumana de sus asesinos y la amorosa del que manejaba pluma, cuaderno y cámara fotográfica. Mankasen coleccionaría sus detritos y daría fe de su extinción. Traería hasta nosotros las noticias del Diluvio.

Dije antes que no sabía precisar de qué forma las historias ejemplares se relacionan con el silencio.

El nómada, que también es una historia ejemplar, marca con sus pies su descubrimiento del mundo. A veces hace un montículo de piedras, a veces en la pared de una cueva descubre, con un tizón aún tibio, la tinta. Alguna vez su pie se hundió en el barro del lecho de un río y decenas de miles de años más tarde, descubrimos su huella fosilizada en un desierto. Podemos leer o no en silencio, pero siempre se lee el silencio. Como en la música, las palabras enmarcan lo que es imposible decir. He aquí, quizá, una definición de la tragedia: es el relato en el que el silencio se transforma en belleza.

Toda historia ejemplar tiene que ver con el silencio y la invisibilidad. No puedo aspirar a decir ni a mostrar, palabras

e imágenes son dedos que señalan, paréntesis que delimitan. Pero afirmo, porque lo atravesé muchas veces, aplastado por el silencio de mi sociedad, invisibilizado por el estruendo de las imágenes que nos vencieron, que en mis páginas está el Diluvio y que en esa inundación que acaso ya ciega mi voz, cabe alguna comprensión de su significado. Y así yo también puedo decir que vi lo más hondo, los cimientos del País, lo escondido y que además “he cantado el lugar en que se forma el silencio”. Para otra cosa no me han valido ni los pies ni las manos, ni el camino ni la pérdida.

Resulta apropiado terminar con una voz ausente, tan inubicable como en el reino de la invisibilidad moderna puede ser la mía. Una voz que primeramente fue voz y muy tardíamente escritura. Este canto de los últimos selk’nam anotado por Martín Gusinde es a la vez testimonio de lo imposible y manifestación de la belleza, palabras que desgarran la enormidad del silencio:

*Aquí estoy cantando.*

*El viento me lleva.*

*Estoy siguiendo las pisadas de los que murieron.*

*Se me ha permitido venir a la montaña de Poder.*

*He llegado a la Cordillera del Cielo.*

*El poder de aquellos que murieron vuelve a mí.*

*Del infinito me han hablado.*

*Las pisadas de los que se fueron están aquí.*

Con esas pisadas (las de los que se fueron), con las que concluye el canto selk’nam, se construye eso que llamamos lectura, pues en las letras de los que no están, está lo que se lee. La escritura que tenga consciencia de sí misma, conoce tanto su precariedad como su fuerza, su invisibilidad y sus hallazgos. Los caminantes saben que las huellas desaparecen. A veces, casi siempre, se canta para el silencio y la disolución. A veces el canto se vuelve más canto porque contiene más silencio. •



POESÍA

## SALLY RODRÍGUEZ Casa con lámpara y mujer

*Soy yo mi propia casa  
Camino con mi lámpara  
por habitaciones que ondulan  
y cortinas que oscurecen  
sedosamente todo  
Un ojo primitivo  
detrás de los cristales  
crece  
mientras sumerjo mis raíces  
en líquida y profunda madrugada*

# “... una Antilla cualquiera” (en la era del reguetón)

ENRIQUE DEL RISCO

Muchos han advertido la manera en que Cintio Vitier en su épico ensayo *Lo cubano en la poesía* repentinamente abandona su habitual benevolencia para con los poetas locales y la emprende contra Virgilio Piñera. Allí Vitier, con saña inusual, acusa a Piñera y su poema “La isla en peso” de convertir a Cuba “tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas”. Cómodo resultaría descalificar esta frase como racista. Cómodo pero no demasiado útil si de lo que se trata es de entender – digámoslo en términos administrativos– la política exterior del grupo Orígenes.

Me interesa esta frase como uno de los momentos más explícitos en los que un intelectual cubano haya resumido lo que muchos llaman “el mito de la excepcionalidad cubana”. La idea de que la mayor de las Antillas era un país predestinado a cumplir un destino único en la Historia Universal tuvo una larga tradición en la prédica revolucionaria del siglo XX cubano. Miguel Sales apunta que, sin embargo, en los años republicanos “los delirios de protagonismo universal de los cubanos” parecieron enfriarse “como si las secuelas de la guerra [de independencia de 1895] y la intervención extranjera [norteamericana, en 1898] hubieran sido una cura de sobriedad y modestia para los ideólogos”. Pero –como vimos en la frase de Vitier–, en esos años la Poesía pretendía tomar el relevo de la Historia o la Política en la tarea de desprender a la mayor de las Antillas de su realidad geográfica. “Nuestra sangre, nuestra sensibilidad, nuestra historia –afirma Vitier– nos impulsan por caminos muy distintos”. Una década antes el propio Vitier había expuesto sus repugnancias hacia el poema de Piñera en una carta a su autor: “[...] lo único que sí no puedo compartir de tu poema es la descripción, en general, de una isla –¿en qué siempre lejanísimo trópico?– donde yo nunca he vivido

ni quiero vivir. Porque mi patria, la que está formándose y yo estoy formando en mi medida, nada tiene que ver con esa pestilente roca de que hablas”.

“La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos” era la fórmula lezamiana para resolver la oposición entre singularidad nacional cubana y la universalidad a que aspiraba su cultura. Pero en la visión origenista esa universalidad solo era alcanzable si se desprende la ínsula de sus circunstancias geográficas. No se trataba solo de que el contexto caribeño le quedara estrecho al doble viaje origenista a “los orígenes traicionados de la nacionalidad y a la ‘gran tradición’ de la poesía”. También ese Caribe contra el que se recortaba el proyecto de *Orígenes* era visto como una amenaza para su propósito “de construir un archivo de mitos y valores nacionales, transmitidos por medio de una expresión inteligible desde los códigos de la alta cultura occidental” al decir de Rafael Rojas. Es a la sombra de esta amenaza que se perfila la imagen del Caribe. Un Caribe descrito como un páramo histórico y cultural, espacio fragmentado y ajeno al legado europeo católico, un estorbo en el avance “hacia la coherencia y la intimidad dentro de un orbe cultural que tiene a Roma por centro”. Según esta visión Cuba es distinta gracias a la profundidad de la huella europea: “Si [Europa] no interviniera no sería Cuba, sería una Antilla, una Antilla en el Caribe” afirma el crítico de arte Guy Pérez Cisneros como quien pronuncia una maldición. Esta maldición alcanza a la poesía de Nicolás Guillén y al resto del movimiento poético afrocubano que “nos antillaniza, en el peor sentido de la palabra. Lo cubano aquí pierde su individualidad, su perfil, para sumergirnos en una especie de difuso pintoresquismo antillano, que lo falsea todo”.

No es que Lezama ni Vitier rechazaran de plano los valores culturales afrocubanos. Más bien decían resistirse a la

representación del todo insular de acuerdo a la moda europea: “el ojo europeo superpuesto al insular”. Si en el vanguardismo caribeño veían una impostura de sujetos deslumbrados por las últimas modas de occidente, en la poesía afrocubana percibían una recreación de la imagen turística impuesta desde los centros metropolitanos de Europa y Estados Unidos. Una Cuba demasiado folklórica, desasida de esa Historia Universal en la que el origenismo quería inscribir su imagen de lo nacional.

Para Lezama, quien definía a *Orígenes* como “un estado organizado frente al tiempo”, el anacronismo era el arma para enfrentar los diversos tiempos que acosaban a la isla: el de la modernidad funcional y sin sustancia de la república reciente; el tiempo histórico de la épica independentista; el de las revoluciones sucesivas que decían seguir husos horarios universales o locales; el tiempo frenético de las vanguardias europeas; y el tiempo detenido de los trópicos.

Resulta lógico que esa delicada resistencia se sintiera amenazada ante el desafío que significó la aparición de “La isla en peso”. La nada origenista en la que “palpita siempre una significación divina” no supo qué hacer frente al vacío o la “nada por defecto” que anunciaba el Virgilio cubano. Al tiempo mítico de *Orígenes* Piñera le opuso “el horroroso paseo circular” compuesto por “los cuatro momentos en que se abre el cáncer: madrugada, mediodía, crepúsculo y noche”. Frente al tiempo lineal y ascendente de la nada a la esperanza, Piñera extiende el sinsentido del círculo.

*Las evidencias de que la eternidad totalitaria ensanchó la anacronía cubana con respecto al resto del Caribe –y del continente– son abrumadoras.*

Injusto fue acusar a “La isla en peso” de estar poseído “por la vieja mirada del autoexotismo”. Al llamado de Lezama de “convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente” o sea, de traducir la sustancia local a una lengua universal, Piñera corresponde deteniéndose en “ciertas palabras tradicionales: el aguacero, la siesta, el cañaveral, el tabaco”. Pero “con simple ademán, apenas si onomatopéyicamente, / titánicamente paso por encima de su música / y digo: el agua, el mediodía, el azúcar, el humo”. “Su traición al origenismo” fue más profunda aún al servirse del modelo más ajeno posible,



*Debajo de los escombros del sueño originista o del revolucionario, resistente a cualquier cataclismo, permanece la furiosa noche caribeña, esa que hoy la uniforma el ritmo del reguetón.*

el de otro poeta caribeño, Aimé Césaire, para representar el peso y el tiempo de la isla. Vitier identificó de inmediato las influencias de Césaire en el cubano. Lo que no pareció advertir fue el violento giro que le da este al poema del martiniqués. Al igual que Césaire, Piñera transita por su realidad isleña a través de los distintos momentos del día, un modo de usar el eterno presente antillano para emparentar una isla con otra. Pero a Vitier se le escapa que el diálogo que Piñera intenta entablar con Césaire está dominado por la diferencia entre el tono auroral del martiniqués y la nocturnidad alevosa de Piñera. Césaire anuncia: “he aquí el fin de este amanecer, mi plegaria viril. No escucho las risas ni los gritos, fijos los ojos en esta ciudad que profetizo bella”. Piñera, en cambio, empuja el tiempo de su isla hacia la noche que “sabe arrancar las máscaras de la civilización”. Vitier apenas percibió una repetición incesante del presente allí donde Piñera representa el ciclo de esperanzas y decepciones de la Historia nacional: el tránsito desde “el rastro luminoso de un sueño mal parido” hasta la “noche antillana” “sin memoria, sin historia”. Lo que Piñera le advierte a Césaire es que al esperanzado amanecer de la Historia siempre le seguirá el resto del día. Que ese ciclo está condenado a repetirse. Pero no solo es maldición sino también escape. “La isla en peso” es un modo –mucho más sutil del que se le ha supuesto– de representar a un mismo tiempo la sincronía y la anacronía de Cuba respecto al resto

del Caribe. Y de admitir que pese a denominadores comunes –la tensa confluencia étnica, el clima, la naturaleza, los goces y sufrimientos similares y la misma sensación de vacío– era evidente la ausencia de una sincronía antillana, elemento indispensable –según Benedict Anderson– para construir una comunidad imaginada. Que más que incomunicadas por las lenguas que circulan por el Caribe, las Antillas están separadas por el cristal de los diferentes tiempos en que transcurren sus historias.

A más de setenta años de su publicación, “La isla en peso” es el poema más citado, recreado y discutido en la Cuba actual, pero su vitalidad no se debe atribuir en exclusiva a la fuerza de sus imágenes. Algo tendrá que ver que el hecho de que tres lustros después de salir de la imprenta la isla real se viese envuelta en el más anacrónico de sus sueños: la Revolución Cubana de 1959. Las evidencias de que la eternidad totalitaria ensanchó la anacronía cubana con respecto al resto del Caribe –y del continente– son abrumadoras. Una de ellas es que la historia cultural cubana en las siguientes cuatro décadas es más fácil de comprender si se la entiende en sincronía con culturas tan remotas como la polaca o la checa, que si se la compara con la de Jamaica o Puerto Rico. La actual vigencia de “La isla en peso” se explica porque en la noche de la utopía totalitaria, es Cuba la que imita al poema de Piñera. La Historia le dio la razón al autor de “La isla en peso”: debajo de los escombros del sueño originista o del revolucionario, resistente a cualquier cataclismo, permanece la furiosa noche caribeña, esa que hoy la uniforma el ritmo del reguetón. Una de las claves definitivas de esa última sincronía antillana quizás la tenga el caribeño V.S. Naipaul cuando dice: “Los esclavos de las plantaciones del Caribe conocieron mundos distintos. El mundo del día era el mundo blanco. Y el mundo de la noche era el mundo africano, con su magia, sus espíritus, sus verdaderos dioses. [...] Para el no iniciado, para el amo de esclavos, el mundo africano de la noche podía parecerle un mundo de espectros, un mundo pueril, un carnaval. Pero, para el africano [...], era el único mundo verdadero; que trocaba hombres blancos por fantasmas y convertía la vida de la plantación en una simple quimera”.

Justo allí radica el vigor y la flaqueza de cualquier identidad colectiva en el Caribe: en la persistencia de los instintos creados en aquellas noches en los barracones y en su no menos persistente negación. Solo en esa noche –con la que termina reconciliándose Piñera en su famoso poema– cobra sentido nuestra ilusoria cercanía. •



CUENTO

FRANK BÁEZ

## ***Karate Kid***

Creo que fui el único de mi generación que odió *Karate Kid*. Al contrario de mis amigos que tenían la película grabada en VHS y la ponían a cada rato, yo solo la vi dos veces. La primera vez terminé angustiado. La causa era que el protagonista se parecía a Carlitos, el vecino que me hacía *bullying* y a que las escenas me remitían a mi clase de karate. Mi papá nos había apuntado a mi hermana y a mí en karate durante el boom de las artes marciales que provocó la película en Santo Domingo. No exagero. La academia de Miramar la abrieron una semana después que pasaron *Karate Kid* en Teleantillas. Todo

el mundo hablaba de la película. Los que sufrían *bullying* se identificaban con Daniel Larusso, el protagonista, pero lo absurdo era que en él también se reconocían los que lo cometían. De igual modo resultaba raro que quisieran aprender karate en una academia, cuando lo que la película mostraba era que quienes asistían a una eran de hecho los abusadores. Por lo que cada vez que entraba un nuevo a la clase yo me preguntaba si venía porque sufría *bullying* o si era un abusador, o incluso si era víctima y verdugo, categoría esta última a la que pertenecía la mayoría. En mi caso, me apuntaron

porque era víctima. Bueno, también debido a que mi papá le encantaba el tae kwon do y quería que mi hermana y yo aprendiéramos. Pero sobre todo porque era víctima.

Dirigida por John G. Avildsen y protagonizada por Ralph Macchio y Pat Morita, *Karate Kid* fue uno de los éxitos comerciales de los ochenta. El filme relata la manera en que Daniel Larusso, un adolescente de New Jersey, intenta junto con su madre soltera adaptarse a la vida de la costa oeste de los Estados Unidos. Su primera noche en la ciudad, Daniel coquetea con una porrista rubia de clase alta y termina peleando con su exnovio, Johnny, aprendiz de karate, quien junto a sus compinches se dedicará en lo adelante a hacerle *bullying* al forastero. Tras varias agresiones, Daniel es auxiliado por el conserje de su condominio, el viejito japonés, Míster Miyagi, que le enseñará los misterios del karate sirviéndose de las tareas domésticas. Así vemos escenas en que el protagonista encera carros antiguos y pinta cercas, labores que en un principio no parecen guardar relación con el karate, pero que a medida que avanza la película notamos su eficacia. Gracias a los entrenamientos de Míster Miyagi, Daniel logra vencer a Johnny en un torneo de karate, es coronado campeón y se queda con la porrista rubia. La moraleja de esta película confirmaba uno de los eslóganes más recurrentes de *Hollywood*: con trabajo y dedicación el débil se impone al fuerte. Lo que hizo que una gran audiencia que necesitaba saber que era posible superar el *bullying* conectara con la película. Pero en la vida real esto no sucedía.

En mi caso, el *bullying* empezó tan pronto mi tío se alistó en el ejército. Mi tío era un gigante, medía seis pies cinco pulgadas y jugaba de centro en el equipo de básquet. Compartíamos una habitación tan pequeña que él debía dormir en una de esas camas sándwich que todas las mañanas guardaba en el closet. Casi no cabía en la cama y las piernas le colgaban fuera, por lo que si me venían ganas de ir al baño de noche, tenía que cruzar con cuidado para no chocar con él y despertarlo. Dada su imponente presencia ninguno de los abusadores se atrevía a ponerme un dedo encima. Ante esos niños que les bajaban los pantalones en las esquinas, que lanzaban a los tanques de basura o que les caían a pelotazos, yo era un privilegiado.

Sin embargo, a las pocas semanas de la partida de mi tío, sufrí mi primer acoso. Retornaba de comprarle una media Marlboro a mi papá, cuando me topé con Carlitos que paseaba a su dóberman. No es que fuera la primera vez, ya que siempre que me los topaba el perro me ladraba y Carlitos payaseaba con que soltaba la cadena, pero esa tarde no hizo el amague, sencillamente la soltó y el dóberman se abalanzó hacia mí y me mordió la pierna derecha. Creo que me la hubiera arrancado si no me hubiese escabullido. Inmediatamente mis padres notaron mis lagrimones, la sangre goteando y la herida, soltaron lo que tenían agarrado y arrancamos a Emergencias. Mientras era atendido, ellos fueron a la casa de Carlitos para averiguar si el perro estaba vacunado contra la rabia. En caso de que no lo estuviera, tendrían que puyarme con una inyección gigantesca en el ombligo, como esas que usaban los extraterrestres con sus víctimas. La mamá de Carlitos no estaba segura de las vacunas y el doctor me inyectó por si las moscas, aunque no en el ombligo como me habían advertido, sino en un hombro.

Pero era raro que mis padres se dieran cuenta del *bullying*. Esto se debía a que los abusadores de mi barrio, rara vez golpeaban en la cara, ya que eso podía dejar marcas y los adultos se podían dar cuenta de lo sucedido y denunciarlos. Por lo general, teníamos morados, cicatrices y quemaduras en las partes menos visibles del cuerpo. Sin embargo, una noche llegué sangrando por la nariz. Me habían golpeado en la cara sin querer. Eso mismo les conté a mis padres mientras me curaban la nariz.

—Eso fue queriendo —insistió mi madre.

Tan pronto detuvieron la hemorragia, mi papá trajo de su biblioteca algunos de sus libros de artes marciales. Hasta me enseñó algunas técnicas de patadas y bloqueos para servirme de ellas cuando me enfrentara a los agresores, pero contribuyeron más bien a que me atacaran con más saña. Una noche regresé cojeando, y se decidió que me apuntarían en clases de karate. No solo me inscribieron a mí sino también a mi hermana. Que ella me acompañara a las clases de karate les daría ideas a los abusadores para nuevos insultos. Cuando uno sufre de *bullying* suele analizar todas estas cosas. Ahora bien, quien

estaba realmente molesta era mi hermana que en vez de karate quería que la apuntaran en clases de manejo. Antes de que mi tío se alistara en el ejército, le había estado enseñando a escondidas. Sin embargo, la decisión estaba tomada y el lunes mi mamá se apareció con dos kimonos.

La academia estaba ubicada en el segundo piso del club Miramar y consistía en un amplio salón que tenía paredes cuarteadas, ventanas desvencijadas y techo descascarado. Desde la calle se escuchaban los gritos de los estudiantes. Hacían fila para patear una placa de radiografía que el *sensei* les tendía. Las buenas patadas le sacaban los mejores sonidos. Al asomarme me ocurrió lo mismo que a Daniel Larusso cuando entra en la academia de los Cobra Kai con la intención de apuntarse y se topa con que los estudiantes son aquellos que lo acosaban. De pie en la fila, aguardando su turno para patear la radiografía, estaba Carlitos y tras él los demás abusadores. Ya no había marcha atrás.

Calculé que tenía dos posibilidades. La primera era que los abusadores se cansaran de acosarme. Pero a medida que pasaban los días los insultos y los empujones incrementaban. La segunda era que el *sensei* intercediera por mí. Esto lo pensaba porque una vez comentó que el tae kwon do era un arte espiritual y que el practicante nunca debía abusar de los más débiles. Aquello me infundió esperanzas y hasta pensé que se había dado cuenta de lo que sucedía, pero nunca volvió a traer el tema a colación. No era muy común que se despachara con un discurso de motivación o dijera cosas zen a la manera de Míster Miyagi. Se conocía bien. Sabía que no era un buen orador y que su fuerte estaba en su destreza física. Por lo que solía explicarnos las cosas con ejemplos concretos. Por ejemplo, una vez colocó una pila de ladrillos en medio del salón y se agachó con los ojos cerrados por unos minutos hasta que llegase el momento adecuado para asestarle el golpe. Cuando logró el grado más alto de concentración y de expectativa de parte nuestra, profirió un grito, luego lanzó un golpe e hizo puré los ladrillos. Era como una escena de *Karate Kid*.

Las clases de tae kwon do las daban los martes y los jueves de seis de la tarde a ocho de la noche. Ya que el *sensei* llegaba con quince minutos de antelación, solía regañar y castigar a los impuntuales con lagartijas

y abdominales. Cuando estaba de mal humor los obligaba a bajar a la cancha de básquet y a darle cien vueltas. En las clases se la pasaba gritando los números en coreano. Arrancábamos con ejercicios de calentamiento y de ahí pasábamos a los golpes, los bloqueos y las patadas. Tras esto, nos dividíamos en grupos y ensayábamos las *catas*, que según lo que decía uno de los libros de mi papá —que este había consultado cuando le pregunté por la etimología de la palabra *cata*—, eran secuencias de ataques y de bloqueos que los estudiantes llevan a cabo como si se tratase de un ballet o de una coreografía estilizada. Al final nos sentábamos formando un círculo y el *sensei* nos aconsejaba sobre las *catas* o les indicaba a dos alumnos que se pusieran de pie para pelear. Podía ser una hembra contra un varón o alguien de mayor edad contra uno más joven. En la academia no había distinción entre género, edad o experiencia. Cada vez que me tocaba el turno era con alguien más avanzado que me llevaba por lo menos una cabeza. Sin embargo, el tamaño, el sexo o el color del cinturón, no garantizaba siempre el triunfo. Había alguien que tenía poco tiempo y nadie lograba vencer. Por más que se esforzaran y se sirvieran de técnicas sofisticadas eran derrotados. Esa persona enérgica que se mantenía invicta era mi hermana.

Carlitos fue la primera persona con quien mi hermana peleó. No es que yo temiera que le pasara algo a mi hermana. Para empezar, ella era mucho más alta que yo y del mismo tamaño que Carlitos. Y no solo eso, era tremenda deportista y cuando se quillaba tenía un carácter con el que pocos podían lidiar. Pero Carlitos era Carlitos, y yo le tenía terror. En una de las clases le pidió al *sensei* que me pusiera a pelear con él. De ahí en adelante, al *sensei* se le metió eso en la cabeza y siempre que me tocaba pelear era con Carlitos. La última vez que peleamos me noqueó. Bueno, en realidad fue culpa mía. La cosa es que por esos días hacía mucho calor y yo con tal de que no me diera sed en la clase, me había tomado varios vasos de agua. Por lo que ese jueves estaba abombado. Así que cuando el *sensei* dijo que me tocaba pelear con Carlitos, quise contestarle que no podía, pero nunca nadie le había dicho algo semejante, así que resignado, me cuadré y esperé a que Carlitos me derribara con

la patada de la grulla, esa que Daniel Larusso hace al final de *Karate Kid* y que el *sensei* había prohibido en clase. Sin embargo, no se animó por esa y me propinó una patada baja donde menos lo esperaba: en la boca del estómago. De milagro no vomité. Quedé privado por veinte minutos, rodeado de los estudiantes e inmune a sus burlas y a los gritos del *sensei* y de mi hermana que insistían en que me levantara. Cuando el *sensei* se percató de que la cosa iba en serio, suspendió la clase y le pidió a mi hermana que fuera en busca de mi mamá, pero por miedo al escarnio y a que me apodaran «mamita», les grité que no desde mi somnolencia y reuní todas mis fuerzas para ponerme de pie. A sugerencia del *sensei* di unos saltitos, hasta que el dolor y la molestia fueron cediendo.

Ahora mi hermana lo enfrentaría. Ahí estaban en el centro. Primero hicieron una reverencia al *sensei* y luego entre ellos. Entonces, se cuadraron y empezaron a combatir. La cosa es que mi hermana no le dio tiempo a Carlitos ni de respirar: le propinó una patada frontal que lo llevó al piso. Cuando este se levantó para proseguir el *sensei* le dijo que se sentara y llamó a otro para que combatiera en su lugar. Carlitos se quilló tanto que soltó un gruñido y luego le dio un puñetazo a la pared, actitud que molestó al *sensei*, quien lo enfrentó y le ordenó a que hiciera veinte lagartijas en el acto y que luego fuera a darle cien vueltas a la cancha. Esto puso como el diablo a Carlitos quien bajó las escaleras voceando malas palabras. Los siguientes días se la pasó merodeando por mi casa con la intención de desquitarse de la derrota que le había infligido mi hermana, pero como ya había visto eso venir, me la pasaba trancado, viendo la programación entera de muñequitos de Telesistema. En cuanto a mi hermana, seguía venciendo a todos en la academia y el *sensei* juró que la llevaría a un campeonato a fin de mes. Al principio, nos decíamos que la estaba allantando, ya que mi hermana llevaba en la academia dos meses y apenas era cinturón blanco. Pero un día, el *sensei* llegó con un afiche del torneo de tae kwon do que celebrarían en el club Los Prados donde la academia Miramar estaba incluida.

El torneo se realizó un sábado en la cancha de básquet del club Los Prados que adecuaron para la

oportunidad. La mayoría de los estudiantes, sobre todo Carlitos y sus secuaces, no paraban de relacionar este campeonato con el que aparece al final de *Karate Kid*. En realidad, era como si los organizadores hubieran estudiado esas escenas de la película de John G. Avildsen y trataran de imitar el decorado. A la mayoría nos vencieron en la primera ronda. A mí, por ejemplo, me descalificaron por un golpe bajo que propiné a un pecoso de Naco. Pero mi hermana y Carlitos avanzaban a la semifinal. Cuando Carlitos perdió por un punto, cayó de rodillas y soltó un bramido. El *sensei* fue a levantarlo, pero él se puso de pie solo y del pique pateó una silla plegable de hierro. Mi hermana, en cambio, había llegado a la final en la categoría femenina. No comprendo cómo mi hermana combatía con cinturones azules, cuando ni siquiera tenía un cinturón. ¿La habría apuntado en esa categoría nuestro *sensei* y luego alegado que había extraviado el cinturón? ¿Quién sabe? En *Karate Kid*, Míster Miyagi se roba un cinturón negro para que Daniel lo use en la competición, por lo que si en la película que todo el mundo admiraba eso era posible, de seguro que en la realidad nadie reprocharía ese detalle. Además, dadas las patadas y la destreza que mostraba mi hermana, ninguno de los jueces dudaría de que tuviese un cinturón menor que el azul.

Su última rival fue una morena con trencitas del club Los Prados. Todos estaban a favor de ella porque representaba el sector. Nosotros tratábamos de apoyar a mi hermana. Pero había algunos envidiosos como Carlitos que se habían puesto del lado de los locales y que vitoreaban a la morena. De pronto las muchachas se alinearon en el centro, todas las cabezas se centraron en ellas y se hizo un silencio tal que era posible escuchar sus golpes y sus gruñidos. Fue una pelea intensa. Al final, cuando el *sensei* de la morena pidió un *break*, todos estábamos comiéndonos las uñas. En una esquina mi hermana recibía instrucciones del *sensei*. Cuando dieron la señal, no lo pensó dos veces y le propinó una patada circular a la morena que la dejó noqueada. Con esa ganó. Recuerdo el júbilo: tiramos al aire lo que teníamos en las manos y corrimos a abrazarla. Luego el *sensei* le entregó el trofeo, se la subió a los hombros y así nos la llevamos hasta los camerinos.

Tras la victoria de mi hermana, Carlitos empezó a faltar a clases hasta que no volvió más. Recuerdo la última vez que asistió. Estábamos haciendo lagartijas, cuando de repente, como impulsado por una fuerza misteriosa, se levantó y sin hacerle caso al *sensei* se largó. Por esos días repitieron por Teleantillas *Karate Kid* y yo me di cuenta de lo mucho que Carlitos se parecía a Daniel Larusso. Pero no solo esto, le había sacado provecho al personaje e imitaba su sonrisa, sus gestos, su corte de pelo, su ropa, su forma de patear la pelota, y hasta se ponía un pañuelo alrededor de la cabeza cuando paseaba en su bici. Me sorprendió que al principio de la película Daniel y su madre emprendieran un viaje en carro de New Jersey a Los Angeles. Carlitos haría lo mismo con su madre, pero en vez de un carro se irían en un avión y en vez de salir de New Jersey aterrizarían allá provenientes de Santo Domingo. Mientras en la película los niños del barrio salen a despedir a Daniel, en el caso de Carlitos nadie lo despidió.

Nos sacaron de tae kwon do cuando el *sensei* anunció que aumentaría la tarifa mensual. A mi

hermana, que había llegado hasta el cinturón verde y que siguió triunfando en el circuito de tae kwon do, le dio lo mismo. A mí ni se diga. El aumento de la tarifa se debía a que a falta de una buena secuela de *Karate Kid* los muchachos habían perdido el interés por el karate y retornaron a sus vidas sedentarias, es decir, a sentarse por horas a punchar los controles de sus nintendos y sus ataris. A principios de los noventa la academia de Miramar cerró sus puertas. Nunca volví a ver al *sensei*. Pero mi papá sí. Lo vio en la cafetera del Conde donde fue una mañana a desayunar. Tras tomar asiento en una de las mesas del fondo se dio cuenta de que el hombre que atendía a unos clientes en la barra era el *sensei*. En vez de su kimono y su cinturón negro tercer *dan*, tenía puesto un delantal. Con esas manos que habían destrozado tablas y ladrillos les ponía tomate, queso y lechugas a los derretidos. Decidió ir a saludarlo tan pronto terminara de leer un artículo del periódico. Al parecer en ese momento había cambio de turno, porque cuando volvió la mirada hacia la barra, el *sensei* ya no estaba. •

#### CONFLUENCIA

## JOSÉ ACOSTA El vencido

El vencido descendió penosamente la ladera llevando al hombro su brazo izquierdo talado en el combate.

De lejos parecía que llevaba un tronco.

Al llegar al río, calmó su sed tomando agua de donde se reflejaba su rostro ensangrentado.

Seré siempre el vencido, pensó. Y al intentar cruzar el río, la corriente lo arrastró hacia algún lugar del Paraíso.



## POESÍA

MARIELLA NIGRO  
**Poeta leyendo  
 en voz alta**

*“Abrir palabra por palabra el páramo,  
 Abrirnos y mirar hacia la significativa abertura (...)”  
 Ida Vitale*

*Apenas inclinada  
 la cabeza brilla en su constancia  
 con el ojo encendido.*

*Junto al libro que una mano sostiene  
 la otra da su vuelo, viene y va, tiembla,  
 abre la puerta enorme  
 por donde la poesía entra*

*vertical, hacia la boca,  
 enramada donde revolotean pájaros  
 muelles plumas que el aliento arremolina  
 en el inundado pozo del poema.*

*Al escribir, cavó un pozo la palabra  
 para el cuerpo del poema  
 nacido como un hijo.*

*Ahora, el libro abierto  
 con los dones de la voz  
 que donan el amparo a la escritura,*

*y al leer,  
 el ser que se va abriendo.*

## CON ARTE

# Gestos nómades

## *mujer y artes visuales en República Dominicana*

SARA HERMANN

*La imagen de los sujetos nómades está inspirada en la experiencia de personas o culturas que son literalmente conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta.*

*No todas las nómades son viajeras del mundo (...) lo que define al estado nómade es la subversión a las convenciones establecidas.*

ROSI BRAIDOTTI

La historiografía del arte de República Dominicana en el siglo XX muestra una amplia y determinante participación de la mujer. Como creadoras, gestoras y activistas artísticas han actuado de manera determinante en el campo del quehacer cultural. Su ejercicio desde la producción artística es muy significativo debido a que sus discursos y acciones están no solo atados a un contexto convulso sino que responden a un posicionamiento de la mujer en la sociedad que muchas veces no acompañó la radicalidad de sus posturas.

Desde la producción artística de mujeres como Ada Balcácer y Soucy de Pellerano se pueden construir esquemas de análisis válidos para reflexionar sobre ellas y sus contextos de manera crítica apelando a herramientas conceptuales y teóricas que muestren la trascendencia y perentoriedad de sus producciones, a la vez que las maneras en que estos cuerpos de trabajo incidieron en su medio.

Es importante en este esquema repensar la idea del *sujeto nómade* de Rosi Braidotti<sup>1</sup>. La autora estructuró esta noción con el objetivo de evocar una visión de la subjetividad femenina a través de un pensamiento figurativo (que se opone a la visión falocéntrica del mundo que predomina en la actualidad). El nomadismo, así visto, es un tipo de conciencia crítica (en este caso también artística) que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados del pensamiento y la conducta. Más que en el acto de movimiento, desplazamiento o exilio, el nomadismo se sitúa en una conciencia de trasgresión, subversión y resistencia. De ahí que consideremos a estas tres productoras de sentido como paradigmas de ese sujeto nómade.

Es menester entonces ubicarse cronológicamente en la segunda mitad del siglo pasado (que aunque parece distante, es nuestro siglo). La década del 1960 fue de convulsión y confrontaciones. A partir de ese climático momento, en diversos puntos del país los artistas se comienzan a aglutinar por razones ideológicas o estéticas, dependiendo de la predominancia de una u otra razón o el lugar donde desarrollan su arte. En la zona urbana de Santo Domingo, donde se concentró la lucha armada y los conflictos debido a la invasión militar norteamericana, se desarrollaron grupos como el Frente Cultural Constitucionalista, Arte y Liberación y El Puño, entre otros<sup>2</sup>.

Estos artistas se agrupan por razones fundamentalmente de cariz ideológico para contribuir directamente con las transformaciones sociales que se entendían necesarias en ese momento. Los que estructuran estos colectivos van a tener una activa participación en la guerra civil de 1965 y su obra va a favorecer la configuración del lenguaje del pueblo, de la guerra y de la resistencia a la invasión militar norteamericana que ocurrió como consecuencia de dicha revuelta popular.

Ada Balcácer (Santo Domingo, 1930) es una de estas significativas creadoras que no solo va a delinear un accionar dinámico y determinante en el medio de lucha política nacional, sino que va a iniciar desde su obra múltiple y decisiva las variadas problemáticas que en relación con el cuerpo, la subjetividad y la identidad han poblado nuestra producción artística en lo sucesivo.

Ante la imposibilidad de abordar en estas pocas líneas su prolífica y contundente producción artística, me concentraré

para el análisis en una obra en particular: *El Bacá azul*, de 1971 (Óleo sobre tela, 112.2 x 203 cm. Fondo In Memoriam Ana Luisa —Shita— Bermúdez de Incháustegui. Donado por Aristides Incháustegui, 2011. Colección Eduardo León Jimenes de Artes Visuales). Ada es precursora de la inclusión del mito del Bacá en la iconografía visual del Caribe y lo hace desde una perspectiva analítica pero también reconstructora. Al crear un documento visual sobre las tradiciones orales a partir de niveles representativos permanentes, presenta la problemática de la visualización del mito. Al darle “cuerpo” al mito, Ada proyecta nuevos marcos de referencia, nuevas imágenes y nuevos modos de pensar nuestra propia cultura. La artista establece, de manera deliberada, un paralelismo entre el Bacá (hombre-animal, símbolo del poder y la opresión) y el mito del minotauro (contextualizado de manera definida en la República Dominicana). La fusión de ser humano/cuerpo y naturaleza y ser humano/cuerpo y animal es recurrente en la obra de la autora, pero es el mito del Bacá, por la ausencia del mismo en los acercamientos intelectuales hasta ese momento, lo que va a delinear un primer acto de transgresión y resistencia desde la posición de la mujer artista.

El cuerpo de trabajo de Ada se aleja de cualquier estereotipo o representación panfletaria y plantea una elaborada metemitología propia desde la que deconstruye y reconstruye la historia monolítica y oficial de las cosas. De ahí que la mayoría de sus evaluaciones del mito desde la corporeidad se planteen a partir de la multiplicidad, y hasta la ambigüedad. *El Bacá azul* es una obra pictórica en la que se muestra este mitológico ser con características antropomorfas. El personaje aparece ubicado diagonalmente en la composición, ocupando todo el espacio pictórico. El énfasis en la parte superior del cuerpo y en el sexo, muestra una práctica pictórica que resuelve la posible tensión entre la figuración del personaje y la abstracción de la aplicación cromática. La obra de Ada, y más específicamente este acercamiento al mito corporeizado, es una traducción visceral de la sexualidad en la mitología. La maestría de la artista se evidencia en la naturalidad con que pasa de la representación viril y anatómica de la figura mitológica a un gestualismo exuberante. Esta obra trastoca el paradigma de que las imágenes de desnudos se producen únicamente para el placer del receptor y cuestiona la relación del mito con lo sexual. Ada mira y representa como una mujer. “Mirar como una mujer”, plantea Janet C. Burns<sup>3</sup>, no significa solamente aportar nuevas sensibilidades y experiencias al plano del arte, sino que es un acto consciente de transformar las condiciones

bajo las cuales tales imágenes son producidas y comprendidas.

La obra de Soucy de Pellerano (Santo Domingo, 1928–2014) muestra la necesidad que se plantean algunos artistas de alcanzar una fisura que les permita ir más allá de la evidencia de lo que debe ser el arte según la academia y lo establecido por la historiografía del arte universal. Para Soucy supone la intención de superar los tópicos y lugares comunes para conquistar otros espacios de conocimiento desde una singular posición de resistencia. Así, desde una narrativa muy particular e individual plantea una ruptura con los cánones tradicionales culturales, declarando su autonomía formal y conceptual al tiempo que cuestionando desde su práctica el propio oficio del arte. En el caso de *Levitación 2*, 1972 (Tinta



sobre papel y plástico radiológico. 96.5 x 60.5 cm. Adquisición de la Fundación Eduardo León Jimenes, 2001. Colección Eduardo León Jimenes de Artes Visuales), esta obra es un referente importante sobre la multidisciplinariedad de la autora y su traspaso de las fronteras de las manifestaciones artísticas en aras de plantear una resistencia formal a las categorizaciones tradicionales. La incursión en el *collage* fue abordada por la autora desde la perspectiva de una nueva creatividad conceptual. Esta se enfocaba en una lógica de reflexión desde un cambio de posición del sujeto y el objeto del arte. Es decir, las placas radiográficas que utiliza para los *collages* plantean en su primera interpretación una mirada “hacia adentro” del cuerpo. Con estas piezas plásticas construye entonces “el cuerpo

exterior” de sus representados. Así, la artista planteaba una nueva figuración donde se debatía lo interior (lo privado) con lo exterior (lo público). Sus maquiñotrones, su escenografía de *Sueño de una noche de verano*, sus *collages* y todo el cuerpo de obra de Soucy se constituyen en formas de intervención cultural a la sociedad y sus paradigmas, manifiestas en su desafío a los valores y las representaciones tradicionales del sujeto y sus contextos.

Estas mujeres artistas, sujetos nómades, apuntan a los márgenes para legitimar sus discursos y deconstruir las historias oficiales. Ada y Soucy trascienden con sus obras los discursos tradicionales y establecen hasta la actualidad nuevas vías de trabajo artístico. •

- 1 Braidotti, R, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.
- 2 Hermann, S, *Reinvenciones: fotografía dominicana post-dictadura*. Catálogo exposición. Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Valencia, España (2005)
- 3 Burns, Janet M.C. “Looking as Women: The Paintings of Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker and Frida Kahlo”. University of New Brunswick — Saint John. Journal of Arts. Consultado como <http://journals.msvu.ca/index.php/atlantia/article/viewFile/5167/4365>. 18/9/2017



CUENTO

REY ANDÚJAR

# FASTIVIRIS

“Yo tenía mucho tiempo que no te veía Enimmanuel yo tenía mucho tiempo mi hermano compró un carro ven siéntate aquí”. Entonces la mamá la tranquilizaba porque empezaba a ponerse violenta. La mamá era Doña Rafaela, una señora blanca y muy fina que olía a crema Pond’s. Nunca entendí por qué esa señora era amiga de Sor porque en verdad nosotros éramos

bien pobres y ella vivía en un apartamento en los *multis* de la Avenida España. Cuando te digo pobres era pobre de vivir en una casa de cuatro armaduras de madera con algunas esquinas podridas y techo de zinc bastante oxidado; las planchas estaban superpuestas porque se iban instalando de a poco: que un primo trabaja en una ferretería y consigue un

descuento o simplemente la mamá de uno termina acostándose con el dueño de la ferretería y el hombre le dejaba caer sus cuatro buenas planchas al techo. Eso se dio mucho por el barrio así que no hay que ofenderse. El término “Dar el culo por batata” no es una exuberancia. Durante la pobreza del 1984 yo conocí mujeres que se lo dejaban meter por un picapollo. “Mira como yo bebo agua Enimmanuel mira como me la bebo mira como beben los peces en el río Enimmanuel los sábados *toy* llendo a una escuelita bíblica”. Y la mamá le limpiaba la baba y le decía “Se dice *estoy*” hablando con la boca medio caída porque según Sor a ella le había dado un derrame. Me lo explicó cuando un día yo así sin encomendarme a nadie y con tres piedras en la lengua le pregunté en la cocina cómo era que ella y esa mujer eran amigas si, aunque la doña tenía media cara inamovible de lejos se le veía la clase (¡vivía en los multifamiliares!), cómo iba a ser entonces que ella se rebajara a venir a este barrio, a cruzar la *cañá*, para visitarla a ella. Entonces se me paró de frente y dándome un plato con tres trozos de batata sancochada y un huevo hervido me contestó que se hicieron bien amigas porque ella salía con un hijo de la doña que se llamaba Fastiviris y a mí no me quedó de otra que soltar un *Coño* porque ese nombre sonaba como a culo y porque por dentro la batata estaba ardiendo. Y hablando de ardores, la casa estaba dividida por un trozo de cartón carne, que se llamaba así por el color pero también porque el mismo nunca se pagó con dinero sino con el polvo que Sor se echó con un moreno llamado Andrés que era de un pueblo que se llamaba San Cristóbal. Andrés trabajaba en Manresa una heladería que quedaba frente al mar y que le estaba yendo de lo más mal porque Helados Bon, una compañía de inversión local, los estaba poniendo a pedir cacao; claro que todo esto fue antes de los Baskin Robins. A mí siempre me ha parecido Manresa un nombre bonito y como para enamorarse. Ojalá este barrio se llamase Manresa y no Villa Duarte. Bueno, Andrés le regaló el pedazo de cartón carne que divide la habitación. Cuando me recuperé de lo del nombre del jevo Sor me explicó que ella y Fastiviris se veían en su casa y aunque la doña pareciese tener dinero y buenas costumbres la verdad era que Doña Rafaela

de ser una *saltatrás* no pasaba. “Dame otro vaso de agua Enimmanuel mira como me la bebo el agua que sé tengo Enimmanuel”. La mamá le arreglaba la pollera porque se la había empezado a subir dizque porque tenía calor y etcétera. Sor me dijo que fuera a buscarle más agua a Dorka. Sor se portaba bien con Dorka, nunca la relajaba ni decía esta boca es mía cuando la Dorka le meaba el mueble porque a la Dorka le cogía con beberse mil vasos de agua y después, riendo a carcajadas, se meaba encima y por lo tanto también meaba el mueble, la pieza única de *furniture* que teníamos en la maltrecha sala de estar. Lindo era ver a Sor los domingos (porque las visitas de ellas siempre eran los sábados) secando a contrasol los cojines sin decir ni *jí*, como si ella fuese adventista de las de antes, con fe en las manos, como si la muy bacana creyera en algo. Fui a buscarle el agua a la Dorka y Doña Rafaela prendiendo un cigarrillo mentolado con la parte izquierda de la boca que le funcionaba dijo, “Ese niño es una joya mira como obedece a su madre”. Yo siempre obedecía a Sor aunque no estuviésemos en la misma página y yo sí me hubiese leído la letra enana del contrato, porque la verdad es que a la madre de uno hay que quererla y odiarla.

No le queda a nadie de otra.

“Enimmanuel río de aguaviva Enimmanuel río *estoy* yendo a la escuelita bíblica todos los sábados río de reírse pero también de aguaviva Enimmanuel”. Me importaba poco la caridad de Sor con la madre de un tipo que ella se había tirado. De seguro era de uno de los tantos que le ofrecían subirla a la Avenida España hasta llegar al Farolito sin decirle para dónde iban y Sor iba ya emocionada pensando que la iban a montar en un carro y llevársela para aquel lado. Quién dijo. Sor no aprendía. Nunca quiso aceptar que todo hombre que se ha criado de este lado del río no es hombre de llevar a las mujeres más allá de una cabaña y como mucho una cena en PicaPollos Victorina. El tipo y Sor entraban en Helados Bon (¡Qué buenos son!) y ella trataba de no engurrñar la cara al tener que aceptar que lo único que le iba a salir esa noche era un helado. Pero ella encontraba la táctica perfecta para comérseles el helado a esos pelafustanes y no



tener que darle el *chulimameo* al regresar. Ella decía, “Ay, voy a pedir un helado para el niño...”. Entonces cuando el hombre le quería aplicar *La polémica* cerca de la gramita, léase, una lengua de grama que adornaba la falda del puente seco y que daba entrada al barrio, ella decía. “*Namás* te puedo dar un beso y ya porque se me va a derretir”.

Sor era una sabia.

Dorka se había meado en el mueble. Como siempre Sor no dijo ni esta boca es mía y cuando la doña terminó la cajetilla de cigarrillos y nos dejó sin café para el derretido de queso del desayuno dominguero agarró a su loca y se la llevó bajo *tántrum* explicándole que uno no se orinaba encima y menos en casas ajenas. Pero era todo bulto y papeleta porque *namás* hacían cruzar el Callejón K, antes de llegar a la Avenida España, y se ponían a cantar un merengue de Los Paymasí que hablaba de una mujer llamada Dolores a la que supuestamente le daban pena los ojos del intérprete, y el muy estúpido juraba que se iba a mandar a sacar los ojos. Quién ha visto.

Entonces pasó lo que definiría el curso total de las cosas. Al parecer, por un acto de magia, porque para el 1984 en Santo Domingo el correo era una mierda (lo sigue siendo) a Fastiviris le llegaron los papeles para irse a Nueva York. Ese fin de semana todo iba a cambiar. Sor y yo teníamos experiencia en estos menesteres porque Nelson Uno, el hombre que es dizque mi papá, se fue un día como supuestamente llegaría Jesucristo: de noche y como los ladrones. Bueno, se fue el hombre para Nueva York. Nueva York era como una enfermedad que iba secando el barrio. Los vecinos vivían en tensión esperando a ese hombre misterioso, el mensajero, que llegaba en un motor con un sobre de amarillo quemado manila y la gente jugaba a adivinar los sellos y la firma exterior a ver qué sería pero todos ganaban las apuestas porque los únicos sobres así eran los sobres del consulado americano y la gente se estaba volviendo como loca, hasta el alma estaban dando, se estaban montando en yolas y se estaban casando con mujeres gordas de Nueva Jersey, por montones, todo para irse a Nueva York. Hasta un anuncio de ron se hizo queriendo

relatar la verdad dominicana de la gente que llegaba a Nueva York pero aunque el anuncio tenía muy buenas intenciones no llegó a parte ya que no pudo retratar que la verdad dominicana en Nueva York es la cosa más sucia y sin clase que puede existir en la bolita del mundo y el potecito de sangre, después de la puertorriqueña, claro está.

Porque los boricuas siempre han estado bien mal en Nueva York.

Pues todo se definió cuando, como se acostumbrara, Doña Rafaela mandó a matar un chivo para celebrar la bonanza y Fastiviris decidió que había que invitar a mi madre pero tengo que aclarar que el problema que le da fin a esta historia tiene mucho que ver con el gusto que Fastiviris sentía por Sor y la desgana que sentía Doña Rafaela, a quien no le gustaba que Sor visitara el apartamento y un gusto oculto que voy a contar. Que estoy contando. Por casualidad venía yo con Sor ese domingo de comprar dos libras de *pico y pala*, léase patas de pollo, costillar y cocote para hacer un locrio de los de entonces y por mano del diablo sonó el teléfono en casa de Maggy, a dos de la nuestra y ella le gritó de una manera que el barrio tembló, “¡¡Sor te llama Fastiviris!!”. Algo me lo dijo, un instinto, y me olí yo que las cosas iban a quedarse aquí. Primero Sor cogió la llamada con la educación y el tino que le correspondían. Si algo admiré en esa mujer era la sangre de maco que la recorría. No pasó ni siquiera un minuto con el bejuco pegado a la oreja y como que se desesperó y aguantando el agotamiento le dijo, “No voy para allá y no voy a singar contigo”. Y como un moriviví cambió la dinámica del discurso y entonces me di cuenta que era ahora Doña Rafaela quien al parecer le estaba rogando que fuera y que se olvidaran las cosas pasadas porque ella en el fondo le debía tanto por su paciencia y porque Dorka le había ofendido en mueble tantas veces. Me sentí mal porque adiviné que Sor iba a querer vestirme como la gente ya que además de la ceremonia de despedida de Fastiviris contimás era domingo y así por ahí fui yo como a las cuatro de la tarde con la ventiuñica muda compuesta de chacabana azul cielo y los pantalones marrones y unos converse que daban pena “pero estaban limpios. Como se viste la gente

pobre pero decente”. Llegamos a la casa y el arroz con pollo olía desde la primera planta. A mí no me gustaba visitar esos lugares porque todo estaba muy immaculado y yo luego no podía dormir redecorando la casa en mi memoria durante las oscuridades y de tanto pensar en que pondría muebles verdes aquí, una consola por acá, que me sentaría a tomar limonadas en el balcón oyendo mis discos de Juan Gabriel y de Nelson Ned, del cual tenía yo la colección com-ple-ta. Siempre me levantaba creyendo que la verdad era el sueño y que me estaba despertando a una pesadilla. Sí, así de confuso era visitar esos Multifamiliares contruidos por Balaguer por los setenta. Pero debido a la memoria de Mirtilio Aníbal, me abstengo de poner ese nombre de nuevo en mi boca. Sí, el de Balaguer; allá el canon que haga su trabajo. Tengo que escribir, ahora después de tantos años y de que todos hemos fracasado, ya sea gracias al peso de la muerte o a la sombra de la cerrazón de años ajenos desnudos en el obeso deseo de ser ceniza, que Sor y yo llegamos y en el tocadiscos tocaba lo último de Fernando Villalona. Eran unas cumbias que según Fastiviris, Fernandito pudo grabar gracias a los arreglos de Ángel Nazareno, un amigo de él que vivía en Nueva York. Esos temas estaban bien buenos y ponían a la gente a gozar. Entonces Fastiviris abrió dos cervezas y dijo, “Pero cuando llegue a Nueva York yo no voy a bailar merengue. Voy a ir a los clubes de los morenos en Harlem, yo no me voy a juntar con dominicanos ni puertorriqueños”. Entonces Doña Rafaela le dijo que se dejara de hablar disparates y comimos y Dorka se babeaba increíblemente. La mamá no comía tratando de darle la comida a la pobre loca, que se había bebido un vaso de cerveza helada como si fuese agua y se puso a llorar y la botó toda por la nariz y babeándose, a carcajada limpia, siempre. Yo tuve miedo y también bebí cerveza y dije que si Dorka bebía yo podía también y no me refería a la edad ni a que estaba loca. Sor dijo “*Tá bien te bebe un vaso namá*”. Me di cuenta de que la jeva estaba ya medio caliente y era que la casa, porque Fastiviris había logrado ya su sueño y ya podía oler Nueva York, flotaba en esta cosa de bonanza y nos llenaba los vasos de la felicidad de Fastiviris y hasta su mamá, una doña que siempre estaba bien puesta

gritó “¡Que se joda!”, imitando a una comediente puertorriqueña y pidió que nos llenaran los vasos a todos, incluyendo a la retrasada mental. Poco antes de que la cerveza se calentara definitivamente, Doña Rafaela ya era una marioneta de trapo vacía y con la boca de lado tarareaba un tema de Leonardo Favio. La loca agarró a Marisol y dijo “Río de aguaviva...” mordiéndose la lengua y Sor, que aunque estaba ya medio borrachona demostró uso de razón me dijo, “Desde que la loca mee nos vamos.” No sé qué coño se le metió a Fastiviris que puso un disco de pasta de Tina Turner y se me empezó como a pegar con un *meneito* que Mirtilio Aníbal hubiese descrito como “Una mariconfianza”. Quiero escribir que quise correr o que me lo *peleé* como las películas de los jueves de la doble tanda de karate del Nacional pero la verdad es que aunque soñé mucho que le rompía su maldita madre, lo que en verdad recuerdo que pasó es que se me pegó y como Fastiviris era bien alto el ripio de él me daba en la boca y al principio yo incluso le di lo que muchos años después en una terapia con un psicólogo describí como “El beneficio de la duda” pero la verdad sea dicha el tipo me agarró como nunca por la nuca y me restrujó el montículo en la cara. Ahí fue cuando sonó el grito y el golpe al parecer al mismo tiempo porque a Fastiviris se le habían hecho las rodillas agua y caía *desguabinado* en las baldosas que se llenaron de sangre casi inmediatamente. Entonces Sor, apretando lo que le quedaba de la botella y apuntando a ver si se paraba el buen mariconazo, me agarró por la muñeca y puso pies en polvorosa. Atrás quedaba la loca metiéndole los dedos a la sangre de Fastiviris que se iba abriendo en la blancura del mosaico como una aureola de la que tienen los ángeles. Tina Turner tenía un disco en la radio bien pegado ese verano y Doña Rafaela, borracha que no podía con su vida, lo masticaba blandamente por el lado supuestamente bueno de la boca en un idioma desconocido. Sor casi se mata en el último escalón. Se rompió uno de los tacones pero vino a retomar la compostura al llegar a los estacionamientos y ya en la Avenida España, totalmente repuesta aunque arruinada, me dijo, “Te invito una barquilla en helados Bon, ya que *tamo cerca*”.

## POESÍA

JORGE BOCCANERA

**El jardinero de Paumanok**

A Walt Whitman

Montado en el instinto de la rueda  
llega el jardinero de Paumanok.  
Con los hospitalarios, los osados,  
con los cuatro caballos que tiran de su almita robusta.  
Alarde del tambor en la sangre resuelta.  
Sombrero de ala ancha.

Todos comemos de su mano.

El silbido del afilador tajea la amorosa carne de la mañana,  
presagia al nómada, al vociferante del cafetín invitando  
otra vuelta de grapa.

Y el poema a zancadas con su respiración interrogante:  
“¿Quién desea caminar conmigo?”

Las chispas de su lengua dan cúpulas furiosas.  
En sus estanterías se abrazan el verbo plácido y la onomatopeya,  
la turbulencia, la urraca azul con su graznido  
y las alas de musgo de los muertos,  
la jerga indómita y veintiocho mozotes bañándose en el río.

Y todos comemos de su mano.

“Aprendiz del ingenuo, maestro del astuto,”  
el jardinero de Paumanok  
asomó un día al puerto vestido de overol, pañuelo al cuello  
y bigote de foca.

Yo era una edad muy breve que calzaba preguntas inmensas.  
Me regaló un puñado de bolitas,  
dentro de cada una vibraba una gota de plomo, unos labios  
granates, la guadaña en el ojo de un gato y una flor boquiabierta.  
¿Qué otra cosa es la infancia que un pez de plata centelleando  
al centro de un mundo difunto?

Entraba a la peluquería de mi abuelo Santiago con sus crenchas  
(mi abuelo resoplaba por lo bajo).  
Nunca se recortó la cabellera.  
Colgaba la sonrisa en el espejo, elegía una silla, se dormía  
(no roncaba, lo suyo era retumbo).  
Se soñaba escalando los cerros jaspeados de La Quiaca,  
tocando una marimba en Masatepe,  
respirando el incienso de la iglesita de San Juan Chamula  
y a veces, que moría abrazado a su imaginación

Ya viene el enfermero de campaña  
-lavativas, raciones de comida, lampazo al piso y orinales,  
solución mercurial, auxilios, bálsamos-.  
Lo vi repartir correspondencia entre los náufragos, cerrar  
los ojos de los obreros tirados en el muelle en aquella  
matanza de 1907  
Llevaba el corazón clavado en una estaca.  
Me acariciaba la cabeza.

Y todos comemos de su mano.

Junto a lo desbocado, el dulce aprecio, llega el maestro de canto,  
el compañero de la obrera del Rhin, del minero de Oruro, del  
pescador de White,  
de aquellos indios sauks que un día despertaron en el aire  
(les habían robado la tierra debajo de los pies) y nunca se  
rindieron  
El gran jefe Halcón Negro plantó árboles de dignidad en la  
Conciencia,  
y el jardinero junto al fuego dijo: “Cada quien canta lo que le  
corresponde”

Lo vi muy cerca de aquella cabra atada a la cruz negra que le  
saliera al paso a Apollinaire y lo dejara hablando solo.  
Lo vi con “los escarabajos que arrastran su bola de estiércol,”  
con los que hunden su lengua en corazones limpios.  
Lo vi entre forasteros, victroleras, peones de estiba, changarines,  
lo vi entre marineros, feriantes y payasos de circo.  
Escuché bien clarito cuando dijo: “Si no estoy en un sitio,  
búscame en otro, te estaré esperando.”

Y todos comíamos de su mano.

Su corpulencia anclaba en aquel largo mostrador de estaño  
y deshilaba historias, las escuché, lo juro  
Las palabras corrían sobre verdes praderas con la fuerza del agua  
que redondea las piedras y crujía en la leña la aventura.  
En la misma balanza iban la muerte y la fecundación.  
Sus iniciales van bordadas en el pañuelo de Vallejo, en los  
cuatro sombreros de Pessoa, en los bastones de palo de Coronel  
Urtecho, el corbatín de Pound.

Ya llega el jardinero de Paumanok.

Toda su humanidad entra resuelta  
en los viejos zapatos que le pintó Van Gogh.



Jacinto Gimbernard a los 9 años, con su maestro de violín Willy Kleinberg

## CONSONANCIA

# Jacinto, el niño violinista de la esquina de Regina

ARÍSTIDES INCHÁUSTEGUI  
BLANCA DELGADO MALAGÓN

En los años 40 del siglo pasado, la esquina formada por las calles Padre Billini y José Reyes se convirtió en punto de atracción para los caminantes habituales de aquel trayecto. De la antigua casa que albergaba entonces una imprenta, emergía el sonido de un violín que hablaba de recónditas emociones, y se decía que era producido por un niño solitario que allí habitaba, al que llamaban Jacintico.

Se trataba de Jacinto Gimbernard Pellerano, el hijo de Bienvenido Gimbernard y Concepción Pellerano Álvarez, nacido en la capital el 17 de septiembre de 1931, fruto del matrimonio de dos seres totalmente diferentes: el padre, de anárquica personalidad, periodista, impresor y editor, y la madre, mujer bondadosa, de refinados modales, maestra del colegio de las Pellerano, egresada de la escuela de señoritas fundada por Salomé Ureña. De la madre, el niño habría de heredar sus atractivas facciones, el temperamento apacible y una indeclinable vocación hacia la enseñanza, y del padre, su desenfadado amor por la música y una férrea voluntad, que Jacinto supo cubrir siempre con el terciopelo de su esmerada educación.

Para don Bienvenido, Jacinto era su tesoro y había decidido fabricarle una personalidad distinta a la de los jóvenes de aquel tiempo. A la manera de un príncipe, estudiaría en la casa con preceptores del más alto nivel intelectual en el país, que le proporcionarían desde su niñez una sólida formación humanística para ponerlo en contacto con los grandes pensadores universales. Jacintico nunca asistió a la escuela, tampoco tuvo juguetes, ni hizo travesuras como los demás niños y esta infancia tan fuera de lo común lo fue convirtiendo en un ser melancólico, observador e introspectivo, un extraño en el medio en el que le había tocado nacer.

El padre había decidido que su hijo fuera violinista y con ese fin le compró un instrumento para que aprendiera a tocarlo, bajo la guía de una maestra particular que vendría

regularmente a la casa. De ese modo, el solitario niño pasaría los días estudiando violín, en un cuarto enrejado que daba a la calle Padre Billini, mientras desde su imprenta, el orgulloso progenitor supervisaba sus avances técnicos. Así fueron transcurriendo sus primeros años, con la única compañía del violín que se había escogido para él.

Mientras tanto, el contacto permanente con sus preceptores le había ido proporcionando al niño un desarrollo intelectual precoz —sin infancia previa—, lo que daría un matiz muy especial a su personalidad de adolescente. El Jacintico de antes se iba transformando en un joven capaz de interactuar con adultos, sostener conversaciones sobre temas trascendentes y muy pronto don Bienvenido integró a su hijo a los diversos procesos de la imprenta, para familiarizarlo con el olor de la tinta, las prensas, linotipos y papeles, y desde niño él conoció en la práctica cotidiana, todas las etapas del proceso de una publicación, experiencia que le serviría a lo largo de su vida, al aportarle las destrezas necesarias para la elaboración de sus propias obras. En la imprenta del padre, Jacinto conoció también el rostro desgarrador de la pobreza al entrar en contacto con los obreros humildes y honestos que allí trabajaban, y esa vivencia cotidiana despertaría en él una solidaridad hacia los más necesitados, que a través de los años no lo abandonaría jamás.

La figura providencial de la incursión de Jacinto en la música sería Willy Kleinberg, el gran violinista y pedagogo austríaco arribado al país en 1938, en calidad de refugiado, quien lo puso en el camino del arte siendo todavía un niño y desde sus primeras lecciones formales lo ayudó a sentar las bases de su sólida técnica futura. Poco después, este profesor lo hizo debutar como alumno suyo en los salones del Ateneo, a la edad de ocho años, con apenas 8 meses de clases. Para una segunda audición, le dedicó el capricho “Para ti”, que el niño violinista estrenó en esa ocasión y a partir de esas primeras presentaciones, los

críticos comenzaron a augurarle un futuro promisorio en la música.

Con la profesora y gran pianista germano-cubana Manuela Jiménez, el artista en ciernes realizó estudios de interpretación musical y, más adelante, al abandonar el país Willy Kleinberg, el violinista puertoplateño Ernesto Leroux fue su maestro del instrumento hasta el año 1947, cuando don Bienvenido Gimbernard puso a su hijo bajo la tutela del destacado instrumentista italiano Danilo Belardinelli, recién llegado a la capital bajo contrato con La Voz del Yuna. En unos

cuatro años, Belardinelli le refinó su técnica, amplió su universo interpretativo, le inspiró la elegancia escénica que el joven nunca perdería y sobre todo, lo enseñó a cuidar con esmero su instrumento, el violín: su otro yo.

Desde sus 14 años, todavía en pantalones cortos, Jacinto ya formaba parte de la cuerda de los segundos violines de la Orquesta Sinfónica Nacional, para pasar a los primeros violines a los 18, con su mayoría de edad, y luego a los 23 años alcanzar el cargo de mayor responsabilidad en la orquesta, el de Concertino. La sólida preparación, bajo la guía de sus profesores, le había aportado las herramientas que él necesitaba para expresar, a través de su violín, toda la sensibilidad que había reprimido desde sus primeros años de vida.

Así, bien pronto, aquel atípico ser humano fue capaz de enfrentar las partituras más intrincadas del repertorio sinfónico, y de repente se convirtió en el primer violinista de su país, escogido a los 18 años para debutar como solista frente a la Orquesta Sinfónica Nacional, en el Salón de las Cariátides del Palacio Nacional y años después, inaugurar las más emblemáticas salas de concierto de la República Dominicana: el Palacio de Bellas Artes y el Teatro Nacional.

Su renombre de artista en ascenso lo llevó posteriormente a tocar en Alemania y a realizar una gira mundial en los primeros violines de la renombrada orquesta de Cincinnati. Pero la llamada de la tierra lo hizo regresar a su país en 1966, a ocupar de nuevo su puesto de Concertino en la OSN y a compartir con los suyos las experiencias adquiridas por él en el extranjero.

Entonces le llegó el momento de aportar su cuota de servicio a la Nación, a través de presentaciones como solista en



La apostura patricia de Jacinto Gimbernard se manifiesta ya a sus 19 años, al interpretar el Concierto en Mi mayor, de Bach, bajo la dirección de Roberto Caggiano.

temporadas sinfónicas, la dirección musical de óperas y el desempeño de importantes posiciones oficiales, como la de Embajador Dominicano en Francia, las direcciones del Teatro Nacional y de la Orquesta Sinfónica Nacional, además de instituciones culturales de carácter privado.

Jacinto escribió libros sobre diversos temas y numerosos artículos en la prensa del país, mientras canalizaba su inclinación por la enseñanza a través de clases magistrales en el Conservatorio Nacional de Música y en sus enjundiosos comentarios en

conciertos populares de la OSN por todo el territorio nacional. Junto al pianista Vicente Grisolia mantuvo por largos años su programa educativo “Música de los Grandes Maestros”, en un espacio transmitido por la televisora oficial, con el que ambos crearon un nuevo tipo de televidente que seguía cada una de sus entregas con gran fidelidad. Pero más importante aún, su intachable comportamiento social a lo largo de su vida hizo de él un referente moral para los dominicanos.

La música había unido a Jacinto Gimbernard y a Miriam Ariza desde su primera juventud, cuando comenzaron a acercarse a través de hermosas obras para violín y piano. Aunque la vida los separó por largo tiempo, al regreso de ella al país, convertida ya en la primera pianista nacional, la música volvió a unirlos, ahora para siempre. Entonces se casaron y formaron con sus respectivos hijos una sola familia, hasta que la muerte de Miriam vino a convertir esa idílica relación en un recuerdo...

En un momento dado, la vida quiso que Jacinto tuviera que separarse de su violín, el juguete de su infancia y luego cetro de sus triunfos. Pero el sonido emitido por aquel instrumento de sus primeros años perdurará para siempre en la memoria de todo aquel que alguna vez se detuvo a escucharlo en sus solitarias sesiones de práctica, en su casa de la calle Padre Billini de las cercanías de Regina Angelorum. En las vetustas piedras de ese templo colonial ha quedado prisionero para la eternidad el amoroso sonido creado por Jacintico, el niño violinista de la esquina de Regina, que se hizo adulto a destiempo y que a lo largo de su vida no defraudó las esperanzas puestas en él desde un principio. •

# El fandango en la música popular dominicana

## Una revisión bibliográfica

ALEJANDRO PAULINO RAMOS

A partir de una revisión bibliográfica somera, se puede explicar la existencia durante toda la época colonial y hasta las primeras décadas del siglo XX, de un baile llamado fandango que fue común en muchos pueblos de América y en especial de la zona caribeña, aunque en cada uno de ellos tuvo características propias, resultado de los procesos formativos de sus respectivas culturas.

El *Diccionario de Autoridades de la Lengua Castellana* (1726) lo señala como:

*baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo. Por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, reflejo de holgura, a que concurren muchas personas. Fandanguero es el aficionado a bailar el fandango u asistir a convites o festejos<sup>1</sup>.*

Como se establece, el fandango fue baile a la vez que diversión y pasatiempo de muchos de los pueblos colonizados por España en América.

Para Fray Iñigo Abbad y Lasierra, el baile de fandango en el Puerto Rico de finales del siglo XVIII era la diversión más

apreciada para esos isleños, en él “participaban centenares de personas de todas partes”<sup>2</sup>, mientras que el martiniqueño Moreau de Saint-Méry, en su obra *Descripción de la Parte Española de la isla de Santo Domingo*<sup>3</sup> (1796), describe el fandango como un baile donde se acompañan de guitarra, con sonido de calabaza o maracas que se agitan. William Walton en su obra *Estado actual de las colonias españolas* (1810), refiriéndose a Santo Domingo, lo señala como un baile más movido que el bolero y que también se acompaña de voz y guitarra, aclarando que las danzas que se bailan en el fandango, consideradas por él como repulsivas por su obscenidad, no son practicadas en sociedad<sup>4</sup>. De modo que al fandango ya muy temprano se le tenía como un baile y música de los campesinos de Santo Domingo, Puerto Rico y otros pueblos de la región caribeña; pero en el caso dominicano era también música y baile de esclavos y libertos, en contraposición al gusto musical de la oligarquía esclavista colonial.

Por su parte, Pedro Francisco Bonó en *El Montero* (1856) describe el fandango aclarando que no era una danza especial sino “mil danzas diferentes, es un baile en cuya composición entran: un local entre claro y entre oscuro, dos cuatros, dos

1 Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Imp. Francisco del Hierro, 1726.

2 Fray Iñigo Abbad y Lasierra. *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista Puerto Rico*. Madrid, 1789. En: Paul G. Millar. “*Historia de Puerto Rico*”, Nueva York, Rand McNally, 1923. pp.215-216.

3 Moreau de Saint-Méry. *Descripción de la Parte Española de la Isla de Santo Domingo*, Filadelfia, 1796. Ver edición dominicana 1944.

4 William Walton. *Estado actual de las colonias españolas*. Santo Domingo, Editora de Santo Domingo, 1976. La edición original es de 1810.

güiras, dos cantores, un tiple, mucha bulla, y cuando raya en lujo, una tambora”<sup>5</sup>.

En Santo Domingo parece que el fandango estuvo presente desde principios de la época colonial y se hizo tan popular que la palabra fue sinónimo de fiesta, a tal punto que se olvidaron los dominicanos que había un baile llamado fandango<sup>6</sup>. Pero los cambios que afectaron la sociedad dominicana de la época republicana, en especial los relativos al surgimiento de la industria azucarera en el último cuarto del siglo XIX, con su consecuencia migratoria y el desarrollo del comercio en todo el territorio, lo irán postergando y arrinconando en el campo hasta transformarlo en jolgorio y, más tarde, en las primeras décadas del siglo XX, es muy posible que pasara a formar parte de la base musical, por lo menos en el uso de los instrumentos, de lo que se conocería como merengue y bachata.

Durante la época colonial, con una sociedad extremadamente relacionada con el hato ganadero y su consecuencia cotidiana que era la montería, el fandango fue la fiesta popular de los dominicanos en contraposición a los bailes de salón de los reducidos núcleos de hateros, oligarquía esclavista y funcionarios coloniales. Mientras esto sucedía en el ámbito de los campesinos que se consideraban descendientes de los españoles, en el sector de los esclavos y libertos cuyas tempranas raíces remontaban a África, las fiestas de palos o atabales se extendían constreñidas por legislaciones prohibitivas que intentaban desarraigar de ese importante componente de la etnia dominicana la herencia ancestral de una cultura que sobrevivía no solo en Santo Domingo, sino en toda la zona de las Antillas.

Al fandango, baile cuya presencia está registrada en varios países de América, se le tiene tanto como género musical, como sinónimo de fiestas populares y en el caso dominicano como fiesta campesina. Numerosas referencias sobre este baile aparecen en libros y ensayos: Ulises Espaillat, Eugenio María de Hostos, Pedro Francisco Bonó, José Ramón López, Francisco E. Moscoso Puello, Ramón Emilio Jiménez, y Jaime Colson, entre otros, se refieren a esta diversión casi siempre campesina.

Max Henríquez Ureña, en *La Conspiración de los Alcarrizos* (1941), novela que se desarrolla durante la ocupación haitiana

(1822-1844), trae un diálogo registrado en una fiesta; no la fiesta de salón en que bailaban los sectores altos de la sociedad dominicana de entonces, sino de una típicamente campesina de la primera mitad del siglo XIX, en el que el fandango aparece como música y como baile muy común entre los jóvenes y del gusto de los soldados españoles<sup>7</sup>.

Pero el fandango no era lo más popular en los grupos aristocráticos, los que preferían otras músicas y otros bailes, como por ejemplo la tumba, que debía su nombre a la tumba andaluza pero con la que no tenía semejanza<sup>8</sup>. El autor aprovecha para describir lo que para él era el sincretismo que se iba gestando en la música dominicana y lo hace con la siguiente explicación:

*La frase melódica era de sabor nativo, aunque en ella se advertía, como por lo general sucede en la música criolla, un eco de expresiones musicales de otras regiones del mundo, muchas veces de España y, al través de España, de los árabes. Pero imitar no es copiar; y si la música criolla imita, al imitar modifica y adapta la frase melódica al sentimiento nativo, dándole nuevo sentido musical. El ritmo de la tumba tenía efectos sincopados de tipo africano y por eso podía marcarlo con precisión el güiro<sup>9</sup>.*

Imitación y adaptación van a constituir las bases, junto con la instrumentación, de la música que se bailaba en fandango, que de paso nos llevó al merengue y, luego, llegando al siglo XX, se fue acoplando con las fiestas de bachatas.

En el baile relatado por Max Henríquez Ureña en los grupos de la alta sociedad hatera aparecen los demás bailes en moda, como por ejemplo “el vals, que ya para entonces estaba de boga en América”. La fiesta de fandango va a recorrer la mayor parte del siglo XIX sin tropiezos, pero el país va a entrar en las últimas dos décadas del referido siglo en un proceso que podríamos llamar de modernización tecnológica, de apertura al mercado y progresivas inmigraciones. Esos cambios impactaron el campo dominicano y de paso hicieron entrar en crisis las fiestas de fandango, aunque todavía a principio del siglo XX estas seguían siendo importantes en algunas localidades del país. Nuestro poeta popular por

excelencia, Juan Antonio Alix, escribió una décima en 1894, en la que establecía la importancia del fandango, al decir que este “jamás faltará”<sup>10</sup>.

En *Nisia: cuentos puertoplateños* (1898) José Ramón López describiendo la fiesta de fandango expone con cierta nostalgia como ya para ese año esta comenzaba a transformarse. López dice que en el fandango se tocaba el monótono acordeón, la tambora y el güiro “que componía la orquesta”. Se celebraba en una espaciosa enramada con suelo de tierra de donde surgía el polvo ennegrecido y se alumbraban con lámparas de petróleo<sup>11</sup>. De modo que se puede entender que en esos encuentros, con los que se divertían los campesinos, es muy seguro que el merengue era ya el género que se estaba imponiendo, aunque los ritmos de moda también se interpretaban con la misma orquesta.

Informaciones interesantes sobre lo arraigado que todavía estaba el fandango como fiesta popular campesina (que era lo mismo que decir nacional, ya que gran parte del pueblo era campesino)<sup>12</sup> a principios del siglo XX, en la que se bailaba merengue, tango, zarambo y otras músicas, aparecen en la novela *El General Babieca y Patricio Flaquenco* (1916), escrita por Jaime Colson y en la que el autor relata las luchas entre los partidarios de “bolos” y “coludos” en las primeras décadas del siglo XX. En esa novela el General Babieca, personaje principal, le exigió a Patricio:

*Deja esa carrera, renuncié para siempre a los fandangos de la patria. —Pues mire usted —dijo Orlando— no renunciaré nunca al baile, aunque sea en la cuerda floja, porque en nuestro país el que no baila no figura, y el que no figura no vale, aunque tenga trabajo y virtud: Cantemos el tolelé. / Este mundo es un fandango / y es menesterlo bailar. / Baile usted merengue o tango, / que es mejor que trabajar. / En la lengua ser patriota / es talento sin igual. / Saber rasquear una jota, / eso es ser ginbre social. / Saber beber aguardiente, / saber jugar bacará, / saber matar mucha gente, / de ahí no se puede pasar. / Cantemos al son del güiro; / Salga una moza a bailar. / Tire usted al aire un tiro. / Y no hay mejor general.*

Como se ve, la fiesta llamada fandango estaba muy relacionada con diferentes bailes, el aguardiente y la violencia.



Baile de negros

Esto fue una constante en Santo Domingo, al igual que en Cuba y Puerto Rico, como queda establecido en otra parte de su novela, en la que Colson inserta un verso en el que se anota la importancia de este baile en la identidad musical de los dominicanos: “Es fandango la vida que llevamos / nosotros los que vamos a pelear / sobre las ruinas del país bailamos / al compás de Dios, Patria y Libertad / Donde quiera que plantamos la bandera / sagrada tricolor de la nación / y lucha el ciudadano como fiera / para cantar, bailar y beber ron”.

El vocablo fandango, para nombrar la fiesta campesina, fue desapareciendo durante los primeros veinte y cinco años del siglo XX, sustituido por jolgorio y bachata tanto en las ciudades como en los campos dominicanos. En esto incidieron mucho las transformaciones económicas fruto del proceso de industrialización y la llegada de miles de inmigrantes puertorriqueños y cubanos desde finales del siglo XIX. Pero como sucede con los rasgos culturales, el término no desapareció de repente y en muchos lugares del Cibao permaneció como sinónimo de fiesta campesina, pero se puede apuntar como hipótesis que fue en la región Sur de la República Dominicana donde por más tiempo prevaleció. De todos modos, desde hace décadas la música y baile de fandango dejó de existir en el país, inclusive desapareció del léxico popular; sin embargo, su presencia en la bibliografía revisada obliga a una investigación más acabada acerca del significado histórico-cultural de este baile entre los dominicanos. •

5 Pedro Francisco Bonó. *El Montero*. (1856). Véase la edición de la Colección Pensamiento Dominicano, 1968.

6 Fradique Lizardo. “Los bailes dominicanos”. En: *Antología de la Literatura dominicana*, Santo Domingo, Intec, 1981, p.139.

7 Max Henríquez Ureña. *La Conspiración de Los Alcarrizos*. Lisboa, 1941, p.250.

8 Max Henríquez Ureña, Ob. cit.

9 Ob. cit., p. 253 y ss.

10 En: Juan Antonio Alix, *Décimas*, Santo Domingo, Imp. Vda. J.R. Vda. García, 1927, p.86.

11 José Ramón López. *Nisia: cuentos puertoplateños*. Santo Domingo, La Cuna de América, 1898, p.90 y ss.

12 Véase por ejemplo el poema “Noche buena en San Miguel”, aparecido en E. Rodríguez Demorizi, *Poesía popular dominicana*, Santo Domingo, La Nación, 1938, pp.237-238.

13 Jaime Colson, *El General Babieca y Patricio Flaquenco*, Puerto Plata, 1916, p.56-57.

## CON TRASLUZ



Tú y Yo



Jean Gentil

# Mirar al otro

TANYA VALETTE

El cine no es cosa de mujeres. Como casi nada. Así quieren hacernos creer, pero las mujeres de mi estirpe construyeron otro modelo para mí. En mi casa no había cosas para hombres y cosas para mujeres. Había cosas. Y las hacía quien podía. Las mujeres de mi familia me llevaban al cine. Y con ellas, con mi madre, con mis tías, vi películas de vampiro, de Bergman, de Antonioni, de vaqueros y también de amor. El cine era el matiné de los domingos en el Independencia; la mano de mi madre y el vapor de sus enaguas; la certeza de mi nombre en la cartomántica de una de mis películas de culto: *Sombras del Mal*, de Orson Welles; El rostro de María Schneider mirando el camino alejarse de la misma manera que lo hacía yo en el Fiat 125 azul cielo de papi, los días de paseo. Una crece a golpe de intuiciones y un atardecer, sin hasta ahora entender muy bien el porqué, me fui a estudiar cine a una escuela que se inauguraba con mi generación y en la cual estudia ahora mi hija. Era La Habana, el año en que pasaba el cometa Halley.

Muchas mujeres estaban a mi lado, frente a mí. A mis espaldas.

Muchas mujeres en República Dominicana han hecho su propio recorrido para llegar al cine, incluso una de ellas, María Steffani, fue la primera realizadora de nuestro país, en los años 20. En todas me reconozco porque me ha conmovido el poder de las imágenes que han construido, pero quiero hablar de algunas de las obras de tres cineastas que han hecho el mismo recorrido de mi formación. Tres mujeres sin las cuales no se puede escribir el cine de autor en la República Dominicana: Laura Amelia Guzmán, Natalia Cabral y Johanné Gómez. Las tres comparten, con la poética propia de cada una, una sensibilidad muy especial para contar el mundo a través de personajes a la deriva, con una soledad que se resiste a acompañarse y amores contrariados y tenaces. Cuentan desde la otredad, ese difícil ejercicio de mirar al otro y desde allí reconocerse. Hay también en ellas una necesidad de posicionarse, de hacerse cargo, cruzando a veces los límites

de las formas y de la ética, sin caer en la denuncia barata o el discurso evidente. Han construido obras delicadas, iluminando personajes cuyas vidas pertenecen a la épica caribeña del día a día.

El cine de autor es una cuestión de mirada. Qué decides mirar. Cómo y desde dónde lo miras. Hace algunos años, en una sala de cine en España, vi *Jean Gentil*, ficción etnográfica de Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas. Era la primera vez que una película dominicana me dejaba en tal estado de conmoción, con un dolor inmenso que me llegaba hasta los huesos. Era una película contada desde un lugar inédito hasta entonces en nuestra cinematografía. La diferencia estribaba en la mirada, en la empatía que tenía esa mirada, en lo que se decidía dejar fuera o no en el campo de esa mirada. Era, sin lugar a dudas, un momento fundacional en nuestro cine.

El desarraigo fue lo que me hizo establecer una conexión inmediata con el personaje Jean Gentil, un emigrante

haitiano que representa la errancia de un cuerpo a la búsqueda de una verdad, un cuerpo como una subjetividad, perdido entre montes de una exuberancia salvaje, casi indecente ante tanto abandono. Paisaje crepuscular en un Caribe lejos de la carta postal, contado en bucólicos planos generales en los cuales Jean Gentil deambula desesperado, solo contra el mundo, abandonado por sus dioses, sacudiendo nuestra precaria (solo entonces nos damos cuenta), zona de confort. No hay respuestas ni redención posible ni para el antihéroe de la película ni para nosotros mismos.

Poner el cuerpo, representar una verdad a través de las fisuras de la fragilidad humana, esa nada complaciente constatación, es la que Johanné Gómez documenta en *Caribbean Fantasy*. Ruddy y Morena, pareja ya emblemática de nuestro cine, muestran unos cuerpos ultrajados por la miseria, vencidos y desprovistos de gracia, pero con una dignidad que radica, no casualmente, en la mirada que se posa sobre ellos, con una sensualidad que nos remite a la manera en la cual Pier Paolo Pasolini filmaba a sus personajes en *Accattone*, uniendo el punto de vista del autor con el de sus personajes.

Ruddy es un yolero de figura taciturna, habitado por un silencio sobrecogedor. Junto con él, el río Ozama nos atraviesa como una espada fría, contextualizando el devenir cotidiano de los habitantes de los márgenes de una ciudad que es también la nuestra, aunque nos resulte tan ajena. De nuevo el otro nos delata. La primera aparición de Morena, la amante de Ruddy, marca un tono que va in crescendo, a la par que su delirante canto bíblico, hasta ocuparnos por completo, hasta que nada más nos importa, solo esa historia ingrata de amor en medio de los escombros, de amor condenado,



Caribbean Fantasy

el amor de dos seres marginados que se salvan el uno al otro varias horas a la semana. Vidas secas enajenadas por la pobreza, la contaminación ambiental y la imposibilidad de amarse en medio de tanta dificultad, como Noeli y su novio, en *Dólares de Arena*, de Laura Amelia Guzmán. Personajes que, con su distancia, comparten un mismo destino.

Natalia Cabral, explora en *Tú y Yo* la relación entre La Doña, una viuda de 70 años y Aridia, su joven criada. Relación llena de tensiones y ambigüedades que nos remite a heredadas formas esclavistas. Pero al final del día, en la casa acomodada del centro de Santo Domingo donde viven aisladas entre los oficios domésticos, esas dos mujeres saben que, de algún modo, solo se tienen la una a la otra. Poco a poco vamos incorporando aquellas dos vidas que se acompañan, muy a pesar de ellas mismas y de la imposibilidad de comunicarse desde el abismo social que las separa. Una ternura parca va naciendo, no obstante los desayunos en silencio y las ganas de escapar que uno percibe en Aridia, quien al igual que Jean Gentil y que Ruddy, intenta encontrar una comunión con la naturaleza, pero esta se le resiste, como cuando se prepara para salir bajo la lluvia y la vemos alejarse, solitaria, en medio de ese caos urbano que imaginamos

al ver las calles inundadas de agua y lodo.

La soledad de la Doña es sobrecogedora. Hay tristeza en casi todos sus gestos, una tristeza soterrada, pero no por ello menos evidente. ¿Quién es Tú y quién soy Yo? A mí me gusta quedarme sin respuestas. Como si cada una lograra existir en función de que la otra está allí y solo por eso. El dispositivo utilizado en el documental es el mayor acierto. Una observación extremadamente respetuosa, que crea momentos de gracia y belleza, como las dos secuencias finales: el jardín botánico y el recorrido por la ciudad. Natalia y Oriol Estrada, con quien codirige, han realizado un film posterior, *El Sitio de los Sitios*, en el cual, desde el mismo dispositivo observacional hacen una aguda disección del tedio y la felicidad en un mismo espacio compartido por clases sociales distintas.

Hace siete años de esa tarde que vi *Jean Gentil* en una sala de España. El cine de autor dominicano da pasos sostenidos hacia una forma de contarnos desde miradas y voces particulares, a partir de historias y personajes universales. Un cine que tiene la voluntad de encontrar un espacio en la memoria colectiva, construyendo desde la ficción y el documental un álbum de familia que, ciertamente, trascenderá el tiempo y los límites de la isla. •

# Un humanista va al cine

## Una relectura de las obras de Pedro Henríquez Ureña

JOSÉ LUIS SÁEZ S. J.

Hace ya más de treinta años, cuando apareció mi obra *Historia de un sueño importado*, incluí un trabajo breve, a manera de apéndice sobre la actitud de Pedro Henríquez Ureña con respecto al cine. Lo titulaba “El cine y el silencio de Pedro Henríquez Ureña”.

Una relectura de los ensayos y la correspondencia del humanista dominicano me hizo caer en la cuenta de que había dejado de lado detalles importantes y enriquecedores para comprender mejor ese supuesto “silencio” de

Pedro Henríquez Ureña en relación al “juquete” de los *Hermanos Lumière*.

Nuevos datos de sus contemporáneos y, sobre todo, un poco más de reflexión sobre su concepto del arte y, en particular, del teatro, me obliga a tratar con un poco más de amplitud el tema que esboqué, un poco a la ligera en 1982. Sirva este nuevo ensayo como un acto de homenaje al gran humanista y erudito dominicano, a pesar de la distancia que nos separa cada vez más.

Releyendo los escritos de un humanista tan completo como Pedro Henríquez Ureña, dada la supremacía que concede al teatro, sorprende lo poco que habla del cine. Aparte de las frecuentes alusiones que hace al teatro, y sobre todo al problema del realismo en el “nuevo teatro”, con respecto al cine, guarda un extraño silencio, y solo una vez alude a tres películas que había visto en junio de 1930 en la Argentina.

Cuando analiza los movimientos culturales del siglo XX en su obra póstuma *Historia de la cultura en la América Hispánica*, compuesta en 1946, llega a mencionar el periodismo y la música popular, como únicas muestras dignas de citarse entre

las modalidades culturales, además del teatro<sup>2</sup>. Pero, aunque sigue guardando cierto silencio sobre el cine, al referirse a la influencia de las sociedades literarias a partir de los años veinte, alude a que entre 1924 y 1942 la Asociación de Amigos del Arte de Buenos Aires se había convertido en “centro activo de exposiciones de pintura, escultura, arquitectura, fotografía y libros, conferencias, lecturas, y de tarde en tarde, novedades de teatro y de cinematógrafo”<sup>3</sup>.

En la obra de nuestro humanista aparecen tres pasajes que se refieren al cine: los dos primeros son alusiones indirectas, pero el tercero es la única referencia

directa al cine que se veía en la Argentina en los años treinta. En el ensayo “La renovación del teatro: Hacia un nuevo teatro”, aparecido en 1920, y más tarde incorporado a su obra *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), se queja del afán realista que ha obligado al teatro a dar un giro tan grande, y llega a preguntarse para qué sirve, a fin de cuentas, el “realismo”<sup>4</sup>.

“El delirio realista —se refiere al siglo XIX—, acabó por abandonar a veces los telones y la pintura, llevándolos a las decoraciones de interior, que a fuerza de exactitud se convierten en muebles: sôlidas, macizas, de madera y metal. Son

exactas, sí, pero inexpresivas, estorbosas y costosísimas”<sup>5</sup>.

Las decoraciones “académicas” del siglo XIX convirtieron al escenario en una habitación, con la única diferencia de suprimir una de las paredes, —la del prosenio—, y exageraron hasta el máximo los detalles prolijos de muebles, ornamentos y vestuario, sin lograr por eso una “participación” más activa del espectador, y perdiéndose así hasta el texto literario. Era el siglo del barroquismo de Wagner y sus absurdos espectáculos operáticos. “¿Absurdo mayor —se pregunta el autor—, que presentarnos como reales la cabalgata de las valquirias, el dragón de *Sigfrido*, el cisne de *Lohengrin*, la tierra andante de *Parsifal*?”<sup>6</sup>.

Ante esa loca carrera del realismo por el realismo, el humanista dominicano propone tres soluciones, optando por la que él llama “radical”. La primera solución es la ARTÍSTICA, y se inicia con la protesta contra las pretensiones de exactitud fotográfica, contra la minucia de pormenores, y trata de simplificar la decoración, dando paso a la fantasía, ya que el propósito del arte no es engañar, sino sugerir. La segunda solución es la HISTÓRICA, que pretende dar a cada obra un escenario y unos decorados iguales o semejantes a los que tuvo en su origen, con el solo objeto de hacer su comprensión más asequible al público moderno. Por fin, la tercera solución o solución RADICAL, aboga por la eliminación de toda decoración:

*La simplificación debe ser completa: todo lo accesorio estorba, distrae de*

*lo esencial, que es el drama”. Es preciso adentrarse en el drama de Hamlet, —Pedro Henríquez Ureña menciona el montaje de Forbes Robertson—, sin que nos entorpezca un telón mal pintado o unas bambalinas que pretenden darme una falsa ilusión de realidad. “La falta de accesorios estorbosos dejaba la tragedia desnuda, dándole la severidad estupenda”, y creando así un flujo de comunicación entre los actores y el espectador, que es lo único importante<sup>7</sup>.*

En el segundo texto de Henríquez Ureña —una carta desde México a su hermano Max (22 de diciembre 1908)—, se plantea ya la tesis acerca del realismo y la misión del arte en general. Comentando las cuartillas que le enviaba su hermano de la primera redacción de *Teatro Contemporáneo*, le dice:



*Inconsciente o conscientemente, parece declarar que el realismo es la mejor forma de arte. He insistido ya suficientemente en lo fundamental de ese error, que es creer que el arte tiene por fin copiar la vida, así es que no necesito analizártelo de nuevo. El fin del arte es crear una vida superior, es decir, construir una vida superior tomando de la actual, del ambiente, los elementos de belleza<sup>8</sup>.*

Por eso, para el humanista, la fotografía es algo que resulta imposible en arte, porque toda “pretendida copia de la vida, a pesar de su fidelidad, implica selección de determinados elementos por el artista y supresión de otros”.

Estos dos textos cobran verdadero valor si se los enmarca en el contexto de las corrientes artísticas de esos primeros veinte años del siglo XX, sobre todo con la aparición del “realismo” escénico a que se refiere el trabajo sobre la renovación del teatro. Y es preciso, ante todo, hacer hincapié en la crisis por la que atravesó el naturalismo bajo el liderazgo de Emile Zola, continuador del realismo a lo Balzac y Flaubert, precisamente cuando el cine acababa de hacer su aparición en el ambiente pequeño-burgués del París de fines del siglo XIX. El tercer texto de Henríquez Ureña alude al cine más directamente, pero solo de manera anecdótica. En una carta a su amigo mexicano Alfonso Reyes, fechada el 13 de junio de 1930, escrita “en el tren de La Plata a Buenos Aires”, y haciendo un “diario” de su estancia en la primera como profesor de Filología Castellana, dice:

1 José Luis Sáez, *Historia de un sueño importado: ensayos sobre el cine en Santo Domingo* (Santo Domingo: Ediciones Siboney, 1983, pp. 161-169).

2 Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la Cultura en la América Hispánica*, 8ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1966).

3 Pedro Henríquez Ureña, *Obra Dominicana*. Santo Domingo, Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1988, p. 360.

4 Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Ed. Babel, 1928. (La más reciente es la de Miguel de Mena: Santo Domingo: Cielo Naranja, 2006).

5 P. Henríquez Ureña, “La renovación del teatro” en *Obras Completas III*. Santo Domingo, UNPHU, 1977, p. 382.

6 Pedro Henríquez Ureña, *Obras Completas III*. Santo Domingo, UNPHU, 1977, p. 381.

7 *ibid.*, p. 387.

8 Arístides Incháustegui et alii (eds.), *Familia Henríquez Ureña. Epistolario* (Santo Domingo: Secretaría de Estado de Educación, 1994), p. 464.

En el Cine Club, he visto “The Fall of the house of Ushir” (¿o es Ushir House?), en arreglo de Opstein (sic). Como Poe, está bien realizado. En el cine comercial, he visto “El cuerpo del delito”, bueno (aunque over ingenious) como asunto policial, absurdo como lenguaje: Seguro, —que enuncia bien—, diciendo “Adiós, rica”, Barry Norton, enunciando como guarango de Buenos Aires: “Lajana”, por “las ganas”, Antonio Moreno, con enunciación de mozo de cuerda sevillano (“arguien...”), junto a pronunciaciones ultralingüísticas (“el señor Bensén). Dorothy Brenner, que comió ayer en casa, nos invitó a ver “Sally”, tontería en color y música”.

La primera película mencionada en la carta a Alfonso Reyes, se titulaba en realidad “La Chute de la Maison Usher”, probablemente la que vio Henríquez Ureña en el Cine Club de La Plata fue la versión en inglés “The Fall of the House of Usher”, realizada por el director francés Jean Epstein en 1928, inspirándose en algunos relatos fantásticos de Edgar Allan Poe (1809-1849), sobre todo “El retrato ovalado” y “El hundimiento de la casa Usher”, escritos a mediados del siglo XIX, y que formarían parte de doce narraciones o historias extraordinarias (*Tales of Terror*, 1832).

La segunda película que vio Henríquez Ureña en un cine comercial de la misma ciudad era una de las tantas producciones hispano-norteamericanas o simplemente mixtas, realizadas en California a partir de 1929 y, más adelante, en Joinville-le-Pont (París) por la empresa Paramount, para rescatar el amenazado mercado latinoamericano, que había empezado a desilusionarse de las películas



norteamericanas al incorporarse el sonido, aunque todavía indeciso e imperfecto, a finales de 1928.

Aunque la misma Argentina había intentado sonorizar sus primeras películas en 1930 con el sistema Vitaphone —un disco que se intentaba sincronizar con la acción de la película—, su primera producción totalmente sonora no aparecería hasta el 17 de agosto de 1931. Se trataba de “Muñequitas porteñas”, un filme de José A. Ferreyra, un bohemio que hizo cine a

su modo, hasta el grado de prescindir del guion, y supo explotar el sentimentalismo del tango con una buena dosis de populismo romántico.

Por eso, la película a que se refiere el humanista dominicano en la carta ya citada no puede ser argentina, y de ahí precisamente deriva su crítica a la “enunciación” o falso acento porteño de algunos actores, a pesar de aparecer en el reparto un argentino, el actor Barry Norton. Como sucedía en otros países de habla castellana, las películas realizadas en California, “a toda prisa” en la mayoría de los casos y por directores que apenas conocían la lengua, estos filmes “mixtos” no fueron bien recibidos en América Latina, y ayudaron a crear o fortalecer donde ya existía la industria nacional del cine.

La tercera película mencionada por Henríquez Ureña es “Sally of the Sawdust” (“Sally del aserrín”), realizada en 1925 por el conocido David W. Griffith, y probablemente sonorizada cuatro años más tarde con el citado sistema Vitaphone. Se trataba de una versión fílmica de la obra de Dorothy Donnelly, “Poppy”, que cuenta las aventuras de un ilusionista de circo que se hace cargo de una huérfana y la incorpora al espectáculo. Un giro melodramático y artificial convierte a la supuesta huérfana en la heredera de una fortuna y, por supuesto, a su padre adoptivo en un agente de bienes raíces.

Tratándose de una película mediocre de Griffith, y aún en la etapa del cine mudo, no es raro que Pedro Henríquez Ureña la califique de “tontería en color y música”. El fracaso del cineasta americano en hacer dinero con sus películas, la reacción contra la llegada del sonido, y su retiro del cine en 1931, le convirtieron en uno de

los “inmortales”, pero incapaces de llegar de verdad al público.

Como se aprecia en el texto citado, aunque parezcan un tanto inesperadas y hasta ligeras, las ideas del humanista dominicano obedecen a una tendencia del humanismo de la época, quizás un poco desfasado y anacrónico. A pesar de su dominio de la literatura de habla inglesa, despacha la película de Jean Epstein, basada en esos cuentos de Allan Poe, con un comentario superficial: “Como Poe, está bien realizado”. Sin embargo, dedica siete líneas al problema de la “enunciación” impropia de los actores en una película sin trascendencia, como “El cuerpo del delito”, que ni siquiera conserva la Fundación Cinemateca Argentina, de Buenos Aires. Como es natural, el experto en filología no se fijó en otra cosa que en la incorrección de la pronunciación, sin prestar atención a las imágenes, el ritmo, la trama (“over-ingenuous”, se reduce a llamarla) u otros aspectos formales.

A pesar de que varios intelectuales de habla castellana supieron ver en el cine, además de lo novedoso de lo que pronto sería una nueva forma de expresión, un atisbo de lo que iba a ser la carrera de las artes del siglo XX, quizás Pedro Henríquez Ureña no logró integrarlo en la concepción de las artes y la literatura que subyacía en su obra, o simplemente lo desestimó como un intruso mecánico, que pretendía, de la noche a la mañana, la categoría de arte.

Sabemos por algunas referencias anecdóticas, que Pedro Henríquez Ureña frecuentaba el cine con alguna asiduidad, por lo menos durante sus años de

estancia en Argentina. Por una carta suya al mismo Alfonso Reyes (16 de agosto 1930), también sabemos que su esposa Isabel lo hizo con verdadera frecuencia, quizás como refugio de una posible depresión<sup>10</sup>. A la asiduidad del humanista se refiere en sus memorias el Licdo. Pedro Troncoso Sánchez, al hablar de sus años de embajador o ministro de la República Dominicana en Buenos Aires.

“Una noche —se refiere a los meses de verano de 1943—, salimos con él a ver una película del Oeste en un cine cercano, y observé, contra lo que esperaba, que no le disgustaba el género, ya que se complacía en señalar ciertos diálogos y situaciones en que advertía la tradición teatral anglosajona que partía de Shakespeare”<sup>11</sup>.

Como se puede observar, entre los recuerdos de Troncoso Sánchez y las tres películas que refiere haber visto Henríquez Ureña en junio de 1930, han pasado exactamente trece años. Ese tiempo, si el humanista mantuvo su costumbre de asistir al cine con cierta regularidad, parece que modificó su actitud frente a ese espectáculo, y llegó a gustar incluso de las películas del Oeste norteamericano, que ya para esas fechas habían dado al cine una lista de éxitos de no escaso valor.

La alusión de Troncoso Sánchez a la consabida “tradición teatral anglosajona” es sumamente útil para comprender la actitud del otro Pedro frente al cine. Del testimonio de sus contemporáneos, sobre todo de su hermano Max, se desprende la afición que tuvo por el teatro, y precisamente por el de Shakespeare, desde su adolescencia. Así, cuando apenas tenía diez años, leyó una traducción

del dramaturgo inglés. Y, cuando al poco tiempo llegó a Santo Domingo la compañía de teatro del italiano Luigi Roncoroni, los dos hermanos hicieron todo lo posible para convencer a su padre de que los llevara al teatro La Republicana (el futuro Panteón Nacional) a ver los dramas “Romeo y Julieta”, “Hamlet” y “Otelo”, y que luego les comprara la edición de sus obras, que ya habían visto en la Gran Librería Selecta de don Félix Evaristo Mejía<sup>12</sup>.

Unos años después, hacia 1902 probablemente, y durante la corta estancia de la familia en New York, la afición de los hermanos Henríquez Ureña se vio más que satisfecha con la variedad de espectáculos a que podían asistir. “Si hoy aplaudimos a Eleonora Duse, mañana tocaba el turno a Henry Irving o a otras grandes figuras de la escena contemporánea”, dice Max Henríquez Ureña en sus ya citados y amenos “recuerdos de infancia y juventud”, escritos en Ginebra en 1950<sup>13</sup>.

Aunque el maestro Azorín y el mismo Ortega y Gasset sean una verdadera excepción en el mundo literario español, la actitud de Pedro Henríquez Ureña con respecto al cine podría justificarse quizás por las mismas razones que le llevaron a luchar contra el realismo teatral. Sin instrumentos de juicio que no fueran los literarios, para un espíritu exquisito y exigente como el del afamado políglota dominicano, el cine no habría logrado aún satisfacer los requisitos del arte y, como cualquier otra conquista de la técnica, no conllevaría un verdadero progreso en la “producción” de la belleza o en la expresión de lo mejor del ser humano. •

9 Pedro Henríquez Ureña, *Obras Completas VI* (Santo Domingo: UNPHU, 1979), p. 424. En una carta posterior (8 de diciembre 1931), hablando de su paso por New York, se lamenta “Los grandes cines, el Roxy, el Paramount, llenos de cargazón Luis XVI”. op. cit., p. 433.

10 Pedro Henríquez Ureña, op.cit., p. 426.

11 Pedro Troncoso Sánchez, “Remembranzas de Pedro Henríquez Ureña”, *Listín Diario* (Santo Domingo, 6 de junio 1984), p. 7.

12 Así lo cuenta, con todo lujo de detalles Max Henríquez Ureña en sus “Recuerdos de infancia y juventud”, en *Pedro Henríquez Ureña. Antología* (Santo Domingo: Ediciones Feria del Libro, 1981), pp. xxviii-xx.

13 *ibid.*, p. xxxv.



## CON ARTE

# Ciudad, arquitectura y poder

## *El kilómetro cero de la dictadura trujillista*

OMAR RANCIER



A los diecisiete días de instalarse el gobierno de Rafael Leónidas Trujillo Molina, el 3 de septiembre de 1930, la ciudad de Santo Domingo fue destruida por los embates de los vientos del ciclón San Zenón. Nadie pensó que aquel desastre se convertiría en la oportunidad para iniciar la consolidación de una de las tiranías más sangrientas de América y la clave para definir una inteligente estrategia de colonización del territorio nacional y de representación del poder.

La reconstrucción de la ciudad de Santo Domingo permitió a Trujillo proyectarse como el “reconstructor” no solo de la ciudad sino de todo país, lo que logró con un ambicioso, y verdaderamente exitoso, plan de obras que le valió el título de “Padre de la Patria Nueva”.

Santo Domingo en 1930 era una ciudad bucólica de apenas 50,000 habitantes y de una extensión de no más de tres kilómetros cuadrados, cuyas edificaciones en su mayoría eran de madera y techos de cana y de planchas de zinc. El impacto de San Zenón dejó un saldo de miles de muertos y la devastación completa de la ciudad. Las nuevas edificaciones iniciadas por el gobierno fueron de bloques y techo de cemento. Se inició un vasto programa urbano.

En los próximos seis años la ciudad se transforma de acuerdo a la concepción de Trujillo. La primera fase de ese proceso culmina con el cambio de nombre de la ciudad de Santo Domingo a Ciudad Trujillo. En homenaje a ello se erige en 1936-37 el obelisco, que marca conceptualmente lo que llamo el “kilómetro cero de la dictadura trujillista”.

Además del obelisco, en ese sitio se encuentran el parque Eugenio María de Hostos, originalmente Parque Ramfis, y el antiguo Palacio del Partido Dominicano, diseño de Henry Gazón Bona de 1944, en



Trujillo y emplazadas en estrecha articulación con la Avenida George Washington, construida por Ramón Báez López-Penha, paseo marítimo que se constituyó en el principal escenario de la parafernalia de poder del trujillato.

Estas edificaciones, ubicadas en un kilómetro del malecón, representan, además, el mejor ejemplo de la estrategia de colonización del espacio que se implementó durante la dictadura trujillista, haciendo uso de esa capacidad de comunicación que posee la arquitectura y que ha sido utilizada principalmente por los regímenes de fuerza desde hace más de tres mil años, desde los faraones egipcios, para mostrar su poder e infundir obediencia a una población cautiva a través de las edificaciones y monumentos y de las grandes obras urbanas. En cambio, los gobiernos democráticos no han usado, o han usado muy poco, este recurso semántico.

la actualidad penosamente intervenido y sede del Ministerio de Cultura.

El obelisco, inaugurado en 1937, fue diseñado por Alfredo González, hermano y socio de Guillermo González, y construido por el Ing. Rafael Bonnelly. El parque Eugenio María de Hostos fue diseñado por Guillermo González Sánchez en 1936, ganador de un concurso para esos fines, y construido por el Ing. Ramón Báez López-Penha (Moncito).

A unos 500 metros hacia el este del obelisco se erige el llamado obelisco hembra, oficialmente denominado monumento Trujillo-Hull a la independencia financiera de 1942, diseñado por los catalanes Tomás Auñón y Joaquín Ortiz. A 500 metros al oeste se emplazaba el paradigmático Hotel Jaragua, obra maestra de Guillermo González de 1942, demolido en 1982; todas edificaciones emblemáticas del régimen de

La arquitectura y la ciudad, que es “la suma de sus arquitecturas”, como dice Aldo Rossi, tienen una capacidad inmensa de comunicar mensajes porque ambas constituyen un lenguaje universal. Además, como decía Lewis Mumford, la ciudad con el lenguaje son las grandes obras maestras de la humanidad. Esa capacidad comunicativa fue entendida por Trujillo desde el inicio de su régimen para extender su omnimoda presencia sobre el territorio dominicano. Durante los 30 años que duró la dictadura se pudo estructurar una estrategia que permitió la presencia del régimen en todos los estratos sociales y espacios urbanos y rurales y que incluso se dirigió hacia mejorar la valoración del régimen internacionalmente. La arquitectura fue la pieza clave de esa estrategia.

Ramón Martínez, teórico y profesor universitario, planteaba que la dictadura trujillista construyó, como parte de su

estrategia de dominación, lo que él llamó un sofisticado “tubo semántico” que se inició con el cambio de nombre de la ciudad y continuó con poner el nombre del dictador o de un familiar a las calles y avenidas principales y también a las demarcaciones políticas y a los elementos geográficos. Trujillo, además, en una práctica típica de los dictadores, llenó las plazas de las ciudades de todo el país con estatuas de su persona. Su megalomanía llegó hasta cambiar el nombre del Pico Duarte, la montaña más alta de las Antillas, por el de Pico Trujillo.

En cuanto a los diferentes tipos de edificios, encontramos una de las más sutiles manipulaciones del significado en arquitectura. Todas las edificaciones que representaban directamente un servicio del gobierno, y eso también lo señala Ramón Martínez, fueron llamadas “Palacios”: el Palacio Nacional, el Palacio de la Gobernación, el Palacio de Justicia y así sucesivamente.

Pero además esos “Palacios” estaban diseñados en un estilo que se puede llamar neoclásico fascista, que fue bien codificado por Henry Gazón Bona en su libro de 1949 *La Arquitectura Dominicana en la Era de Trujillo*, como un esquema de diseño de tres cuerpos con una marcada tendencia a la verticalidad acentuada en el cuerpo central, más alto que los otros dos. El antiguo Palacio del Partido Dominicano, a pesar de la lamentable intervención a que fue sometido, es un buen ejemplo de esta tipología.

Por otro lado, las edificaciones que albergaban instituciones relacionadas con áreas técnicas, académicas y de salud, se diseñaron en un estilo moderno, una manera de expresar los compromisos del régimen con la tecnología, la educación y la salud. Si observamos el diseño de las escuelas construidas por el régimen y el

campus de la Universidad de Santo Domingo de 1947, en particular los edificios de la Facultad de Medicina y la Facultad de Ingeniería y Arquitectura, estos últimos diseñados por José Antonio Caro, los hospitales diseñados por los hermanos Pou Ricart y, sobre todo, el elegante Hotel Jaragua de González, desafortunadamente demolido por una mala decisión política, nos podremos dar cuenta de la sutileza del manejo del significado de las edificaciones como instrumento para caracterizar un régimen de fuerza (palacios del Partido Dominicano y de Justicia, por ejemplo) que además se interesa por la mejor educación (las facultades de Medicina e Ingeniería y Arquitectura de la USD) y que se “abre democráticamente” al turismo internacional (Hotel Jaragua).

Otro espacio que viene a representar el régimen de Trujillo es el de la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre, inaugurada en 1955, con la cual se celebró el jubileo de la dictadura. Resemantizada, con justicia, como el Centro de los Héroes de Constanza, Maimón y Estero Hondo, La Feria, como se le conoce coloquialmente, se construyó en el tiempo récord de ocho meses para conmemorar los 25 años del gobierno del Generalísimo Doctor Rafael Leónidas Trujillo Molina, “Benefactor de la Patria” y “Padre de la Patria Nueva”.

Diseñada por un equipo de los mejores arquitectos de la época, encabezado por Guillermo González, reúne un grupo de edificios paradigmáticos de la arquitectura moderna de la República Dominicana, entre los que se destaca el Palacio del Consejo Administrativo del Ayuntamiento del Distrito Nacional. La Feria responde a un esquema urbano monumental dominado por el eje norte-sur que tenía las dos entradas principales al recinto: al sur, hacia el malecón, con el arco rebajado que tiene el mosaico mural de Vela Zanetti y la

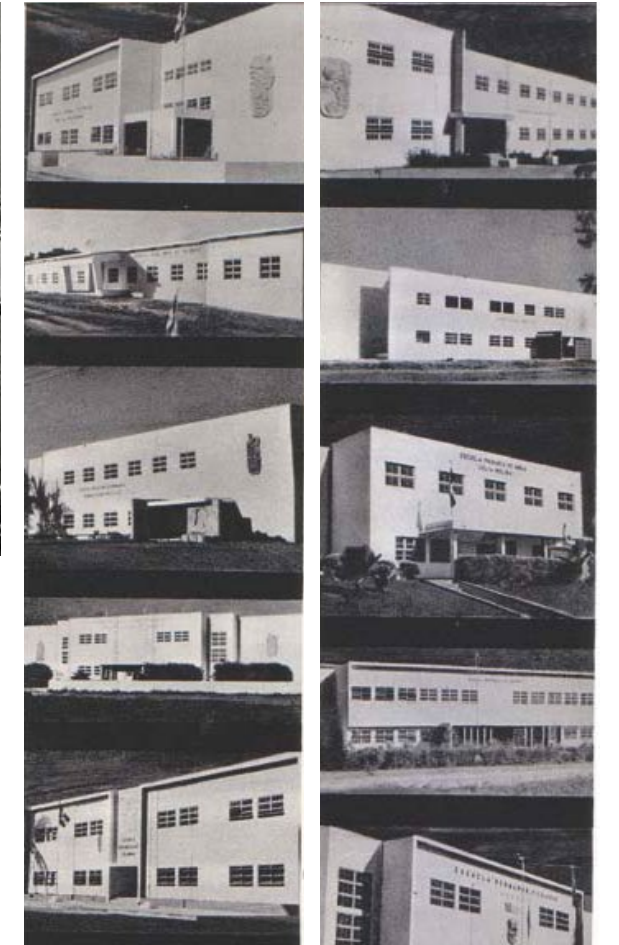
Plaza de las Naciones, popularmente conocida como “la bolita del mundo” y al norte hacia la ciudad, donde estaba el coloso y la ligera losa que cruzaba la avenida central y que servía como portal, con la gran fuente ceremonial que articula el espacio del poder legislativo y el gobierno de la ciudad.

La Feria, en el límite oeste de la capital, se estableció como el nuevo centro urbano de Ciudad Trujillo, que competía, de alguna manera, con el Centro Histórico y trataba de gritar a los cuatro vientos las bondades del gobierno encabezado por el “perínclito de San Cristóbal”.

Estas acciones conformaron una estrategia de dominación formidable que permitió una presencia omnímoda de Trujillo en todos los aspectos de la vida cotidiana de los dominicanos, desde la sutil manipulación del significado de las edificaciones oficiales hasta el odioso letrero “En esta casa Trujillo es el Jefe”, que debía estar colgado en un lugar visible en todos los hogares dominicanos.

Trujillo sembró todo el territorio nacional de símbolos, sus símbolos, de todas las escalas y en todos los espacios, a algunos de los cuales se les ha dado un nuevo uso y un nuevo significado que les ha permitido sobrevivir. Quizás los más relevantes han sido la Feria de la Paz y el Monumento a la Paz de Trujillo, diseño de Henry Gazón, en Santiago, resemanizado como Monumento a los Héroes de la Restauración de la República. Así mismo han permanecido los obeliscos, macho y hembra, como popularmente se les conoce, monumentos que más de una vez se ha planteado demoler, en lo que sería un desconocimiento de la memoria histórica de nuestra ciudad.

El kilómetro cero de la dictadura trujillista, esa franja costera que va desde el obelisco hembra hasta el Hotel Jaragua,



agrupa edificios y espacios paradigmáticos y ejemplifica la estrategia de colonización territorial del régimen trujillista. De igual manera ha servido como modelo, un modelo perverso, para los gobiernos postrujillistas, principalmente el gobierno del Dr. Balaguer, artífice de la resemanización al iniciarse sus mandatos en los años posteriores a la guerra de abril del 1965, con proyectos en los sitios más representativos de esa contienda, que desactivaron la carga significativa revolucionaria que adquirieron en el conflicto constitucionalista. Me refiero a la cabeza del Puente Duarte, intervenida con la

llamada Plaza de La Trinitaria, uno de los mejores ejemplos de diseño de plaza urbana en la ciudad, obra de Manolito Valverde y Benjamín Paiewonsky, actualmente mutilada y abandonada por el viaducto que trazaron sobre ella sin ninguna sensibilidad; el parque Independencia, desafortunado ejemplo de diseño urbano caracterizado por la verja estroboscópica que lo separa de la ciudad y la intervención en la Fortaleza de Santo Domingo, tres sitios que adquirieron gran valor ideológico durante la contienda del 65 y cuyo significado fue desactivado, como dije, por la resemanización

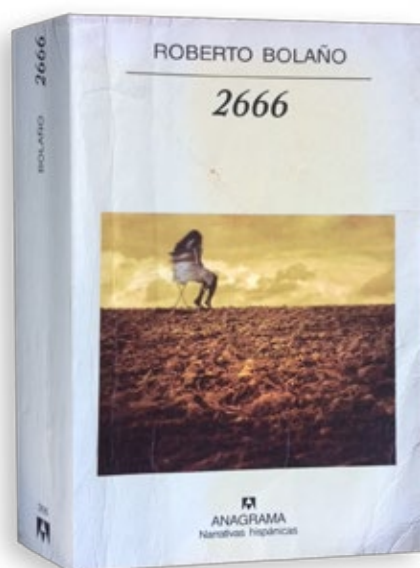
balaguerista. El valor de la arquitectura y del urbanismo como uno de los significantes ideológicos más potentes ha sido aprovechado principalmente por los gobiernos de fuerza y las dictaduras.

Llama la atención que aún hoy el malecón sea el escenario de desfiles militares y corsos floridos de corte trujillista.

Sería interesante ver cómo se aprende de esta cualidad comunicativa de la arquitectura y el urbanismo, no para colonizar opresivamente el territorio, sino para construir una mejor ciudad, un espacio de oportunidades, democrático, con equidad y sostenible. •

# La violencia en la novela hispanoamericana del siglo XXI

LEDA SCHIAVO



Rodrigo Rey Rosa, que recibió en 2004 el Premio Nacional de Literatura y al año siguiente el Premio Iberoamericano José Donoso. Ha vivido en diversos países, aunque siempre ha vuelto a Guatemala. En *El material humano* (2009) usa documentos hallados en un archivo policial y mezcla experiencias personales, con lo que sigue otra de las tendencias de la literatura llamada posmoderna. El afán de mostrar documentación se encuentra también en su novela *Los sordos* (2012), que comienza con una *Nota del autor* en la que se refiere a

su investigación sobre “el milenarismo sistema de justicia maya”.

El hondureño Horacio Castellanos Moya es quizás el autor que más ha ahondado en el tema de la violencia en Centroamérica, sobre todo en El Salvador, el país latinoamericano donde más tiempo ha vivido, o sería mejor decir sufrido. En *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador* (1997) muestra la relación amor odio que siente por su patria, como el austríaco Thomas Bernhard mostró por la suya. En *Insensatez* (2004) se refiere a la trágica situación de Guatemala durante la guerra civil que duró 36 años y a la masacre de los indígenas. Se vale de un personaje que es encargado por la iglesia católica de realizar una investigación sobre el genocidio, y su pánico y paranoia subsiguientes al asesinato del obispo que, sin ser nombrado, se identifica como Juan Gerardi. *La sirvienta y el luchador* (2011)

El tema de la violencia, ya se trate de guerras, crímenes, tortura, narcotráfico, ejerce una atracción indudable en lectores y espectadores. En España se siguen publicando muy buenas novelas sobre la guerra civil (1936-1939), sobre la violencia de ETA y, en general, apelando a un público que busca literatura de evasión, sobre misterios a resolver. La novela negra tiene un público fervoroso tanto en España como en Hispanoamérica.

Las dictaduras y las guerras civiles, el narcotráfico y la violencia ejercida por el poder institucionalizado son temas que no se agotan en la literatura hispanoamericana.

En Perú la insurrección del grupo maoísta Sendero Luminoso es tema de excelentes novelas, como *Abril rojo* (Premio Alfaguara, 2006) de Santiago Roncagliolo, *Un lugar llamado oreja de perro* de Iván Thays (finalista del premio Herralde en 2008) o *La hora azul*, de Alonso Cueto, que recibió el premio Herralde en 2005, o la que recibió el premio Planeta en 1993, *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa.

Sobre la tragedia de la guerra civil en un país latinoamericano no mencionado pero reconocible como Perú, Daniel Alarcón publicó en inglés *Radio ciudad perdida* en 2007.

Las sangrientas represiones en Guatemala son materia de abundante literatura. El autor más representativo me parece

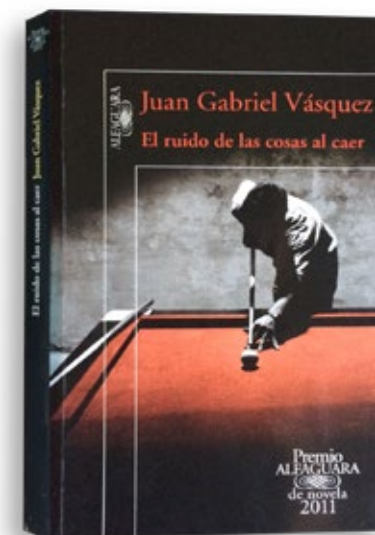
es una novela sobre los abusos del poder y la vulneración de los derechos humanos; la crueldad y la violencia angustian y no dan respiro al lector. *El sueño del retorno*, de 2013, en cambio, tiene ciertos rasgos de humor y humanidad en los personajes. El protagonista se prepara para volver a su país y se ilusiona con la esperanza de que la paz que se anuncia se haga realidad y pueda empezar una nueva vida, pero el miedo lo acosa hasta el mismo momento en que está por subir al avión y con esta expectativa acaba la novela.

Sobre la violencia en El Salvador Jorge Galán publicó en 2016 *Noviembre*, donde narra el asesinato de seis jesuitas, el Rector y cinco profesores de la Universidad Centroamericana, junto a la señora de la limpieza y su hija. El ejército intentó vincular a los guerrilleros del Frente Farabundo Martí con el crimen, ocurrido en 1989, pero pronto se supo que este fue llevado a cabo por un pelotón de las fuerzas armadas.

El tema de la violencia en Colombia no puede dejar de remitirnos a la ya mítica narrativa de García Márquez. Los autores que vuelven sobre el tema en este siglo lo hacen tanto por el lado de los enfrentamientos derivados de la política como por el lado del narcotráfico. Es muy conocida por haber sido llevada al cine, la novela de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios* (1994) en la que a la vez que se refleja la situación sociopolítica del país se desarrolla un discurso autorreflexivo que la sitúa en los márgenes de la posmodernidad.

El colombiano Evelio Rosero recibió el premio Tusquets en 2007 por su extraordinaria novela *Los ejércitos*, en la que se describe cómo un pueblo pequeño es asediado por lo arbitrario e irracional de la violencia. Juan Gabriel Vásquez narra el horror de la violencia debida al narcotráfico y el miedo desatado en Colombia en la década del 70 en *El ruido de las cosas al caer*, premio Alfaguara 2011. Una pequeña joya es uno de los libros póstumos de Carlos Fuentes, *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, que tiene como tema el asesinato de un dirigente guerrillero del M-19 que ya había dejado las armas.

La dictadura cívico militar que asoló Argentina entre 1976 y 1983 provoca temas diversos, tanto la épica de la guerrilla como el tema de la tortura y los desaparecidos, los niños robados o la guerra de las Malvinas.



Los hijos de desaparecidos han escrito sobre el compromiso de sus padres y su memoria del terror. Son, por lo tanto, novelas autobiográficas. La primera fue *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, le siguieron *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron (2011) y *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez (2016), publicado primero en forma de blog.

Las novelas sobre los desaparecidos y el terror durante la dictadura argentina son muchas. Podemos citar *Los topos* de Félix Bruzzone (2008), *Kamchatka* (2003) de Marcelo Figueras, cuya novela está escrita desde el punto de vista de Harry, niño de diez años, que cuenta la historia de sus padres, desaparecidos. Marcelo Figueras vuelve al tema de la dictadura aunque mezclando elementos de literatura fantástica en *La batalla del calentamiento* (2007).

En la misma línea del terror a ser secuestrado por las llamadas fuerzas del orden se inspira *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela, premio Alfaguara en 2012. También esta novela trata el tema de la relación padre-hijo, pero en sentido contrario a las anteriores ya que el niño siente la vergüenza de descubrir que su padre es uno de los entregadores de los vecinos.

Una novela digna de recordarse sobre el tema del miedo y sus metáforas es *El lago* de Paola Kaufman, merecedora del premio Planeta en 2005.

Eduardo Sacheri ha tenido mucha difusión con su novela *La pregunta de sus ojos* (2005)

debida en gran parte a la película dirigida por Campanella con el título *El secreto de sus ojos* (2009). En 2016, su novela *La noche de la Usina*, trata otro tipo de violencia: la estafa a los ahorristas que perdieron gran parte de su dinero porque los bancos congelaron las cuentas durante lo que se llamó *el corralito* en 2001

En Uruguay, el ex dirigente tupamaro Mauricio Rosencof condensa en *Sala 8* (2012) su experiencia personal con la cárcel y la tortura apelando al sueño, el delirio, a las variadas formas de evasiones mentales para sobrevivir al horror. Sala 8 designa a la enfermería donde eran llevados los torturados para revivirlos.

En la literatura mexicana no podría faltar el tema de la violencia, tan magistralmente tratado por el chileno Roberto

Bolaño en su extensa novela *2666* publicada póstumamente en 2004. El tema de los feminicidios de Ciudad Juárez reaparece en *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez

Juan Villoro establece en *Arrecife* (2012) un delicado equilibrio entre una novela entendida como thriller y las circunstancias por las que atraviesa su país. Las alusiones al narcotráfico, al tema de las mujeres golpeadas, al engaño a los turistas, aparecen entrelazadas con la intriga sin caer en lo sórdido. Ya en *El testigo* (2004) había tenido éxito narrando los entramados sociopolíticos de la violencia en su país.

Alejandro Páez Varela revela que conoce a la perfección a los personajes y el escenario que narra en *El reino de las moscas* (2012) porque domina el tema de los cárteles en el norte de México, sobre todo en Ciudad Juárez y Chihuahua, donde fue periodista.

Quien ha tenido gran éxito de venta con el tema de la narcoliteratura es Elmer Mendoza. En *Nombre de perro* (2012) sigue la saga del Zurdo Mendieta, un personaje que investiga y se enreda con los narcotraficantes, con los que no colabora pero sí se corrompe. Se hace difícil, sin embargo, leer la novela por el vocabulario de la calle y del hampa de Sinaloa, donde vive Mendoza, y la mezcla de escenarios y diálogos y personajes. Mendieta había aparecido en *La prueba del ácido* (2010) y volvió a aparecer en *Besar al detective* (2016), también con la reaparición de su amiga, Samantha Valdés, jefa del cártel del Pacífico. Mendoza y Mendieta se habían hecho famosos con *Balas de plata* (2007), que recibió el premio Tusquets.

Entre los grandes escritores seducidos por el tema de la violencia hay que citar a Homero Aridjis con *Sicarios* (2007) y *Los perros del fin del mundo* (2012), precedidos por *La zona*

*del silencio* (2002) y *La santa muerte* (2003). Y, por supuesto, a Carlos Fuentes, quien en casi toda su obra hace sátira política (*La silla del águila*, 2003) pero, en cuanto al tema que tratamos, hay que destacar *Adán en Edén* (2009).

La novela del nuevo siglo sobre la violencia puede considerarse una evolución de la llamada novela de dictador, de la que hay ejemplares en casi todos los países de habla hispana. Es que las dictaduras de antaño han pasado a ser dictablandas allí donde hay gobiernos neoliberales y el dictador ha quedado por el momento en el pasado. Tuvimos, hace pocos años, el sueño de *Unasur*, o de la Unión de Naciones Suramericanas, un sueño que probablemente quedará por ahora en el olvido. Se propuso desarrollar un espacio regional integrado a la vez que consolidar una identidad suramericana. Por el momento todavía resulta más fácil enterarse de lo que se publica en Estados Unidos o Europa que lo que aparece en un país limítrofe.

Las novelas escritas en Latinoamérica se consagran y llegan a ser conocidas sobre todo si son publicadas por las grandes editoriales españolas. Tampoco es una garantía, ya que, por ejemplo, estas editoriales que a veces imprimen en países hispanoamericanos deciden qué es lo que interesa comercialmente. Por ejemplo, Douglas Leyva, nacido en Honduras y publicado por Tusquets (*Guadalajara de noche*, 2006), no se distribuye en Buenos Aires por decisión de la editorial. En este siglo, algunas editoriales pequeñas han logrado trascender las fronteras de su país, pero muchas veces ni siquiera en las Ferias del Libro se consiguen las obras de nuevos escritores. Estar enterado de lo que se publica en países hermanos significa un penoso rastreo de blogs por internet o la consulta de las revistas literarias. •

#### CONFLUENCIA

JOSÉ ACOSTA

## Cuándo amanecerá

—¿Cuándo amanecerá?

—En un momento. No te desesperes.

Pero la noche seguía allí, como si el monte la tuviera agarrada, llena de ruidos, de espectros, de sombras que corrían hacia todas direcciones.

—Ya debió de haber amanecido. Sobre aquel risco siempre salía el sol. ¿Qué estará pasando?

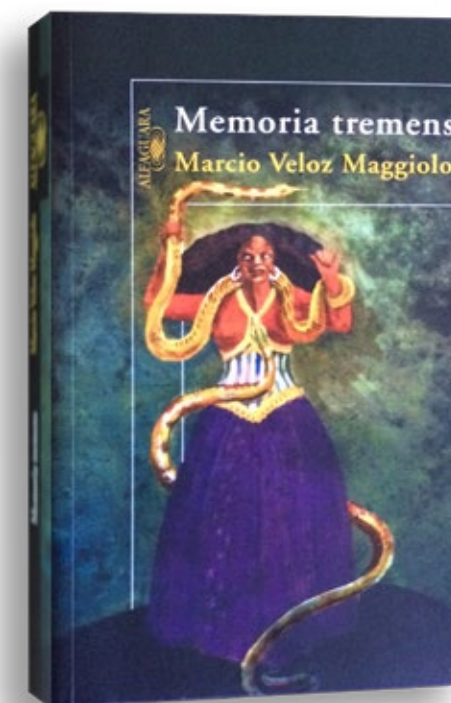
—En un momento. No falta mucho.

Pero ya llevaban tres días esperando y así esperarían toda la vida. El sol de ellos no saldría jamás.

#### CON PARECER

# Memoria Tremens, tesis y antítesis del delirio

FERNANDO CABRERA



Para Jorge Luis Borges recordar era un verbo sagrado al cual tuvo derecho un solo hombre, Irineo Funes, y había muerto. En esta ocasión, en *Memoria Tremens*, novela de Marcio Veloz Maggiolo (Alfaguara, 2009), quizás estamos ante la reencarnación de Funes en el enajenado personaje principal, Matildo, hombre de fuerzas menguadas, casi inmóvil por una alegada ceguera, que se afana, consciente de que el tiempo lo borra todo, en dejar todo escrito para, una vez cumplida su misión de vencer el olvido, poder descansar definitivamente.

Para entrar en materia —o mejor: en memorias— me permitiré dos afirmaciones temerarias: 1) esta es una obra axial tanto para Maggiolo, acaso su mejor novela, como para nuestra novelística, toda vez que a través de las divagaciones de sus personajes se desarrolla una singular *tesis étnica*, esto es, se configura una visión holística de los componentes raciales de la dominicanidad; y 2) su autor, desde los fundamentos mismos del realismo mágico, desarrolla una *antítesis* o *crítica* a la dilatada presencia de esta corriente en la novelística latinoamericana.

#### Connotación étnica

Esta obra contiene el más ameno y completo recuento de la mitología en que se asienta nuestra cultura. Dada la coherencia de las visiones, así como el minucioso ejercicio de armonización,

sobre viscerales y ancestrales referentes multirraciales a través de una espiral de siglos, resulta obvio que estamos ante una suerte de epopeya de nuestro origen, de un deambular desde los albores de la colonización y las olas de inmigrantes hasta tocar, al calor de la segunda república, las piedras fundacionales de un barrio capitalino, adentrándose desde ahí a perfilar la totalidad del ser nacional.

La síntesis de tal complejidad en una novela solo podía ser realizada gracias al conocimiento y oficio de un escritor en el cenit de su producción, como Maggiolo, mixtura de demiurgo travieso, sociólogo, historiador y gozoso antropólogo de tópico obsesionado, cual se constata a segundas:

... porque nada de lo que se hacía antes en torno a la que se llama Filomena Loubana se hacía antes. La fama oculta y la imagen de Santa Marta crecieron en Villa Francisca, nuestro barrio, casi sin que nadie se diese cuenta. Se dice que bastaron solo unos milagros de los cuales, asumo yo, el primero sería la muerte de Abdulah.

La tesis de una memoria explicativa de nuestro mestizaje se encuentra difuminada a través de los cinco capítulos. Todo el argumento revaloriza las influencias africanas en toda nuestra dinámica social, colocándolas a la par de los usuales

referentes hispánicos, enfatizando el singular proceso de integración sincrética de su santería con los usos y credos de Europa y Oriente Medio, y con las creencias taínas. Todas las memorias convergen en Filomena Loubana, o Santa Marta la Dominadora, en una atmósfera en la cual deviene cotidiano el misterio:

*Los luás son dioses africanos vestidos con las ropas de los santos católicos. Si usted ve un tipo raro, con faldón, corona de santo, pintura por todas partes, manto antiguo, y lo acompaña un encantador olor a incienso, y si la imagen desaparece ante sus propios ojos, diga que ha visto un luá. Ahora los hay blancos y mulatos, pero antes fueron prietos...*

En fin, Maggiolo construye la historia emocional de nuestra media isla desde lo particular, desde una biografía (en ocasiones, con tintes autobiográficos), tanto concreta como delirante, desde el devenir de una barriada mínima, Villa Francisca —salvada por afectos y lealtades que en estrategia de transtextualidad permean toda su obra.

### Reformulación del método de las maravillas

*Memoria Tremens* establece un hito dentro del contexto del realismo mágico ya que, medio siglo después del advenimiento de esta corriente, la prosa contenida tiene la capacidad de reverdecer el gusto en viejos diletantes y captar lectores nuevos, por su apego ortodoxo a recursos expresivos que hacen trascender la realidad de su propio contexto ordinario hasta el mito; al tiempo de que posibilita la crítica de la validez del estilo de ficción asumido en un contexto posmoderno en el cual el hiperrealismo campea por sus fueros. La novela, reitero, apela al realismo mágico. Como lo avizó Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*, y Gabriel García Márquez en sus narraciones cortas y en *Cien años de soledad*, Maggiolo se percató de que solo siendo fiel al perfume de misterios y espejismos que pululan doquiera, podían plasmarse las paradojas y contrastes de individuos y pueblos entre trópicos anclados. No hay realidad en estos predios que no roce lo quimérico, pues nublan las estridencias de un sol siempre frontal, un salitre asfixiante y el murmullo de mar cual canto de sirenas.

Maggiolo borra la línea entre lo real y lo imaginario a base de destreza poética:

*Perdona, Eusapia, esta manera mía de hablar, porque en la época de los llamados postumistas, encabezados por Domingo Moreno Jimenes, yo participaba en las tertulias poéticas, y escribía versos de amor al pie de los campos llenos de bleo y de solares donde pastaban pollinos.*

Asentado en la riqueza del lenguaje figurado, nos involucra en juegos de perspectivas en los cuales los hechos habituales se presentan con el asombro de lo inesperado; mientras los eventos fantásticos aparecen sin extrañeza, verbigracia la concepción humana dualista, bipolar, constituida por el cuerpo y el alma —dice Matildo: “Tenemos la memoria del cuerpo y la del alma. Son dos memorias básicas”—, esencial binomio para dinámicas ritualistas de encarnaciones y exorcismos de divinidades a través de médiums, referidos a cada párrafo; asimismo las rutinarias intervenciones demoníacas cuyas referencias tocan los umbrales del descubrimiento y la evangelización del mundo nuevo:

*Era un espíritu atascado en el tiempo, un violador de cacicas, hasta que un buen día, caminando por los montes de Jánic, cerca de la cordillera Central, donde tenía un conuco sembrado de cebollas albarranas y coles, el padre Fray Bartolomé de las Casas se lo encontró y, debido a quejas de los propios indios, lo exorcizó convenciéndole de que no estaba vivo, de que era un alma que perdía su tiempo en goce terrenales que no lo llevarían a las plantas del Señor. ¡No te das cuenta que no eyaculas!, le dijo. El espíritu Guamorete se alejó convencido de que toda su sexualidad, como es la mía, era imaginaria.*

La crítica de Maggiolo a la narrativa real-maravillosa fluye discretamente en lo narrado. En los últimos capítulos, echa tierra a las fabulaciones recurriendo a expresiones científicas. Con razones médicas procura disipar todo atisbo de magia, explicando los avatares extraordinarios a partir del hormigueo de una pierna gangrenada y los efectos de un vulgar narcótico: “—Creo que la pierna deberá ser amputada. La enfermedad lo ha llenado de miedos. Un hombre con apenas cuarenta y dos años al que la cocaína ha llenado de imágenes. ¿Le parece absurdo?”.

El cambio discursivo, de florido a sobrio, tiene efecto desacralizante para un lector que, al recuperar la autonomía, se percata que ha estado seducido por el lenguaje figurado y no por realidades fantásticas. Mediante Matildo, su alter ego, el autor se confiesa:

*Querida Eusapia, los novelistas y escritores que inventan eso que llaman mundos imaginarios han venido a contaminar la realidad. Yo ahora la narro, y cuando la escribas, si es que me complaces, la gente dirá que son invenciones de escritor ... es tan igual a lo que ellos inventan que en verdad la diferencia no es tanta, solo que cuando lo hacen, afectan con su imaginación la realidad que hemos vivido, y entonces nadie osa creernos.*

Dado que el cambio de tono y ritmo discursivos de lo fantástico a lo concreto acontece avanzada la narración, a Maggiolo se le dificulta justificar un énfasis racional, de ahí que también construya el desenlace argumental sobre un entramado absurdo. Mediante analepsis el autor lleva los artificios real-maravillosos al extremo, recurriendo a las vicisitudes del segundo padre de Matildo, Obdulio Pérez, puesto a levitar indefinidamente sobre el barrio: “No debes preocuparte mucho —le dijo Abdulah—, así vivió nuestro profeta Mahoma durante el tiempo que sucedió a su muerte”. Este milagro de levitación —que en *Cien años de soledad* acontece de forma discontinua, en curas que flotan y en Remedios la bella—, se convierte en reto extendido para mantener coherencia entre planos divergentes.

### Estrategia para nombrar personajes

Nuestros escritores dan poca relevancia al nombre de sus personajes, cuando estos pueden delinear personalidades, circunstancias e incluso símbolos. Si no son aleatorios o tomados del santoral, están asociados a la ruralidad, en tonos marginales que despiertan recelos sobre las potencialidades de los textos. Esta vez, sin embargo, Maggiolo, como estrategia, en nombres y apellidos ha filtrado referentes que ofrecen, con su significado o huella genealógica, importantes claves. Por ejemplo, Gabinda, primer desdoblamiento de la amada, puede referirse a sectas animistas-cristianas originarias de Gabinda o Cabinda en Angola, en donde se destaca la figura de hijo o hija de un santo, lo cual importa dado el parentesco de este personaje con su abuela médium Marta; así, Eusapia, segundo desdoblamiento, refiere de forma directa a Eusapia Palladino, nombre público de la italiana Raphael Delgaiz, primera médium sometida a investigaciones científicas; igualmente Filoma, tercer desdoblamiento, más que su acepción floral que alimenta la poética atmósfera de la novela (“perfumas, luego existes” pág. 44), nos interesa

su vinculación al mapa de los genes humanos, en tanto que en su vientre, por sus raíces africanas, anidan parte de los elementos definitivos del ethos nacional; más aún, Filoma importa en tanto derivación de Filomena Loubana, o Santa Marta la Dominadora, pues ella, con su habilidad de contorsionar su cuerpo como culebra está predestinada a encarnar esta deidad del vudú, después de su abuela.

Asimismo, Abdulah (variante de Abdullah) que en árabe significa sirviente de Alá, resulta apropiado para alguien capaz de hacer levitar personas al modo de lo acontecido con Mahoma. Igualmente apropiado es Obdulio, el que suaviza la pena, renombrado Tagore por el filósofo, poeta y músico bengalí convertido al hinduismo, pues ambas acepciones están ligadas en la novela a elementos de calma y ensoñación. Matilda y Matildo plantean una asepsia genérica que sirve para establecer el vínculo progenitora-hijo. Matilda, significa persona que lucha con fuerza, aplica para la madre que, embarazada y abandonada por Abdulah, debió criar al protagonista (la orfandad sufrida por este le hará relacionarse con su segundo padre en forma capital para el desenlace de la trama); en tanto Matildo, referido como rey de los ejércitos, aplica al rol del personaje central de las memorias.

Fournier, apellido de Vicente el competidor por el amor de Filoma, es homónimo de una enfermedad letal que degenera en un proceso gangrenoso; desde esta perspectiva, el nombre se justifica al alegorizar la separación definitiva de la amada en función de una amenaza inminente de muerte. Teotonio Santos nombra a un profeta de cachonda sabiduría, autor de la única biblia barrial existente, citado por Matildo cada vez que precisa de un proverbial pie de amigo. Este apelativo recupera a San Teotonio, primer santo de Portugal, fundador de la Orden de Canónigos Regulares de la Santa Cruz, dedicada a la liturgia y a la enseñanza del Evangelio. Finalmente están: Mimina homónimo de mínima, médium de referencias doctrinales, pero con apariciones y peso específico limitado; y Batanga, ideal para médico brujo, es el apelativo utilizado en el plano delirante, para identificar al doctor Poso, responsable de la extirpación de la pierna gangrenada.

A modo de conclusión debo señalar que *Memoria Tremens*, no obstante el sabor criollo y localista, luce tanto ajuste de cuentas con el realismo mágico, como aspiración de puesta al día con las técnicas y estrategias narrativas latinoamericanas actuales, no como imposición, sino como resultado de la propia evolución estilística de nuestro más importante escritor. •

# “Hay que meter el cuerpo en una idea”

## Acercamiento a la poesía de José Ángel Leyva

JORDI VIRALLONGA

Nada hay en la poesía de José Ángel Leyva que huya de una profunda y consistente dedicación a la existencia del universo, y de cómo esa existencia construye y destruye al ser humano. Quiero decir, cómo la muerte construye la vida y cómo la vida destruye la muerte. La poesía de José Ángel no se enfrenta, dialoga con el ser y el no ser, esa es la cuestión, porque parte del principio existencial del drama.

El ser humano, ese ser “enfermo de girar en torno al ego”, ese “ser envenenado de esperanza”, es diseccionado desde distintos campos del conocimiento: desde la historia, la astrología, la antropología, la sociología, la ciencia, el sueño, la intuición... y para ello, para ordenar ese cosmos vital a favor de una transformación ilimitada de todo lo que nos envuelve, pone en juego lo que los románticos ingleses llamaban la capacidad intelectual, para decirlo muy rápidamente, un pensamiento con alma (alma, a la que Condillac llamaba los cinco sentidos), nada habitual en los poetas contemporáneos.

Los buenos poetas construyen poemas, y luego libros de poemas, con ideas poéticas. Parece una obviedad decirlo, pero no es así, pues se escriben muchos poemas que tienen como única idea el ombligo de quien los escribe, o qué sé yo, otros que tratan de pasar por hermetismo lo que no es más que un juego absurdo de palabras. Para tener ideas poéticas hay que tener primero ideas, y para tener ideas propias consistentes, hay que tener un conocimiento amplio, riguroso, contrastado, experimentado del devenir humano. Como dice José Ángel: “Hay que meter el cuerpo en una idea, para hacer sentir los bordes de tu vida”.

Es por ello que José Ángel Leyva inicia ya su trayectoria poética observando desde otros resquicios, desplazando el

eje convencional del conocimiento humano a fin de entrar de lleno en un paisaje universal que desconocíamos, un escenario que es real pero nunca habíamos visto, y después de leerlo reconocemos como nuestro: “Fíjate bien por dónde andas. Tal vez no has removido los escombros y hay un rumor de alas inaudible [...] No temas despertar y ver que no eres nada de aquello que escuchaste [...] Todo camino al más allá cambia de sitio”. No quiero decir con ello que sus lectores participemos de este paisaje, pero podemos pasear por sus calles, por sus sueños, por sus vivos y sus muertos, sin sentirnos extranjeros. Somos capaces de temblar en lo que antes era un páramo, una oscuridad sin nombre. La poesía de José Ángel nos da conocimiento para que podamos sentirnos más ilimitados, y en consecuencia más libres. Nos pone en la mano un nuevo diccionario por si deseamos huir de la vida aprendida.

Nombrar o renombrar las cosas que existen es una obcecada preocupación en sus versos: “Nos falta un gentilicio que designe el hueco en donde habita el escorpión con sus criaturas, un término en principio que nos una la parte árida con la humedad agreste, el familiar recelo hacia lo extraño, la anestesia que deja el aguijón del miedo, la envidia que pica y envenena”, o más adelante: “Cómo dejar de ser lo que no fuimos, cómo nombrar lo que seremos”. Estamos ante el principio del existencialismo pero desplazando el eje del conocimiento y por lo tanto creando una interrogación nueva que nos lleve más allá del callejón sin salida de la estación término llamada “Y no saber a dónde vamos ni de dónde venimos”. El viaje, pues, no muere aquí, continúa, nos acrecienta el mundo. Esto es toda una lección, porque de esta manera, efectivamente, “los humanos nos vamos apagando aquí, mientras nos encendemos en otros lados”.

Pero todas estas ideas, esta interpretación plural del mundo, tienen que decirse y ordenarse con palabras, hay que crear artefactos lingüísticos que puedan expresarlo. Y aquí llega el oficio del poeta, porque dejando aparte consideraciones generales como las que acabo de expresar, Leyva tiene siempre presente el material con el que escribe. Pues sabe (hemos hablado mucho sobre este tema) que si un poema falla por este lado no vale nada artísticamente hablando, aunque sí pueda tener valor en otros campos: políticos, religiosos o moralmente mal o bien intencionados, por ejemplo.

Al respecto quiero compartir tres reflexiones, obviamente muy resumidas y sin matizar, sobre el lenguaje poético que me surgen tras leer los poemas de Leyva.

La poesía, dice Todorov, y cómo no voy a estar de acuerdo, existe en tanto que es esfuerzo para decir lo que de ninguna manera puede decir otro lenguaje. Efectivamente, si la poesía significara lo mismo que otro lenguaje, no tendría ninguna razón de ser. Estamos hablando de alta poesía. Existe otra, que tampoco desdeño (en poesía, como en la vida, ha de haber de todo, y está bien que sea así), pero no me aporta nada nuevo.

Por otra parte, el lenguaje poético que utiliza José Ángel es connotativo, no se refiere directamente al mundo evidente, no lo denota, crea una realidad nueva que mantiene siempre, eso sí, una relación de significado con algo que el lector identifica como humano. Y lo logra gracias a su plurisignificación, en el sentido que lo utilizaba Roland Barthes.

Además, hace muchos años que leo a Leyva y sus poemas van creciendo a cada lectura, porque en el lenguaje poético ha de existir, al menos, la voluntad de permanecer sin estar sujetos a lo pasajero. Marina Tsvietáieva lo decía así: “Lo contemporáneo no es todo mi tiempo. Es contemporáneo lo que es significativo de mi tiempo, pues la contemporaneidad en el arte es la influencia de los mejores sobre los mejores, lo contrario a la actualidad, que es la influencia de los peores sobre los peores”.

En resumen, el lenguaje de José Ángel lucha contra lo trivial y lo rutinario explorando las posibilidades significativas de la lengua. Busca la originalidad (sobre todo en su sentido de origen y fertilidad: “Un polvillo de volcán lastima la garganta; desciende silencioso hasta el drenaje”, “Entonces las fosas de la tierra dieron a luz mi propia lengua”), su lengua y su voz persiguen lo imprevisible, siguiendo la máxima de la teoría

de la información que enseña que, cuanto más inusual sea la organización de un mensaje, tanto mayor será la información que proporcione, si uno sabe sintonizar con él, claro está. Se trata pues de una elaboradísima deformación creadora.

Pero la complejidad del mundo y del pensamiento ha de saberse exponer de algún modo, y la complejidad es inmensa si atendemos a lo siguiente. Veamos.

A mediados del siglo pasado, Pere Quart había observado que en esta vida todo es “relativo, aproximado y provisional”. Un orden lógico de pensamiento y descodificación solo vale para una realidad lógica y perfectamente codificada, es decir, una realidad que sería la antítesis de la que habla el poeta catalán, y no solo hablo de realidad social, sino también y, sobre todo, de la personal, pues tiene razón John Ashbery cuando afirma que tampoco “pensamos de una manera lógica y codificada, sino de una manera fragmentada, alterada y contradictoria”.

Es decir, pensamos como realmente vivimos aunque finjamos vivir civilizada, racional y organizadamente. A este hecho Eugeni d’Ors le llamaba la “simulación moral”, principio que toda persona atenta solo a su beneficio personal conoce perfectamente y que se basa en la siguiente impecable argumentación de d’Ors: “todo abrigo, tratado como un impermeable, se convierte en un impermeable”. Es una buena definición de la posmodernidad *avant la letre*.

¿Cómo pues podemos entender y entendernos si pensamos fragmentada, alterada y contradictoriamente ante una realidad relativa, aproximada y provisional?

Ese es el inmenso trabajo al que se enfrentan los realmente poetas, como José Ángel Leyva. Él no escribe para nosotros, pero sí, como decía Francesc Garriga, cuando escribe lo hace con la intención de que el lector crea que está hablando de él. Y lo hace así, porque también en la poesía José Ángel es un hombre generoso. Su poesía desvela y entrega al lector, para decirlo como María Zambrano, algo suyo que había olvidado, y que en el momento mismo de la lectura se convierte, además, en lo más importante de su vida.

La vida de cada cual es una complejidad que interfiere en la complejidad del universo. Es un enigma, pero todo enigma, por muy indescifrable que sea, tiene puntos de conexión, una geometría, que solo un poeta de raza puede trazar, entrever donde “Hay algo que decir y callar al mismo tiempo”. •

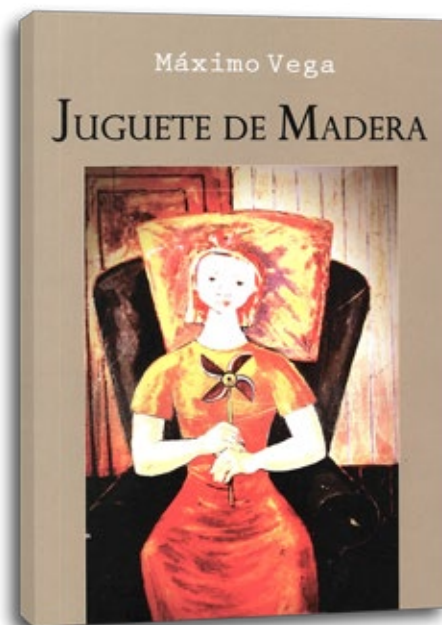
# Máximo Vega y su *Juguete de madera*: retorno al placer del texto

NAN CHEVALIER

He leído con la pasión que genera un buen texto la breve y densa novela de Máximo Vega *Juguete de madera* (Editorial Santuario, 2016). Desde el primer capítulo, relatado por dos personas narrativas y en dos tiempos diferentes, la influencia de los elementos psicológico y cultural es tremenda. En las páginas iniciales la madre de Beatriz traza, de forma inconsciente, el porvenir de la niña, la induce a tomar una decisión que tiene raíz en la realidad —la inestable relación familiar— y en la fantasía —la lectura de textos de ficción por parte de la madre para el deleite de la niña y desagrado del papá. Con ese escenario de trasfondo, Beatriz huye del hogar.

Para mantener la conexión de las secuencias, el narrador principal ofrece datos de manera esporádica y capta la atención del lector. Al inicio del segundo capítulo introduce un nuevo elemento (la camioneta) y más adelante entrega otra novedad que atrae la atención: la cantina; con ambos renueva la acción novelesca y cautiva al lector.

Quizá el recurso más destacable de *Juguete de madera* es el uso de lo que Mieke Bal ha denominado como metonimia metafórica<sup>1</sup>,



fino detalle que enriquece la narración al añadirle inagotables posibilidades expresivas, como podemos apreciar en la siguiente escena en la que Beatriz entra en contacto con Aquiles:

*Al acercarse a ella, al verla no ya a través de la niebla sino cerca de sí (porque había una ligera niebla que la envolvía y envolvía la mañana), se levantó, preparó su dedo gordo de la mano derecha y le ordenó que señalara hacia la derecha, y el dedo se alzó y señaló hacia la derecha ... La camioneta vio el dedo levantado, dudó un poco y se detuvo.*

El de Máximo Vega en *Juguete de madera* es un realismo psicológico impregnado de ambientes sombríos, existencialistas: “Y señaló, con la cabeza baja, hacia el interior del hueco profundo de una puerta abierta en donde un niño deforme y escuálido se lamía los hombros hasta sus orejas con una lengua que no podía meter en su boca, sólida y pastosa, que miraba con indiferencia e idiotez a un mundo que siempre sería nuevo para él”. Atmósfera rural poblada por criaturas sencillas en sus quehaceres cotidianos, poseedoras de creencias mezcla de religión y supersticiones; pero no

por ello seres menos complejos psicológicamente que los que habitan las zonas urbanas.

La sencillez, la facilidad expresiva y el dominio de las técnicas narrativas convierten la lectura de esta novela en una experiencia agradable. Pero esa realidad no debería movernos a engaño, que es lo que al parecer ha ocurrido con Manuel Vicioso cuando opina, de muy buena fe pero acaso prejuiciado, que “La novela es muy amena, condición importante para el lector promedio dominicano —ya sabemos qué libros se convierten en *best sellers* en el país, aunque creemos que este no será el caso”<sup>2</sup>.

Lo primero que deberíamos hacer es no temerle a una novela que sea *best seller* (*Cien años de soledad* lo fue, a nivel mundial; y *La fiesta del chivo*, a nivel regional); lo segundo sería recordar que una novela como *Juguete de madera* no es obra del azar, sino que su autor opta por la narratividad como programa escritural: “Este programa posmoderno de recuperación de la narratividad y síntesis de contrarios novelísticos viene como anillo al dedo a la poética del ‘realismo mágico’, categoría esta que no ha dejado de resultar polémica, como no podía ser menos”<sup>3</sup>, nos recuerdan Darío Villanueva y José María Viña Liste. Se refieren, por supuesto, a la vieja discusión —alucinante en los tiempos del ya remoto *Nouveau Roman*— acerca de la creación de una literatura para lectores especializados.

Tiempo después, el realismo mágico rescató el placer del texto (expresión que nos remite a Roland Barthes); dio origen:

*... al restablecimiento de un pacto novelístico con los lectores en el que estos, sin renunciar a su competencia en el descifrado de un discurso complejo, obtuviesen sin embargo la gratificación de la única exigencia que el maestro Henry James se atrevía a imponer a género tan lábil y proteico como aquel al que dedicó todos sus desvelos: la de que la novela fuese interesante*<sup>4</sup>.

Arriesgada la anterior tesis, es momento de retomar el curso de los eventos en *Juguete de madera*. Nada aparece al azar en esta novela. El nombre de los personajes centrales, por ejemplo, posee una simbología rastreable: Beatriz, dadora de felicidad; Aquiles, navegante infatigable. Este último no retorna, sino

que viaja dentro de su fútica natal, en interminable búsqueda para satisfacer deseos inconfesables.

En ese realismo psicológico, la carretera, el camino, facilita que el narrador realice toda suerte de reflexiones existenciales: “El hombre era joven ... Vio [Beatriz] la lentitud con la que conducía, el camino recto y muerto, terrenal, que iba hacia ningún lado como todos los caminos de su vida”. *Luz de agosto* en la lejanía; *Avenida de Mayo diagonal* en las proximidades; Máximo Vega desbordado, magia y talento de un gran escritor.

Si *Juguete de madera* es novela psicológica (pensemos en *El primo Basilio*, de Eça de Queirós) se debe al manejo que su autor posee de la crisis emocional que experimenta no solo Beatriz sino el chofer de la violenta camioneta. La muerte de su madre es el centro de su mundo:

*“Me voy”, me dijo. “Me voy. Agárrame las manos, que me voy”. Y murió. Cerró los ojos y se fue. Para siempre. Fue la primera vez que me di cuenta de lo solo que estaba, de lo solos que estábamos, y de cómo ella era ya un pequeño esqueleto que desaparecía bajo las sábanas. Se fue. Pero yo no he podido olvidarla. No he podido, nunca puedo.*

El narrador erige una imagen fantasmal de Aquiles, lo transforma en un ser emocionalmente vulnerable, aunque eso no signifique, obvio, que sea un santo. De hecho, es un ser siniestro porque, de acuerdo con lo que ha señalado el mismo Máximo Vega al referirse a un personaje de Faulkner: “Esta furiosa búsqueda de la identidad le lleva al fracaso ... convierte toda su vida en un viaje casi metafísico hacia la perdición, no a la redención”<sup>5</sup>.

Fuera del tiempo, Beatriz y Aquiles se entrecruzan en el universo de las desilusiones. Parecieran condenados a lo social prohibido, a lo punible legalmente. Niña y adulto permanecen unidos por el cariño a las respectivas madres —una remembranza sin futuro— atados por la desesperanza. Al igual que en *The Silence of the Lambs*, Beatriz representa, con su “vestidito hasta las rodillas anudado a la cintura.” (p. 30), la fortaleza mental ante el hecho atroz de la muerte.

*Juguete de madera* se erige sobre la base de entrañables sutilezas narrativas que inician con el desafío sintáctico y las novedosas comparaciones, poéticas y reflexivas:

<sup>2</sup> Manuel Vicioso, Comentarios: “*Juguete de madera* (novela)”, en Máximo Vega, *Juguete de madera*. Santo Domingo, Editorial Santuario, 2016, p. 84.

<sup>3</sup> Darío Villanueva y José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Del “Realismo mágico a los años ochenta”. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 36.

<sup>4</sup> Ob. cit., p. 34.

<sup>5</sup> Máximo Vega, *El libro de los últimos días*, Santo Domingo, Ediciones Rumbo Norte, 2011, p. 100.

<sup>1</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra 1990, pp. 138-139.

... en la profundidad de la puerta como si se mirara en la profundidad de diferentes puntos de vista de un espejo, el engendro leve y joven que se movía quedamente entre los cojines, vestido de mujer con una minifalda, con sus esqueléticas piernas oscilando en un espacio infinitamente lejano hasta el piso.

En otras escenas, se refuerza la preferencia del narrador por las imágenes visuales, como cuando dice: “Nos vamos”, repitió el hombre, tomó dos fundas de galletas y sacó sus botas de hule para el fango de las lluvias interdiarias hasta la calzada, luego hasta el viejo que gozaba el no toser por dos minutos, luego hasta el flamboyán rugoso cuyas hojas detenidas le daban una impresión fotográfica”.

Atento a los detalles, en ocasiones es el uso de los diminutivos en la elaboración del personaje adolescente el que ofrece el ambiente sutil a la novela:

[Ella caminaba] con una lentitud de cinetoscopio que asombró al hombre que la vio despacio con sus dos trenzas cayéndole sobre los hombros siguiendo hasta lo que apenas eran senos, su vestidito hasta las rodillas anudado a la cintura ... como una aparición, hacia él, algún piojillo diminuto que se escapó asqueado de su tarea de la cabeza de algún dios.

La alusión a “algún dios” completa el cuadro de escepticismo que impera en la novela y ofrece pistas sobre las influencias literarias de Máximo Vega: Schopenhauer y Onetti, García Márquez y Nietzsche, Rulfo y William Faulkner... En el plano local, *Juguete de madera* contiene tanto el ambiente rural apreciado por Bosch como la profundidad psicológica que fascinaba a Díaz Grullón.

Una de las virtudes de *Juguete de madera* es que el narrador describe sin dejar de narrar, cuenta sin dejar de describir, señal de madurez creativa.

Las posibilidades expresivas y los hallazgos sintácticos parecieran ilimitados en esta novela. Sutil poesía, personificación, ficcionalidad narrativa atravesada por metonimias metafóricas se entremezclan en *Juguete de madera*, templo del buen arte. No deja de asombrarnos que un joven de dieciocho años la escribiera. A menos que también disfrutemos de las páginas de *El libro de los últimos días* (de su autoría), poblado de agudas reflexiones sobre filosofía y literatura, en el que nos orienta acerca de tendencias y corrientes literarias y nos ofrece algunas pistas sobre su sólida formación intelectual. •



#### CONFLUENCIA

JOSÉ ACOSTA

## El extraviado Ezrael

Ezrael salió de sus brazos como de un viejo abrigo. Se desvistió de su cuerpo para seguir el espíritu de mujer que a veces se vislumbra en la niebla. Se abandonó frente a la noche tomando el camino borroso de un sueño.

Ya cansado de abrazar la nada del espejismo, de habitar los reflejos lunares, de perseguir la sombra de una sombra, quiso volver a su cuerpo, quiso tropezar con la realidad para retomar el trayecto de su vida.

Pero olvidó el camino de regreso.

Ahora cada ser humano le parece una lámpara propicia para guarecerse. Le es fácil entrar en los cuerpos a verificar si su alma encaja en las manos, en los pies, en la memoria...

He aquí la razón de los temblores repentinos, de ese escalofrío que a veces nos espanta. Podría ser el aire frío de la tarde, o el extraviado Ezrael.

#### CON ARTE

## Teatro útil y derechos humanos

HUMBERTO ROBLES

*Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama “matar el tiempo”.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

El teatro siempre ha llevado a la escena temas políticos y sociales, desde *Lisístrata* hasta *Incendios*, desde Eurípides hasta David Mamet. En cualquiera de sus géneros e independientemente de la historia que nos narre, el escenario ha sido un espacio propicio para el debate, la crítica y la denuncia ya que el teatro es intrínsecamente un acto político, incluso aquel que pretende no serlo como muchas obras-chatarra, musicales u obras posdramáticas; la ausencia de discurso es su postura.

Rodolfo Usigli, Vicente Leñero, y Alfonso Sastre, entre muchos otros, fueron más allá de la simple búsqueda estética al considerar al teatro como una verdadera trinchera de lucha y resistencia. Bertolt Brecht opinaba que “el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”, por su parte Darío Fo declaró que “La sátira es el arma más eficaz contra el poder: el poder no soporta el humor, ni siquiera los gobernantes que se llaman democráticos, porque la risa libera al hombre de sus miedos”.

En la segunda mitad del siglo XX, Latinoamérica celebró el triunfo de la revolución cubana y padeció golpes de Estado y brutales dictaduras impuestas. Fue así como muchos hacedores y compañías



Fotos del montaje en Santo Domingo del monólogo *Que no se culpe a nadie de mi muerte*. Autor: Humberto Robles. Dirección: Viena González. Actuación: Katyuska Licairac Lirio.

teatrales se comprometieron con la lucha social y la llevaron a la palestra. Ejemplo de ello son el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, el Teatro El Galpón de Uruguay, el movimiento argentino Teatro por la Identidad, la Creación Colectiva desarrollada por el colombiano Enrique Buenaventura, las obras del chileno Juan Radrigán (“el dramaturgo de los marginados”) y el Grupo de Teatro Escambray, ya en la Cuba revolucionaria, entre muchos más.

Mientras tanto, en México y tras el caudillismo revolucionario el país no sufrió regímenes militares, sin embargo, sí vivió lo que Vargas Llosa calificaría como “la dictadura perfecta”, 70 años ininterrumpidos

de gobiernos priístas (después de la alternancia, el PRI volvió al poder en 2012). En años recientes la nación ha ido sufriendo una crisis humanitaria sin precedentes en su historia, la cual va en alarmante ascenso. Esta no tiene parangón alguno en la región. Después de Siria, México es el país más peligroso del mundo. Ocupa el segundo lugar en crímenes por homofobia, siete mujeres en promedio son asesinadas al día; en 17 años suman 110 los periodistas asesinados; desde el inicio de la fallida guerra contra el narcotráfico van más de 120 mil personas asesinadas; ascienden a más de 30 mil los desaparecidos; la tortura, las ejecuciones extrajudiciales y las



desapariciones forzadas son habituales a lo largo y ancho de un país que vive una supuesta democracia. Los derechos humanos no se respetan en lo más mínimo.

Preocupados y comprometidos con su presente, distintos dramaturgos han escrito sobre problemáticas sociales que van desde la masacre de Tlatelolco de 1968 hasta el fenómeno del narcotráfico. Entre los más destacados se encuentran Rodolfo Usigli, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, Gabriela Ynclán, Sabina Berman, Estela Leñero, David Holguín, Antonio Zúñiga, Edgar Álvarez Estrada y Javier Bustillo Zamorano, entre otros.

Por mi parte, el común denominador de mis obras es la crítica social, ya sea en textos para cabaret, comedias o testimoniales. Sobre estas últimas he escrito varias de teatro-documental que han surgido a partir de mi colaboración con organismos de derechos humanos no gubernamentales. Lo más destacado de estas obras, a diferencia de otras que quizás hayan abordado los mismos temas, es que cuentan con testimonios reales que fui recabando o que me fueron proporcionados por organizaciones sociales defensoras de derechos humanos.

Inspirado por Bertolt Brecht, adopté el término “Teatro Útil”, acuñado por él para definir este tipo de propuestas. Brecht hizo un llamado a los hacedores teatrales a fin de escribir y montar obras conforme a las necesidades sociales del momento; incluso advirtió que su existencia podría ser efímera, sin embargo, lo vital —para él— era usar el escenario con el propósito de mostrar lo que estaba sucediendo en el presente inmediato.

Fue así como nacieron *Mujeres de Arena*, la obra sobre el feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez, una de las obras más representadas en el mundo, la cual está dedicada al joven estudiante y activista

Pável González asesinado en la Ciudad de México. La misma integra textos de Antonio Cerezo Contreras, Denise Dresser, Malú García Andrade, María Hope, Eugenia Muñoz, Marisela Ortiz, Servando Pineda y Juan Ríos Cantú. Este año cumple tres lustros de haber sido escrita y estrenada, y desde entonces a la fecha más de 160 grupos la han escenificado en 16 países de tres continentes. Está traducida a cuatro idiomas, se han realizado cuatro versiones radiofónicas y varios montajes cuentan con el apoyo de Amnistía Internacional.

*Las Flores de Atenco* surgió a partir de un espectáculo multidisciplinario que se llamó “Mujeres sin miedo: Todas somos Atenco”. Esta obra cuenta con los testimonios de las mujeres torturadas y violadas por elementos policíacos durante la represión de San Salvador Atenco en 2006, operativo ordenado por el entonces gobernador del Estado de México Enrique Peña Nieto. Los testimonios me fueron proporcionados por el subcomandante Marcos, quien nos solicitó a algunos creadores realizar el espectáculo original.

*Nosotros somos los culpables* es una versión dramatizada del libro homónimo escrito por el periodista Diego Enrique Osorno sobre la tragedia de la Guardería ABC de Hermosillo, Sonora, donde 49 bebés murieron calcinados debido a la negligencia y corrupción de los dueños de la estancia infantil y de las autoridades correspondientes.

*Sueños interrumpidos* aborda el caso de los hermanos Cerezo, quienes fueron torturados y encarcelados por el estado mexicano acusados injustamente de “terrorismo”, entre otros cargos. Un texto que realicé a partir de la convocatoria “Hay que contagiar la rabia” se convirtió en una versión dramatizada que se titula *Intervención por Ayotzinapa*.

Todas las obras mencionadas están registradas bajo la licencia *Copyleft*, esto significa que pueden ser montadas por cualquier persona siempre y cuando se respete íntegramente el texto original, no sea con ánimo de lucro y que no se usen para fines de ningún partido político. Los textos pueden descargarse libremente por internet y también se encuentran en la antología de *Teatro Documental* publicada por la “Editorial Casa Círculo Cultural”.

Las ganancias correspondientes por derechos de autor, de cada puesta en escena y de los libros editados, se destinan en su totalidad a las organizaciones que apoyan las obras y que me facilitaron los testimonios, tales como “Nuestras Hijas de Regreso a Casa” de Ciudad Juárez, el “Comité Cerezo”, el “Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra” de Atenco y a los grupos que exigen justicia por el caso de la Guardería ABC. Pero más allá de lo económico, el verdadero propósito de las obras es el de convertirse herramientas de denuncia, ya que todos los casos permanecen en la impunidad.

Si bien no creo que el teatro pueda cambiar al mundo, me parece que sirve para llevar a la escena las problemáticas actuales; informar, denunciar, sensibilizar al público y servir de apoyo a organizaciones que luchan contra la indiferencia, negligencia y desdén de los gobernantes. Si el Estado apuesta por el olvido y la impunidad, que el teatro sea útil para la memoria y el reclamo de justicia. Más en estos tiempos de intolerancia, de un sistema económico que nos ha llevado a niveles altísimos de injusticia y desigualdad, de corrupción generalizada y de políticas neoliberales. Es pues indispensable que el teatro tome una postura del lado de los oprimidos y a favor de los más elementales derechos humanos. •

## CONVIVENCIA

# Surviving Mr. Walcott (siete días con un Premio Nobel)

LEÓN FÉLIX BATISTA



Derek Walcott

### Día 1

Cómo imaginar que un simple acto lúdico (la traducción de un texto literario) me proporcionaría, dos décadas después, la experiencia de vivir una semana de intensidad poética junto a su autor. Y todavía no sé si adjudicar el acontecimiento a la teoría del azar (determinismo, caos, incertidumbre) o a la de las catástrofes (“va a llevarme quien me trajo”). Primer trimestre de 2008, Feria Internacional del Libro. José Rafael Lantigua, secretario de Cultura, invitó al poeta y dramaturgo Derek

### Día 2

Walcott, Premio Nobel 1992. Y recordó que yo había vertido al castellano algunos de sus poemas en mi época gringa del College, lo que continuaba haciendo. Así que heme aquí ungido como “edecán” del poeta y su señora, Sigrid Naman. Ardieron las cosas pronto, y ya en la noche del 28 de abril cenamos en su hotel, donde se mostró frugal en el consumo y parco en la conversación —circunstancia conveniente para que no se quebrara de inmediato la fina capa de hielo de mi inveterado nerviosismo.

Casi me hundí en aguas heladas el martes 29, durante el primer encuentro con la prensa. Marianne de Tolentino y yo transcribíamos cosas en apariencia distintas del discurso único que daba el muy serio Walcott. Lucíamos enredados en la bola de manigua del lenguaje: ella traduciendo mentalmente a su francés original y devolviendo en castellano galo; yo a mi vez vertiendo el culto inglés de Walcott pasado por el cedazo de mi *broken english* de Brooklyn mezclado

## Día 3

con el ESL de la universidad. Hasta que di con la clave: mejor que sólo tradujera yo, también poeta, caribeño como él, y frente a un público dominicano, cuya jerga yo me sé. Obstáculo vencido, cero malos presagios. Mas faltaba superar la prueba de la noche, nuestra primera juerga, en casa de Soledad Álvarez y Bernardo Vega.

Salimos a las 6, luego de las parrafadas castrenses de los agentes de seguridad, quienes me nombraron “jefe”, dispuestos a mis órdenes. ¡Qué bien se siente subir al cielo civil, mandar gente con rango! Noté que nos desplazábamos franqueados por motocicletas. ¡Qué bien se siente volar por tierra mirando con desdén el tráfigo en fragor de los mortales! Finalmente llegamos, subimos y bebimos –para quedarnos en el argot marcial. Por beber, precisamente, de esos líquidos que a cualquiera hacen locuaz, vimos la primera metamorfosis del poeta. Hasta ese momento fue inglés, como en la quintilla de Fray Juan Vázquez, y brotaron sus tambores caribeños. Se desató (“desacató”, que dicen), al encontrarse allí también con Junot Díaz, estrella literaria rutilante que había colgado como epígrafe de su novela premiada con el Pulitzer un poema de Walcott. Esa noche fue larga, plena, solamente superada por el sol casi saliente.

El miércoles 30, muy temprano, esperaba a que Walcott bosquejara coralillos y trinitarias del área de piscina, para acercarme. Habría un recorrido por la Ciudad Colonial y almuerzo con Guzmán Ibarra y Patricia Solano en el polígono central. Ese día, caballero británico otra vez, empezó a dar señales de su grandeza humana, al pedir que el personal y agentes del DNI se sentaran a las mesas con nosotros. Luego al hotel, y a casa, porque aquella habría de ser una noche delirante: primera lectura poética, en el Teatro Nacional, que se reveló insuficiente, pues hubo que habilitar pantallas para el público de afuera, igual en cantidad que el de la sala. Una traductora profesional vertía por los audífonos el esplendor oral de aquel mulato de ojos verdes y pelo en olas, atiborrado de ideas libertarias, memoria épica, truenos de tambores, trópico, crepúsculos, océanos, dolor, Antillas... Leímos un par de cantos de “Omeros”, él de su original, yo de la versión al castellano de Rivas, y respondió preguntas profundas e infinitas.

## Día 4

La mañana del primero de mayo lo encontré en la misma pose, esta vez frente a un papel. En el silencio mayor que me haya sido dado guardar, me coloqué a su espalda, procurando en modo alguno interrumpir algún poema. Entrevista y almuerzo en Diario Libre, y a las 4 de la tarde recibido por estudiantes de Letras en la UASD, donde se mantuvo circunspecto: había entrado de nuevo en “modo Sir Walcott”. Acaso por el calor reinante, porque no tuvo que leer poesía ni hablar sino limitarse al homenaje o, quizás (es mi teoría), por su pelea con Sigrid: saliendo del hotel le gritó que subiera al otro auto, porque estaba harto de su parloteo: “me voy solo con León”. Yo quise hacerme el loco ante el pugilato y los alemanes ojos anegados de Sigrid, pero Walcott me involucró: “¿Verdad, León, que las mujeres hablan demasiado?”. Y vino la noche a repararlo todo: cenamos en casa de José Mármol y Soraya Lara. Rodeado de conversación muy alta, licor, poetas con sus esposas, el gato Figo y la perrita Lola, Derek Walcott fue, de nuevo, feliz: un isleño rumbero y cultísimo a la vez.

## Día 5

El viernes ocurrió la apoteosis: fuimos inesperadamente invitados a almorzar en Palacio con el presidente de la República, Leonel Fernández. Estarían también Lantigua, Junot Díaz y Alexander Santana, subsecretario de Cultura. El que se suponía fuera día de tregua, a culminar en recepción nocturna, a cuerpo de rey, en el Museo de las Casas Reales (como de hecho sería), se trastocó en el día en que Walcott osciló constantemente entre sus dos personalidades, Hyde y Jekyll simultáneos. Le sorprendió (no me esperaba) que fuera a buscarlo casi al mediodía, aunque aceptó entusiasmado el agasajo del primer mandatario. Pero el diablo no duerme. A distancia de una esquina, en la calle Dr. Delgado, llaman diciendo que el presidente se había complicado y no podría recibirnos sino hasta una hora más tarde. Trágame, tierra. Ordené el retiro de los franqueadores y conducir por las calles de mayor tráfico y embotellamiento. No se me ocurrió mejor manera de retrasar el reloj para el convite. Lo malo fue que Walcott se me volvió de piedra. Enmudeció, asombrado de que ahora sí nos detuviéramos en todos los semáforos posibles. Sudábamos a mares angustia de poetas, pese al aire acondicionado a todo dar. Cuando por fin llamaron: ya nos iba a recibir.

Walcott entonces sufrió un mareo, atribuido a su diabetes. Diligentemente se le atendió en el llamado Salón Verde, todavía con cara pétrea, cuando de repente, todo jarana y joda, entra Junot. El cambio fue brutal: Walcott volvió a ser como

por magia afro-caribeño, hombre de azúcar, dialecto y costas. Y nos invitan a pasar. Leonel lo sorprende al conversar, en un perfecto inglés, de los temas más disímiles: antropología, socio-historia, corrientes de ideas, temas europeos. Todos tomamos vino, mucho, a excepción del presidente (nada). Comimos, Walcott se fue achispando, se zampó todo aquel postre pese a las recriminaciones de su mujer. Alguien habla en español con mucho acento: Junot, que dice que se esperen, porque se está meando (sic). Al regreso continúa, en tono de Villa Juana, rememorando el uso que dábamos los vivos al cementerio del barrio (interviene: yo viví en la Paraguay con 23): citas de amor, u horas y horas en las lápidas estudiando para los exámenes o evadiendo algún castigo paternal. Walcott, en las fronteras de un jumo, responde por fin a las advertencias de su mujer: “mejor aún, Sigrid, si me muero, pues mañana dirán los diarios: fallece premio Nobel en el Palacio”. Leonel, a carcajadas, replica: “No, poeta, no te me mueras aquí, tan cerca de las elecciones”. Y así termina todo, o casi, porque bajando las escaleras principales Walcott de pronto se detiene, alza sus brazos ante un público invisible, y vocífera en inglés: “¡Pueblo dominicano, vota por mí, que soy un gran poeta!”. La mirada mortal de los guardias presidenciales nos obligó a bajar de dos en dos los mil peldaños, para llegar lo más rápido posible al auto. Muertos de risa, raudos, felices de travesuras.

## Día 6

Al día siguiente, sábado, previo al encuentro con estudiantes y profesores de la PUCMM, se confesó admirado de la brillantez intelectual del presidente, anhelando que todos nuestros países fueran dirigidos por gente así.

## Día 7

El domingo fue más triste. No levantaba la vista del piso en el Salón VIP del aeropuerto. Se iba y, sí: sentíamos congoja, pero sin expresarla. Era la consumación de muchas conversaciones, gestos, conocimiento mutuo y un germen de amistad. Tantas veces demostró la reciedumbre de su personalidad, cambiante por mestiza: era un isleño en contexto archipelágico, formado en lecturas clásicas, hijo de un blanco pintor bohemio, descendiente de esclavos negros, huérfano desde pequeño, hermano gemelo de Roderick, nombrado caballero con el título de Sir, nómada habitante entre El Village de Nueva York y la isla de Santa Lucía. Un coctel de munición emocional que encendía o apagaba su comportamiento, en cualquiera de los casos lúcido, lírico, humanista, magistral.

Ya tenían que abordar. Me pidió cuidar de mi mujer, me dio un par de consejos sobre poesía y editores, algunos libros suyos, un abrazo apretado, y se marchó. Nunca más lo volví a ver. Y ahora ha muerto. Viva siempre Derek Walcott. •



León Félix Batista y Derek Walcott

# Arte entre montaña y mar

J. M. SANDRASEGARA

Traducción: Jochy Herrera

Me acaba de llamar un amigo. Dirige el Festival 4 Caminos, en Haití. Cada noviembre, en escenarios por todo Puerto Príncipe, el festival presenta talleres de teatro, artistas y directores de cine haitianos, estadounidenses, europeos y africanos. He pasado tres años corriendo entre sus múltiples eventos, los cuales desmienten las imágenes frecuentes de sufrimiento propagadas por las cámaras en todo el mundo sobre este supuesto país maldecido, edificado entre las montañas occidentales de la Hispaniola. Tres años, 1,096 días gracias al año bisiesto de 2016: ¿Con cuáles resultados?

Los festivales de música, teatro y literatura proliferan en la tierra de terremotos e inundaciones. Por ejemplo, durante mi residencia en Haití tuvo lugar la presentación de la Compañía de danza Martha Graham, la más prestigiosa de Norteamérica, en el escenario público del Occid Jeanty Kiosque, del Champs de Mars. En este tiempo he tenido el privilegio de ver, escuchar, tocar y saborear la cultura haitiana desde una perspectiva aventajada, la de un agente responsable del intercambio cultural. Y no puedo ni deseo separar mi trabajo de creador de puentes de mi trabajo de poeta.

El poeta concibe metáforas uniendo imágenes distintas para crear una nueva realidad. ¿Y cuál es la nueva realidad que he visto en la cultura haitiana, la que se superpone a la vieja? De hecho, ¿qué es, en

realidad, la vieja cultura haitiana? Tomemos la música. En ella tenemos el compás que comienza después de la Segunda Guerra Mundial, la música de raíces vudú (*musique racine*) inspirada en las creencias animistas traídas a Haití por esclavos africanos; baladas folclóricas de amor y pérdida, presentes en todas las culturas del Planeta; orquestaciones big band, y el *rah rah* con trompetas, tambores y silbidos, la música del carnaval. Y tenemos también RAM, la música creada por la banda de Richard Morse, quien define su música como “simplemente haitiana”. La música traída en las embarcaciones de los esclavos cambió en la isla, surgiendo nuevos ritmos y melodías, creando esta música haitiana.

Tenemos, además, presentaciones de danzas en comunidades remotas, en lo



“Sin título”, detalle de una pintura de Franketienne.

más profundo de las montañas. Haití no es un país conectado todavía. Hay caminos de tierra por donde solo transitan mulas y personas. Y tal y como cualquier grupo o especie preservada en aldeas lejanas, posee islas particulares de expresión artística que llaman la atención de antropólogos y conservacionistas.

Y Haití tiene danza moderna, inspirada por Katherine Dunham quien vivió en lo que hoy es Martissant Park, enseñó a Emerant de Pradines Morse... quien bailó...y a su vez enseñó a una nueva generación de bailarines a mezclar lo moderno desde las raíces, la cabeza inclinada hacia la tierra que germina, erguida en dirección al cielo soleado.

Haití tiene cerca de once millones de habitantes en la isla y migrantes en Estados Unidos, Canadá, América, Europa y, más recientemente en Chile. La diáspora no olvida el llamado de sus montañas. *Mon deye mon*. Hay montañas detrás de las montañas.

Una realidad de la cultura haitiana es que cruza el agua. Algunas de las estrellas musicales del país, Emeline Michel, Tabou Kombo, Beethova Obas, a pesar de residir en Europa o Estados Unidos regresan cada año a beber del manantial y a escribir sus canciones.

Para el visitante, Haití ofrece un sol a veces despiadado, a veces suave; el mar, piedritas, ciudades polvorientas y carreteras inservibles. Para algunos haitianos

el proverbio “Desde África los negros han traicionado a los negros” dice la verdad. Haití ha sido el escenario y la víctima desafortunada de numerosas crisis de gobernabilidad, de desastres naturales, terremotos, huracanes, de los celos y la ambición humana.

¡Este ensayo se ha tornado frenético, una maraña! ¿Cómo aprehendo al hombre poseído por un luá, por un dios retorciéndose en el suelo? ¿Cómo cumplo con el imposible pedido de escribir sobre la cultura haitiana en mil palabras? ¿Asumo que las palabras necesitan ser colgadas como ropa en un tendedero, ordenadas para que tengan sentido?

Iré al grano: Haití es un hombre o una mujer poseído por un dios, sacudiéndose y gritando verdades.

Haití es un *ra ra* con manos y pies afincados en la tierra donde surgen las plantas, dirigidos hacia el cielo y el sol que nos da luz y calor.

Haití es una malhumorada democracia en la que los obstinados están dispuestos a protestar en las calles. Es también un país con un alto índice de abstención electoral, un pueblo escéptico del valor que representa la elección de sus líderes.

Los haitianos añoran el carnaval para danzar y danzar y olvidar sus tribulaciones diarias. Pero hay haitianos protestantes que rechazan el carnaval, sus libaciones y excesos románticos.

Haití es una mezcla de creencias, una mezcla de razas, aunque predominantemente una democracia negra. A los haitianos les gusta decir que es la primera en el continente americano y en el mundo, establecida, como se sabe, en 1804.

Haití es el creole con toda su proverbial generosidad. Un frágil ecosistema desprovisto del manto de árboles y con asentamientos humanos construidos con materiales precarios.

Haití está posicionado en nivel mundial entre los artistas. Entre sus escritores encontramos a Lyonel Trouillot, Yanick Lahens, Gary Victor, Kettly Mars y en la diáspora a la sensacional Makenzy Corcel residente en Francia y a Edwidge Danticat en Estados Unidos. Mencionaré un nombre más, una leyenda que representa la mayor lección de cultura haitiana: poli-facético, fronterizo entre las disciplinas, expresándose con todo su talento. Canta,

escribe, compone, pinta, enseña. Se trata de Franketienne.

Franketienne se merece un ensayo, una novela, un poema épico. Él y otro amigo introdujeron el espiralismo a la conciencia mundial. También es el autor de la primera novela escrita en creole, *Dezafi*. Y en su nombre, en su mágica, sentimental, intrincada y abstracta frente culminó estas reflexiones. •



Iglesia, centro de Jeremie, Haití.

## COPRETÉRITO

# “Con recuerdos muy cariñosos a todos esos heroicos poetas”

## Carta de Juan Ramón Jiménez a Alberto Baeza Flores

Juan Ramón Jiménez no solo fue poeta admirado por *La Poesía Sorprendida*, sino también cercano. Así lo demuestra su presencia en la revista del movimiento, en la que encontramos, además del poema “Mensajera de la estación total” y la reseña de una tarde dedicada a la lectura de su obra, la carta enviada por el Premio Nobel español al poeta chileno Alberto Baeza Flores, cofundador de *La Poesía Sorprendida*, la cual reproducimos en *País Cultural* en el centenario de la publicación de *Platero y yo*, por lo sugerente de su contenido.

La misiva, publicada en el No. XVIII de *La poesía sorprendida* correspondiente a mayo-agosto de 1946, escrita en Washington probablemente en el lapso 1943-1946, despierta el interés tanto por el reconocimiento que expresa Juan Ramón al esfuerzo y logro que supone la revista, como por la revelación cuando al mencionar “La Española” dice: “por donde nosotros pasamos y cuyo ambiente de pueblo andaluz respiré un día”. Si bien en la frase el “andaluz universal” consigna claramente que estuvo en Santo Domingo, mueve a curiosidad que su visita no aparezca reseñada en los periódicos de la época, ni en su biografía ni entre sus contemporáneos. Y esto,

suponemos, porque como él mismo señala fue una visita de paso, probablemente en el viaje que realizó en 1936 — el único que realizó al Caribe en esos años— cuando poco después de salir al exilio se trasladó desde Nueva York a Puerto Rico. Debió ser en esa ocasión cuando conoció a Carmen Natalia Martínez Bonilla, a quien menciona en otra carta dirigida en el mismo período al músico, exiliado republicano en Santo Domingo y fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional, Enrique Casals Chapí, cuando dice: “Muchos recuerdos a la encantadora Carmen Natalia, con la que pasé unas horas muy buenas”.

De lo que no hay constancia es de que Jiménez conociera personalmente a ninguno de los poetas sorprendidos, a excepción de Baeza Flores, con quien debió coincidir alrededor del grupo Orígenes en La Habana, donde llega Juan Ramón en 1939 y residía el escritor chileno. Sin embargo, como si hubiese compartido con ellos, el español finaliza la carta a Baeza “Con recuerdos muy cariñosos a todos esos heroicos poetas”. Fina y sugestiva definición en la que sentimos la identificación y la solidaridad de la poesía en sus vicisitudes y confrontación con el poder.

Mi querido Alberto Baeza Flores:

a Cuba le envié, estando usted allí, unas conferencias mías con una carta dentro. Nunca supe si había usted recibido mi envío.

Yo he venido recibiendo de modo muy irregular ejemplares de su interesantísima revista; y tengo el folleto *Triálogo*.

Es verdaderamente extraordinario el esfuerzo y la consecución que supone esa revista en “La Española”, por donde nosotros pasamos y cuyo ambiente de pueblo andaluz respiré un día.

Entre los escritos en verso y prosa he encontrado una calidad general sorprendente y un entusiasmo conmovedor; y para mí es un gozo recibir estos cuadernos. Lo último que tuve fue un paquete donde me repetía usted algunos números que ya tenía y con otros nuevos, hasta el de abril de 1944 y folletos particulares de A. F. S., A. C. P., F. M. B., M. V., F. G. A., R. A. H., F. F. G. Todo lo he leído y lo guardo. Y los números repetidos los he dado a personas que se han interesado en ellos.

Si ustedes siguen publicando la revista le enviaré algo mío con mucho gusto. Estos años pasados he tenido una salud un poco vacilante pero ahora estoy trabajando otra vez como en mi juventud.

Con recuerdos muy cariñosos a todos esos heroicos poetas le abraza  
su amigo  
J. R. J.

“Dorchester House” 2480 Sixteenth St., N.W.

## CONTEXTO

### DOS LIBROS IMPRESCINDIBLES



#### El derrumbe

**FEDERICO GARCÍA GODOY**  
BIBLIOTECA DOMINICANA BÁSICA  
EDITORIA NACIONAL  
SANTO DOMINGO, 2017  
185 PÁGINAS

Federico García Godoy es figura señalada del pensamiento liberal-nacionalista dominicano, de estirpe hostosiana, y *El derrumbe* una de sus obras paradigmáticas. Escrita y publicada en 1916, en el contexto de la ocupación militar norteamericana, fue censurada y quemada por las autoridades intervencionistas. Pero no es solo por esta circunstancia, ni por su denuncia contra la intervención y defensa de la soberanía nacional por lo que *El derrumbe* ha trascendido en el tiempo y ocupa un lugar de primera importancia en nuestra bibliografía. La visión trágica del pensamiento liberal de la época se despliega en sus páginas, escritas con emoción y brillante estilo literario. Así, en una especie de prontuario lastimoso las deficiencias del pueblo dominicano para constituirse en sociedad y los males que imposibilitan la conformación de la nación, entre otros los personalismos políticos, el caudillismo que propicia las dictaduras, la corrupción, la administración pública como botín, la falta de independencia de la justicia, la impunidad de los políticos. Y como propuestas regeneradoras, en manos de la élite ilustrada la educación y el florecimiento de las ideas. Ciento un año después de su publicación, el libro quema en las manos por la vigencia de muchos de sus señalamientos y por la constatación dolorosa de que, a pesar de los cambios, la realidad dominicana y sus iniquidades siguen siendo las mismas.



#### Pasaje techado

Título original: *Breezeway*  
**JOHN ASHBERY**  
EDICIÓN Y TRADUCCIÓN:  
MARTÍN RODRÍGUEZ-GAONA  
PRIMERA EDICIÓN  
COLECCIÓN VISOR DE POESÍA  
MADRID, 2016  
220 PÁGINAS

El pasado 3 de septiembre murió John Ashbery (1927-2017). Poeta, ensayista y traductor innovador e irre-



#### Reflejos del siglo veinte dominicano

**JOSÉ ALCÁNTARA ALMÁNzar**  
EDITORIAL SANTUARIO  
SANTO DOMINGO, 2017  
314 PÁGINAS

Aunque haya sido definida como “una crónica retrospectiva del siglo XX dominicano”, la obra recién publicada de José Alcántara Almánzar es mucho más que una recopilación de hechos

históricos. Solo un escritor en la plenitud de sus dotes, sociólogo, narrador, ensayista y crítico literario, con la conciencia de oficio y la verticalidad ética y crítica que distinguen a Alcántara Almánzar, puede entregar una visión de la historia y la cultura dominicanas del siglo XX tan integral y rigurosa como la que encontramos en *Reflejos del siglo XX dominicano*. A lo largo de veinte capítulos, además de un epílogo en el que traza el cuadro de contrastes de la República Dominicana del presente, el autor expone, relata con objetividad, medita, y también valora, en un ejercicio de criterio que no teme a la toma de posición, acontecimientos históricos, figuras, tendencias y movimientos políticos, sociales y culturales, sin descuidar el contexto internacional en el que se produjeron. Desde las circunstancias que propiciaron el ascenso de Trujillo al poder, los treinta años de silencio y miedo que dejaron “una mancha indeleble en el espíritu nacional”, la apertura democrática y la ilusión trunca por el golpe de estado a Juan Bosch, la rebelión popular del 65, la intervención militar norteamericana, la “violencia y el terror de Estado” en los “doce años” de Joaquín Balaguer, los gobiernos del Partido Revolucionario Dominicano, y tras la funesta vuelta de Balaguer al poder, con su apoyo el ascenso del Partido Liberación Dominicana. De particular interés los capítulos dedicados al arte y la cultura, en los que Alcántara vuelve a poner de manifiesto una visión conocedora y comprometida con sus mejores expresiones. Un cuadro sinóptico del siglo XX y una acuciosa bibliografía completan esta obra imprescindible.

verente. Formó parte de la Escuela de Nueva York, junto a Frank O'Hara, James Schuyler, Kenneth Koch, entre otros poetas afincados en la urbe norteamericana.

Su obra es densa y compleja, y en ella se explicita un lenguaje de ruptura, a momentos surrealista y barroco, a través de estallidos sintácticos, registros heterogéneos y superpuestos, ritmos atonales y fluidos en los que predomina el sinsentido.

*Pasaje techado*, penúltimo libro publicado en vida por John Ashbery, y traducido en edición bilingüe al español en 2016, está compuesto por sesenta y nueve poemas en los que el autor explora la cultura popular estadounidense a partir de versos entrecortados y elípticos, partículas de un universo poético que estalla y se compone incesantemente a través de la más plena ironía e incertidumbre.

## COLABORADORES

**ALEJANDRO PAULINO** (San Francisco de Macorís, R.D., 1951). Historiador. Miembro de la Academia Dominicana de la Historia. Fue subdirector del Archivo General de la Nación. *Diccionario de cultura y folklore dominicano* (2005) es una de sus obras más difundidas.

**ARÍSTIDES INCHÁUSTEGUI** (Santo Domingo, 1938). Historiador, investigador, tenor de ópera, miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Historia. **BLANCA DELGADO MALAGÓN** (La Vega, 1946). Historiadora, investigadora. Coautores, entre otros libros, de *Vida musical en Santo Domingo 1940-1996* (1999) y *Los Presidentes de la República Dominicana* (1999 y 2015). Editores de *Epistolario de la familia Henríquez Ureña* (1996), *Cuadernos Dominicanos de Cultura* (1997) y *La naturaleza dominicana* (2006).

**ARTURO ARANGO** (Manzanillo, Cuba, 1955). Narrador, ensayista y guionista de cine. Autor de las colecciones de cuentos *La Habana elegante* (2000) y *Vimos arder un árbol* (2012), la novela *La muerte de nadie* (2004) y las crónicas y ensayos reunidos en *Reincidencias* (1989). Es subdirector editorial de la revista *La Gaceta de Cuba*, y dirige la Maestría en Guion en la Escuela de San Antonio de los Baños, Cuba.

**CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA** (Colombia, 1956). Narradora, ensayista. Como narradora ha publicado, entre otros libros, *Prohibido salir a la calle* (1998), *El ojo en la aguja* (2000), *La semilla de la ira* (2008), *Una isla en la luna* (2009), *Extravíos y desvaríos* (2013). En 2004 publicó la biografía *José Martí, amor de libertad*.

**EDUARDO LALO** (Cuba, 1960). Creció en Puerto Rico. Ensayista, narrador, fotógrafo, cineasta y dibujante. En 2013 fue galardonado con el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos por su obra *Simone*. Los países invisibles es su más reconocido libro de ensayo.

**ENRIQUE DEL RISCO** (Habana, 1967). Escritor e historiador. Su tesis de doctorado fue publicada como *Elogio de la levedad* (2008). Autor de *Leve historia de Cuba* (2007) *¿Qué pensarán de nosotros en Japón?* (2008), V Premio Iberoamericano Cortes de Cádiz.

**ENRIQUE KRAUZE** (México, 1947). Escritor, historiador. Es director de la Editorial Clío y de la revista *Letras Libres*. Entre sus numerosas obras publicadas se encuentran *Siglo de caudillos: biografía política de México 1810-1996* (1997) y, más recientemente, *El narcisismo de Podemos* (2016). En 2010 fue galardonado con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Historia, Ciencias Sociales y Filosofía.

**FERNANDO CABRERA** (Santiago, R.D., 1964). Poeta y ensayista. Con su libro *Utopía y Posmodernidad. Poesía Finisecular Dominicana* (2008) ganó el Premio Nacional Pedro Henríquez Ureña de Ensayos. Bajo el título *Trébol de cuatro hojas*, publicó su poesía reunida en el año 2011.

**FRANK BÁEZ** (Santo Domingo, 1978). Poeta, cuentista. Coeditor de la revista de poesía *Ping Pong*. En su obra destacan el libro de cuentos *Págalas tú a los psicoanalistas* (2007), *Postales*, Premio Nacional de Poesía Salomé Ureña 2009 y la antología *Este es el futuro que estabas esperando* (2017). Fue seleccionado en la lista Bogotá39-2017, que reúne los mejores rescriptores de ficción menores de 40 años en América Latina.

**HUMBERTO ROBLES** (México, 1965). Dramaturgo, guionista y activista por los derechos humanos. Premio Nacional de Dramaturgia “Emilio Carballido” (2014). Entre sus obras más representadas están *Mujeres de arena* y *Frida Kahlo Viva la vida*.

**JAVIER CERCAS** (Cáceres, España, 1962). Novelista, ensayista, columnista en el diario *El País*. Sus últimas novelas publicadas son *El impostor* (2014) y *El monarca de las sombras* (2017). Ha merecido múltiples premios, entre otros Premio Salambó de Narrativa (2000), Premio Nacional de Narrativa (2010), Premio Internacional Terenci Moix (2010) y Premio Internazionale del Salón del Libro di Torino (2011).

**JESÚS GARCÍA SÁNCHEZ, CHUS VISOR** (Madrid, 1945). Editor. Fundador de la editorial Visor, la mayor de poesía de la lengua española, con más de 900 títulos publicados. En 1998 recibió el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial, y en 2015 la medalla Ioannes Paulus Bressinsis para conmemorar su labor y sus 70 años.

**JOCHY HERRERA** (Santiago, R.D., 1958). Ensayista y columnista. Miembro de la Mesa Directiva de la revista *Contratiempo* en Chicago. Sus últimos libros publicados son *Cuerpo (accidente y geografía)* (2010) y *La flama magna* (2014).

**JORDI VIRALLONGA** (Barcelona, 1955). Poeta, ensayista y traductor. Catedrático de literatura española de la Universidad de Barcelona y presidente del “Aula de poesía de Barcelona” desde su fundación en 1989. Ha sido merecedor de los premios internacionales de poesía: Ciudad de Irún, 1996; Valencia-Alfons el Magnànim, 2003 y Hermanos Argensola, 2015. *Amor de fet* (2016) es su obra más reciente.

**JORGE BOCCANERA** (Argentina, 1952). Poeta, periodista. Laureado con el Premio Internacional de Poesía Ramón López Velarde, México (2012). Los espartapájaros suicidas (1974) y *Servicios de insomnio* (2005) son dos de los libros que componen su extensa obra. Dirige la Cátedra de Poesía Latinoamericana de la Universidad Nacional de San Martín en la provincia de Buenos Aires.

**JOSÉ ACOSTA** (Santiago, R.D., 1964). Poeta, narrador y comunicador social. En 2015, su novela *Un kilómetro de mar* recibió el Premio Casa de las Américas, en la categoría de Literatura Latina en los Estados Unidos. *La tormenta está fuera* (2016) es su obra más reciente.

**JOSÉ ÁNGEL LEYVA** (Durango, México, 1958). Poeta, narrador, periodista, editor y promotor cultural. Dirige la editorial y la revista literaria *La Otra*. Entre sus obras, los libros de poesía *Cátulo en el destierro* (1993, 2006, 2007) y *Habitantes* (2010). Su libro más reciente es *Lectura y futuro* (2015).

**JOSÉ LUIS SÁEZ, S.J.** (Valencia, España, 1937). Nacionalizado dominicano. Historiador, ensayista, crítico de cine, maestro de Teología Sagrada. Es miembro de número de la Academia Dominicana de la Historia. Autor de numerosos libros de historia eclesial, el más reciente *Monseñor Eliseo Pérez Sánchez: notas biográficas y documentos completos* (2015).

**JOSÉ RAFAEL LANTIGUA** (Moca, R.D., 1949). Ensayista y poeta. Autor, entre otros libros, de la biografía sobre *Domingo Moreno Jimenes* (1976), *La conjura del tiempo* (1994), *Territorio de espejos* (2013) y *Espacios y resonancias* (2015), recopilación en siete volúmenes de sus comentarios literarios por el que obtuvo el Premio Nacional Feria del Libro Eduardo León Jimenes 2016.

**JORGE URRUTIA** (Madrid, 1945). Poeta, ensayista, crítico literario. Catedrático Emérito de la Universidad Carlos III, Madrid. Ha publicado, entre otros títulos, *Ensayos sobre lo visible* (1985), *Literatura y comunicación* (1997), *Tecnología de la literatura* (2010) y *Hallar la búsqueda. La construcción del simbolismo español* (2013) es una de sus últimas obras.

**J.M. SANDRASEGARA** (India, 1960) Poeta, ensayista, incesante viajero. Sus escritos aparecen bajo seudónimo en libros y periódicos de seis continentes.

**JULIO ORTEGA** (Perú, 1942). Crítico, ensayista, poeta, narrador. Actualmente es profesor en Brown University. Entre sus múltiples publicaciones críticas destacan *El principio radical de lo nuevo* (1997), *Cesar Vallejo. La escritura del devenir* (2014), *Imagen y semejanza de Carlos Fuentes* (2016). Premio Maison de l'Amérique Latine, Premio de Cuento Juan Rulfo, Premio de Investigación Casa de América y Medalla José Lezama Lima, entre otros reconocimientos.

**LEDA SCHIAVO** (Buenos Aires, 1935). Ensayista, poeta. Especialista en literatura española contemporánea. Colabora con la revista *Contratiempo*. Entre su extensa obra se encuentran *El éxtasis de los límites, ensayo sobre el movimiento decadentista* (1999) y su poemario *Con las debidas licencias/With Leave and License* (2005).

**LEÓN FÉLIX BATISTA** (Santo Domingo, 1964). Poeta, editor. *Negro Eterno* (1997) y *Delirium semens* (2010) forman parte de su obra poética. Premio de Poesía Casa de Teatro 2001. Con su libro *Torsos Tórridos* obtuvo una mención especial en el Concurso de Poesía Diario de Poesía/Vox 2000. Dirigió la Editora Nacional Dominicana.

**MARIELLA NIGRO** (Montevideo, 1957). Poeta. Doctora en Derecho y Ciencias Sociales. Los libros *Umbral del cuerpo* (2003), *El río vertical* (2005) y *Orden del caos* (2016) componen parte de sus obras publicadas. Ha colaborado con diversas revistas literarias.

**MAYRA SANTOS FEBRES** (Carolina, Puerto Rico, 1966). Poeta, narradora, ensayista. Autora de los poemarios *Anamú y manigua* (1990), *Cualquier miércoles soy tuya* (2002) y *Tratado de medicina natural para hombres melancólicos* (2011), entre otros. Como cuentista mereció el Premio Letras de Oro, Estados Unidos, 1994, y el Premio Juan Rulfo de Cuento 1996. Fue finalista del Premio Rómulo Gallegos de Novela en 2001.

**REYNALDO PAULINO CHEVALIER –NAN–** (Puerto Plata, R.D., 1965). Poeta, narrador, ensayista. Dirigió la Escuela de Letras de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. *Payaso al caer la tarde* (2017) es el título de su última novela.

**OMAR RANCIER** (Santo Domingo, 1952). Presidente del Grupo Nuevarquitectura y decano de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña. En 2003 fue distinguido con el Premio Internacional Henry Klumb del Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico.

**ORLANDO INOA** (San José de las Matas, R.D., 1957) Historiador, editor. Profesor en distintos centros académicos. Director de la editorial Letragráfica. Auspiciador y editor de *Xinesquema*, revista de creación y pensamiento. *Historia Dominicana* (2013) es una de sus obras más recientes.

**PEDRO GRANADOS** (Lima, 1955). Poeta, ensayista, novelista. Autor, entre otros poemarios, de *Sin motivo aparente* (1978) y *Desde el más allá* (2002). Su obra más reciente es el e-book *Trilce/Teatro: guion, personajes, público*, Premio Mario Gonzáles en la categoría Literatura, 2016. En 1994 mereció el Premio Latinoamericano de Poesía Ciudad de Medellín.

**REY ANDÚJAR** (Santo Domingo, 1977). Narrador, poeta. Entre otros reconocimientos ha merecido el Premio Pen Club de Puerto Rico 2009 por su novela *Candela* y el Premio VI Concurso Latinoamericano y Caribeño Alba Narrativa 2015 por *Los gestos inútiles*.

**SALLY RODRÍGUEZ** (Moca, R.D., 1957). Poeta, artesana. Impartió docencia en distintas academias del país. Ha publicado tres poemarios. *Luz de los Cuerpos* (1985) fue el primero de estos. Sus textos han sido incluidos en numerosas antologías nacionales e internacionales.

**TANYA VALETTE** (Santo Domingo, 1962). Productora y gestora cultural. Pertenece a la primera generación de graduados de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, de la que fue su séptima directora. Es asesora de la Dirección General de Cine (DGCINE). Actualmente dirige el Programa de Cine de la Escuela de Diseño Chavón y es Coordinadora General de la VI Edición de DOCTV Latinoamérica.

**SARA HERMANN** (Santo Domingo, 1969). Crítica de arte, curadora, catedrática. Fue directora del Museo de Arte Moderno de la República Dominicana. Desde 2005 se desempeña como Asesora de Artes Visuales del Centro Cultural Eduardo León Jimenes. Es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, y del ICOM (International Council of Museums).

## OBRAS DE ADA BÁLCACER

*Portada* **REFLEJOS**. 1989  
Serie Ensayos de luz tropical  
Óleo sobre tela  
24" x 30"  
Col. de la artista

*Pág. 2* **LUNA DE PLATA**. 2003  
Acrílico sobre tela y pan de plata  
16" x 12"  
Col. Leonel Lara

*Pág. 3* **BACÁ 1** (cabeza)  
Dibujo. Tinta sobre papel  
28.5" x 24.5"  
Col. Centro Cultural Eduardo León Jiménez

*Pág. 4* **EL PUEBLO Y SU CRUZ**. 1971  
Dibujo. Tinta sobre papel  
64.7" x 49.3"  
Col. Centro Cultural Eduardo León Jiménez

*Pág. 5* **MANIFESTANTE**. 1971  
Dibujo. Tinta sobre papel  
44.1" x 28.8"  
Col. Centro Cultural Eduardo León Jiménez

*Pág. 6* **LA GALLINA CIEGA MONTADA A CABALLITO**  
Dibujo. Tinta sobre cartulina  
35" x 54.3"  
Col. Centro Cultural Eduardo León Jiménez

*Pág. 7* **LUNA DE PLATA**. 2003  
Acrílico sobre tela y pan de plata  
16" x 12"  
Col. Leonel Lara

*Pág. 8* **PENÍNSULA**. 1992  
Serie Ensayo de luz  
Óleo sobre tela y relieve  
30" x 40"  
Col. Moisés y Diana Berezdivin

*Pág. 9* **EL NACIMIENTO DE LA MUERTE**. 1971  
Dibujo. Medios mixtos sobre papel  
61.6" x 79.6"  
Col. Centro Cultural Eduardo León Jiménez

*Pág. 10* **PALMA INFINITA**. 1978  
Óleo sobre tela  
60" x 30"  
Col. Centro Cultural Eduardo León Jiménez

*Pág. 11* **AFRODITA**. 1975  
Dibujo. Tinta sobre papel  
32.4" x 21.2"  
Col. Centro Cultural Eduardo León Jiménez

*Pág. 12* **SHIPWRECK**. 2003  
Serie Cobalto  
30" x 40"  
Col. Mark Schneider

*Pág. 13* **AFTER REDS**. 2017  
Acrílico sobre tela y stencil  
36" x 30"  
Col. de la artista

*Pág. 14* **FIGURA**. 1999  
Ensayos de luz tropical  
Acrílico sobre tela  
24" x 30"  
Col. de la artista

*Pág. 15* **GODIVA CABALGANDO EL MAR**. 2013  
Acrílico sobre canvas y foto stencil  
60" x 70"  
Col. Si Chein

*Pág. 16* **SIN TÍTULO**. 2015  
Dibujo sobre tela  
30" x 40"  
Col. Oton Castañeda

*Pág. 17* **MARINA**. 2016  
Tape. pigmento natural sobre canvas  
30" x 40"  
Col. Corripio

*Pág. 18* **OJO EN EL PAISAJE**. 2002  
Ensayos de luz tropical  
Acrílico sobre cavas y relieve  
46" x 76"  
Col. María Teresa Gómez

*Pág. 19* **AUTORRETRATO**. 1990  
Acuarela sobre papel  
22" x 30"  
Col. Juan Portela

*Pág. 20* **LA DANZA DEL COI**. 2004  
Serie cobalto.  
Polvo de lapislázuli sobre canvas  
30" x 40"  
Col. Leonel Lara

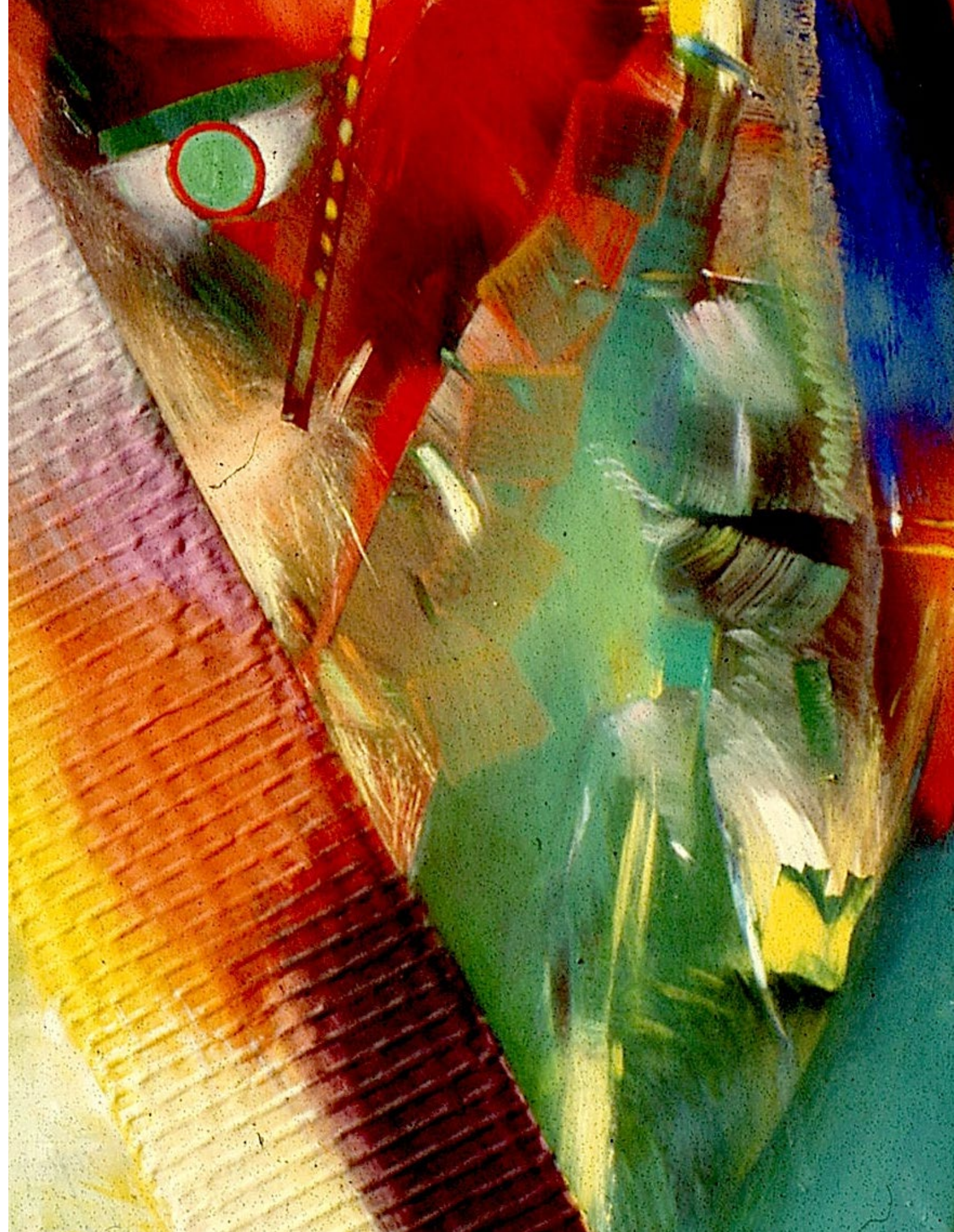
*Pág. 21* **EL BACÁ AZUL**. 1971  
Óleo sobre tela  
112.2" x 20.3"  
Col. Centro Cultural Eduardo León Jiménez

*Pág. 22* **COMPOSICIÓN**. 2002  
Serie Ensayos de luz  
Óleo sobre tela. 40" x 76"  
Col. Gallery Luis Felipe Cartagena

*Pág. 23* **COMPOSICIÓN**. 2002  
Serie Ensayos de luz  
40" x 60"  
Col. de la artista

*Pág. 24* **CORALINA**. 2016  
Acrílico sobre canvas  
Stencil y pigmento natural  
50" x 50"  
Col. de la artista

Agradecemos al Centro Cultural Eduardo León Jiménez las imágenes de las obras pertenecientes a su colección, la mayoría de las cuales forman parte del Fondo *In Memoriam* Ana Luis Bermúdez donado por Arístides Incháustegui.





MINISTERIO DE CULTURA  
REPÚBLICA DOMINICANA