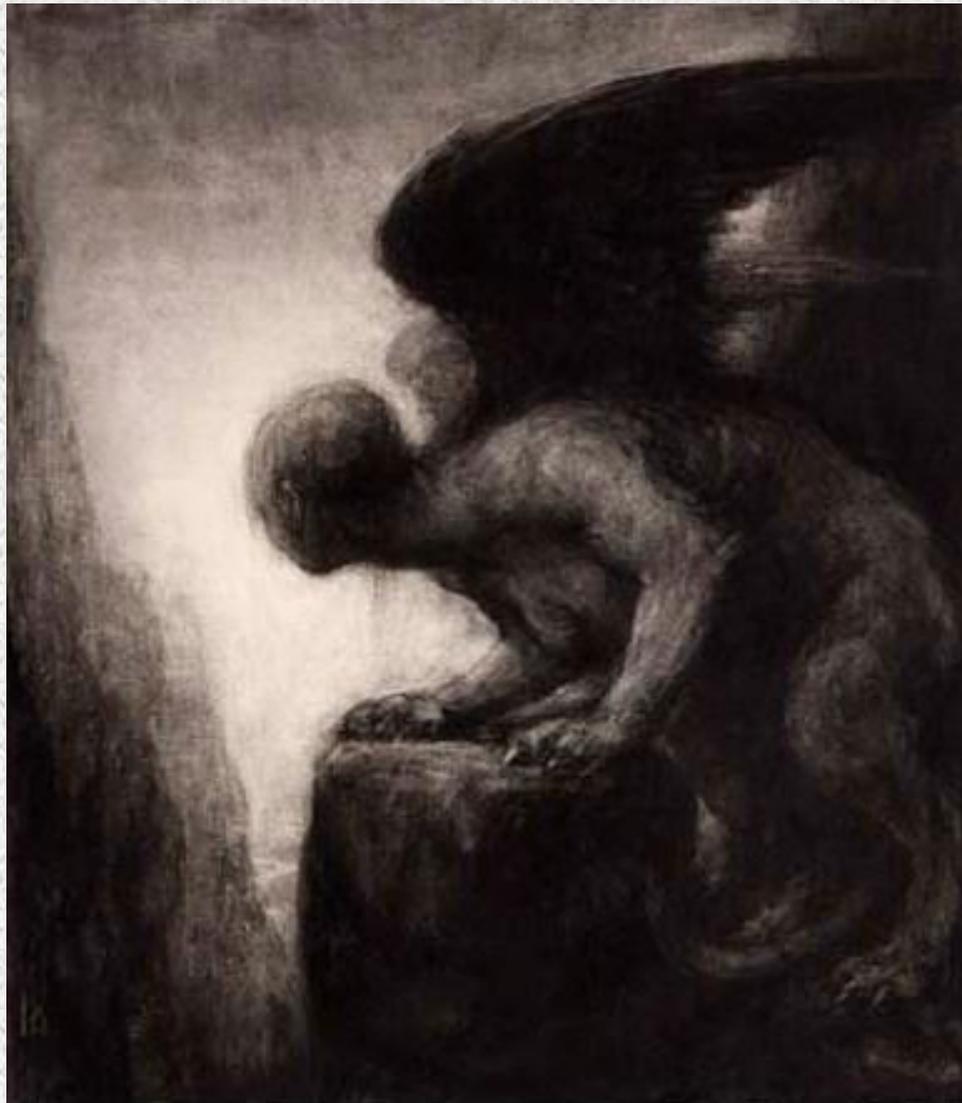


LETRAS SANALES

Revista de Literatura, Arte y Pensamiento de alta velocidad

Editor: Alberto Martínez-Márquez



Nueva época, números 6 (doble)
octubre 2011-enero 2012

Ilustración de portada: "Esfinge," dibujo a carboncillo por el artista y escritor austríaco Alfred Kubin (1977-1959).

Composición, tipografía y diseño: Alberto Martínez-Márquez

Cuidado de la edición: Alberto Martínez- Márquez

Diseño del logo: Iván Figueroa Luciano

Esta revista puede ser reproducida, almacenada en un sistema de informática o transmitida de cualquier forma o a través de cualquier medio electrónico, mecánico, copia fotostática, grabación u otros métodos que permitan su libre difusión y consumo.

Esta revista no recibe subvenciones algunas de individuos ni de agencias de gobierno, alianzas público-privadas o entidades corporativas nacionales o transnacionales. **LETRAS SALVAJES** es una publicación sin fines de lucro, que se rige por la libre economía de la koinonía.

Copyright © 2011-2012



Favor de dirigir sus colaboraciones al correo-e:

letrassalvajes@yahoo.com

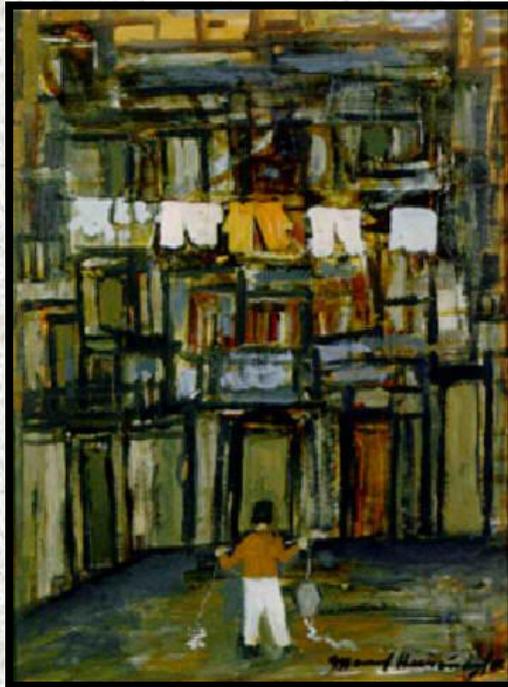
Para envío de libros, revistas, cd-roms, dvds o cualquier otro material apalabrado o audiovisual favor de escribir a la siguiente dirección:

Alberto Martínez-Márquez, Editor
Letras Salvajes
P.O. Box 250425
Aguadilla, Puerto Rico 00604-0425

LOS CÓMPLICES EN ESTE NÚMERO SON:

- ✂ **José Mañoso** ← 4
- ✈ *Giselle Duchesne* ← 19
- ☆ **TERESA DOVALPAGE** ← 24
- ☹ **Leo Lobos** ← 30
- ♊ **Uceyir Cayci** ← 35
- ✌ **Juan Ramón Jiménez** ← 35
- ✍ CARLOS LÓPEZ DZUR ← 40
- ✚ **DAYANA ALASTRE** ← 44
- ✍ **Jessica Ramos Soto** ← 48
- ☠ Melissa Nungaray ← 52
- ☀ **ARLENE CARBALLO** ← 55
- ✂ **Chema Cotarelo** ← 59
- ❄ **PABLO PANAGUA** ← 65
- ✍ *Domingo Alberto Guzmán* ← 66
- ❖ Carmen Zeta ← 72
- ☾ **Sergio Inestrosa** ← 74

- 💧 **Pedro Meira Monteiro** ←78
- ♏ *Monka Nacidit Perdomo* ←82
- ☯ *Alberto Martínez-Márquez* ←87
- ⌘ *Javier Roig* ←92
- ⌚ *Norbert Bertrand Barbe* ←98
- 💧 *Jorge Castillo Fan* ←105
- 📖 **LIBROS** ←108



"La chiringa" del pintor puertorriqueño Manuel Hernández Acevedo (1921-1988)

JOSÉ MAÑOSO FLORES

EL SIGLO EN QUE LAS DROGAS SINTÉTICAS INVADIERON LA MÚSICA (SEGUNDA PARTE)

1930-1940 *Se incorporan las anfetaminas*

Tras la crisis económica de 1929, comenzó una nueva etapa, con el triunfo fulgurante del jazz vocal, representado por Ella Fitzgerald. Justo en esta década el *gospel* se convirtió en la música religiosa predominante en Estados Unidos, al principio sólo con las voces de cuartetos armónicos masculinos, hasta que, en 1937, Mahalia Jackson hizo su debut discográfico y llegó a personificar el talento artístico inherente al *gospel*. Podemos considerar este estilo de música, como la forma moderna y urbana del *spiritual*, la música sacra de los negros, pero con *swing* y con el sentido de los ritmos que llegarían a denominarse posteriormente *rhythm & blues* (compases del *blues* con un tempo más acelerado).

Mahalia nació en una chabola de uno de los barrios más pobres de Nueva Orleans y creció en un ambiente de profunda fe religiosa, exaltado por sus padres, por lo que comenzó a destacar cantando música sacra. A pesar de su pobreza, sus

principios religiosos le impidieron el menor devaneo con las drogas, incluso en la música se negó a sacar su canto de la esfera religiosa, excepto en una ocasión, cuando Duke Ellington, conocido por sus principios religiosos, le pidió que grabara con él el disco *Black Brown and Beige*. Con la I G.M. sufrió el mismo éxodo que otros negros y llegó a Chicago, donde se unió a Robert Jonson y formó el grupo Jonson Gospel Singers, con el que recorrió toda la América profunda.

Después de un viaje a Europa, donde fue recibida por el Papa en Roma, quien la animó a seguir en su línea de trabajo, conoció a Martín Luther King, uniéndose a su causa y participando en la célebre marcha sobre Washington y en el boicot de Alabama. Cuando asesinaron a Luther King decidió abandonar la música.

A pesar del consumo de drogas que se hacía en el *ghetto* se observa, en los años treinta, una importante reducción del consumo de cocaína, debido fundamentalmente a las medidas prohibicionistas impuestas en los años veinte, consumo que se mantiene exclusivamente en

círculos literarios (lo cual no era nuevo, recordemos que ya la consumían a finales del S. XIX, Stevenson o Conan Doyle) y artísticos, junto con un consumo experimental de alucinógenos más relacionado con la música.

El *swing* es, inicialmente, la denominación que se da al jazz de los años treinta y en la mente de la mayoría de la gente se asoció con la música de Glen Miller, pero posteriormente evolucionaría el significado de la palabra denominando exclusivamente a la intensidad rítmica, como elemento principal de la música de jazz. Según Duke Ellington: “en un texto musical no hay *swing*. Éste sólo puede darse en la ejecución”.

A partir de 1924, después de tres años de experiencia tocando en diversos clubes y con los conocimientos musicales muy perfeccionados, Duke comenzó a ser conocido en Nueva York. Con su grupo había acabado formando una orquesta tan sólida que en 1927 fue contratada para tocar en el Cotton Club de Harlem, desde donde daría su gran salto a la fama. La orquesta de Ellington fue durante los años 30, e indudablemente durante los 40, la que poseía los mejores solistas y los instrumentistas más virtuosos de la época, tal era su gancho que, tras el declive de las bigbands, fue el único director de orquesta que nunca disolvió la suya. Falleció en 1974 debido a un cáncer, pero ocupará

siempre el trono de los grandes del jazz, junto a Louis Armstrong y Charlie Parker siendo, indudablemente, uno de los más grandes compositores del siglo XX.

Hacia finales de los años treinta el swing, considerado como estilo del jazz, se convirtió en un negocio gigantesco, se le ha llamado “el mayor negocio musical de todos los tiempos”. El abuso de esta forma musical condujo a una saturación de mercado y gustos, que provocó un golpe de péndulo en el sentido contrario y así surgió el “bebop”, palabra en la que se refleja onomatopéyicamente el intervalo más popular de la época: la quinta disminuida descendente. La novedad se produjo principalmente en los pequeños locales desconocidos de Harlem, en particular el Minton’s Playhouse, regentado por Teddy Hill, donde se reunían el pianista Thelonius Monk, el baterista Kenny Clarke, el guitarrista Charlie Christian, el trompetista Dizzy Gillespie y el saxofonista contralto Charlie Parker. Este último fue, para muchos críticos, la personalidad más importante y genial del jazz moderno.

Las guitarras hawaianas eléctricas de Gibson se empezaron a popularizar en 1935. La Gibson “ES 150” tenía una pastilla especial que le daba un sonido característico que rápidamente se ganó el respeto de los músicos y la admiración de las audiencias de la época.

También a finales de los años treinta se imponen en Estados Unidos las anfetaminas, que, aunque habían sido descubiertas en 1887, no habían sido objeto de empleo médico hasta 1935, cuando se utilizó la benzedrina como tratamiento para la narcolepsia, también fueron experimentadas durante la Guerra Civil Española demostrando efectos estimulantes en el sistema nervioso central, con ausencia de la sensación de sueño, ausencia de la sensación de cansancio, aumento de la confianza y ausencia de la sensación de hambre, lo que favorecía la resistencia de los combatientes en la realización de determinadas operaciones militares. Precisamente estas propiedades sirvieron, en determinados sectores sociales, para llenar el vacío producido por las limitaciones legales al uso de cocaína.

La narcolepsia es una enfermedad que se caracteriza por tendencias del sueño anormales, como excesiva somnolencia durante el día, alteración del sueño nocturno y además manifestaciones alteradas de la fase REM del sueño. Algunas personas pueden necesitar medicamentos, como la dextroanfetmina y el metilfenidato (Ritalin). Se ha encontrado que el modafinil es efectivo para mantener el estado de vigilia y se cree que es menos adictivo que los demás.

Las anfetaminas corresponden al grupo de las aminas psicoestimulantes y son todas de origen sin-

tético; ocasionan euforia, locuacidad, mejor asociación de ideas, disminución de la fatiga, del sueño y del malestar, con producción de insomnio y aumento de la actividad motora; el trabajo intelectual se acrecienta, pero los errores no disminuyen y tampoco se acortan los tiempos de reacción. Así es como el empleo de estas drogas por los estudiantes, para preparar los exámenes, y por los atletas antes de las pruebas, no mejoran sus resultados y muchas veces la excitación nerviosa que producen, y la depresión y decaimiento ulterior, hacen que sus efectos sean contra-productivos.

No cabe duda de que estas drogas estimulan el sistema nervioso central en todos sus niveles, pero especialmente en los centros cerebrales. Actúan por liberación del transmisor químico noradrenalina, pero además existe otro mecanismo, activado por las citadas drogas, que inhibe la captación de noradrenalina en las estructuras adrenérgicas centrales, de manera que queda transmisor químico en exceso para actuar sobre los receptores, este fenómeno aumenta los efectos centrales producidos directamente por las anfetaminas, lo que provoca entre otros síntomas aumento de la frecuencia y fuerza de contracción cardiaca y elevación de la tensión arterial. Por lo tanto no deben emplearse estas drogas en personas que padezcan hipertensión arterial, insuficiencia coronaria, insuficien-

cia cardiaca, ni en pacientes excitados e hipertiroideos. Se han mostrado eficaces en la reducción del apetito, por depresión directa del centro de alimentación, pero nunca deben emplearse para reducir peso en las personas normales, y en los obesos únicamente bajo vigilancia médica (ilegal en algunos países), siendo consideradas como drogas de elección la fenfluramina y el mazindol o el mefenorex.

Por otra parte, de las *big bands* de jazz de finales de los años treinta, en las grandes ciudades negras y en los estados sureños, derivaría el *rhythm & blues*, desarrollado a partir del *blues* y el *gospel*. Puede considerarse sinónimo del *rock'n'roll*, pues es muy sutil la diferencia, que al final queda en manos de la discográfica o del artista, con la intención de pasar de un público exclusivamente de color a otro blanco, y dado que las *big bands* resultaban demasiado caras de mantener se redujeron a grupos de cinco o seis componentes. En los primeros años de este género destacaron artistas como Fats Domino, Profesor Longhair, Irma Thomas o Dr. John, pero su mayor auge se produciría en la década de los cincuenta.

1940 - 1950 La II Guerra Mundial y la explosión de la química de síntesis

Ninguna base del ejército o club de jóvenes estaba completo sin

una máquina de discos. En agosto de 1944 las casas discográficas tenían dificultades para encontrar esas máquinas, ya que muchos fabricantes se habían integrado en la industria de guerra, y esto les preocupaba enormemente porque las máquinas absorbían un 75% de su producción, mientras que el mercado al por menor se llevaba el resto.

Con la ocupación de Alemania por las fuerzas aliadas en 1945, el servicio médico de la Armada de los EE.UU. tuvo acceso a los archivos secretos de la I.G. Farben Industrie, donde encontró la fórmula del producto "Hoechst 10.820", que desde 1941 venían desarrollando los alemanes Erhart y Schaumann. Los americanos se llevaron esta fórmula a su país cambiándole el nombre por el de *Metadona*.

Comenzamos a partir de este momento una carrera dentro de la química de síntesis, rama de la química que comenzó en 1928, cuando el químico alemán Friedrich Wöhler obtuvo un producto orgánico, la urea, a partir de otro inorgánico, con lo que dejó sin efecto la teoría de la *fuera vital*, según la cual para obtener una sustancia orgánica era indispensable el concurso de un tejido vivo. Desde entonces la investigación se había interesado por el campo de la síntesis y la II Guerra Mundial sentó el precedente de que era posible abastecer a la industria de guerra reduciendo al mínimo las materias primas, ese

había sido el caso de la metadona, que había surgido de la necesidad de encontrar un sustituto sintético de la morfina para abastecer a los hospitales de campaña, o como lo fue la producción masiva de anfetaminas para permitir que los soldados soportasen los requerimientos de un tipo de guerra "relámpago" donde la velocidad y la resistencia al sueño, al hambre y la fatiga eran sus premisas fundamentales, así como la búsqueda de nuevos incapacitantes que permitiesen ahorrar municiones, unidades combatientes y esfuerzos, lo que impulsó los estudios con la LSD, como en la Gran Guerra anterior se había impulsado el estudio y desarrollo de los gases con la misma finalidad. La síntesis química, que consiste en fabricar una sustancia en el laboratorio a partir de sus átomos constituyentes, no era algo nuevo, pero había encontrado el momento propicio para su desarrollo a partir de las necesidades de una industria de guerra.

Los opiáceos sintéticos podríamos clasificarlos en 3 grupos: 1) tipo de la petidina o mepe-ridina, 2) tipo de la metadona y 3) tipo del morfinano y del venzonorfano. El grupo de mayor importancia es el primero, pero la petidina (obtenida poco antes de iniciarse la II Guerra Mundial) es, en términos generales, menos potente que la morfina y no ataca tan intensamente los centros nerviosos, con una acción de corta duración, por lo que tiene que

administrarse en dosis cinco o diez veces superiores a las de morfina. No tardaron mucho tiempo en darse cuenta de que la petidina además de producir habituación, producía la aparición de úlceras en los puntos de pinchazo así como un marcado endurecimiento de la piel y músculos al ser su efecto breve, lo que obligaba a los enfermos adictos a inyectarse día y noche sin interrupción, cada dos o tres horas. Por lo tanto, vamos a incidir sobre el segundo grupo de opiáceos sintéticos por la trascendencia social que adquiriría varias décadas después.

La Metadona, como clorhidrato, se utiliza exclusivamente para el tratamiento de la farmacodependencia de los opiáceos, pues tiene la ventaja de que la vía bucal constituye la vía de administración, lo que conlleva el evitar las complicaciones que surgen con la inyección. Posee una acción analgésica muy semejante a la morfina. Es una droga hipnótica por lo que es útil ante el insomnio por dolor, siendo las fases y tipos del sueño los mismos que corresponden a la morfina. La metadona tiene cierta acción anestésica local, pero no se utiliza con tal fin por poseer propiedades irritantes. La vida media de la metadona en el organismo es prolongada, alrededor de 28 horas, por lo que su duración de acción es larga.

Hay que tener en cuenta que la metadona produce farmacodependencia, si bien el síndrome de

abstinencia es mucho menos severo que el producido por los otros opiáceos. Su uso se incluyó, posteriormente, en los llamados Programas de Mantenimiento con Metadona (PMM), llamados así porque no existe desintoxicación, no existe un seguimiento psicológico o psiquiátrico, y no hay un aprendizaje que genere estrategias de enfrentamiento ante el problema, sólo existe el mantenimiento de la adicción a través de un producto sustitutivo, lo cual sigue siendo tema de análisis y discusión entre los profesionales de la salud.

Después de la segunda Guerra Mundial, los “jazzboîtes” en St. Germain des Prés se convirtieron en el cuartel general del movimiento *Dixieland* (denominación que se aplica generalmente a la manera de tocar jazz de los blancos), no obstante los jóvenes existencialistas se dieron cuenta de que para su filosofía se prestaba mejor una música en la que no se reflejara tanto la despreocupación de la época anterior a la primera Guerra Mundial, sino que expresara la intranquilidad existencial de su propio tiempo, por lo que el centro de gravedad del *Dixieland* se trasladó a Inglaterra.

El *Dixieland* no era un estilo nuevo, desde 1891 se formó como estilo especial de jazz interpretado por los blancos de Nueva Orleans, capitaneado por “Papa” Jack Lane. De él provienen, sin duda, los pri-

meros éxitos para el jazz y entre las orquestas blancas destacaron la Original Dixieland Band y los New Orleans Rhythm Kings, que con su estilo de improvisación colectiva, en el que casi no hay solistas, dieron a conocer muchas de las primeras piezas de éxito en el jazz. Podría decirse que con el ragtime, el jazz de Nueva Orleans y el *Dixieland* comienza la historia de este estilo de música.

Las piezas musicales se caracterizan por ser menos expresivas que en el jazz interpretado por negros, pero la formación del sonido no era tan primitiva, tenían más recursos técnicos y armonías y melodías más pulcras. Pronto se convirtió en una corriente transversal en la que se mezclaban músicos de las dos razas. En Inglaterra, durante esta década, este estilo tuvo un resurgimiento incontestable, que le convirtió en éxito comercial, pero que le hizo terminar convertido en un cliché.

En Estados Unidos, Pete Seeger, el discípulo más popular de Woody Guthrie, propugnó una forma de música especialmente activa, el *folksong* de compromiso político, y como resultado se fundó en 1946 el grupo People’s Songs y la revista “People’s Songs Bulletin”, consolidándose la evolución de un estilo que tuvo su origen en 1801, a través del cual la canción norteamericana criticaba las injusticias que se producían en el incipiente proceso de

industrialización y que, a diferencia de la canción europea de la época, no se contentaba con los temas intrascendentes o la exaltación de un idilio, sino que optó por un compromiso político directamente relacionado con la problemática de la vida cotidiana.

Woody Guthrie es considerado el cantante de música folklórica norteamericana más importante de la primera mitad de este siglo. Sus baladas y recitales apoyaban las reivindicaciones obreras y no dudaba en acudir a cualquier punto del país para apoyar a campesinos hambrientos, obreros en huelga o manifestantes apaleados. Su música tiene influencias de la canción tradicional irlandesa y del blues, forjando un estilo combatiente compuesto por más de mil títulos, que aún hoy forman parte de los mejores repertorios. Falleció a causa del mal de Huntington tras un largo y penoso internamiento hospitalario.

En 1947-48 se sitúa la revolución del disco microsurco, que lo convirtió en un objeto cultural de gran difusión. Dicha revolución se caracterizó por la aparición de discos de larga duración (30 min.) de vinilita, por la generalización de la noción de alta fidelidad y por la grabación previa sobre banda magnética; y ya no sólo fueron las máquinas de discos sino la radio y, más tarde, la televisión los principales medios de promoción musical.

En 1948, la casa Fender, con el modelo Broadcaster hizo la primera serie de guitarras eléctricas a las que se llamó Telecaster. Este tipo de guitarra evolucionaría unos años después al incorporar unas pastillas hechas con seis imanes, pero el carácter legendario de esta firma se alcanzaría con el tipo Stratocaster, una guitarra apropiada para casi toda clase de repertorios, lo que la convertiría en el modelo de guitarra eléctrica más popular y más difundido en el mundo.

Durante esta década aparecen los *hipsters*, son personas que se caracterizan por desarrollar unas pautas de conducta propias, como un argot que sólo comprenden los que son como ellos, una vestimenta generalmente contrapuesta a las normas de elegancia habituales y una postura ante la sociedad impregnada de una frialdad agresivo-defensiva, con una mezcla de desdén, ironía y distanciamiento. También toman drogas, escuchan jazz y se encuentran siempre en la frontera entre legalidad e ilegalidad.

1950 - 1960 El alcohol, la bestia que se impone

Al terminar los años cuarenta, la nerviosa intranquilidad del *bebop* fue reemplazada cada vez más por una expresión de seguridad y equilibrio, comenzando lo que se suele llamar *cool jazz*, denominación que

además de calificar al jazz de esta década tiene connotaciones de reservado y/o distanciado. En el Modern Jazz Quartet del pianista John Lewis, la vieja música de contrapunto y lineal de Juan Sebastián Bach cumplía perfectamente esta función de dar sensación de seguridad.

Resultó característico que a mediados de los años cincuenta se produjera la tendencia de los músicos de jazz a incluir fugas en su repertorio; esta onda declinó en la misma medida que el *funk* cobraba importancia, entendiendo como tal a una música con maneras de un blues lento o semilento tocada con el *beat* firmemente sostenido y con todo su *grave feeling*. El vocablo *beat* se refiere al golpe de compás o punto de gravedad rítmico, que en los años sesenta se emplearía erróneamente para designar la música comercial de rock y el *feeling* significa sentimiento, es algo que no se puede expresar técnicamente y sin él no es posible el jazz con *swing*. En este tipo de música adquiere protagonismo el bajo, que utiliza la técnica del *slap*, que consiste en golpear simultáneamente las cuerdas con el pulgar y tirar de una cuerda para dar un toquechasquido que potencia la línea de ejecución, mientras que la guitarra utiliza acordes simples alternados con rasgueos secos en las cuerdas más agudas.

Algunos de los grandes maestros del jazz, arrastraban con su música, su técnica y su personalidad a

una legión de músicos, pero al dejar los escenarios seguían sufriendo la inadaptación a la difícil situación de la discriminación y la humillación no sólo de los blancos sino de los propios negros, encontrando en las drogas y el alcohol una vía de escape, que sólo conducía a un destino, la lenta e inexorable degradación de sus organismos, así cuando le hicieron la autopsia a Charlie Parker, muerto en 1955, los médicos dijeron que parecía tener 53 años y no los 35 que realmente había cumplido.

Charlie Parker no tenía antecedentes musicales en su familia, en realidad no tuvo prácticamente el amor y el calor de un hogar, Leonard Feather opina que a los 15 años Charlie era ya "una víctima perdida del vicio". A los 15 años Charlie se vio obligado a mantenerse sin ayuda; él mismo cuenta: "teníamos que tocar sin interrupción desde las 9 de la noche hasta las 5 de la mañana. Por lo general recibíamos \$1.25 por noche." A los 17 años se hizo miembro de la orquesta de Jay McShann, orquesta típica del *riff* y del blues de Kansas City. El *riff* es una sencilla frase de 2 o 4 compases, que se utiliza frecuentemente como tema, tocada por los instrumentos de viento en constante repetición, con la que se llega a intensificar el ambiente y aumentar la tensión interpretativa.

En un principio Charlie no llegaba más allá de Kansas, su exis-

tencia era deslucida y poco alegre; según cuenta, él mismo conoció los estupefacientes casi a la vez que la música. En una ocasión pasó 22 días en la cárcel por negarse a pagar un coche de alquiler, en otra fue lavaplatos, durante tres meses, en un establecimiento de segunda categoría en Harlem. Con frecuencia no tenía instrumento para tocar. Uno de sus comentarios más conocidos era: "Siempre tenía una especie de pánico, tenía que pernoctar en garajes... Me confundí terriblemente. Lo peor era que nadie comprendía mi música". "Ya no aguantaba las armonías estereotipadas que cualquiera tocaba entonces. No paraba de pensar que debía de haber algo diferente. A veces lo podía oír, pero no lo podía tocar...", "Sí, esa noche improvisé durante mucho tiempo sobre *Cherokee*. Mientras lo hacía, me di cuenta de que, al utilizar los intervalos superiores de las armonías como línea melódica colocando debajo armonías nuevas más o menos afines, podía tocar de repente aquello que por tanto tiempo había oído dentro de mí. Me llené de vida".

Monk cuenta que la capacidad y autoridad de Charlie Parker fueron aceptadas inmediatamente. Todos en el Minton's percibían su genio creador que laboraba inconscientemente. Parker había encontrado en la forma del quinteto del bebop la instrumentación que mejor se avenía con él, saxofón, trompeta y grupo rítmico. El Charlie Par-

ker-Quintet llegó a ser tan importante para el jazz moderno, como los Hot Five de Louis Armstrong para el antiguo. Bird (casi todos llamaban así a Charlie Parker) se convirtió en el improvisador incondicional, en el *chorusman* por excelencia, cuyo mayor interés era el vuelo de las líneas que tocaba. En cierta ocasión comentó: "La vida siempre ha sido cruel con los músicos - igual que hoy -. He oído decir que Beethoven, al encontrarse en su lecho de muerte, cerró el puño contra el mundo porque no le entendían. Nadie comprendió verdaderamente en los tiempos de Beethoven lo que éste escribía. Pero eso es música".

Durante la grabación de *Loverman* en los estudios de la empresa Dial, en 1946, sufrió Charlie su primer brote psicótico. Tras terminar la sesión llegó al lugar donde vivía, prendió fuego en su cuarto del hotel y salió al vestíbulo desnudo y gritando. Según Leonard Feather: "Charlie bebía más y más tratando desesperadamente de evitar la droga y de huir del terror de la sobria realidad". Según Orrin Keepnews: "Es difícil dudar de que fuese un hombre atormentado, y hay muchos que señalan que fue muy solitario". Con frecuencia se pasaba la noche entera viajando sin meta en los trenes subterráneos.

Normalmente los adictos caen en estos círculos droga-alcohol, de los que es muy difícil salir, se calcula que para que un drogadicto

acuda al médico, por motivación propia, tienen que transcurrir alrededor de nueve años, es cuando su adicción le ha comenzado a generar problemas orgánicos que le asustan, pero ¿a quién podía acudir Charlie en una época en que, como decíamos hace unos párrafos, aquello era “vicio”, y los negros eran “viciosos” peligrosos, además de una amenaza para los blancos?

Si bien en los años treinta la problemática asociada al abuso de alcohol condujo al nacimiento, en Estados Unidos, de Alcohólicos Anónimos, fundamentalmente como consecuencia del desinterés de la psiquiatría por un tipo de pacientes con una psicopatología de bajo calado, en los cuales sólo en algunos casos el “delirium tremens”, la celotipia o el paranoidismo eran dignos de destacarse. Se trataba de un grupo de autoayuda, que ha obtenido resultados plausibles, lo cual es muy importante, pero en ningún caso se trataba de un impulso científico por conocer y buscar soluciones ante los problemas orgánicos generados por esta enfermedad.

El alcoholismo es una enfermedad compleja, de tratamiento difícil, y la mezcla de alcohol con otras drogas puede producir una sinergia medicamentosa supraadictiva, extremadamente peligrosa en el caso de mezclarse con barbitúricos, pero esto lo sabemos desde hace, relativamente, poco tiempo y las soluciones clínicas, que hoy

constituyen una esperanza de mejora en la calidad de vida, en los tiempos de Charlie Parker no se trataban, pues constituía un “vicio” marginado, pocos pueden imaginarse el daño que esta simplificación ha causado y causa en las personas.

Existen tres teorías sobre el desencadenante de la adicción al alcohol que, lejos de ser incompatibles, son complementarias. Una relaciona la adicción con los efectos que comparten tanto el sistema serotoninérgico, como el opioide, sobre el dopaminérgico, implicado en los efectos reforzadores del alcohol; otra relaciona la transformación del alcohol en acetaldehído y su reacción, a concentraciones elevadas, con neurotransmisores, como la dopamina y norepinefrina, para dar un producto endógeno resultante, el salsolinol, que estimula la aparición de tetraisoquinoleinas (mórficos o “morfina-like”); el tercero se refiere a los efectos del alcohol en la membrana neuronal sobre los canales iónicos del cloro (ión $-$), con un resultante de incremento de carga en los canales del calcio (ión $+$), que obligarían a ingerir alcohol para aumentar la carga iónica del cloro y estabilizar eléctricamente la neurona. Por último se ha incorporado a esta complejidad un nuevo aspecto, un componente genético que presenta un tipo de herencia plurifactorial, distinta a la mendeliana, y que está más relacionada con una vulnerabilidad a los efectos del alcohol que

con una genética de la conducta o el comportamiento, de tal manera que el alcoholismo es de tres a cinco veces más frecuente entre los familiares de alcohólicos que entre la población general, y de los hermanos e hijos de alcohólicos llegan a serlo el 20-25 por ciento, sin embargo de las hermanas e hijas sólo un 5 por ciento, lo que parece indicar que, aunque hay el mismo riesgo de transmisión sea cual sea el sexo, hay menor riesgo en el desarrollo para la mujer.

Analizando la trayectoria de estos músicos carismáticos podríamos concluir que alcanzada la inspiración, ésta se materializa con trabajo, trabajo y trabajo o, como decía Eric Fromm, con disciplina, trabajo y una entrega absoluta por el arte.

La otra cara de la moneda es posiblemente Gerry Mulligan, siete años más joven que Charlie, este músico blanco, saxofonista barítono, aunque dominaba también el soprano, el tenor, el clarinete y era un pianista correcto, se abrió primero camino como arreglista. Ejemplarizó la figura del artista entregado a su trabajo y en perpetua búsqueda de la renovación estilística. Aclamado como un maestro del jazz alternó sus experiencias como "band-leader" con otras, como sus conciertos con la Orquesta Filarmónica de los Angeles o la Sinfónica de Israel, dirigida por Zubin Metha, interpretando en ambos casos composiciones suyas, sustituyendo las

drogas por el auténtico sentido artístico y la inspiración de un maestro. Falleció en 1996, a los 68 años, por causas naturales después de una larga enfermedad.

Desde mediados de los cincuenta se hace patente una penetración imparable del *blues* en la música popular, para ello primero se transformó en *rythm & blues* y de él en *rock'n roll*. Bill Haley y Elvis Presley fueron las primeras estrellas blancas del *rock'n roll*, Elvis moriría en 1977, a los 42 años debido a problemas asociados con el abuso de drogas y Haley fallecería en 1981, a los 54 años, debido al deterioro producido por el abuso de alcohol, pero inmediatamente después fueron artistas negros, Chuck Berry y Little Richard, quienes se pusieron a la altura de los blancos alcanzando un éxito que poco antes no se hubiera considerado posible.

En la República Federal Alemana el *rock'n roll* significó en 1956-57 el fin de la canción melódica alemana, que hasta entonces había acaparado el mercado de este país, en realidad aquella música melódica era una mercancía en manos de unos pocos productores, que habían perdido el contacto con la juventud y sus gustos.

Así como Bessie Smith es la materialización del blues clásico o Ella Fitzgerald la del jazz vocal moderno, la figura de Billie Holiday es la materialización del canto de *swing* (en el sentido de la in-

tensidad rítmica y de la ejecución). Ella es la gran cantante del *understatement*, su voz es sensible, cultivada y flexible, sin embargo es la primera en imprimir garra a una canción de protesta contra la discriminación racial, *Strange Fruit*, precisamente ella, que fue obligada a ponerse maquillaje negro por sus propios compañeros de la orquesta de Count Basie ya que estimaban que el tono de su tez era demasiado claro para presentarse con una orquesta de negros. Antes estuvo en la orquesta de Artie Shaw, una orquesta blanca; durante este período tenía que utilizar la puerta para el personal de servicio, mientras sus compañeros blancos entraban por la puerta principal, y mientras la orquesta se alojaba en hoteles palacios cuyas entradas estaban vedadas para negros, ella tenía que alojarse en hoteluchos de barriada, no podía ni siquiera comer en compañía de sus colegas blancos.

Muchos de sus amigos dicen que esta vida marginada e insatisfactoria, tanto con negros como con blancos, la indujo a consumir drogas, en un tránsito que comenzando de criada en Baltimore, pasando por violación y prostitución, hasta llegar a estrella de la canción, sigue luego el camino en sentido inverso debido a la droga-dicción, que la llevaría a morir en 1959 en circunstancias humillantes. Su voz se oía vieja, áspera y sin brillo, y sin embargo, todo lo

que cantaba poseía una irradiación magnética.

De nuevo las drogas nos han privado de una personalidad relevante en el mundo musical y de una artista impresionante, sin embargo hoy muchos de los estudiosos del problema de las toxicomanías toman con escepticismo el hecho de que las circunstancias ambientales sean el desencadenante de las toxicomanías, como ejemplo tenemos a otra de las grandes, Ella Fitzgerald, que nació en 1918 y fue una adolescente huérfana que no conoció a su padre, sobre los treinta años se divorció, también sufrió la marginación de la sociedad americana de la época, y visto así podríamos pensar en ella como un firme candidato para el mundo de las drogas, sin embargo nada más lejos de la realidad. La cantante tuvo una carrera ejemplar, nunca apareció en las páginas de sociedad por dar el menor escándalo, y su música estuvo arpegiada por la felicidad y el equilibrio.

A los 16 años, Ella, dotada de una voz excepcional capaz de abarcar tres octavas, ganó un concurso de cantantes aficionados, lo que llamó la atención del batería Chick Webb y la contrató haciéndola cantante titular de su orquesta, a partir de aquí su carrera de éxitos fue imparable y entre otras aportaciones desarrolló la técnica del *scat* (sucesión de onomatopeyas imitando el sonido de instrumentos). Fitzgerald

siempre reconoció no haber estudiado música y que sus maestros fueron los músicos con quienes había actuado 49. Después de que su salud se deteriorase puso fin a su carrera cuando en 1993 le fueron amputadas las dos piernas a consecuencia de complicaciones en la diabetes que sufría.

Por lo tanto, los estudiosos de las toxicomanías sostienen actualmente que la personalidad del toxicómano ya se encontraba en conflicto antes de que desarrollase la adicción y, aunque es muy difícil decir que exista una personalidad tipo, se han definido patrones de conducta que predisponen al individuo para desarrollar una conducta adictiva. Zuckerman relaciona la tendencia a la toxicomanía con un aspecto biológico, como tener un arousal cortical bajo, lo que implica una búsqueda de estimulantes externos con tal de aumentarla. Eysenck nos dice que existe un predominio de Extroversión y Neuroticismo entre los toxicómanos, en cualquier caso los trastornos de personalidad, que en muchas ocasiones son la base de las toxicomanías, se suelen presentar ya desde la adolescencia, de aquí que sean más difíciles de tratar, rehabilitar, reinsertar, etc., porque en los casos de toxicofilia el problema no es la droga en sí, sino la personalidad previa.

Con un par de años de antelación a lo que luego sucedería en Estados Unidos surge en Inglaterra, a

finales de los años cincuenta, una tendencia definida hacia el *blues*, un verdadero movimiento encabezado por el guitarrista y vocalista Alexis Korner, que posteriormente ayudaría a John Mayall, un joven nacido en 1933 en Macclesfield, una aldea pequeña de Inglaterra, cerca del núcleo industrial de Manchester, a trasladarse a Londres donde se hizo músico profesional formando los Blues-breakers, que a lo largo de los años sesenta funcionaría también como una escuela donde se formaron nombres célebres como Eric Clapton, con quien grabó el primer álbum de su banda. De este modo el *blues* daría un golpe de péndulo similar al ocurrido con el *rock & roll*, que iniciado por los blancos quedó posteriormente en manos de los negros y sin embargo, ahora, la música iniciada por los negros adquiriría un puesto relevante gracias a los blancos.

Desde finales de los años cincuenta se asienta el aspecto mítico-ritual del heroinómano y esta drogadicción pasa a constituirse en una moda, que confiere un cierto status de vanguardia. Hubo músicos que adoptaron esta estética y así Zinberg y Lewis citan el caso de un músico americano de jazz, detenido por embriaguez alcohólica, cuyo argot hizo pensar a los médicos que se trataba de un heroinómano, pero reaccionó con fuerte desagrado a una dosis inicial de mantenimiento, y una vez descubierto su fraude rogó

a los médicos que no se lo dijeran a su mujer o a su familia, pues perdería el status de *enganchado*.

En 1950 se publicó el poema *Aullido*, escrito por Allen Ginsberg, que decía "...he visto a los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura, famélicos, histéricos/.../que pobreza y harapos y ojos hundidos y coloque se sentaban en la oscuridad sobrenatural...". El poema y sus alusiones a las drogas y al jazz fue acogido por un sector de los jóvenes americanos con absoluta comprensión, la misma que había despertado Jack Kerouak con su novela *En el camino*, este sector se autodenominó *beatnik* y en general adoptó los modales y la concepción social de los *hipsters*.

En el entorno del apartamento neoyorkino de William Burroughs se reunieron por primera vez Kerouak y Ginsberg y fue en su enigmática personalidad de drogadicto, situada en las fronteras de la ilegalidad, donde descubrieron el fenómeno de las drogas y de la contestación absoluta a la vida de la sociedad americana de pos-guerra.

Las drogas y en especial los alucinógenos tuvieron un papel importante en la vida y en la obra de la generación *beat*, con estas sustancias buscaban una aventura espiritual, una búsqueda del conocimiento y a la vez una alternativa a los modos de vida y a la conciencia de su sociedad. Los *beat* querían encontrar un sentido al concepto de reli-

gión y para ello se volvieron al Oriente, mirando esperanzados al Budismo Zen o al Hinduismo sensualista, y precisamente en las drogas alucinógenas encontraron destellos de esa espiritualidad.

El movimiento *beat* estaría en el fundamento del movimiento *hippie*, pero mientras éstos utilizaron distintas formas de expresión cultural, como el rock, el dibujo, el periodismo, etc., la literatura se quedó en manos de los *beat*.

Para algunos autores el *soul* es la música que recoge el momento histórico de la integración de los negros en la sociedad americana y sitúan el comienzo de este estilo a mediados de los años cincuenta, aunque no se generalizó hasta entrados los sesenta. Podemos señalar algunas diferencias conceptuales con la música que los negros habían venido desarrollando hasta este momento, especialmente en lo que se refiere al *blues*, ya que mientras éste se basaba en el fracaso, el *soul* afirmaba la esperanza y el ideal de cambio que deben experimentar las cosas, las metáforas sexuales escondidas en el *blues* se hacen evidentes en el *soul*, por último el *soul* es predominantemente vocal y tanto la indumentaria como el comportamiento en escena de sus artistas es completamente distinto, pues introducen la moda afro y un ritmo desenfrenado, todo está arreglado al detalle y predomina la disciplina. Entre las voces más significativas se en-

cuentran las de James Brown, Marvin Gaye y Aretha Franklin.

Esta década sería decisiva para la investigación sobre nuevas formas de expresión sonora. El primer artefacto llamado sintetizador surgió en 1952, las primeras composiciones realizadas mediante computadora en 1956 y la primera interacción entre computadora y generación electrónica de sonido en 1957. Estos avances se vieron reforzados

por el perfeccionamiento de las grabadoras de cinta magnética, que desde 1950, habían abierto un nuevo horizonte en la grabación de sonidos y en la materialización de las ideas más innovadoras que habían ido surgiendo en la primera mitad del siglo y que hasta ese momento no habían encontrado los cauces tecnológicos apropiados para su expresión.

José Mañoso Flores nace en Barcelona en 1956. Es poeta, ensayista y pintor. Tiene a su haber Poesía urbana para un territorio (1995) y Poesía metafísica



frente a la Madona de Port lligat (2004). Ha sido incluido en las antologías Tejedores de Palabras (2005) y Nueva poesía Hispanoamericana (2006). Artículos sobre literatura y drogas publicados en las revistas digitales Paradoja, Aquelees y Claustro Poético. Discípulo del pintor Joan Ferrer, cultiva la pintura matérica. Participó en el Manifiesto "Els drets d'autor dels artistes visuals" (2001), su última exposición individual fue en la sala Arnau (Barcelona, 2005).

GISELLE DUCHESNE

ANATOMÍA

Se desploman todas las columnas
tu viaje nunca
cada vértebra blanda
cada esquina hueca
el océano de manglares pegajosos
el sol de alambre metálico
el ruido amorfo
tu viaje
anatomía milenaria
tu jaula
de hierro
el olor a dinastía en el aire amarillo
tu espacio cancelado

CIÉNAGA

Vivimos en la tierra húmeda
movediza alienígena
vivimos
en el pantano de larva
en la traición imaginada
tú vives con tu ciénaga centenaria
tú vives en el cielo abarrotado
de insectos
vasculares
vivimos en la ruptura lírica
en nuestra ciudad sin orígenes
vivo en el espacio reducido
de lucernas urbanas
desesperadamente
vivimos

EPIFANÍA

**Hoy crecen raíces en el cielo
en el agua
hoy quiero esconder mis ojos
mis ganas
esconder la luz destilada
esconder mi cuello lúbrico
el pasado segmentado
Hoy
quiero segregar el dolor
orgánico
falso
como torrenciales de piedras
tu locura legendaria
déspota
Hoy quiero disolver mi dimensión
para existir
quiero
construir epifanías
en la altura
adorarte**

HEGEMONÍA

**El territorio nunca siente
mis rodillas llevándote
en cada deseo
en cada locura
infame
Nunca me sintió
como tragando pájaros inmóviles
marionetas ante el espejo
tu hora mágica
planetaria
este agobio onírico
esta infancia postrada como una réplica
transmutando**

la censura del silencio náutico
la hegemonía de una noche
peninsular
despejada sudorosa desatada
no te conmueves
no sientes el aire de perdigones
no sientes tu género
tu existencia

ESCULTURA

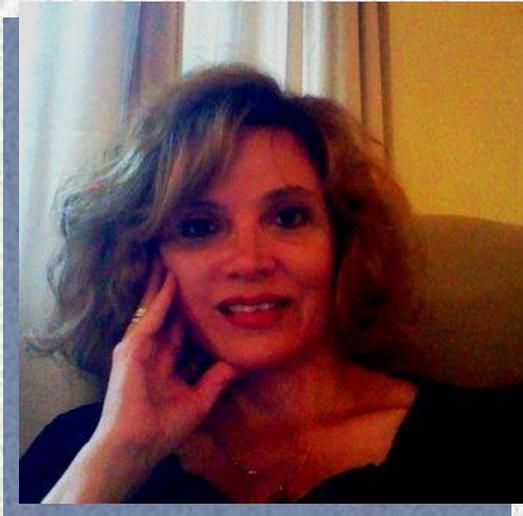
Pertenezco a la tierra helada
A las noches físicas
Que dividen el hemisferio
Apartan el dolor
Tan material
Pertenezco solamente a mis pies blandos
A las caras anónimas
Cirugías que distorsionan el pasado perfecto
Un sonido estéril que no se oye
Pertenezco a mi organismo
A una vértebra tan frágil
Restaurada artificial gráfica
Como tu sangre de plomo
Y te busco en tu cuerpo
Sigo metida en tu corteza de acero
Venerando cada defecto
El torso retorcido
La escultura imaginada imperfecta
Allí pertenezco

PANTERAS

Estira
lengua de pájaro
que está perdido

mi disfraz
en una caravana con garras
que inunda
habitaciones
y el sótano de sueños
para saltar
con mis panteras y mis pedazos
conmigo en la jaula
abierta
sin domador

Giselle Duchesne nace en Humacao, Puerto Rico. A los once años su familia se muda a Canadá. Asiste a la escuela superior en Montreal. Cursa estudios universitarios en la Universidad de Puerto Rico, graduándose de esta institución en el 1985. Posteriormente se traslada a Estados Unidos donde reside actualmente. Su poesía figura en la antología Poesía Universitaria, 1982-1983, publicada por la Editorial Mairena en 1983.



¡IMPULSANDO LA EDUCACIÓN DOMINICANA!



**Edición, promoción y distribución de libros
Ave. Pedro Henríquez Ureña No. 134, Esq. Eduardo
Jenner, La Esperilla, Santo Domingo, D.N.**

**Tel: 809 412-2447 CEL: 809 637-1918;
829-371-7806**

Email: editorialsantuario@gmail.com

Web: editorialsantuario.blogspot.com



PATIO DE MONIPODIO

DANZADELAIRE

Abderrahman El Fathi

Prólogo de Yolanda Millán

PATIO DE MONIPODIO

A diferencia del lenguaje poético presente en *África en versos mojados*, *Desde la otra orilla* o *Primavera en Ramallah*, Abderrahman el Fathi en *Danzadelaire*, expresa un lenguaje delicado a la vez que pasional, presta especial atención a lo más simple y común para hacernos ver lo grande y maravilloso de las cosas. En esta ocasión, se manifiesta feliz, nos va a hacer partícipe de una alegría descubierta.

Estamos ante una poesía novedosa llena de versos libres pero aquilatados con un ritmo personal y distintivo.



Abderrahman El Fathi (Tetuán, 1964). Ha publicado los poemarios *Triana, imágenes y palabras* (Tetuán, 1998), *Fantasías literarias* (Tetuán, 2000), *Abordaje* (Rabat, 2000), *África en versos mojados* (Tetuán, 2002), *Primavera en Ramallah y Bagdad* (Tetuán, 2003), *El cielo herido* (San Roque, 2003) y *Desde la otra orilla* (Cádiz, 2004). Su poesía ha sido recogida en varias antologías como *La paz y la palabra. Letras contra la guerra* (Madrid, 2003), *50 cartas a Dios* (Madrid, 2005) y *Voces del Extremo* (Moguer-Béjar, 2008, 2009 y 2010). Ha recibido numerosas premios, entre ellos el Premio Ibn Al-Jatib 2010 (Almuñécar, Granada) y el Premio La Barraca 2011 (Cádiz).

DANZADELAIRE - Abderrahman El Fathi - 9788461508457 - Rústica - 104 págs. - 10 €



PATIO DE MONIPODIO

Ap. correos 58 - 11080 CÁDIZ
patiodemonipodio@gmail.com

TERESA DOVALPAGE

CANCIÓN DE CARNAVAL

Escúchame, que voy a hablar. Yo, que sé todo y que lo he visto todo. (Ahora me viene a la memoria esa canción de Sarita Montiel, que bien se zarandeaba cuando tenía las carnes en su si-tio. *Mira, niño, que la virgen lo ve todo y que sabe lo malito que tú eres...*) No seas malito tú, mi amor, óyeme primero y destolétame después, si quieres. Pero antes déjame explicarte cómo pasaron las cosas, por favor.

Bueno, más respeto, está bien. *Déjeme explicarle* cómo pasaron las cosas, ¿suena mejor así, mi teniente?

Vamos a nuestro asunto. Yosalina, esa muchacha perteneciente a la generación Y por la inicial del nombre, esa criatura de Dios a la que usted está acusando falsamente de romperle el esfínter urinario (y otro órgano que viene pegado al mismo) a un turista, es inocente. Inocente como un recién nacido, como una blanca oveja y como una cordera pascual. A pesar de su aspecto de mulata gozadora y descarada, la pobre Yosalina es una santa. Bueno, quizás no tanto. Pero tampoco es una pervertida ni una Lorena Bobbit criolla como me la quieren pintar. En este brete no hay culpables. Hay tan solo un mal en-

tendido, que en el reino de los espíritus los tenemos también.

Pasemos ahora al agredido. El señor Samuel Curtis, rebautizado como Samael, se convirtió hace cuatro años en miembro de una secta llamada La Hermandad de los Maestros Ascendidos, la cual toma conceptos

del nuevo pensamiento,
de la vieja filosofía
de los mayas,
de los aztecas
y hasta la cábala judía.

Con todo eso hacen una ensalada que no hay ser ascendido ni descendido que la entienda, pero le van echando ganas. Ya tienen tres iglesias en Nueva York, dos en Chicago, una en Buenos Aires y acaban de abrir otra grandísima en el Distrito Federal. Así, con el tiempo y un ganchito, verá cómo se extienden por el mundo. Y cuando vengan a darse cuenta, les están haciendo la competencia a los Testigos de Jehová. Porque todo en la vida (y hasta en la muerte) es empezar, y esos santurrones...

Sigo, sigo. Disculpe la desviación. Pues Samael vino a Cuba con la respetable intención de convertir paganos, de ganar más adeptos para La Hermandad. Oiga, teniente, que le hablo en serio. ¿Usted cree que la tal misión no fue más que un pre-

texto para echar relajo y comer y beber y limpiar el fusil de gratis? Pues no. La Hermandad no le dio ni un mísero dólar para el viaje, que se lo costeó él mismo de su bolsillo. Y en cuanto a echar relajo, tampoco. El hombre venía decidido a buscar conversos nativos porque así se lo había ordenado en un sueño el Gran Maestro Ascendido de Luz y Todo Amor, que era el responsable astral de su secta, o el administrador espiritual o algo por el estilo. No estoy segura. Es que incluso aquí arriba hay categorías y nuevas directrices y no puede estar una enterada de lo último que se organiza.

A Samael se le ocurrió aparecerse en La Habana justo en medio del carnaval. Había leído que un baile de carnaval es un círculo mágico que tiene por centro al demonio, así que decidió ir a desafiar al enemigo en su propio terreno. Aterrizó en el aeropuerto José Martí luego de tomar el avión en Cancún y se fue derecho al hotel Habana Libre. Pidió una senior suite, se bañó, se vistió de limpio y salió echando un pie para el paseo del Malecón, donde ya estaba la fiesta pública (y el demonio, supongo) en su apogeo, en puro despelote.

Salí de casa una noche aventurera buscando ambiente de placer y de alegría cantaba una orquestica jacarandosa. A lomos de una carroza en la que destellaban focos rojos como en los burdeles de antaño se bamboleaban los ostentosos, sucu-

lentos traseros de las muchachas de la comparsa El Alacrán. *Ay, mi Dios, cuanto gocé. Prendan, prendan el mechón* berreaba otro conjunto más allá, en La Piragua. *Ahora sí que le gusto a mi negra Micaela* y una gorda meneaba el fondillón, zumbando al ritmo de la música. *Ella no quiere la vela...*

Una horda de borrachos le hacía coro al cantante desde abajo, cervezas en las manos, sobaqueras olorosas a grajo, a perfumes fuertes y a colonia Floral. Pies que levantaban el polvo, senos oscilatorios, caderas vertiginosas y nalgas que rotaban a noventa revoluciones por minutos. Eso era el carnaval, y un piropo envuelto en ron peleón de alcohol noventa grados, y una bronca que se formaba en una esquina y una navaja ya sin filo que salía a relucir.

Samael buscó con los ojos a su primer converso, pero no lo encontró. No se desconcertó por ello, pues contaba con que el Gran Maestro Ascendido de Luz y Todo Amor le avisaría en cuanto lo tuviese cerca. Calibró a un mulato fornido que estaba recostado a una columna con sendas botellas de ron en cada mano. El tipo tenía la camisa abierta y mostraba los músculos y la pelambrea del pecho, en la que se enredaban tres cadenas de oro fingido con imágenes de ídolos autóctonos a los que Samael despreciaba. No habían dudas de que su alma necesitaba ayuda con urgencia, pero el mulato no parecía ansioso por enta-

blar conversación sobre temas espirituales. Samael lo pensó mejor y, al no recibir comunicación inmediata del Maestro, lo dejó por incorregible.

Dos cuerdas más allá una pareja se restregaba lujuriosamente. Pecho contra pecho, raja contra bragueta, ambas lenguas en viaje submarino. Sobreponiéndose a la timidez, Samael los abordó, con su acento agringado:

— Escuchen, mis hermanos...

Sus palabras se perdieron entre jadeos enardecidos y murmullos obscenos. Temiendo que le soltasen una barbaridad o hasta una coz si los importunaba de nuevo, el misionero siguió andando, encomendándose mentalmente a su administrador espiritual.

Pero el místico no se desanimó por estos intentos fallidos. Siguió andando despacio, muy pegado al muro del Malecón, y de pronto la vio. Era una criatura voluptuosa y ofídica que bailaba con diez hombres a la vez, o quizá con ninguno, porque soltaba a uno para pasar al otro y luego volvía a girar como el sol en su órbita, mostrando un desprecio olímpico a los planetas enardecidos que la rodeaban y jaleaban.

Samael se le acercó, pensando en la mejor manera de abordarla. "Hermana, vengo en nombre del Gran Maestro Ascendido de Luz y Todo Amor para el despliegue astral de tu espíritu," sonaba muy bien para dicho a solas, en un ambiente

íntimo y eclesial, pero no ante aquellas bestias danzantes que circundaban a la joven. Además de que con el escándalo ambiental no se oiría ni al Espíritu Santo que bajase otra vez a repartir el don de lenguas. A punto estuvo el misionero de alejarse por donde había venido pero ella lo miró. Y algo debió haber descubierto en su figura enjuta, pues suspendió sus contorsiones y lo invitó a acercarse:

— Anda, nene, échate pacá. ¿Tú eres gringo?

¿Que cómo supo Yosalinda que Samael era americano? Pues qué sé yo, teniente... Por el olor, quizás. El caso es que lo cameló, y entre el mal español de él y el peor inglés de ella conversaron y bailaron un rato, haciendo caso omiso de las ojeadas burlonas u ofensivas del coro desdeñado. La minifalda de la danzante, púrpura por más señas, brincoteaba sobre sus muslos como una llama viva.

A Samael no se le ocultó el hecho de que Yosalinda debía ser una jinetera, una prostituta aborigen. Pero el Gran Maestro Ascendido de Luz y Todo Amor le infundió ánimos; le aconsejó que se preparase mental y físicamente para la batalla espiritual que se avecinaba. Si la tenía que invitar a su habitación a fin de convertirla, que así fuese. Él no se dejaría tentar.

Además, al examinarla de cerca advirtió que Yosalinda resultaba menos tentadora de lo que parecía a

distancia. No era tan joven como la delgadez de su cuerpo hacía suponer y las patas de gallina que rodeaban sus ojos apuntaban a la treintena superada. Tenía pelitos negros alrededor del labio superior, los antebrazos flácidos y olía a sudor, a cerveza y a cierta hierba aromática con la que el propio Samael había experimentado, buscando el infinito trascendente, unos años atrás, en San Francisco. Considerando por estos indicios que el demonio no llevaba las de ganar, el misionero convidó a la chica a terminar la noche en su suite del Habana Libre.

— Adonde tú quieras, papito.

Samael aspiró una bocanada del aire que rodeaba a Yosalinda y el tufillo acre que se desprendía de aquellas axilas pilosas reafirmó su resolución.

Ahora valga una aclaración. Yosalinda no sólo es mi caballo, sino que también se ha hecho hija de Santería de la orisha Oyá. ¿Que qué cosa es un caballo? Oiga, teniente, no se haga el zonzo que usted sí que no es americano ni alemán ni noruego ni nació hace tres días. Aquí no hay cubano que no sepa que “caballo” es quien en Santería pasa un espíritu. Un médium, vamos.

El espíritu soy yo, mucho gusto de presentarme, aunque sea tarde en la conversación. María del Carmen Montijo, nacida en Veracruz y trasplantada a La Habana en la década loca de los veinte, cuando mugían las Vacas Gordas y rodaba el

oro y el moro, y el precio del azúcar estaba por los cielos porque aún no se habían inventado las dietas ni se hablaba de los peligros de la obesidad. Fui bailarina, cantante y actriz del teatro Alhambra, muerta a los treinta años por culpa de un navajazo que me propinó un amante celoso, al terminarse una función de variedades. Todavía me duele la herida. Fue aquí, mire, en el propio monte de Venus. Ay.

Aunque ya soy ciudadana del más allá, a cada rato me entran ganas de tomarme una botella de ron o de chingarme a un macho, con perdón. Y como en las altas regiones no hay espacio para gustazos, pues no me queda más remedio que descender a esta islita de mis amores, por más que en ocasiones me cueste un batacazo.

Con la acusada no había problemas, qué va. Da la causalidad de que a Yosalinda le gustan las mismitas cosas que a mí. Ella, que no entiende de mediunidad ni de espíritus, me llama su gitana y me compra (cuando le sobra plata) rosas amarillas. De gitana no tengo mucho, pero como salía en mi espectáculo del Alhambra con flores por la cabeza y el pelo largo y negro, pues quizá de ahí venga su confusión, pienso yo.

Todo iba bien hasta que a Yosalinda se le antojó hacerse el santo. Sí, eso es, consagrarse a una orisha en Santería. Y la muy estúpida escogió, o escogió el babalao por ella,

nada menos que a Oyá, la de los cementerios. Muy seria y muy creída la doña. Aunque tuvo su asunto con Changó (que no es tema para esta historia) Oyá se las echa de más digna y más pura que cualquier dama victoriana. Y mujer que se consagre a ella, tiene que pasarse un año — ¡un año entero!— sin dejarse tocar ni la uña de un dedo del pie por hombre alguno. ¡Figúrese!

Claro, la abstinencia por cierto tiempo es un requerimiento oficial para cualquier iniciación en Santería. Pero otros orishas son más comprensivos. Por ejemplo, si una hija de Oshún tiene un desliz, ella se lo perdona con facilidad porque Cachita sabe que la carne es débil. Yemayá también se hace de la vista gorda la mayoría de las veces. Pero Oyá no. Cuidado con ella, que no vive por gusto en la puerta del cementerio. No tiene ni el más mínimo sentido del humor.

Oyá estaba vigilando a Yosalingda desde que ésta se antojó de salir para el carnaval. No hace falta decir que se puso como una fiera al verla entrar con Samael al lobby del Habana Libre y culebrear, huyéndole al guardia de seguridad, hasta la habitación del misionero que era la ciento trece, fijese usted que número más desgraciado. Pero la rabia de la orisha llegó al colmo cuando Yosalingda se quitó la blusa y se despojó de la minifalda roja con un gesto de pupila de puticlub.

—Un momento, un momento, que no te traje aquí para eso --mu-sitó Samael.

—¿Qué pasa, viejo? —se incomodó la dama—. ¿No te gusto, tú eres pato, se te olvidó comprar el Viagra o qué te traes?

Ya aludí antes a la pestecita a alcohol, a sudor y a cannabis que exhalaba mi caballo. El pobre Samael, atufado, reuló un par de pasos. Pero no fue por despecho que Yosalingda lo desmentuló. No, señor. Ella le cayó encima pidiendo guerra pero en son de paz, decidida a demostrarle que una cubana no se merece un feo de esa categoría. Empezaron a forcejear y Samael a calentarse, a pesar de sí mismo, del Maestro Ascendido y hasta del hedor. Usted sabe cómo son esas cosas, teniente, ¿no? Haga el favor y no me pida que entre en detalles, no sea que me entren ganas aquí mismo y...

Digamos que la naturaleza tomó las riendas y que ya tenía Yosalingda el ruiseñor del misionero en la mano cuando Oyá se dio cuenta de lo que iba a pasar. ¡Y para qué fue aquello, mi teniente! Se encendió en santa furia programática, montó a Yosalingda y con la fuerza incontrolable de los seres glorificados segó el tallo viril de Samael, que se desmayó del dolor después de exhalar un aullido. Eso fue todo. Y se fue, como vino. Y dejó a mi caballo tirada por el suelo, medio encuera y empapada en la sangre de la méntula desprendida.

Por eso he tenido que apersonarme yo aquí, para aclarar las circunstancias. Y hablo por boca de Yosalinga porque es el único ser vivo a quien he aprendido a montar. Lo que le he dicho, mi teniente, es la verdad y nada más que la verdad, aunque el desmentulado clame que todo fue por despecho y pésima intención de la acusada. Y hasta quiera comérsela viva y mandarla a prisión perpetua, olvidándose de los

principios caritativos que en su secta aconsejan el perdón de los enemigos y el amor a los que nos ofenden y maltratan.

En fin, allá ustedes. Ya yo hice mi declaración; cumplí y ahora hago mutis por el foro. Al carnaval de Oriente me voy, donde mejor se puede gozar. Adiosito, teniente, y reciba (pues no faltaba más) mi bendición astral.

Teresa Dovalpage nace en La Habana, Cuba, y ahora vive en Taos, en el estado de Nuevo México en los Estados Unidos Ha publicado cinco novelas: Muerte de un murciano en La Habana (2006; finalista del premio Herralde), A Girl like



Che Guevara (2004), Posesas de La Habana (2004), Habanera, A Portrait of a Cuban Family (2010) y El difunto Fidel (2011) que ganó el premio Rincón de la Victoria en Málaga en marzo del 2009. Además tiene a su haber la colección de cuentos Por culpa de Candela (2009). Posee un doctorado en literatura latinoamericana. Actualmente es profesora de University of Nuevo Mexico-Taos.

LEO LOBOS

8 POEMAS

Soy sirio. ¿Qué te asombra, extranjero, si el mundo es la patria en que vivimos todos, paridos por el caos?

Meleagro de Gádara, 100 antes de Cristo.

URBAN NIGHT LIFE

Salimos de ahí disparados a seguir girando
por el lado oscuro de la ciudad
un grupo de rastas fuma en las afueras
de un local nocturno donde esta noche toca un demonio,
quiero irme, aunque el aroma de tranquilidad que aquí se respira me retiene,
comemos verduras cocidas que ellos venden bajo el pórtico de un rascacielos
donde nos refugiamos de la lluvia. Uno de ellos recorta fotografías de revistas
y pinta los marcos donde las expone sobre
un pedestal - maleta, otro, dibuja en un enorme block a grandes trazos
innumerables imágenes difusas.

Quemamos la antigua imagen que teníamos de ellos y de paso
las nuestras se hacen cenizas
que el viento
lleva.

NIEVE - UNO

Para ver Nieve en la noche
Debes cerrar tus ojos
En su transparencia
Radiante
Verás entonces
Con los ojos cerrados
Una

**VeZ más
Nieve dentro de ti**

**Los vagabundos del karma
El cielo es blanco como el suelo blanco
Ciegos e invisibles vamos
En esta marcha
Para no olvidar en nosotros
El recuerdo de nosotros que se borra insistente
¿cambiará esta luna?**

SILENCIOSO DENTRO DE LA NOCHE

*Ser como o rio que deflui
silencioso dentro da noite*
Manuel Bandeira

**Fluir, leve andar
descalzo inflar lentamente los pulmones
pesar cada paso sentir
cada instante entrar
silencioso dentro
de la noche
como sí ella
fueras
tú**

UNA SECRETA FORMA

*las palabras como el río en la arena
se entierran en la arena*
Roberto Matta

**El automóvil esta poseído por la fuerza
de los animales que le habitan**

como un carruaje tirado por caballos
sobre piedras húmedas de un pasado verano
Río de Janeiro aparece de repente como
la secreta forma que el Atlántico
deja entrever desde sus colinas de azúcar:
ballenas a la distancia algo
comunican a nuestra humanidad sorda
y cegadas por el sol preparan su próximo vuelo
caen ellas entonces una vez más como
lo han hecho desde hace siglos
caen ellas en las profundidades entonces
caen ellas y crecen en su líquido amniótico.

TEMOR

*La mejor parte es sentirse vivo pintando y la peor es
necesitar hacer pinturas para sentirse vivo*
Geoffrey Lawrence

Reverencia emocionada
cuando todo
deje
de
importar
cuando todo este oscuro
cuando todo este perdido

Que la musa te toque con sus
dedos la espalda
y te empuje al camino

Que la frialdad de las ciudades
que la rosa de la nada
que el fango inmóvil
que la arena movediza del desierto
no borre la tristeza de tinta
que ha de alcanzar el agua

Y sea aire movido por los labios
una
vez
más

BUSCANDO LUCES EN LA CIUDAD LUZ

A Paz Carvajal y a la tan necesaria Paz para este mundo y el otro.

Busca que busca
la luz de la palabra cruzando
ríos y lagos
mares y montañas internándose en
ciudades laberintos actuales bosques
sumergidos desde Santiago a Boston desde
Nueva York a París, París, París y en este
bosque blanco que, otra cosa, la misma cosa
la veo parada ahí
en la calle
pensando quizás en el eco
de las aguas entre la multitud y los autos veloces
buscando la luz, buscando las luces de una piel
que nadie podrá herir
mientras perdidos transeúntes
le preguntan
por dónde
por qué camino
por qué lugar se entra
se sale del espejo
donde a ratos logran escuchar a un triste Lewis Carroll
llorar por una niña llamada
Alicia
atrapada por
él
en
una
historia
paradojal

PERDIDOS EN LA HABANA

*Se puede ver a lo largo de Cuba verdes
o rojos o amarillos descascarándose con el
agua y el sol, verdaderos paisajes de estos
tiempos de guerra*

Después de tres botellas de ron
ella lloraba en el lobby
del Hotel Capri, mientras le leía poemas que no eran míos,
Hablabla de las playas a las que llegó
en motocicleta, cuando aún el sol brillaba
los cubanos son niños que lo miran todo
decía

Otro él, aparece desde el centro del salón y necesito
más de un segundo para
reconocerle
me acerco y me cuenta de mujeres, palacios de salsa,
de bailes mágicos
no hay, pienso
no existe una isla
sin orillas...
No quiero habanos
no tengo dólares
mejor será
desaparecer antes que la noche

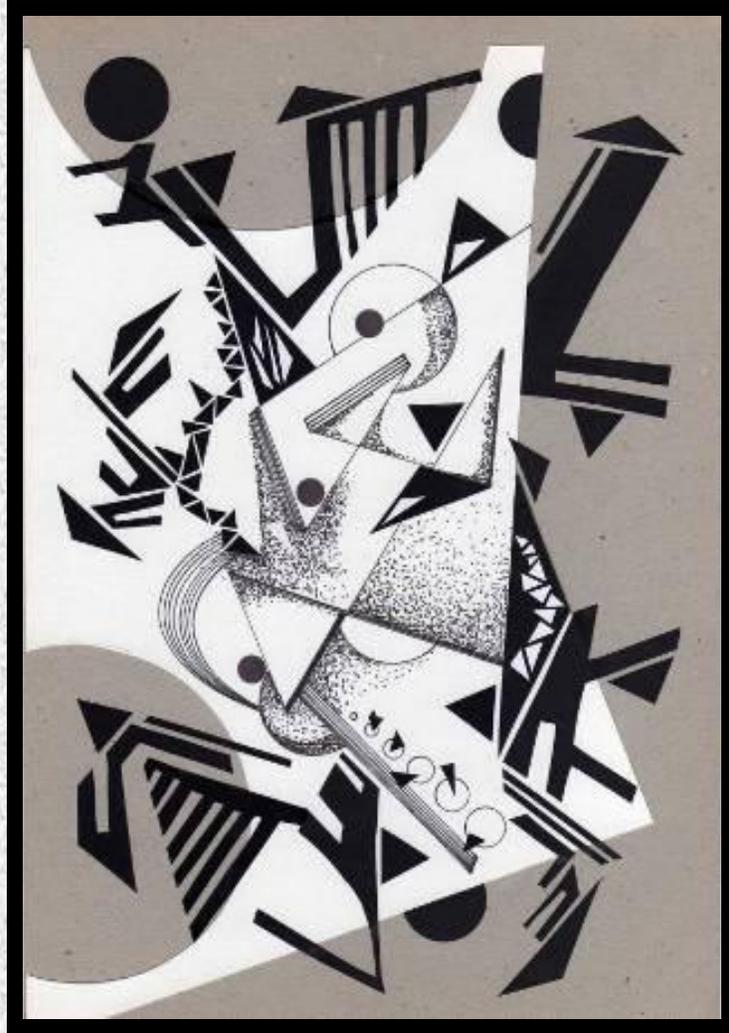
Leo Lobos nace en Santiago de Chile, en 1966. Es poeta, ensayista, traductor y artista visual. Laureado UNESCO-Aschberg de Literatura 2002. Ha publicado: Cartas de más abajo (1992), +Poesía (1995), Perdidos en La Habana y otros poemas (1996), Ángeles eléctricos (1997), Camino a Copa de Oro (1998), Turbosílabas. Poesía Reunida 1986-2003 (2003), Un sin nombre (2005), Nieve (2006), Vía Regia (2007) y No permitas que el paisaje este triste (2007).



ÜCEYİR ÇAYCI







Üceryir Lokman Çaycı nace en Bor, Turquía, en 1949. Poeta, narrador y artista.



Realizó estudios primarios en la Escuela Superior de Artes Industriales Aplicadas de la Academia de Bellas Artes del Estado en Estambul. En 1975 obtuvo el título de Arquitecto de Interiores y Consejero Industrial. Ha realizado numerosas exposiciones de su obra y, asimismo, ha publicado en muchas revistas alrededor del mundo. Su poesía ha sido traducida al francés y al español. Ha sido galardonado por la Radio NPS de Holanda (1999) y ha recibido el Palmares de la organización Les Amis de Thalie en Francia. Actualmente reside en Francia y labora con el Centro de Educación para Adultos (AFPA).

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

EL LIBRO MOHOSO

Mi primera impresión peor (baja, seca, fea, fatal) de estas bellísimas Antillas, grandes y pequeñas, fué el libro mohoso.

Cuando la primera muchacha antillana me trajo el extraño ejemplar de un libro mío publicado en España ¿hacia diez, quince, cincuenta, cien años? Para que yo lo firmara, no supe cómo poner mi nombre sobre el moho, qué hacer con el hongo que lo manchaba todo como las pecas una mejilla albina. Creí que todo aquello era pobre accidente. Pero luego fue otro libro, otro, todos mis libros, y los ajenos; un álbum otro, todos los álbumes. Todos olían, en la estación total antillana, a humedad y a sequedad al mismo tiempo, como las hojas caídas del otoño en España, las hojas rastreras de viña en el octubre de Andalucía; como la tierra de cementerio, como la muerte. Todos los libros, mis libros tenían un siglo de existencia, eran de otra rara época, de estraña jente anterior; y no del pasado clásico, porque lo clásico y ano tiene moho o se lo han quitado, sino de una inmensa y detenida fase romántica.

Y la tristeza, la fatalidad del libro mohoso, atacado, transforma-

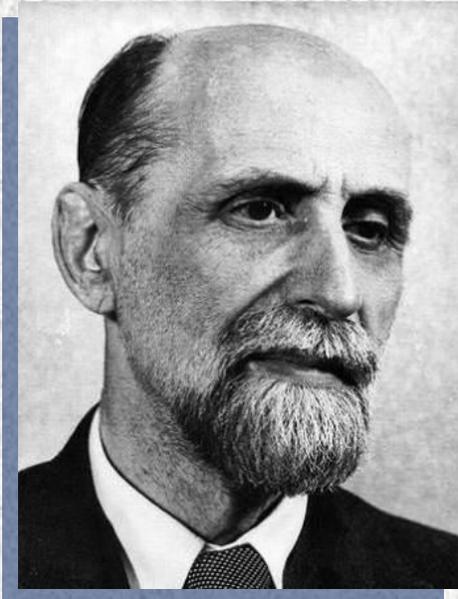
do, destruido, romantiqueado por fuera, me hicieron fijarme en otras destrucciones, que en otra parte no me habían llamado la atención y que acaso no me la hubiesen llamado aquí sin el libro, o no de aquel modo: metales, maderas, telas, cuero, las teclas del piano, la piedra de la acera, los árboles del jardín. Y ¡ay! las personas, viejos, jóvenes y niños, todos tan hermosos.

Ni el hombre ni el libro resisten el ataque diario, normal del trópico. La vida exhuberante los llena de exhuberante muerte. ¿Cómo concebir aquí el libro total y único, resultado del mundo, del triste Mallarmé?

Altas latitudes, ¡alto Madrid claro, seco, limpio! ¿Vivir siempre, haber nacido, morir en estas tierras escesivamente hermosas donde el presente es tan fugaz, tan breve el engaño del presente; donde la vida se desarrolla en volumen tan apresurado y se vive luego mucho tiempo como muerto; donde madura la belleza, blanda, tan pronto; donde es tan evidente y tan rápida nuestra deformación, nuestra transformación y nuestra destrucción en persona, obra y en libro?

(1937-39)

Juan Ramón Jiménez nace en Moguer, España, en 1881 y muere en San Juan de Puerto Rico, 1958. Poeta, narrador y ensayista. A principios de su carrera



literaria colabora con la revista Vida Nueva. En 1900 se traslada a Madrid y publica su primer libro Ninfeas y Almas de violeta. La muerte de su padre le sumió en un estado depresivo que le obligó a pasar largas temporadas en sanatorios de Burdeos y de Madrid. Para ese entonces, publica Rimas (1902), Arias tristes (1903) y Jardines lejanos (1904). Entre 1905 y 1912 Jiménez reside en su pueblo natal. En este período escribió Elegías (1908-1910), Olvidanzas (1909), La soledad sonora (1911), Poemas mágicos y dolientes (1911), Melancolía (1912) y Laberinto (1913), así como el libro en prosa Platero y yo (1914), De vuelta a Madrid conoció a Zenobia Camprubí, española educada en Estados Unidos, con la que se casa en

la ciudad de Nueva York en 1916. En colaboración con Zenobia, Jiménez tradujo La luna nueva del poeta bengalí Rabindranath Tagore. De ese tiempo son los poemarios Sonetos espirituales (1914), Estío (1916) y el Diario de un poeta recién casado (1917). Luego, le siguen: Eternidades (1918), Piedra y cielo (1919), Poesía (1923), Belleza (1923), Unidad (1925), Obra en marcha (1928), Sucesión (1932), Presente (1933) y Hojas sueltas (1935). Tras la publicación de Cántico (1935), el estallido de la Guerra Civil interrumpe de forma inusitada su labor creadora, que para entonces fungía como agregado cultural en Washington. Después de residir en Estados Unidos y Cuba se instala definitivamente en Puerto Rico, donde dictó cátedra en la prestigiosa Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Preparó para las escuelas puertorriqueñas la antología Verso y prosa para niños (1936). En la revista índice publica una serie de retratos líricos, que luego formarán parte de su libro Españoles de tres mundos (1942). A esta última época pertenecen los poemarios La estación total (1946), Romances de Coral Gables (1948) y Animal de fondo (1949). Jiménez recibe en 1956 el premio Nobel de Literatura. "El libro mohoso," publicado aquí, figura en La isla de la simpatía, publicado póstumamente por la editorial puertorriqueña Huracán en 1981.

CARLOS LÓPEZ DZUR

ESTÁS EN MIS MANOS, GORDO

*a Bartolomé de Las Casas (1484-1566),
alias el Gordo*

Dice Las Casas que él puede tratar con el Cardenal Jiménez de Cisneros, no así con el Obispo Fonseca. Nadie a sus oídos fue más tierno y humano que Fray Antonio de Montesinos. Lo alaba. Oyó sus sermones en Santo Domingo y dijo que, con los inocentes, sean indígenas aruacos, lucayos o taínos, es tan gentil como el Cardenal con Juana la Loca. «Y es verdad. Todos somos mortales. Tenemos un alma. Daremos cuentas al morir por las crueldades y opresiones que cometimos».

El Cardenal escucha. Siempre se ha llevado bien con Bartolomé y lo anima a que siga una carrera religiosa. A veces se cohíbe, ante Las Casas, porque no se explica por qué el Obispo Fonseca esconde la mirada y vira la cara y se ríe de ambos, o de él, el Cardenal. «¿Se siente bien, Fonseca?» Contrario al Cardenal, para Las Casas, la mente de Fonseca no tiene misterio. Es muy simple, autoevidencial. Vive compensando su infrasexualidad con la concupiscentia de los sentidos: el lujo de las joyas, los buenos crucifijos de oro, la pleitesía de la que gustan durante el trato por aquellos arriban muy

prósperos de Indias, después de rudas aventuras ultramarinas.

Ahora es a Las Casas quien le ha gustado la idea, algo que el Cardenal sugiere. Matrimonios mixtos. A los descendientes de Hatuey y otras víctimas de la matanza del 1512, con el mestizaje, se les probaría que España no sólo está por matar criaturas naturales e inferiores, haciéndolo por ambición de oro y alhajas. «Creemos en el Dios de paz y de justicia; no sólo en usurpar tierras y esclavizar». ¡Qué manera más linda de decir que ante Dios son ellos dignos, ella, princesas y cacicas dignas de Europa! Y Las Casas, complacido con oírlo de labios de Jiménez, sonríe, aunque el Cardenal no entiende que el Obispo Fonseca diga, con risa, históricamente, que a Hatuey se le capturó, se le ejecutó y se le quemó vivo, dando el escarmiento positivo e idóneo a su conducta. Las Casas quisiera golpearlo, por quitar belleza a este momento; pero le dijo: «Así fue. Se le ejecutó por desgracia.

Es que tenemos muchos hipócritas en las huestes de la cristiandad y en las milicias. Matarlo fue un acto execrable».

«No. Él rehusó el Evangelio y con él otros siete mil indígenas impúdicos y en cueras, también rechazaron el bautizo y nacer en Cristo», dijo el Obispo, así recordó lo suce-

dido el 2 de febrero de 1512. La matanza injustificable.

«¿Y la matanza le produce risa?»

Se disculpó. El Cardenal dijo que es preferible que vaya a su aposento, haga oraciones y avemarías, pues, se comporta impertinente. El joven Licenciado Las Casas merece respeto y «no sabe usted darle». Le recordó cuando el Rey don Fernando (en paz descanse) se enojó por aquella carta suya. Era su letra (probablemente escrita por Fonseca) que revelaría, por vez primera, «cuánta humildad falta para que sea usted un buen sacerdote y crezca más allá del Obispado». En la carta, Fonseca pedía que se destituyera a predicadores de la Santa Doctrina, ¿a razón de qué? si amor cristiano abundó como ideal en clérigos como aquellos: Montesinos y el superior dominico Alonso de Loaysa. En su lugar, Fonseca defendía a los «encomenderos» y ante al rey describió como gente meritoria a la basura del Reino.

Por Enciso, el rey supo horrores en torno a Diego de Nicuesa, Alonzo de Ojeda, Vasco de Balboa, Ponca, nombres menos nefastos que el ataque de Quaraqua y 600 indígenas y blancos despedazados por perros y 40 sodomitas y otras 800 muertes de soldados e indios, devorados por galgos. Había un comportamiento horrendo. Mostrenco.

Entonces, sí se discutió clara y abundantemente en torno a estas co-

sas y hubo que citar sabios; aún a filósofos anti-aristotélicos. Lo recordaron. Y, acabado el proceso, el Obispo Fonseca no fue más la misma persona que estuvo allí en el debate. Quedó con su risa, histerismo afeminado, desde que Las Casas dio argumentos y habló contra esos hombres de armas y encomenderos deshonesto, contumaces y desnaturalizados que él, en cambio, defendió ante el rey como lo más ilustre y generoso de España. «¡No, no! Son unos puercos», le gritó el rey y quedó con esa risa y temblando....

«Y hasta se ríe de usted, Cardenal, cuando me anima a que diga a españoles del Caribe que tomen mujeres entre las cacicas o princesas nativas». Fonseca se burla porque, según ha pensado siempre, el matrimonio debe ser santo y cualquiera de tales cacicas o princesas es una especie de cuerpo vacío, o ídolo en apariencia de carne, pero sin alma y el español pecaría, si por la paz, o los beneficios materiales del Caribe, desacralizara el matrimonio y se casara con taína, con la raza de Hatuey y Agueybaná. Es preferible estar en guerra con demonios que en pecado mortal, por satisfacer esos ídolos, que son las mujeres de piel canela, con senos al descubierto... Muy absurdamente que el obispo mal medita.

«Yo solicité de usted, Cardenal, tres monjes jerónimos... y Fonseca odia a los monjes jerónimos y les juzga incapaces de dar gobierno

espiritual a las Indias, porque indica que son tan pajeros como los soldados, o sodomitas en el harem de Quaraqua y Balboa... Usted sabe que el difunto Don Fernando quiso que las Leyes de Burgos, formuladas desde el 1512, sirvan de honor a la Corona, inaugurando el trato cristiano que merece el nativo de las Indias, al que se trata con colmillos de perros y látigos, con horcas y piras de fuego... En su inocencia, ellos no exigen la bondad que merecen e imagine V.E.... yo testifiqué cómo se persuadió a los lucayos a dejar las tierras que aman, islas de sus entrañas, a fin de que se despoblara el territorio suyo en favor de codiciosos y, tan simples son y fueron aquellas gentes que tomaron la muerte voluntaria cuando se les instó a visitar las almas de sus ancestros, tirándose ellos mismos en la mar para que se los comieran los tiburones y se moliesen sus cuerpos contra olas y arrecifes».

Con el chismoso de Bartolomé en el palacio del Cardenal Jiménez de Cisneros, Fonseca piensa que tiene el mayor enemigo en la casa. Está sacando cuentas, no rezando avemarías como se le había pedido. Lo supo. Jiménez a Las Casas le asignó un salario por oficiar de Protector de los Indios y le asignó al abogado Zuazo por auxiliar, sea que se le pegara la gana de perseguir encomenderos y traerlos a Audiencias Judiciales. El gordo Bartolomé sí que ha sacado sus uñas y originado su pro-

vecho con sus visitas, pese a lo que él (Fonseca, obispillo pernicioso) propala como las 'conveniencias de todos' con su subrepticia política de cartas: «Un negro es más costoso. Hay que cazarlo en el Africa; pagándolo como oro; pero vea, Cardenal... la mano tonta del peonaje, el obediendo indígena, lo teníamos ya y cuesta menos».

Las cartas han sido efectivas. Mas no con el Cardenal. «Mirad exactamente a lo que vino este tunante, S. E. A decir que el indio es propietario de la tierra en la Indias, propietario de su persona y trabajo, y que tenemos que ponerles a las cacicas cama con nuestros varones para que, con barraganas, se vean en pecado mortal, porque ... vaya, a la mierda sacramento y valores. Y tuvo Vasco de Balboa que joder con su harem de sodomitas lo que yo por mi cuenta hilvano... El cabrón echó mi proyecto abajo por años», se quejó.

Fonseca va de oficina en oficina y le indican números. En ocho años, hay que enviar no menos de 4,000 esclavos africanos a sustituir a esos indígenas que se tuvo en previa servidumbre. Sacaron esmeraldas del fondo de las aguas, oro de los ríos y las minas. El cargamento negrero tendrá que pasar por Sevilla ya que el Tratado de Alcaçovas con los portugueses lo dispone. «Esto del indio y el negro se complica. Usted, gordo pajero y jeroeremita, chismoso, lo hizo más complicado».

Y el Obispo Fonseca, que no quitaba el dedo del renglón, dijo: «A Las Casas lo estoy velando. Lo tengo en remojo, porque este pila-demierda de Jiménez, como quiera que sea, ya está viejo y se muere, y si envenenan a la heredera, Juana la Loca, en nuestras mismas narices, ¿por qué no a él? Al mismo Cardenal lo matan». Y como si le hubiese estado organizándole con salazón, ave de mal agüero, la muerte, el Cardinal Jiménez de Cisneros murió en 1518.

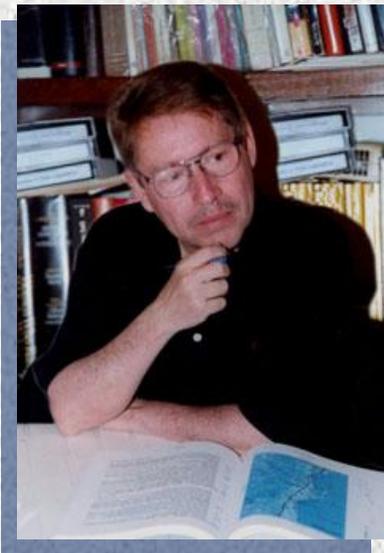
A Fonseca le cayó cargo y ascenso en sus manos. Empezó a manipular todo, a desautorizar a monjesuelos jerónimos del encargo hecho al rey Fernando. Neutralizaba a colaboradores de Las Casas, el Gordo. Después de todo, fue cuestión de odio y teología. Y de paciencia.

Al invocar al teólogo Vitoria, a curillas como Montesinos, Sepúl-

veda, Fray Toribio de Benavente, el abogadillo y gordo en ciernes lo

humilló ante el Rey Fernando y ante su Cardenal Jiménez de Cisneros. Se burló de la licitud de la presencia soberana de España en las Indias -y llamó, aún ilegítima la presencia de la iglesia. De hecho acusó de prácticas depredadoras a curas, encomenderos, soldados, funcionarios y prelados, que «nos son buenos donantes a la Santa Madre Iglesia Apostólica Romana». Sobre todo, Las Casas expuso los pecados de los sodomitas... y Fonseca nunca se confesaba a fondo. Hoy piensa que está triste, pero no defraudado; ya el histerismo de su risa es menor. Cree que a Las Casas se le acabó el ñame. Su buena suerte. «Ahora que murió el Cardenal, me burlo yo. Lo tengo en mis manos, pobre Gordo».

Carlos López Dzur nace en Puerro Rico, en 1953, y reside en California desde mediados de la década de 1980. Poeta, narrador, historiador y periodista. Tierne a su haber el libro de cuentos Sarnas de la ira parda (1980). Le siguen el poemario La casa (1988), dos ediciones de El hombre extendido y las novelas Simposio de Tlaculios (2000) y Las máscaras del tabú (2001). Tiene varios libros inéditos. Entre éstos, Tantralia y Heideggerianas. En la actualidad dirige la revista electrónica Sequoya. El relato publicado aquí pertenece al libro inédito Cuentos y leyendas histórico-eróticas.



DAYANA ALASTRE

PROVINCIAS DESNUDAS (Selección)

En la fiebre estéril de mi gloria
tu cruz
hiela mi costado

hoja por hoja te hice dios
en un lívido himno de luciérnagas
en el credo del aire
en los metales sin herrumbre

me asfixia la noche
y todas las noches
en las que no podré beberte

por qué te escondes
océano de espigas

quiero ceñirme a tu espuma
a las palabras al amanecer

En la galaxia íntima de nuestra historia
como en jauría
las sombras habitan
aún niegan su muerte

el destino nos hereda una celebración a tiempo
para extraviar el dolor
y hallar justicia en cada constelación
mutilemos el afán desprovisto de enmiendas

quiero dedicarte el alma
sin adjetivos
en el mismo pañuelo de tintas y lágrimas

para que me encuentres
recién lavada
en la feminidad del mar
y poseas la alquimia anclada en los senos

las raíces abarcan el néctar
de mi piel a salvo
el éxodo de mi voz
cesa en tu horizonte
ahora escucha el bálsamo de mi aliento

Desanduve el purgatorio
las entrañas de mi aridez

bebí su alma confesa
en el ardor del Olimpo

extiendo la codicia
el acto secular
indago tus letras

las perlas de mi cuerpo
acechan tu vigilia
las horas cabalgan los parpados

santifica el rosario de mis piernas
consolídame de todas las ausencias
escribe por fin tu historia
en mi boca

Me anudo a tu imperio

el desvelo se escurre
por el umbral de la carencia
rastrillo los delirios

la piel hilvana
la faena de cenizas
con las que ocupas mis cavernas
iré bajo la tierra
al asilo de tu rebelión
sólo aguarda en la fortaleza de piedras
cubierta de musgo y silencio

Una aureola de juncos
cuelga del cielo

confundo tus máculas con estrellas
que se atan en las venas de esta noche

cumples las profecías de tu comarca

en este ritual de abrazos
desgasto los sentidos

retornas a mi pequeña blusa
las voces germinan en tus dedos
en el largo exilio de mi abandono

Ésta luna
punza nuestra concordia
a un santuario de emociones

mi espíritu te lucha

yaces a este futuro de penitencia
redimido en fotografías

invoco el abrazo del aliento
confinado a perecer
en el quejido de esta habitación
hueca de ti

**Qué hacen tus manos para anclarse
tan cerca del manantial de los celos**

**desde cuándo tu barba no se alimenta
del asalto en la cerviz**

**aguardo en las maderas
al reptil que camina sobre mí
y dispersa las flores en mis escrúpulos**

**asfixiame en tu voluntad
desándame**

**muere conmigo
varias veces
en las horas del verano**

Dayana Alastre nace en Valencia, Venezuela, en 1974. Magister en Lectura y Escritura del Área de Postgrado de la Universidad de Carabobo (U.C). Ha participado en varios talleres de poesía y narrativa del Departamento de



Literatura de la Dirección de Cultura de la misma institución. Es integrante del grupo literario "Litterae ad Portam" así como del comité de redacción de la revista "Tuna de Oro". Ha publicado sus poemas en diversos diarios a nivel nacional, en la Revista Poesía de la U.C. y en la página Electrónica: El poeta Invitado en Puerto Rico. Ha colaborado anteriormente con Letras Salvajes. Su libro Voces de la Piel (2004) fue ganador del concurso literario "Teófilo Tortolero" de la U. C. Con Geografías Tenues la autora fue una de las ganadoras del Certamen Mayor de las Artes y las Letras (2005) que

promueve el Ministerio de Cultura y el Consejo Nacional de la Cultura.

JESSICA RAMOS SOTO







Jessica Ramos Soto,, natural de Moca, Puerto Rico, nace en Mayagüez en 1980. Estudió Humanidades en la Universidad de Puerto Rico en Aguadilla. Posteriormente estudio Fotografía y Artes Graficas en la Universidad Interamericana, Recinto de San Germán, donde también realizo estudios a nivel de maestría. Realiza estudios pedagógicos en el Recinto Universitario de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. Se ha desempeñado como educadora en el Museo de Arte de Ponce y en New York City. Actualmente trabaja en el Jewish Museum of Heritage. Ha fungido como colaboradora de fotografía de la revista Luciérnaga (UPR-Aguadilla). Asimismo, ha laborado como asistente del artista puertorriqueño Gamelyn Rodríguez (ganador del premio de Artes, Ciencias y Letras de Paris en el 2008). Ha colaborado con diversas entidades de gobierno y privadas en el desarrollo de actividades artísticas y en pro de la cultura. Recientemente ha sido aceptada por el Ministerio de Educación de España para realizar estudios en Historia del Arte en ese país.





**No dejes
que te
cuenten.**

Revista Qué Leer

Es la revista de libros con más lectores del país (según el E.G.M. y la O.J.D.). Su buena aceptación entre el público surge de una idea fundamental: si leer es una de las experiencias más emocionantes, imagina-

tivas y ensoñadoras de la vida... ¿por qué la información sobre libros ha de ser farragosa, grave o aburrida?



<http://www.que-leer.com/> pretende informar de las [novedades del mes](#), de los acontecimientos del mundo editorial y del universo de los escritores con estricto rigor y sentido de la actualidad, pero con estilo desenfadado y el objetivo final de contagiar la fascinación por la lectura.

"Para viajar lejos, no hay mejor nave que un libro". Emily Dickinson.

MELISSA NUNGARAY

SENTENCIA DEL FUEGO (Selección)

1

La humildad
es costumbre
en la profundidad
del ser
que se acerca
a la propia razón
del espectro.

2

La vida es un fruto;
el fruto, la clave del universo;
el universo, la magia
que debes ver en todo.

La vida es el alma
que llevas dentro.
Por eso me pregunto:
dónde empezará el cielo?

3

Maldita sentencia
soñando la confusa verdad.
Es una mentira la euforia del mal,
las letras se escapan
en la catastrófica voz del ser.

Nadie sabe el sentido de la vida,
la inteligencia es la negligencia del sentido.

Caminar entre la vida es el sentido del silencio.

4

**Siete ángeles bajarán del cielo.
Uno de ellos será traición.
Siete es el número base.**

5

**Arde sobre mi memoria
la sentencia de la vida:
euforia,
fuego brillante,
lágrimas de fuego,
insólito viento,
virtud que acecha la agonía,
transparente aurora,
imaginario sol,
desesperante instinto,
noche naufragante.**

6

**El viento excava la inocencia
a través de la mirada del tiempo
6 letras disolviéndose en rosas
7 vidas para colocar el error de la victoria**

7

Demencia

**Tenacidad incrédula,
difunta sentencia,**

árbol lleno de palabras
lejos del tiempo
reposando el latido.
Despabilando la necesidad violenta,
noche y día resignando
cosas envejecidas
rodeando la confusa sustancia
precipitando la melancolía profética.

8

Diligente necrópolis
es la escoria de la dimensión,
bóveda celeste
donde los versos son prodigiosos
fingiendo la sensatez del fuego.
Ostentación, la nigromancia
es la cumbre del cierzo.

Melissa Nungaray nace en, Guadalajara, Jalisco, México, en 1998. Ha publicado poemas en las revistas:



Casiopea, Ventana Interior, Alforja, La Rueda, Reverso, Azul@rte, Ciclo Literario, Periódico de Poesía, Letras en Rebeldía, Letrambulario, Punto en línea, Papalotzi, Palabras diversas, Caña-Santa y El Occidental. Está incluida en el Muestrario de letras en Jalisco (2007), en Medusas (2008) y Canto de Sirenas (2010). Es autora de los libros Raíz del cielo (2006) y Alba-vigía (2008). Colabora en el programa de radio "Dimensión Colorida," de Radio Universidad de Guadalajara. Actualmente tiene 13 años y cursa el primer grado de secundaria.

ARLENE CARBALLO

EL CANÍBAL VEGETARIANO

El caníbal navegaba en su canoa cuando una gran tormenta le hizo zozobrar. Milagrosamente, la marea lo depositó en una isla desierta. Intentó comer diversos animales marinos y terrestres, pero siempre terminaba enfermo. Cambió su dieta.

Cada dos semanas se extasiaba comiéndose los pellejitos de los dedos.

Pasaron años de soledad. Deprimido, una noche se dio un banquete de su carne predilecta. Sólo quedaron sus dientes.

AL SECUESTRAADOR DESCONOCIDO

Rodeados de asesores y ayudantes, los políticos daban órdenes y hablaban por teléfono. Agrupados por bandos, intentaban conseguir una cita con algún senador en Washington, antes de las vistas en el Congreso de los Estados Unidos para determinar la autonomía política de Puerto Rico. En la sala del aeropuerto, un hombre los acechaba. Luego de abordar, se apoderó de la nave y expulsó a la tripulación ame-

nazándolos con un reloj digital Casio, en conteo regresivo.

El maleante comunicó sus exigencias a la torre de control: diez millones de dólares y un avión para retornar a su país. Los operadores de la torre intentaron dar la información a alguien con autoridad, pero la cúpula gubernamental completa del país se encontraba en la aeronave. El secuestrador, molesto, les reclamó a los políticos y éstos le dieron la información de sus familias. Sin embargo, llevaban tanto tiempo en campaña que, al llamarlas, nadie los recordaba. El raptor amedrentó a un jefe de agencia y éste sugirió llamar al Congreso. En Washington, ni tomaron la llamada. Indignado, el malhechor llamó a los operadores de la torre y amenazó con degollar al gobernador si no se atendían sus demandas. De inmediato, los controladores aéreos aprovecharon la oportunidad al responder: "Por favor, llévese el avión con todo y pasajeros". El forajido, encolerizado, robó las pertenencias de sus inútiles prisioneros. Al abrir la puerta de la nave comprendió la magnitud del fiasco; la pista estaba desierta y ni un solo policía detuvo su partida.

Dentro del avión, estalló el pánico. No se sabía quién pagaría el rescate o dónde estaba el raptor. Los

políticos intentaron organizarse, pero solamente sabían dar órdenes. Acalorado, un alcalde alteró el control de la ventilación y, en una hora, todos murieron envenenados.

Las honras fúnebres incluyeron rituales en los que un legislador fue embalsamado en su motora, otro, en su carro antiguo y una, en lo alto de un poste. A tres, los velaron en el salón comedor del capitolio. Dos, compartieron el ataúd con su inseparable escolta. Otro, fue llevado en procesión por la playa de Vieques y uno más, fue enterrado en Virginia, disfrazado de matón.

Se celebraron las vistas en Washington sobre "el status" de Puerto Rico y en una semana el caso se resolvió. En el Capitolio, se erigió una estatua, "Al distinguido secuestrador desconocido, por descongestionar los derroteros de la patria".

LA VEJEZ

La evité con ejercicios, dietas, cirugías e inyecciones. Le rehuí tanto, que cuando por fin toqué a su puerta no me admitió.

LA DEVOCIÓN DE IDA

Fue mientras trapeaba los pisos de doña Ana que Ida supo del columbario para don Luis, un lugar

en la catedral donde se colocarían sus cenizas para que recibieran la misa diaria. El espacio tenía un costo de tres mil dólares, que doña Ana pagaría para que, con los rezos de los feligreses, su don Luis pudiera salir de manera expedita del purgatorio.

Al terminar los pisos, la sirvienta brilló la bandeja donde colocarían la urna plateada. Curiosa, miró el lujoso envase, más le parecía un cofre de alhajas que el depósito de los restos de don Luis. Al abrirla, se asustó, y es que adentro ya estaba la bolsita de polvo producto del proceso de cremación. La cerró de inmediato.

Por la tarde, Ida llegó a su casa donde la esperaban las cenizas de su hijo, un sicario que había muerto un año atrás en una balacera. Miró con tristeza el envase de plástico morado que contenía los restos de su desgraciado José y pensó en los tres mil dólares que no tenía. ¿Quién necesitaba más oraciones que su hijo? Esa noche rezó dos rosarios para aliviar la pesada carga de pecados que lo mantendrían estancado en el purgatorio por décadas.

El día de la misa de don Luis, la criada atendió visitas, sirvió café y trabajó de corrido hasta las cinco. A esa hora pidió permiso para asistir a la misa. Muchos oraron ante la urna que fue rociada con agua bendita. Ida salió conmovida y satisfecha de la ceremonia.

Desde entonces, oraba en el columbario todas las tardes y, por las noches, frente al envase de plástico

morado, le rezaba un rosario a don Luis.

Arlene I. Carballo nace en San Juan, Puerto Rico, en 1961. Escribió de manera informal por décadas a la par que desarrolló una carrera en el campo de las ciencias. Decidió encauzar su pasión por la literatura y completó una Maestría en Narrativa con concentración en Creación Literaria, en la Univerdidad del Sagrado Corazón (Santurce, Puerto Rico). En el 2010, su cuento "La herencia" fue premiado con un segundo lugar en el Primer Concurso de Microcuento del blog "Desde las palabras. Recién terminó su primera novela: Todas las jaulas son pequeñas.



Chez Le chasseur abstrait éditeur **RAL, M**

Revue d'art et de littérature, musique

Revue en ligne et ses papiers

Revue Ral,M: <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/>

Directeur: Patrick CINTAS
Éditeur: Le chasseur abstrait
12 rue du docteur Jean Sérié
09270 Mazères

80grados

80grados es posible con el apoyo de cursos de redacción periodística de la Escuela de Comunicación, Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, en alianza con Prensa Comunitaria, una entidad sin fines de lucro que se dedica a promover el periodismo ciudadano. El grupo que colabora se define por lo siguiente:

Somos, antes que nada, una comunidad que comparte el gusto por la cultura, el pensamiento y la información. La revista que proponemos es un experimento que aspira a juntar en un mismo espacio varias tradiciones o prácticas: el periodismo profesional, tan volcado hacia la actualidad y los sucesos; la revista intelectual, por lo general vinculada a la filosofía, las artes y la política, y el periodismo ciudadano, un esfuerzo muy reciente por reconducir el diálogo público a un nivel más trascendente y humano. Todo esto, aspiramos, en un ambiente cooperativo y solidario.

GRUPO EDITORIAL EJECUTIVO

Luis Fernando Coss, Luis García Vázquez, Laura Moscoso Candelas, Gabriela Cruz, Juan Álvarez y Valeria Collazo.

JUNTA ASESORA

Magali García Ramis, José Castrodad, Laura Candelas, Reinaldo Millán, Félix Jiménez, Mario Roche, César Colón Montijo, Lilliam Irizarry, Sandra Rodríguez Cotto, Dayani Centeno y Jessabet Vivas Capó.

COLUMNISTAS

Anayra Santory Jorge, Argeo Quiñones, Bernat Tort, Carla Minet, César Colón Montijo, Dalila Rodríguez Saavedra, Ed Morales, Francisco José Ramos, Juan Duchesne, Gary Gutiérrez, Gil Blasini, Graciela Rodríguez Martínó, Hiram Meléndez Juarbe, Hiram Guadalupe-Pérez, Iván Chaar-López, Javier Colón Morera, Jocelyn Géliga, Juan Lara, Juan Otero, Luis Avilés, Luis José Torres Asencio, Manolo Coss, Mara Negrón, Marcos Pérez, Margarita Mergal, Mariana Reyes, Rafael Bernabe, Rubén Ríos Ávila, Tato Rivera Santana, Tito Otero y Vivien Mattei.

www.80grados.net

CHEMA COTARELO

BREVE ANTOLOGÍA

Pido que se me escuche por justicia.
Que mi nombre se borre, absoluto,
de la historia ignominiosa de los hombres
y que mi imagen no se recuerde
en las mañanas lustrosas ni sosegadas
sin aquel niño haraposos y hambriento.
Pido al sumo Dios
o a la esfinge del tiempo
beber del peor amanecer de luces
pero que alguno de estos versos
se lea en la noche que precede a la agonía

(De Paréntesis, Valencia 1981)

Te buscaré alguna noche
cuando todos se hayan ido,
cuando necesites mi voz
y el silencio esté contigo.
Me buscarás alguna noche
quién sabe en qué camino,
donde me reconozcas hombre,
donde me reconozcan olvido.
Te buscaré alguna noche
o en las mañanas de estío
y te robaré una palabra;
Amigo, sólo amigo.

(De Paréntesis, Valencia 1981)

RETRATO DE DAMA CON HOMBRE AL FONDO

Te quiero así; quieta indecisa, muda:
paraíso de estrellas dormidas en la charca;
un ardiente lucero que a su paso
borra huellas que no hieren ni manchan...
Así, aunque sonora y musical
como una lenta agonía en las campanas,
como un atardecer en primavera,
mientras tu te alzas, desnuda,
como una copa en que la que bebo sorbo a sorbo, el agua.
Remanso de paz que me inunda y me transforma.
A veces amanezco en ti
y el viento de tu aurora me estremece y me arrastra.
Algo en ti se agita y aletea
que en mi respuesta no halla...
Pero te quiero así: quieta indecisa, muda,
frente al espejo en que te miro;
en ese espejo donde anida, soñolienta,
mi esperanza.

(De Paréntesis, Valencia 1981)

Busco al hombre que llaman "yo"
y lo encuentro escribiendo un poema.
Lo miro, se que me sonríe
y por dentro nos reímos de todo;
de todo, excepto de la última carcajada
cuando nace el llanto.

(De Sombra de los limbos, Valencia 1983)

MI AMANTE SECRETO

Me voy con la pena de la tierra en los hombros.
Me llevo pájaros que beben en la cumbre de mi pecho

para plasmar trazos breves y precisos
pues en la vereda de las tardes ya es otoño
aún por llegar. Que quede a modo de música
el acto supremo que es necesidad del otro
y morir sabiéndose ternura o eternidad complacida.
Tenemos poco tiempo para amarnos;
la vida es algo breve y disoluto.

(De Cuanto cabe en una mano, Granada, 2002)

Perdona por el daño que le hicimos
al amor, cuando negamos
todo lo que de amor vivimos
y amando, insinuamos.
Perdona por los besos que no dimos,
por el sueño en el roce de los labios
que negó el viento en su abandono,
por las manos, por las manos...
Perdona por todos los imposibles,
veracidad incierta y presentida,
más, el tiempo acecha;
brevidad absoluta de alejarnos.
Te perdono las heridas que me hiciste,
las horas de vigilia y los años
en que te amé tanto en silencio
y te escribí aquellos versos aún llorando.
De tanta brisa también aprendimos
y de tanto amor
heridos
vamos.

(De Cuanto cabe en una mano, Granada, 2002)

Me miro en las cansadas aguas del estanque;
(son invierno o depresión o ambas cosas)
son aguas que pasaron algún día

alegres por la floresta de los prados.

En el fondo hay cieno y piedras preciosas;
pequeños alevines chapotean mientras tanto.

Busco mi rostro y sólo encuentro
un manojo de canas solitarias
sobre la entumecida piel de entonces.

¿Por qué no enturbiar ahora el agua?

(De Cuanto cabe en una mano, Granada, 2002)

Revisemos el abono de la muerte
en los sembrados del pan ajeno,
de los muertos que fueron nuestros
y no les hicimos caso;
aquellos del verano del treinta y tantos
acurrucados en un par de zapatos
que iban pagando “ de a poco”
porque no alcanzaba el salario
y ni el llanto ni el afecto eran suficientes
para cumplimentar la hoja de servicio
del valor supuesto, de la patria inalcanzada.
¡Que se hiera el bronce de las campanas!
de las campanas que tocan a difunto,
de las que anuncian al alba
a los estigmas de las flores
y a su solemnidad diluida en guirnaldas.
¡Escucha, escucha ahora! No, no es una abeja
ni siquiera un poeta, ni el oro dulce
del agua cuando canta: es un ruiseñor
en esta humilde jaula murmurando
todos los vacíos que llenan el alma
y trae en su canto días desprendidos,
niños abandonados a su infancia,
amores no correspondidos
que ocultan sus sombras

en el sollozo agreste de las montañas;
sólo eso y aún así, una guitarra
con semblanzas de tiempo y sobriedades varias.

(de Sinfonía y llanto para una guitarra, Granada,
2005)

José María Cotarelo Rodil, nace en Taramundi, Asturias, España en 1961. Ha publicado: Paréntesis (1981), Sombra de los Limbos (1983), Cuanto cabe en una



mano (2002), Sinfonía y llanto para una guitarra (2005), El dardo en la rosa (2007). En el año 2003 publica, en compañía del grupo musical "Aljibe Granada", el CD En otros labios, con poemas adaptados a canciones y textos del autor. Ha escrito las obras de teatro: "El ensayo", "El presidente" y "Misa Poética." Ha colaborado en prensa y revistas españolas e hispanoamericanas: Ideal, Granada, Diario de Córdoba, Diario de Extremadura, El Periódico del Guadalete (Jerez), Diario de Tarragona, El Nacional, (México), Aquiana, (León) Los Principios de Uruguay, Norte (Costa Rica), Análisis (Santo Domingo), La Religión (Venezuela),

Las provincias (Valencia) y Exégesis (Puerto Rico). Asimismo, ha sido corresponsal de varias revistas literarias y sus poemas han sido traducidos al francés, inglés, portugués, italiano, japonés, polaco e hindú. Ha sido incluido en varias antologías como Poetas de Granada. Desde la otra orilla (2004) y Versos para un fin de milenio (2001), entre otras. Ostenta varios premios de poesía, así como el "Clara Campoamor" en narrativa, por la igualdad entre hombres y mujeres (2006).

PABLO PANIAGUA

ME MEO EN BORGES

El Borges hablado, ese Borges de conversaciones, de conferencias, de entrevistas, y también el de los ensayos y las críticas, siempre me ha parecido pobre, y más bien superficial. En Argentina me citaban a menudo como excelentes las frases ingeniosas de Borges. Pues bien, siempre sufría una decepción. Aquello sólo era literatura, y ni siquiera de la mejor.

Witold Gombrowicz

Así de fuerte suena: "Yo, me meo en Borges". He de reconocer que soy punk. "No hay futuro" gritaba Johnny Rotten, y estoy de acuerdo con él. Miro a mi alrededor y comprendo a la perfección Del inconveniente de haber nacido de Emile Cioran. No hay futuro, eso lo tengo claro, y para expresar dicho sentimiento me meo en Borges, en el pedestal donde le tienen como si fuera un dios, como perro callejero; y también me cago sobre su broncínea imagen, con corrosivo excremento blanco de paloma. Y es que Jorge Luis Borges encarna la tradición de una "cultura oficial" semejante a una excrecencia del sistema fracasado que nos gobierna: icono que ahora me permito derribar.

Detesto al Borges que apoyó con vehemencia a las dictaduras militares de Argentina y Chile; con-

deno al Borges clasista que miraba con desprecio a los obreros y trabajadores que sacaban adelante a sus familias con sueldos de miseria; censuro al Borges apegado a la élite institucional y cultural de su país; no me gusta el Borges continuador de una tradición literaria sin rupturas; maldigo al Borges incapacitado para escribir una novela; me avergüenzo del Borges sumiso ante las faldas de su madre, al Borges con complejo de Edipo; no me gusta el Borges impotente sexual, el asexuado, el que nunca supo comprobar la humedad de una vagina; rechazo al Borges formal y modesto en apariencia, el hipócrita de voz tierna, el Borges simulador que al final nos desenmascara Bioy Casares; desprecio al Borges ataviado con saco y corbata, con el atuendo de la formalidad, el que ya siendo un adulto pedía permiso a su madre para llegar tarde o salir con una mujer.

Reconozco que Jorge Luis Borges escribió cuentos maravillosos, pero en su producción no todos alcanzan dicha excelencia: en ellos se distingue la misma estrategia repetida hasta la saciedad, el truco y el artificio, la pirotecnia. Borges fue capaz de escribir los mejores cuentos pero también los peores, tanto como el mismo Aleph que lo repre-

senta: una mediocre narración con un final para asombrar a los tontos. Pero incluso, ahí, la crítica no condena ese monumento de cartón piedra: la percepción de un escritor sobrevalorado. Si la figura del intelectual contemporáneo se significa por su independencia frente al poder, cuestionar la realidad, capacidad de disentir y generar corrientes de opinión, en Borges predomina lo contrario, pues él personifica al escritor sumiso ante el poder, el que acepta los convencionalismos sociales, el cobarde que rechaza el sexo, el escritor de buena factura estilística que se vende al sistema para justificarlo, o sea, el antiintelectual perfecto. Si otros escritores miraban hacia fuera, hacia el mundo para explicarlo o analizarlo, viendo la creación literaria como un canto a la libertad, Borges, por el contrario, se canta a sí mismo, sólo especula con las ideas rechazando cualquier posición crítica, para así asumirse como el escritor de la oficialidad, razón por la cual a Borges se le ha perdonado todo: sus coqueteos y alabanzas para las dictaduras militares de derechas, las que proponía, como teórico de lo abismal, para todo el continente Americano y acaso para el mundo. A Borges, repito, se le ha perdonado todo, no como a Ferdinand Céline por su antisemitismo y muy a pesar de haber escrito un monumento literario como *Viaje al fin de la noche*, donde asume el papel

del intelectual genuino que tanto molesta al poder.

“Yo, me meo en Borges”, insisto. Soy punk y prefiero la otra tradición, la que siempre cuestiona, la que se enfrenta al poder, la mal portada, la directa, la inconformista, la iconoclasta... Prefiero a Franz Kafka con sus novelas inacabadas, a Henry Miller durmiendo al cobijo de un puente en París, a Antonin Artaud en el manicomio, a Allen Ginsberg redactando Aullido bajo los efectos del LSD, a Jack Kerouac de viaje hacia California por la Ruta 66, a William S. Burroughs quemando en una cuchara su dosis de heroína, a Jim Morrison en éxtasis sobre el escenario, al profeta Bob Marley con sus canciones de amor y paz, a Johnny Rotten gritando “no hay futuro” y al replicante albino de Blade Runner muriendo bajo la lluvia.

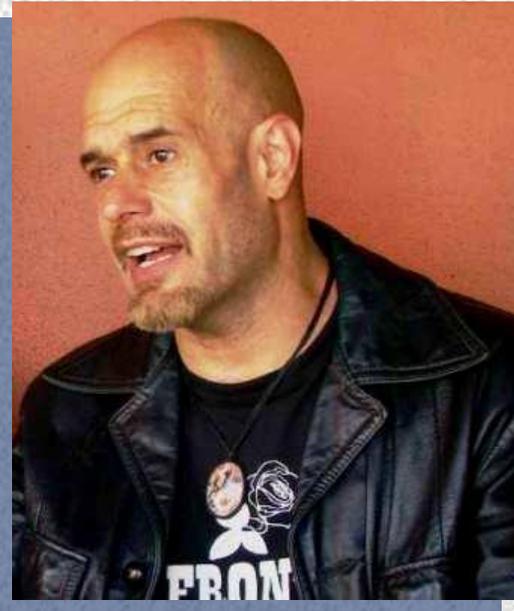
Cuando te enfrentas a Borges como lector te deslumbra, pero cuando lo haces como escritor descubres sus trucos, sus debilidades de estilo, y la tan mentada “inteligencia borgiana” se transforma es una pose, una simulación bien disfrazada, pues esa inteligencia de desploma con el Borges antiintelectual que justifica, con razones míseras, superficiales y torpes, a las dictaduras militares de derechas que pisotearon la democracia y la libertad. Yo, me meo en Borges. Viajo hasta el cementerio en la ciudad Ginebra, allí donde está enterrado, y lo

hago sobre su tumba. Soy punk. Prefiero mil veces a Omar Viñole con su vaca y sus escritos irreverentes, y al Witold Gombrowicz marginal con sus rupturas experimentales diciendo: "Maten a Borges".

Con este escrito sé que importante a las mentes convencionales,

pero no voy a permanecer callado, prefiero mil veces seguir meándome en Borges una y otra vez, seguir escribiendo lo que siento y pienso, a pesar del parecer de los alienados por el sistema y su cultura oficial. "A mí, no me dan gato por liebre."

Pablo Paniagua, escritor español radicado en México, es uno de los escritores más prolíficos de los que han surgido por Internet. Es autor del Manifiesto del

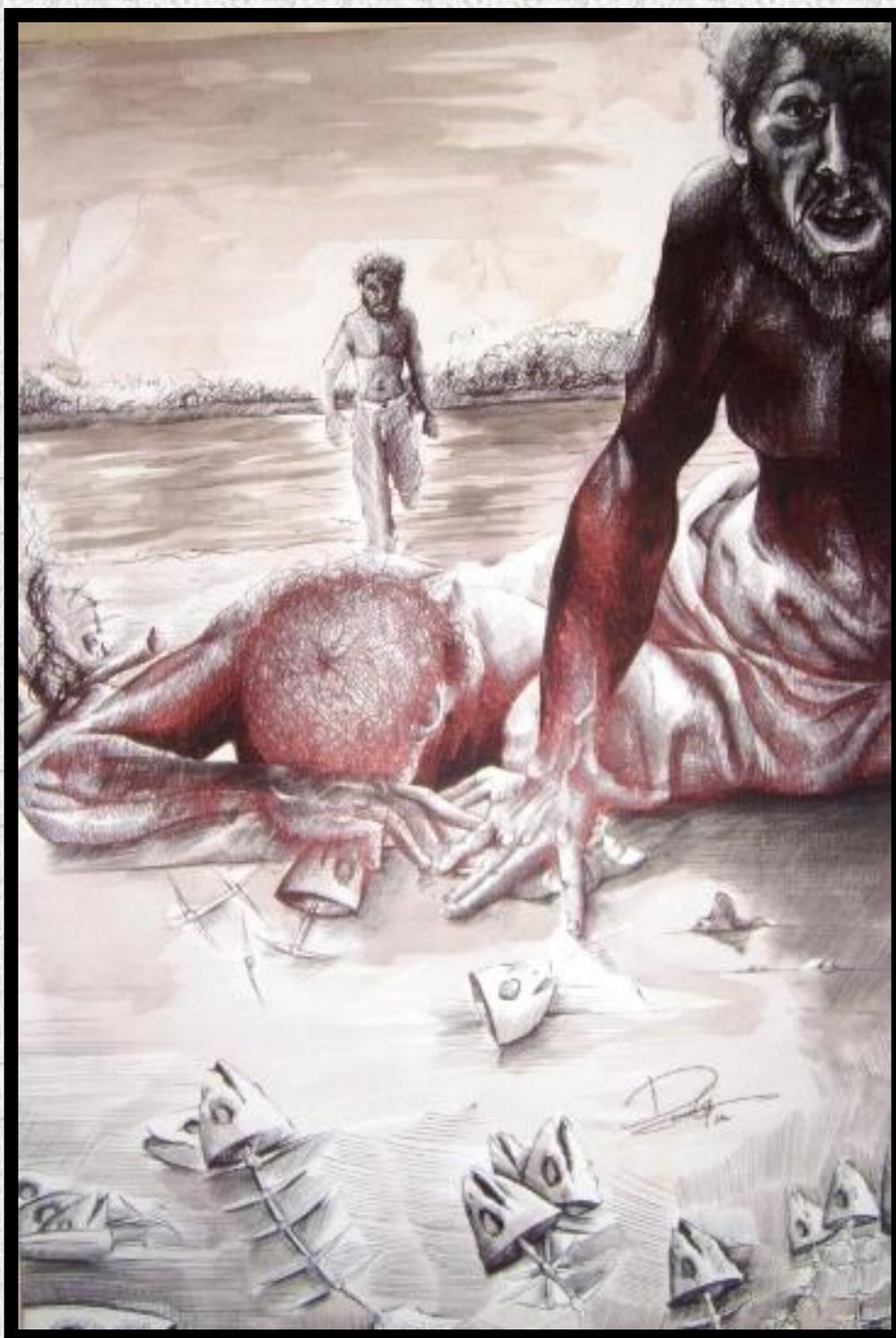


*escritor web, del Manifiesto para una nueva literatura independiente, de los textos Literatura y crisis mundial y Literatura spam, y del muy conocido ensayo "¿Qué es la literatura fractal?" Asimismo, es uno de los pioneros de las "Novelas por entregas" en el medio cibernético y del subgénero de la "Blognovela". Textos suyos se han publicado en numerosas revistas impresas y de Internet. Ha publicado, a través de la plataforma editorial *Literatura Indie** www.literaturaindie.mex.tl/, las siguientes novelas: La Última Utopía, Exex, la mujer del bigote, El Mono Cibernético y La novela perdida de Borges.*

DOMINGO ALBERTO GUZMÁN



Chuang tzu



El sueño de Franklyn 2



Equilibrio perfecto

Domingo Alberto Guzmán nace en San Cristóbal, República Dominicana en 1985. Es artista plástico, ilustrador, escritor, diseñador gráfico y estudiante de término de la carrera de Publicidad Mención Ilustración de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Es egresado del Taller de Curaduría "Yo curador" organizado por la Embajada Española y el Centro Cultural de España (2011). Miembro de la Fundación Literaria Aníbal Montaña, FLAM; director del Grupo Editorial Montaña. Profesor de dibujo y pintura creativa del proyecto "Mi Barrio Modelo" de la Fundación Manantial del Vida. En 2010 fue invitado por la Dirección del Libro y la lectura del Ministerio de Cultura, para formar parte de las Industrias Culturales como ilustrador en el Centro Cultural Mauricio Báez, en Santo Domingo.



Desde New York, E.U.A.

**Revista Internacional
de Arte y Literatura**

Director: Rafael Bordaó

Revista Sinalefa

Suscripción anual \$20, fuera de USA \$25, y para instituciones \$30. Haga su cheque o giro postal a nombre de: Sinalefa / R. Bordaó. Dirección Postal: Revista Sinalefa, P. O. Box 26751, Brooklyn, NY, 11202 – USA.

<http://revistasinalefa.org>

CARMEN ZETA

NIEBLA

Me miraba, no podía tolerar su mirada... con sus ojos de niebla me miraba. Era la primera vez que me miraba de esa manera. Antes siempre ocultaba la mirada, se ponía gafas oscuras o se echaba el pelo sobre el lado de la cara magullado, amoratado. ¿Por qué me miraba así? Ni siquiera la primera vez lo hizo. En esa ocasión corrió a esconderse en el clóset y se acurrucó como un perro apaleado. Por más que intenté hacerla salir, se quedó allí, sollozante, por horas. Me cansé de insistir y salí a la calle. Llovía. No me importó mojarme. Camino al parque, pensé que se merecía lo que le había hecho. La lluvia me calmó. En una de las esquinas del parque, una anciana vendía flores. Le pedí que escogiera las que más le gustaran y me preguntó si se trataba de un motivo especial. Le dije que sí. Sonrió, me entregó un ramo y comentó que debía estar muy enamorado. Regresé y la encontré preparando la cena, no me miró. Me dio las gracias cuando le di las flores, las colocó cuidadosamente en un jarrón, una a una. "Esa ropa mojada puede hacerte daño, cámbiate y vamos a cenar." Esa noche hicimos el amor con la misma pasión y premura de aquellas veces en que lo

hacíamos en el auto de regreso del cine. Me dormí abrazado a su cintura, entre sueños, la sentí gemir.

Así fue por años. Llegué a pensar que la excitaban los golpes, que ya no concebía hacer el amor sin una dosis de violencia. No me miraba nunca... cerraba los ojos y se dejaba hacer sin protestas, sin quejas. Solo cuando dormía percibía su gemido distante. ¿O era un sueño? Tal vez confundía mis gemidos con los suyos. Al concluir el amor feroz, me invadía un profundo cansancio, me dolían las articulaciones, el latido de las sienes era como si un tren pasara sobre mi cabeza constantemente, tan penetrante que llegaba a producirme vértigo. Por eso tenía que aferrarme a su cintura para no caer.

Ese día no dejó de mirarme, aun cuando le grité varias veces que dejara de hacerlo. Me miró después de la primera bofetada, me miró cuando la sacudí bruscamente hasta que cayó al piso con la torpeza de un fardo de papas, me miró mientras la arrastraba hasta el cuarto, me miró desgarrarle la ropa y montarme sobre ella sin preámbulos. No cerró los ojos ninguna de las veces en que la besé rabioso, no los cerró en el momento en que la sentí arquearse de placer, no los cerró cuando mis manos apretaron su cuello

hasta que se aflojaron al escuchar el sonido de una rama que se rompe.

Oscuridad total, un túnel que se abre bajo tus pies y no puedes evitar la caída interminable, las manos buscando un asidero, sudas: es el miedo; tu respiración se vuelve fatigosa, te duele tragar, los brazos se mueven como aspas en todas direcciones, el zumbido insistente en los oídos taladra tu cabeza, abres la boca para pedir auxilio y tus dedos tropiezan con algo que no logras definir, te aferras con desesperación a esa materia blanda que momento-

neamente suspende la caída... Despiertas sobresaltado, con la sensación de haber dormido demasiado; tambaleante te incorporas, antes de tantear las paredes en busca de un receptáculo, sientes que algo viscoso se desprende de tus manos.

Enciende la luz, tarda unos segundos en adaptarse a la claridad. Contempla el caos a su alrededor como otras veces. Ella está en la cama, dormida, como otras veces. Va a acercarse y ve en el piso los dos ojos de niebla que lo miran todavía.

Carmen Zeta Pérez es actriz, dramaturga, cuentista, artista plástica y profesora universitaria en el Recinto Universitario de Humacao en la Universidad de



Puerto Rico. Durante su carrera, ha cubierto todas las facetas: actuación, producción, dirección, asistente de dirección. Como actriz, participa en el teatro de nuestro país desde 1976. Protagonizó "Las lágrimas amargas de Petra Von Kant" de Rainer Fassbinder y "Miénteme más" de Roberto Ramos Perea. En 1995 se inició como dramaturga: cinco de sus piezas se han representado. Como artista plástica se ha destacado por las exposiciones de sus obras: Quijoterías (2005), Hasta que la muerte nos separe... (2006) y la instalación A cualquiera le toca... (2008). Su pintura también ha dialogado íntimamente con la literatura. Ejemplo de esto son Ciudadano Cero y Candela de Rey Emmanuel Andújar y la serie sobre El sabor del tiempo de Félix Córdova Iturregui. Ha publicado el libro de cuentos Pública intimidad (2003) y 3 + III x Z (2010), que incluye seis de sus obras de teatro.

SERGIO INESTROSA

MACHU PICCHU

**Caminamos con la sal en la piel
bajando la noche por senderos oscuros
en los dominios de la muerte
bajamos entre espesos matorrales
entre rocas afiladas
por senderos interiores
hasta el corazón mismo de la selva
protegidos por la mirada implacable del cóndor
Bajo la superficie de la tierra caminamos
sin parar
navegando sobre aguas subterráneas
para escapar a la muerte,
al conquistador que puso el mundo de cabeza,
y unirnos a los dioses
que escaparon a tiempo del infortunio.**

1492

**Llegaron desde lejos
se llevaron la plata
y, el oro también,
nos dejaron unas formas redondas
como lagos en miniatura
“SON ESPEJOS Y VALEN MUCHO”,
dijeron entre burlones e incrédulos
Pero, para nuestra sorpresa, resultó cierto,
en ellos descubrimos no sólo
nuestros rostros agotados,
tostados por el sol
nuestros collares de conchas marinas
y dientes de jaguar
sino un caudal de palabras nuevas**

otras formas para contar
y soñar nuevos amaneceres.

NOSTALGIA

Los nativos se fueron
con sus cantos, sus dioses
sus sueños y metáforas sagradas
se llevaron sus fuegos,
flechas, lanzas y tambores
escaparon, apenas arropados
con sus míseros harapos
Con sus búfalos
y sus crías
los nativos desaparecieron
uno a uno, a montones
hasta formar miles, tal vez, millones
Abandonados hasta por sus propios dioses
se rindieron sin esperanza
Sin compasión los exterminamos
Después... solo quedó la tierra
Usurpada, dividida
Y, por supuesto, la nostalgia.

POEMA DE ARENA

Tus leves pasos de arena
consumiéndose bajo la espuma
alegre de las olas
tus ojos tímidos
espejos de arena en los que
se asoma el rostro
de un hombre derrotado
por el transcurrir infatigable del tiempo
En tu dorado vientre
se consumen lujuriosas las miradas

de quienes deliran atrapados
en un sueño de arena
De tus pechos color de arena
nacen los mares cargados de melancolía;
tus recuerdos
se tejen infructuosos sobre una playa
de arena frágil
como la memoria del universo
Tu sexo,
polvo astral en que dormita
inquieta la noche,
da vida a nuevas constelaciones
Una ráfaga de viento solar
azota rojo sobre tus labios de arena
y nace
entonces la belleza del silencio.

LAS HORAS

I

las horas...
pasan lentas, lentas, lentas. Tan lentas
que hasta parece que no pasan
cronométricas, las horas se empujan
una a una, en el espacio carcelario del reloj
hasta acumularse o hacerse añicos
en medio de la nada.
Frente al tropel delirante del tiempo silencioso
las horas caen desvaídas,
amarillentas
como las hojas de los árboles en el otoño
Definitivamente, a las horas les pesa la soledad del mundo

LA OTRA ORILLA

La intensidad de aquellos momentos fue terrible, la tensión brutal. El hombre apareció en su uniforme blanco, atado de pies y manos mientras era escoltado por dos guardias, negros heraldos de la ley. Estos lo ataron a la camilla. Unos instantes después entró al cubículo el enfermero en su pulcro uniforme, ángel de la muerte. Sin pausa alguna activó las letales composiciones que traerían la química muerte al sentenciado.

Difícil precisar la edad del individuo, digamos que no era ni joven ni viejo, un hombre sin edad, resuelto a morir según se puede deducir por su vertiginoso silencio y sus ojos fijos en algún punto de la eternidad inalcanzable.

Siete minutos exactos y eternos duró la macabra ceremonia. Todo terminó cuando el médico de la cárcel entró para declarar la presencia absoluta de la muerte.

Entonces empezó para nosotros otra agonía existencial, ¿qué habíamos ganado viendo morir a aquel hombre?

Sergio Inestrosa es un escritor mexicano, profesor de español y asuntos latinoamericanos en Endicott College, Beverly, Massachusetts, Estados Unidos.



Entre sus publicaciones están el libro de poesía Voces, trazos y silencios con el artista gráfico salvadoreño Romeo Galdámez. También publicó en México el libro Vivir la fiesta, sobre las prácticas culturales en torno a las fiestas religiosas.

PEDRO MEIRA MONTEIRO

AQUI ESTAMOS

Abriu a porta e os olhos se cerraram. Inundando o quarto, a luz o cegava, enquanto a mesa, envolta numa aura, o convidava a sentar-se. Como todas as manhãs, apenas uma tecla o separava da tela acesa do computador. Mas antes olhou para fora, onde a neve brilhava na manhã gelada.

O instante se estendeu, enquanto ele ouvia os carros que passavam arrastando lama. Diante do torpor, lembrou-se da imagem dos dedos de veludo que, não se sabe vindos de onde, nos acariciam. Mal esboçava um movimento e sentia as forças escorrendo-lhe pelos nervos. Como numa cena interrompida, o futuro se suspendia, inacessível à vontade.

No dia anterior, chegara com o maço de avaliações na mochila. Tão logo recebera o pacote, à tarde, dera uma rápida olhada, só para confirmar o que já sabia: os papéis sugeriam que os estudantes haviam gostado do curso. Voltando do campus, passou em frente às casas todas iguais e pressentiu, em cada uma delas, uma pequena alegria, como se os vizinhos sorrissem com ele. Ouvia a voz de seu pai, quando

voltavam de uma viagem qualquer: “missão cumprida, regresso à base”.

À noite, banho tomado, chinelo posto, decidira ler a seção qualitativa das avaliações. Sempre se surpreendia um pouco com as respostas e os comentários. Lendo-os, divertia-se adivinhando quem havia escrito o quê. Eram tão poucos os seus estudantes, que mal podiam ocultar-se. Percebia os pequenos ódios e amores que nas aulas nunca se revelavam, mas que ali se deixavam flagrar numa palavra nervosa ou numa súbita estocada. Aquela era a mais apaixonada das escritas: a avaliação anônima.

Mas como compreender aquilo? Nunca antes uma observação lhe parecera tão ambígua. Por vezes as críticas eram sinceras, outras eram pura aleivosia. Mas ou eram sinal de insatisfação, ou eram elogios. Aquilo o assustava e, vencido pela sutileza, ele se sentia à beira de um pequeno e familiar precipício: o que dissera aquele estudante?

“O professor sempre foi eficiente em nos encorajar e nos desafiando, sempre genuinamente curioso com o que tínhamos para falar. Ele trouxe a voz de cada um para a discussão coletiva, e eu achei que uma das suas estratégias mais bem sucedidas foi perguntar, no começo de cada aula, pelas nossas impressões de

leitura. Mais estranho foram as pausas e os silêncios no meio das aulas. O professor muitas vezes tinha que trabalhar duro para nos fazer falar, e eu sempre tentava entender por que isso acontecia, afinal nós todos havíamos lido o material para a aula. Eu me pergunto se ele não poderia tentar outras estratégias para nos prender a atenção - talvez fazendo perguntas mais específicas, ou apresentando um argumento e em seguida pedindo-nos para criticá-lo ou para sustentá-lo. O professor é um mestre em estar bem com o silêncio, mas eu senti que os nossos silêncios não eram daqueles em que nós estamos ocupados processando alguma informação, mas muito mais aqueles silêncios de quem espera por algo que nos anime ou que nos dê uma resposta em que possamos nos segurar."

A luz diminuía, ou antes, as pupilas se fechavam ajustando-se ao quarto, onde ele estudava e preparava as aulas. Mas o torpor ainda o tomava. Não sabia exatamente quanto tempo se passara desde que entrara no quarto e vira a mesa e a janela, num quadro em que a luz fazia levitar cada objeto, pondo-o um ou dois milímetros acima de seu lugar convencional.

Só então se deu conta de que o haviam desnudado: um mestre em estar bem com o silêncio. Como um naufrago que busca a última tábua, lembrou-se (e neste momento ele falava e gesticulava diante de alunos imaginários) haver gasto horas fa-

lando do silêncio, dizendo da contradição que é falar do silêncio, da dificuldade que é sondá-lo, ali onde ele se aninha, entre as palavras da poesia. Nas aulas, falara abundantemente da respiração, das pausas, do desconhecido diante de nós, dos anacoretas, do isolamento dos ascetas, do desafio da incompreensão, da dificuldade que vocês ("vocês" eram os estudantes) têm em conviver com a ausência de entendimento, porque vocês (os estudantes, mais uma vez) foram treinados para preencher o vazio, desrespeitando os tempos da poesia, as pausas e a respiração, o silêncio...

E no entanto se via rodeado pelo vazio, pela pausa, pelo vão de um momento. Lembrou-se então de Kurt Cobain respondendo ao espírito do tempo - sua última crença de professor talvez fosse o espírito do tempo - e gritando, do fundo de sua garganta tomada pela lucidez: "*Here we are now, entertain us*".

Sentia os estudantes a milhões de anos-luz, como se o espaço todo o separasse deles. O que querem? Por que não podem ater-se ao silêncio, ficar nele, apenas na espera, sem a promessa de algo? Nem as perguntas desmancharam a sensação de que naquele estudante encontrara seu semelhante, seu irmão. Algo que ele jamais ousou dizer fora dito: estamos à espera, ainda quando se simula estar no instante, no silêncio comprimido que é todo instante.

Mas novamente se sentiu um mestre e viu que o estudante não sabia o que dizia. Era possível, sim, entreter-se com o silêncio sem rompê-lo, sem ter que rompê-lo.

O torpor então se foi. Recuperadas as forças, ele afastou ruidosamente a cadeira, sentou-se, e ouviu o barulho surdo de seus dedos nas teclas: aqui estamos.

Pedro Meira Monteiro es profesor en Princeton University, New Jersey, Estados Unidos, donde enseña literatura brasileña. Es autor, entre otros, de



Um moralista nos trópicos (São Paulo: Boitempo). Su investigación literaria se basa en autores modernistas y del ensayo latinoamericano. Actualmente prepara una edición de la correspondencia entre Sérgio Buarque de Holanda y Mário de Andrade. Colabora en revistas de Brasil, y tiene un blog: penavadia.blogspot.com.

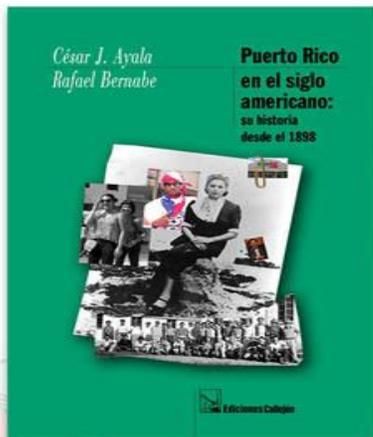


Ediciones Callejón

anuncia su más reciente publicación - agosto 2011

Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898

de César J. Ayala y Rafael Bernabe



Sobre el libro:

Indispensable. Desde *Freedom and Power in the Caribbean*, de Gordon K. Lewis no leía un libro tan lúcido sobre los designios de un imperialismo que Luis Muñoz Marín caracterizó, como "bobo". Este libro trata de Puerto Rico pero, a la vez, de su interlocución profunda con Latinoamérica y el resto del Caribe.

Edgardo Rodríguez Juliá

En este libro, los autores se mueven constantemente entre el archipiélago antillano y el continente americano, insistiendo en los lazos materiales y simbólicos entre los puertorriqueños de ambos territorios. Ayala y Bernabe reivindican a la diáspora boricua como parte integrante de los procesos históricos, sociales, políticos y culturales de la Isla.

Jorge Duany

Sin duda este libro representa una lectura amena. La interpretación de la historia contemporánea que plasma Ayala y Bernabe conforma una de las publicaciones de mayor importancia disponible. Han logrado realizar un trabajo excepcional que provee una síntesis histórica única acerca de los procesos humanos, complejos y corrientes que reestructuraron la sociedad puertorriqueña durante el último siglo.

Felipe Pimentel



Sobre los autores:

César J. Ayala es profesor de sociología de la Universidad de California en Los Angeles y autor de *Sugar Kingdom: The Plantation Economy of the Spanish Caribbean, 1898-1934* (University of North Carolina Press, 1999). Ha publicado numerosos artículos en las revistas más prestigiosas de sociología.

Rafael Bernabe es investigador del Seminario Federico de Onís en la Universidad de Puerto Rico. Es autor de los libros *La maldición de Pedreira*, 2002, *Respuestas al colonialismo en la política puertorriqueña*, 1996, y de *Manual para organizar velorios*, 2003. Todos publicados por Ediciones Huracán.

Aurora Lauzardo Ugarte es profesora y directora del Programa Graduado de Traducción de la Universidad de Puerto Rico. Ha traducido *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio* de Margaret King (Alianza, Madrid, 1991), *Escritos sobre la virtud y sentido moral* de Francis Hutcheson (Centro de Estudios Políticos, Madrid, 1999), entre otros. También ha traducido obras de teatro y guiones.

ISBN: 978-1-881748-79-3

Rústica
515 páginas
Colección en Fuga

Distribuido por Sara Grecco Editoriales
Tel. 787 727-8804 • Fax 787 727-8886 • grecco@coqui.net

Ediciones Callejón es un sello editorial de Libros El Navegante
edicionescallejon@yahoo.com • libnavegante@yahoo.com

YLONKA NACIDIT PERDOMO

¿QUÉ ES LA MUJER: CUERPO O INTELLECTO?

Las feministas del sistema se han constituido en una interferencia en las relaciones de poder entre el hombre y la mujer; su afán de lucro las ha conducido a convertir esa relación sólo en una representación de opresión; le han asignado esta única perspectiva, sin aludir a otras epistemologías que deben ser estudiadas, enfocándose de manera reduccionista a lo culturalmente influyente.

En un siglo de los llamados "avances" de la mujer, se ha creado un status legal para la mujer, un status de posibles identidades, un status imaginario desde el adoctrinamiento patriarcal; nuestros códigos, paradigmáticamente, no traen consigo una transgresión a las posibles nuevas vías de comunicación/convivencia en la vida cotidiana de los "opuestos", es decir, del hombre y la mujer, ya que han sido contruidos desde el espacio público masculino (Parlamento, Cámaras Legislativas, Estado, iglesias, etc.).

El sujeto femenino que se adhiere al feminismo radical o del sistema a través de la llamada "solidaridad" femenina (enarbolada por intelectuales, académicas, políticas

tradicionales, onegetistas, etc.), ha querido "usurparle" al sujeto masculino (al hombre) la autoría de las leyes, el poder de coerción realizada por él, para ellos y ellas (en especial, para los que no pueden liberarse de la sumisión, de la humillación, de la dolorosa ausencia de dignidad).

Los legisladores son los "interlocutores" del pretexto de la igualdad; son los destinatarios/"escuchas" de ese papel de equidad que las mujeres "desean", "demandan" jugar en medio de una interlocución imaginaria. ¿Por qué imaginaria? Porque las mujeres en el sistema patriarcal, en que viven o sobreviven, no tienen autoridad real sobre su vida ni sobre sus obras; viven en una nubosidad inviable de "igualdad" de derechos humanos, combatiendo (siempre, aparentemente, estamos haciendo la "guerra") las contradicciones del discurso, del signo asignado como sujeto, que solo tiene afiliación con el hombre a través del mito de Eva.

Esa nubosidad inviable de no entendernos, ni unos ni otros, es lo que ha hecho sofocante al mundo; porque las mujeres no pueden continuar su estrategia de liberación/lucha, de reconocimiento de sujeto sólo destacando la binariedad oposicional hombre/mujer. La femi-

nidad no es una metáfora, ni un sintagma excluyente de la propia naturaleza biológica, ni puede ser la pauta para la referencialidad de los derechos humanos negados.

Las feministas del sistema presumen, todo el tiempo, de la exclusión (palabra preferida por ellas); pero no dicen que presumen de la exclusión de sí mismas cuando dejan que se construyan—desde el Estado—visiones desvitalizadas sobre la violencia de género.

¿Cuáles son los atributos del sujeto denominado “mujer”: cuerpo o intelecto? He aquí, una oposición ¿binaria? para las amantes de las diferencias. Si es cuerpo, biológicamente, a qué está asociado lo femenino, a cuáles artificios de representación “natural”; quién se apropia de ella, quién la somete, quién la clausura, quién le impide su acción, quién la oprime?

Si es cuerpo: ¿Hay alguna política liberadora promovida desde el Estado o las onegetistas que destruya, para siempre, ese discurso, esa memoria, esa subjetividad terrenal, de que la mujer es un objeto de deseo? Pero, si lo que vemos, escuchamos, sentimos diariamente, a través de un ejército de campaña de los aparatos ideológicos del Estado (con un matiz creciente de incompreensión de la violencia de género y desde los espacios de manipulación que crea el capitalismo de consumo), es un objeto al cual le “otorgan” figuraciones sociales, engarza-

das a las desmemorias elaboradas por la tradición patriarcal.

¿Cómo destruir esa percepción de que la mujer no es cuerpo? ¿A través de la modificación de códigos de conducta, creando un nuevo espíritu de entendimiento hombre/mujer; desarraigando las ideas de la organización política que es el Estado patriarcal, todas unidas, derribando los espacios públicos desde los cuales se mediatiza el cuerpo de la mujer?

Pregunto: ¿Cuál debe ser el quehacer, entonces, de aquellas que no tienen voz para oponerse a la apropiación, disminución y destrucción de su cuerpo; aquellas que son víctimas de un Estado indolente, indiferente, desilusionador, que no articula acción alguna para re-estructurarse como un Estado social de derecho?

Nos dirán ahora, que si hemos olvidado que éste, es un Estado patriarcal, y lo aceptamos. Este es un Estado patriarcal donde las mujeres son poblaciones de cosas, “res”, en condiciones de vida infrahumana o ¿no es infrahumana la tortura diaria de leer que una mujer fue asesinada a tiros, quemada, degollada o muerta a martillazos, palos, puñaladas, estrangulada, etc., por falta de medidas de protección y prevención del Estado?

¡Por Dios! ¿Qué Estado patriarcal tenemos donde aún bajo su autoritarismo la mujer no tiene derecho alguno de protección sobre su

cuerpo, y encima tenemos que seguir escuchando desde todas las esferas discursos emocionales?

Nos preguntamos: ¿Es que las mujeres, en el presente, viven en medio de una hostilidad sistemática con los hombres; será cierto que el espacio del hogar se ha tornado en el lugar más inseguro para las mujeres? ¿Es que el hombre/ Estado realmente asegura la propiedad sobre el cuerpo de la mujer por medio de la manutención y el sexo? ¿Es ahí, acaso, donde reside el “valer” de la mujer? (Favor de informarnos para saber si la mujer dispone de albedrío).

Así las cosas, si el hombre/Estado es el dueño del cuerpo de la mujer, podemos concluir que el autoritarismo patriarcal propicia el llamado “crimen pasional”, y que si la mujer no se deja explotar sexualmente por su cónyuge o su “dueño”, o su protector del cual depende económicamente, y con el cual debe acabar en la cama para tener un “valer” como mujer, corre el riesgo de ser víctima de un “crimen pasional”.

...“crimen pasional”, “crimen pasional”, “crimen pasional”... ¿Es ésta la definición social que se le otorga a la conclusión violenta del padrinazgo, cuando el padrinazgo pierde su eficacia, su dominio, sobre ese sujeto débil, sojuzgado que es su amante, su hembra, su mujer o cosa, a la cual no le reconoce intelecto?

Entonces ¿qué somos las mujeres para el hombre/Estado patriarcal?-Una cosa deseada y sexualizada, sin devenir, que sólo existimos por el mito de Eva, que desde entonces el mundo occidental, donde surge el Estado moderno, relativiza en la maniobra “amante/amada”.

“Amante/amada”... ¿Qué imaginación para construir la autoridad y la jerarquía sobre ese eventual “sujeto” llamado mujer, que quiere derechos y que no desea que se le mate por “amor”!

“Amante/amada”... ¿Qué status, qué identidad vinculada, además, a la procreación, al modelo impuesto de mujer desde el eurocentrismo! ¿Qué manera de contextualizar de forma expresiva ese símbolo de mediación en las relaciones entre los sexos!

De esta manera, las mujeres-cosas, dentro del hombre/Estado patriarcal, siguen siendo herederas de esta imagen creada, normalizada, aceptada, y re-valorizada, constantemente, por un ejército mediático de controladores del vacío en el cual vivimos, agonizantemente en esta sociedad que viene gestando su propia autodestrucción; una autodestrucción que no le importa al sistema político, que se ha constituido en un costoso aparato de represión, en un espectáculo de notoriedad absurda del y desde el poder.

Vivimos en un metateatro donde el feminismo militante y las antifeministas no son audaces para

des-construir ese “pensar” del “opresor” donde el “amor” para ellos se da a plazos, se cumple a plazos y se cobra a plazos; siendo el último plazo la vida de la mujer, como “amor”, quizás liberador.

¿Entonces: el “amor liberador” que ofrece el hombre desde su óptica de “amante/amada” es la muerte? ¿Por eso las matan, por eso se suicidan luego ellos?-No lo sé; pero entre las exigencias de “amante/amada” está el uso exclusivo del cuerpo, que “alimenta” la razón de la posesión, de la falsedad aparente de que la mujer es cuerpo y no intelecto.

...Estos son los mundos contrapuestos del egoísmo humano; la práctica universalmente aceptada de ser “amante/amada”; una realidad que a regañadientes no queremos ver, y que es la razón de la crisis para construir la identidad del sujeto mujer.

Ese es el código de la sexualidad que hay que modificar ¿podremos? Sin embargo, debemos entender que la identidad del sujeto mujer no se construye sólo a través de leyes, ya que nos hemos engañados creyéndonos vengativas (aplicando sentencias condenatorias, haciendo justicia por nuestras propias manos, castrando, etc.), siendo crueles con ellos, separándonos... o jugando con ellos al poder y al peligro de la dependencia económica.

...Entonces, otra vez, nos preguntamos: ¿Es esta la evidencia que

necesitamos para entender la violencia de género; es esta la evidencia que el hombre/Estado patriarcal, los feministas y antifeministas no pueden descubrir, y nos mantienen constantemente ante el dilema de la intolerancia?

Las leyes muchas veces fracasan y se malogran. La ley 24-97 es una ley fracasada y malograda; no podía tener avances progresivos porque lo que ofertaba era dolor y venganza, dolor y venganza desde el hombre/Estado patriarcal, aúpan-do los sentimientos de desafío de la mujer hacia sus oponentes.

No fue esta ley una “liberación” nacida con suspicacia ni una espléndida cofradía entre congresistas de ambos sexos; fue la causa mayor del estallido de un drama, un drama letal, social -que se guardaba en silencio en los hogares de manera lúdica- que no se “veía”, que no era “público”... un drama que se ha convertido en un espectáculo dantesco: ¡mujeres asesinadas como gallinas!; mujeres de la marginalidad y otras, no tanto de la marginalidad, sacrificadas por una ¡bendita! ley, también egoísta, agresiva y represiva.

Una ley incorporada a una sociedad víctima de sí misma, de su olor a la indiferencia, que se cree la farsa del progreso, que no sabe cómo protegerse a sí misma de las mentiras del poder; una sociedad que no tiene igualdad de oportunidades, que no sabe escuchar, que

no reconoce la importancia de cada estación de año ni de cada estación de la vida, ni la importancia de vivir la vida a plenitud; una sociedad que se abandona a ser prostituida por los políticos, que se enriquecen libertinamente...en fin, una sociedad sin alma!

¿Puede, acaso, una sociedad sin alma como ésta, evidenciar sus intimidades, desnudarse sin hacerse daño a sí misma? -La respuesta es un rotundo ¡Noooo...!

Las leyes no se conquistan, las leyes no se imponen... las leyes se construyen con el tiempo, cuando las sociedades llegan, por madurez, a un nivel de comprensión pacífica de su convivencia; cuando los matices de la realidad o la complejidad de su acontecer requiere un destino de buena suerte y voluntad colectiva.

La ley 24-97 ha traído a nuestra sociedad, y a la mujer, un destino de sordidez, un destino triste, de ahondamiento implacable de las luchas de los y entre los opuestos. Desesperadas las feministas del sistema y, unas que otras políticas partidistas, por salir del anonimato de la autoría, nos han dado a las mujeres una "identidad"... una identidad que no es de ficción: las mujeres somos una cosa, un cuerpo. (Este es mi discurso disidente).

Esa ley nos ha lanzado a la tragedia colectiva y a la orfandad, porque el hombre/Estado patriarcal ve que esa "conquista" se muere

muriendo la mujer, y no hace nada. Estamos frente a una sociedad que está alienada ante el dolor, porque esa ley hizo de la mujer un objeto abyecto, que no va más allá de su existencia individual: la estigmatizó como un objeto vulnerable, marginal, relegada, síntesis de los excesos del poder masculino; no inocente del autoritarismo.

Esta ley no cuestionó las variables y las cuestiones debatibles que su implementación traería a nuestra sociedad. Las "creadoras" de esta ley creyeron que hablaban por todos y todas, pero se situaron al margen de la sociedad, una sociedad patas arriba que no tenía intérpretes confiables.

La ley 24-97 es una arbitrariedad del sistema; una ley patriarcal maloliente, cuyo certificado de identidad, hoy por hoy, es el incremento de la violencia contra la mujer y miles de actas de defunción, por la imprudente socialización (como dicen las feministas ongetistas) de esta ley, altamente protagonista de un delito: la nimiedad.

Nimiedad en el sentido de excesivo. Han tenido ojos de nimiedad los que piensan que se puede conducir a una sociedad a transitar el camino del cambio de su conducta a través de la imposición de leyes y la arbitrariedad desde el Estado; nimiedad, también, porque la ley desbordó el control del Estado y las múltiples violaciones registradas a su normativa.

Mientras la “mujer” sólo exista en los márgenes de un texto/ley entendida como objeto, como “amante/amada”, no como intelecto,

todo lo que se diga en y desde el hombre/Estado patriarcal no dejará de ser superfluo.

Ylonka Nacidit-Perdomo nace en Santo Domingo, República Dominicana.

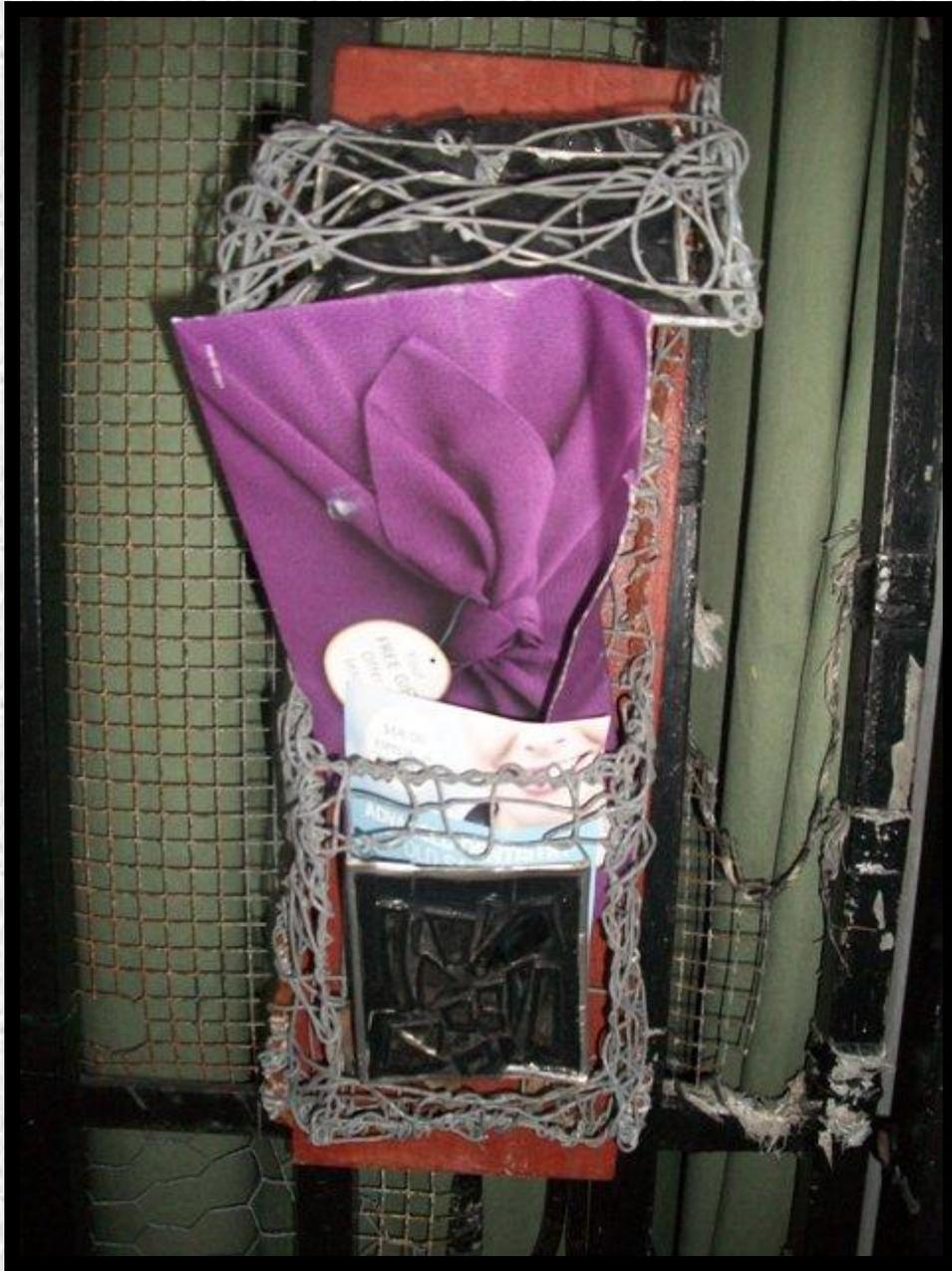


Escritora dominicana, investigadora Senior de Género y promotora cultural. Aparte de sus estudios universitarios -Leyes y Ciencias Políticas-(Universidad Autónoma de Santo Domingo-UASD, 1983-1989). Su obra poética se encuentra antologada y traducida al inglés en Common Threads Afro-Hispanic, Women's Literature de la doctora Clementina Adams de University of Clemson, Estados Unidos. Ha publicado los siguiente libros de poesía: Contacto de una mirada (1989), Arrebatos (1993), Luna Barroca (1996), Papeles de la noche (1998), Octubre (1998), Triángulo en trébol (1999), La Circularidad Enigmática de la Mirada / The Enigmatic Circularity of The Glance (2000), Hacia el Sur (2001). Es Editora General del libro de

ensayos Mujeres y Cambio desde la letra (2005) asociada a Janet N. Gold y Asunción Horno-Delgado, Contemplación (2006) La sombra del Amor, (2006). También ha publicado varios libros de ensayo.

ALBERTO MARTÍNEZ-MÁRQUEZ

OBJETOS EN CONSTANTE FUGA



Buzón para cronopios



Discurso del tiempo detenido en el espacio



La torcida sintaxis de la espera



Memoria del siglo eternal



La verdad tiene ojos que lloran sangre

Alberto Martínez-Márquez es enemigo público #1 (y no una víctima) del establishment cultural de Puerto Rico. En todos lados piden sumas cuantiosas



por su hermosa cabeza. Pero él se niega a entregarse. Ha publicado unos cuantos libros y coeditados otros cuantos. Es el demiurgo de esta revista. Espera que la misma se mantenga viva por mil años más. Recientemente, ha roto las expectativas de sus lectores con un libro de poesía amorosa titulado Contigo he aprendido a conocer la noche y otro de cuentos, nombrado Contramundos. Se confiesa creyente en Dios, aunque a veces quisiera partirle la cara.

JAVIER ROIG

TU VERDAD IMANTADA

Hiladas arenas las manos argenta céfiros móviles deluminados
la mántica en el recuerdo del porvenir.

Todo es espasmo sujeto:

la tela recuperada en tus dimensiones
el rápido hilar del cuadro y los pinceles arañosos
en punta caen las arañas.

La tinta recogida sobre la hoja idea
caminos ya venidos, antiguos pasajes de preguntas.

La aguja tridente del mar al otro orden:
"Yo soy tu amado", me dices.
"Yo soy el que hila" ofrenda muerte ritmado compás dual.

El duelo de la muerte dada
los estallidos en la espera de la ceguera y los hiladores de Vermeer:
se ha guardado la guja en urna mística
dime si tus soles estallan o calla para siempre tu muerte.
¿Quién detiene tu paso al íntegro portal o qué espera deben guardar mis
zapatillas?
¿En qué orden se lee tu sentencia?

El pórtico en ánimo, pequeño, la antigua escapada en chapoteo farsante
mas bienvenida sutil al museo de aire nórdico las manos hiladoras
los sonidos y rieles las Hiperbóreas islas divorciadas.

El camino guardas cuidados de guerras y la batalla olímpica:
es allí donde tu fuerte hombre revierte la mirada.

Te miro y te miré como hilado por arañas
la mántica tejida en tu esperma
y a araña en el árbol descosa en su batalla undosa

el clamor de las cuerdas instrumentales.

Este tren parte en varias direcciones a tu verdad imantada.

EL RAPAZ HERBADO

Los árboles que el bosque habían fingido ...
Luis de Góngora, Soledades

En refracción muda tu canto enternecido
te yace azabache paso ausentado
futuro encuentro de tu memoria prima.

El Ícaro montanés
tu óvalo incierto en distancia mnemónica:
tu mirada airosa en refracción muda tu canto embravecido
ampo rosicler ángulo de manos, tu cuerpo
tus mapas de la memoria única.

Altos tus pechos tu cabello
negro tu vello desnudo tus piernas
en agua reluce tu carta, tu encuentro.

Desnudos tus puños
Hamadriás te guarda tu brazo tu lanza
tu asombro tu espanto tus ojos tu llanto
SOBRE TU TUMBA CUERPO IDEADO LA HIEDRA SE
ESPARCE SE ALZA
en refracción muda tu canto, amado, las montañas.

Travieso tu nudo loto en vuelo de canto, informado
ungido de palpitaciones, de rayos reconocidos
en tus ojos tu distancia tu mirada.
Ensayos fictiva la prosa malhumorada
tu écuo hijo de punta altiva tus brazos, amado.

Interpuesta danza a diestros lucientes
mudo por sabio

dos fueron los caminos a este bosque sellado:
tu mirada, tu cuerpo imantado, tus luces, camino en surcos,
Mercurio.

El primero te conocerá, en tu concierto las claves marmóreas
y en la mirada de los Océanos fingidos.

FUERTE SAN CRISTÓBAL

De puntos coordinados sí en tu voz te encuentras
más bien viene la vuelta al cóncavo palacete
al palacio (el espejo), del nuncio Bóreas siempre secreto.

Secretas tus moradas
el orden susurrante, el futuro que se espera

de espera es tu orden, tu sello verde undoso yaciente palpitante
morada
ya respiras en tus pechos tú niño alumbrado, deluminado tu mar
una luz que dirige tu andante.

Cristo azulado, tenue orden dulce barbudo diábolo cauteloso
oscuro sello de trunco poderío por poder de tu farsa
prosa estandarte de ensayos tu balanza numérica andante.

Tercetos, los preludios de tu letra esperma, amante.
Los secretos de tu luz tu camino, arrecifes
la pausa, son certeza de tu ignorante marcha:

el oscuro, tu vacío virtuoso tus letras tu cuerpo
los espasmos la ola mi vientre, los corales.

El mar, la luz en la bahía las especies y el olor de tu cuerpo
del Sol a otro secreto bien viene las sombras
en forma plasmas el camino pues no vacila la urna
el reinado del imperioso astro en orden organizativo
de la imaginación ya segura en lanza
de arte el mensaje.

A otra parte tu asombro, en rieles tus sonidos gran mar de combates.

De batallas son las artes.

HORUS

*Heureux si par mes progrès sur moi-même, j'apprends
à sortir de la vie, non meilleur, car cela n'est pas
possible, mais plus vertueux que je n'y suis entré.*

*Jean Jacques Rousseau, Les Rêveries du
promeneur solitaire*

En tu encuentro ya de clave desnuda
tus manos hiladoras del arpa al aire las notas
pincelada en el museo sellado:

del bosque encontrado dos manos abrazadas
al fuego ya consumido

Horus no dudas pues tu mano silenciada permite entrada al eco
(el paso sellado en la roca)

Horus no dudas el vacío, tu morada

tus virtuales virtudes.

Tus virtuales virtudes tu memoria:

en tu orden desnudo el paso, digo
a tu cuerpo, tu nudo en tu alba
encuentro el sonido y tu faz cierta
pues tu paso silenciado Horus nunca velado
de todo el resto en una nota de la arquitecta citadela
tus pechos, tus brazos, tu voz, amado.

Las montañas guardan su memoria:

Horus niño de letras, en vacío contesta la cascada el loto
magnánimo

todos tus astros, urbe del cielo único orden sellado
el tiempo autónomo mensaje en letras ojos que detienen la

mirada:

más allá de tu cuerpo el eco infinito de mi pregunta
¿Dónde te detienes, camino del deseo?

Es decir, Horus niño de letras
¿Qué azulejo te salta en refracción
o qué mano te pinta te toca en cuál cuerda?

A tu encuentro el eco en rieles de mi deseo
a tu cuerpo, amado, en tus pechos hombre
el sellado pacto enigmático del deseo.

Ya la clave desnuda de tu regazo y tu voz en esta letra.
Jamás la duda, Horus, el vacío contesta
autónomo sitio desde donde surge el encuentro
ya pincelados los cuerpos abrazados.

GLAS

a Jacques Derrida

... virgo de barro ...

Manuel Ramos Otero, "Poema diez"

Si sírvase su majestad en cristal de seda
del vacío partirá en blanco el doncel
que "ansías" pensó en su lecho él
a quien todos hablaban como un coro
angélico del apocalipsis.

Con o sin ansias repleto será el vino
"sírvase" su majestad de este manjar de uvas.

A camino parto "señala siempre el mar".
Quién habla en sus maneras nunca morirá
de otra o esta manera. Sea el que fuere nada le hará.

Javier Roig nace en San Juan de Puerto Rico. Cursó estudios de literatura francesa y comparada en las universidades de Puerto Rico, París y Michigan,



donde obtiene una maestría en Artes. Reside entre Nueva York y San Juan, y ejerce la enseñanza, la escritura y la traducción. Es autor del poemario Islas ideograma (2005) y Piélagos (2010). Sobre éste último ha dicho Alberto Martínez-Márquez: "Piélagos, de Javier Roig, signa de una vez por todas el fin del vicio logocéntrico de la mal llamada 'Poesía Calle' y marca el retorno definitivo de una poesía textual heterográfica. Con este poemario, Roig enfila su palabra hacia un cerebralismo conceptual, cuyo imaginismo gesta una poiesis deconstructiva. El yo poético

nombra la fragmentación del cosmos para luego reordenarla en esa "Activa pura forma", a la que alude en el poema "Victoria". Con su particular tono reflexivo y surrealizante, la poesía de Roig, rica en alusiones culturales, intenta rescatar la inmaterialidad de lo material y la incorporeidad del lenguaje para así comunicarle efectivamente al/la lector/a 'La transformante operación de la palabra' ."

NORBERT BERTRAND BARBE

LA VÍA DE LAS MÁSCARAS Y LOS MONOS PICTÓRICOS

... qué vanidad como la pintura, que atrae la admiración por el parecido de las cosas cuyos originales no son admirados...

Pascal, cit. por Louis Marin, *Image 1*, La Habana, 2002, p. 40.

En su libro, relativamente tardío (en cuanto, desconociendo la herencia warburgiana y panofskiana, reinventa métodos de inicios del siglo XX con más de setenta años de atraso), *La vía de las máscaras* (1979), Claude Lévi-Strauss plantea dos tesis sumamente interesantes en cuanto revelan el *déni* de Erwin Panofsky, e la posibilidad sin embargo de reafirmar por caminos paralelos, en este caso antropológicos, la pertinencia de la teoría warburgiana y panofskiana.

1a tesis (al final del cap. 1, en la versión española, Madrid, Siglo XXI, 1981, que nos servirá de fuente-base: pp. 18-20): la necesidad de tener un fondo temático coherente para que se pueda dar la comparación ("*no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones*", p. 18);

1a contratesis asociada: Lévi-Strauss niega a las obras plásticas la calidad de similaridad que concede

a los mitos y las máscaras (como si estas últimas no fueran obras de artes plásticas).

2a tesis (inicio del cap. IV, p. 53): el hecho de que "*Todo mito... permanecería incomprendible si... no fuera oponible a otras versiones del mito... en apariencia diferentes*" implica que, extendido al ámbito de las máscaras, "*como las palabras del lenguaje, cada una no contiene en sí toda su significación. Esta resulta a la vez del sentido que el término incluye, y de los sentidos, excluidos por esta elección misma, de todos los demás términos que podrían sustituirlo.*" (p. 53)

2a contratesis asociada: en el ámbito de las máscaras, ya no sólo como en el caso del mito se trata de juegos de oposiciones, sino mera, plena y llanamente de *inversión* ("*contrad(icción)*", pp. 53-54).

Si bien la demostración (2a contratesis) parece funcionar en el caso de la Swaihwé con la Dzonokwa, la generalización del método se revela imposible en el caso del arte, ya que casi nunca se dan obras inversas o de mensaje invertido dentro de un mismo grupo, como cualquiera podrá apreciar revisando las obras de los grandes maestros, para no ir muy largo.

De lo mismo, el rehuzar dar al arte en general la calidad dialéctica

o dialógica de las máscaras y los mitos, pero más por ende de las primeras, carece completamente de sentido, pues, es negar al conjunto lo que se otorga a la parte, aun cuando se nos puede responder que no porque una pera es una fruta todas las frutas son peras. Mas en el caso que nos ocupa, lo que se pregona funcionar para tipos de discursos extensivos—los mitos, y después las máscaras—tendría que ser un valor reconocido también al arte en general, por lo menos del momento que, metodológicamente hablando, se quiere ampliar a todas las formas y producciones simbólicas una calidad de dualidad perfecta que sólo aparece en el caso reducido de las Swaihwé-Dzonokwa, fenómeno que, por lo que sabemos, ni siquiera se puede decir haber sido reproducible como principio de estudio en otra parte en la misma obra del teórico francés, y si acaso nunca jamás lo suficiente como para definirse tal ley universal como plantea en el presente libro.

Ahora conviene plantearnos brevemente de donde provienen tales errores, y aciertos, más allá, pero también más acá del desarrollo interpretativo visible en el libro.

Basándose en su propia teoría de la distinción, Pierre Bourdieu en el artículo publicado en *Image 1* (La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia en Cuba, 2002, primera publicación del artículo: 1968) viene a criticar el método

panofskiano por ser una lectura culta de las obras de arte, y por consiguiendo alabar el diletantismo del lector ingenuo—versión laica de la fe pascaliana—, finalizando su curiosa demostración en son barthesiano contra la cultura de los museos, pues, así logra Bourdieu criticar la lectura intelectual del arte y menospreciar la sensación meramente emocional del público no especializado.

Ahora bien, que nos enseña lo de Bourdieu? Aclara las tesis de Louis Marin en el mismo libro (primera publicación del artículo: 1971), Marin que precisamente cita el texto de Bourdieu que acabamos de resumir.

Es dentro de una posición igualmente barthesiana y estructuralista que Marin retoma la división entre connotación y denotación (pp. 34-37), la cual lo lleva a una interpretación nominalista (pp. 33 y 38-39) del arte como no denotativo, y por ende a "*esa idea esencial que todo genuino contemplador, como todo creador, comparte: que el cuadro es, para sí mismo, su propio código; que la verdadera lectura del cuadro hace llegar a lo que Francstel denomina, a propósito de Poussin, el orden autónomo de la pintura*" (p. 37). Esa reconocida (*ibid.*) por el mismo Marin concepción de "*la obra como singularidad inanalizable, insuperable; en suma,... abandono del sentido*" se entiende, entonces, en la precisa medida en que, dentro de la pers-

pectiva logocéntrica—entiéndase nominalista y religiosa en sentido original tomista—, para los neobarthesianos citados como para Lévi-Strauss, la obra carece de sentido mientras no se expresa dentro del marco para ellos acostumbrado del explícito lenguaje escrito en cuanto fuente de referencia.

De ahí la 1a contratesis de Lévi-Strauss, denegando al arte lo que le otorga de sentido al texto-mito.

De ahí también que, amparado Lévi-Strauss como Marin por el discurso sobre el arte abstracto (se tiene, en toda honestidad, que apuntar en eso también a la misma Escuela de Warburg, que, por no interesarse en el arte abstracto, exceptuando hasta donde supimos en el caso esporádico de un artículo del historicista Fritz Saxl, lo que es muy poco, no dio la pauta para trasladar realmente el método iconológico del estudio del arte moderno figurativo al del arte contemporáneo abstracto.), que "ya no quiere decir nada" en específico, trasladan (ellos sí, a la inversa de lo que se debería de hacer—no se analiza lo conocido en función de lo desconocido, sino lo desconocido en función de lo conocido) dicho discurso al arte figurativo, tampoco entendible para ellos que no tienen las bases metodológicas para entenderlo.

De hecho, habiendo hecho la economía de una formación seria de estudio del material artístico - que tan poco serio les parece a ellos -,

como pedirles que entiendan lo que significan los códigos preestablecidos del arte, hasta en los mismos y sin embargo básicos libros de emblemas.

Obviamente no se le puede pedir a niños analfabetas y sin diccionario interpretar seriamente a Shakespeare, Goethe, Darío u Proust. Lo que sí resulta curioso es que hagan alarde de su incompetencia, rebajando a su propio nivel de incompetencia (véase el texto de Bourdieu) la obra, y los que sí saben.

De ahí que como lo expresa genuinamente Marin, al igual que el fundador de esa equivocación Umberto Eco y sus numerosos copiadores: el mensaje del cuadro nunca puede ser entendido de otra manera que como "*ese cuadro producido por ese pintor y que veo yo*" (p. 40). Relación ya muchas veces definida de la multiplicidad de los significados de la obra en función de la lectura personal de cada espectador. Vacíando así de paso por una parte la obra de su mensaje y el artista de su pensamiento, y por otra parte negando una vez más al arte lo que se le otorga a la literatura. De hecho, cuando Marin y Bourdieu (quien igualmente postula, p. 205: "*la obra de arte sólo existe como tal en la medida en que es percibida, es decir, descifrada*", perspectiva puramente sociológica—reduciendo el sentido de la obra a su acogida pública por los espectadores y el mercado del ar-

te—que hace, positivístamente, en sentido filosófico del término, pre-existir la esencia: el Yo pensante, el *cogito, ergo sum* criticado por Georg Büchner y Arturo Andrés Roig, sobre la existencia: la obra como objeto concreto—como un cuadro no va a existir, aunque no lo vea ni lo conozca? el árbol que crece y cae en la selva sin que nadie lo oiga no existe?—se preocupan por los niveles de comprensión y recepción de la obra pictórica, no lo hacen cuando de literatura se trata; dicho de otro modo, a todo el mundo le parece evidente que un analfabeta nunca podrá leer poesía; mas eso en la mente de nadie implica que la poesía en sí carezca de sentido u tenga como único sentido el que le puede otorgar el analfabeta. Tampoco en la cabeza de nadie cabría la curiosa idea, sin embargo muy seriamente discutida por Marin y Bourdieu, de que la obra de Homero tenga tantos sentidos como lectores. Las historias que nos cuenta para todo el mundo tienen un sólo matiz y sentido, el que le dio el autor. Así de donde se puede uno plantear que *La caída de Icaro* sea menos unívoca en Ovidio que en Bruegel?

De ahí que, a nivel metodológico, si no fuera cegado por el logocentrismo ya evocado, Lévi-Strauss, haciendo él mismo la demostración, comprobaría la validez de los planteamientos de la Escuela de Warburg, y concedería al arte lo que él mismo experimenta en los mitos, y

extensivamente en las máscaras, que no son sino una forma evidente de artes plásticas.

A la inversa, no atribuiría a las máscaras y el arte en general lo que exclusivamente pudo analizar en el caso particular de las Swaihwé-Dzonokwa. Mas en eso también está perjudicado por el discurso acerca del arte abstracto (al que alude al inicio de su libro), discurso que ve en la repetición no exotérica, sino esotérica, la manera de analizar el arte abstracto, lo que denota un desconocimiento completo del material, pues, por una parte el estudio de las series no es sino la forma peculiar del principio del análisis de la obra de un pintor para entender un cuadro concreto - yendo de lo general a lo particular, conforme la metodología acostumbrada en todas las ciencias -, y por otra parte no es la ausencia de sentido preciso de la obra disolviéndose en la estructura general del conjunto del cuadro ("*sentido sin referencia*" del arte abstracto según Marin, p. 34) al que apunta el arte abstracto, sino a la permanencia de los motivos como elementos mínimos de sentido, cuando se esfuma el tema como combinación sociolectal directamente entendible (así que lo intuye con dificultad Bourdieu en base a Panofsky).

Ya lo hemos abundantemente hablado en numerosas ocasiones anteriores (*Iconología/Los ArteFactos en Managua*, Bès Editions, 2002,

Iconologiae, Bès Editions, 2004, y publicaciones en revistas: *ArteFacto*, *La Prensa Literaria*, *El Nuevo Diario*, *La Bolsa de Noticias*, *Katharsis*,...). Cabe sin embargo aprovechar la oportunidad para señalar que en este sentido Marin malinterpreta horrorosamente el aporte de Sigmund Freud con su fundamental *Interpretación de los sueños*, ya que donde Freud plantea: 1/ la repetición como elemento aleatorio de resurgencia para la interpretación de los sueños, 2/ la asociación en el sueño en base a situaciones relacionadas de la vivencia inmediata, 3/ el uso repetitivo de elementos separados (semánticamente aislados) — aunque relacionados entre sí dentro del contexto — que denotan una simbología clásica de cada motivo, Marin entiende que los elementos del sueño "*manifiestan una esencial labilidad*" (p. 41), ahí mismo donde precisamente Freud, una vez más, nos enseña todo lo contrario. Y, claro, ahí donde Freud revela el sustrato analizable, ya que compartido al nivel simbólico sociolectal, de todas las repeticiones en los sueños individuales, Marin se va por la línea inversa: "*Freud nos recuerda... que la interpretación de un sueño es propiamente interminable... ninguna lectura es indiferente... polisemia activa... cada figura sólo adquiere sentido en esa sobredeterminación que ella recibe del campo asociativo*" (p. 42).

De la misma manera que ahí donde Panofsky plantea que la comparación actúa para integrar la obra dentro de un contexto complejo de redes socio-culturales, Lévi-Strauss reduce doblemente esas redes por un lado a un sistema de inversiones duras y por otro al ámbito exclusivo de las máscaras, cuando Freud postula que la lectura paralela de los distintos elementos constitutivos de un sueño fortalecen su análisis (en sentido etimológico) lógico, haciendo ver la unidad del conjunto después del análisis científico, detrás de la aparente labilidad de los signos incoherentes entre sí en la lectura genuina del lector inexperto, Marin asume que la variedad de fuentes para la interpretación de un mismo sueño debilita la univocidad de su sentido.

Todas estas equivocaciones y malinterpretaciones que provienen del discurso logocéntrico asumido como verdad universal por teóricos que carecen de toda formación en historia del arte, por lo cual creen *a priori* que la figuración (lo representado) tiene directamente que ver con la figura (lo que se representa), mas no con la figurabilidad (lo que se quiere representar, conforme los códigos preestablecidos para ello). Viendo la comunidad de problemática entre arte y literatura, como Lévi-Strauss en el libro del que hemos intentado aclarar el sustrato ideológico en su metodología de investigación, se rehuzan a asumirla

como un hecho, porque eso entra en conflicto con lo que ya creen saber. Lo que, si fuera nuestro propósito destacarlo, nos remite a problemas de la enseñanza y el aprendizaje.

Así cuando Lévi-Strauss plantea la legibilidad de la obra en función no sólo de lo que dice sino también de lo que elige decir (2a tesis), pero aquello llevándole a asumir una posición minimalista en cuanto a la variedad de oposiciones de las versiones de un mismo grupo formal (2a contratesis), no hace sino reintegrarse al pensamiento imperante de que, sea por lo que sea, pero siempre en sentido anti-panofskiano, el detalle (motivo) en arte no parece existir porque se opone al concepto previo que del arte tienen los literatos; por lo cual, por ejemplo, Marin formula el principio barthesiano de denotación en arte en función del título de las obras, reduciendo la denotación, en sí siempre polisemántica, a la idea contraria: "el referente del cuadro no es sino el cuadro mismo" (p. 39), lo que inexplicablemente se opone a la otra afirmación suya y de los teóricos en general (platónica) de que el arte, a diferencia de la literatura, no dice, sino que muestra, "'analogón" del mundo o la cosa" (p. 32). De hecho, no se puede a la vez plantear que la —obra remite a algo meramente exterior a ella misma (la naturaleza), y que sin embargo ella sólo refiere a sí, como ser ensimismado. Pero ya hemos visto que igualmente Bour-

dieu (pp. 192ss.), jugando con las nociones panofskianas de "cosmos de naturaleza" y "cosmos de cultura", se inscribía en un discurso pequeño-burgués (véase la famosa crítica barthesiana a la frase "*Racine est Racine*", la cual aquí se transformaría en Bourdieu en algo como: "l'art, c'est l'art") con tal de *distinguirse* a sí mismo del pensamiento burgués clasista en el que sin embargo recae, por falta de tener un pensamiento más que de *amateur éclairé, bourgeois* entonces.

Todo lo anterior para, a lo mejor, favorecernos un descanso en el transcurso de la existencia diaria, y una risa pascaliana frente a la afirmación de Marin, reveladora del pensamiento teórico de hoy: "*Se entiende, pues, por qué el cuadro, cualesquiera que sean su época y su autor, no tiene referente mundano objetivo*" (p. 40). Como el autor de *Las Provinciales* (oportunamente citado pero troncado por Marin, *ibid.*, reproducimos dicha citación como epígrafe al presente artículo nuestro), fuimos a buscar en boca de cada uno de nuestros expertos coherencia, y sólo hallamos retórica: si la obra, estructuralmente hablando, no tiene "referente mundano objetivo" (notaremos de paso la formulación religiosa de la locución), como podrá darse que sea, platónicamente hablando, "analogón"?

Tal vez nosotros le encontraremos sentido en nuestra segunda carta...

Norbert Bertrand Barbe en Francia en 1968. Es Artista plástico, curador, poeta, ensayista, teórico, traductor y editor. Ha publicado los poemarios: Les Jeux de



Diana, L'Arma Jane Doe, Cadavres Esquís, Moi Claude le bienhereureux, (Un poco más de) 20 poemas de odio y una canción desesperada, Arráncame de tu corazón amor y Caprichos nicaragüenses. Aparece en las revistas: Regart (Bélgica), Ábaco, La botella vacía, Revista Katharsis (España), Zona de tolerancia (Colombia); Letras Club de Brian y Café Literario (México), Hispanic Culture Review (Estados Unidos) y Artefacto, Nicaragua.

JORGE CASTILLO FAN

*¿Hubo un jardín
o fue el jardín un sueño?*
J. L. Borges

¿Hubo luna en nuestro sueño
o fuimos un error con dos ventanas?
(el puente de tu cuerpo se me apaga)

¿Hubo error en nuestro sueño
o fuimos las ventanas de la luna?
(el puente de mi cuerpo se te apaga)

¿Hay lunas?
¿Hay sueños?
¿O sólo error? (y sin ventanas)

Y sin embargo he sido error (tú: mi ventana)
Y eras un sueño
(yo fui tu luna en la ventana).

Trozos de nada
y una suma de silencios ciegos
La llamarada del recuerdo que desata la lluvia
(ojos nadando en la tristeza)
El ala única e inversa
Caer caer caer
Ese vacío de líneas invisibles
mapa de vértigo / viento erizo
Tocar el fondo
Tregar la escómbrica escalera
(la carne más la herida
el aullido copulando la palabra)
Salir al callejón de otro comienzo
tras las huellas de sangre

el sueño en diáspora de polvo
y el amor agujereado por todos tus olvidos.

Este crepúsculo es la vendimia de tu carne alucinada
en el amor inmarcesible
Tras el castigo
¿hay una voz que te rescate
en la mortal repetición del espejismo?
¿Hay un latido en que te sueñes
como un jardín fulmíneo
como un fulgor jardíneo
entre el desierto y la ceguera?
Vestirás de incandescencia sobre el rapto
violín de un solo llanto donde te reinicias
Arde para mí en este estriamiento
En el transcurso de mi nombre
eres la sed y un aullido.

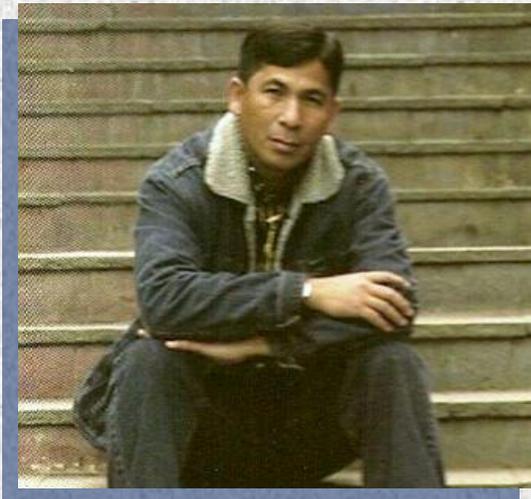
La era en que era
el traje que traje
en sueños (¿ensueños?)
pasó de paso:
en el mar y en el amar
nada a la nada.

A José Cerna

Soñabas de perfil
Disuelta la luna entre tus dedos
tejías un himno para no morir
¿Era tu voz una danza invisible sobre el viento
o el alma de los ciegos
quebrada en el licor de los silencios?
¿Blandías estrellas sobre el fango?

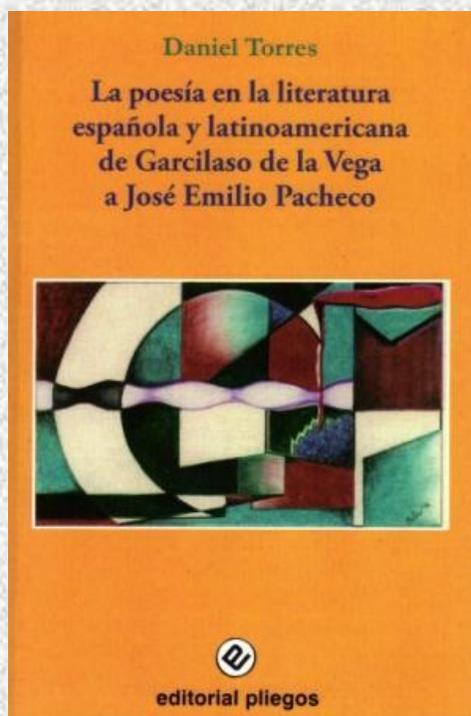
Nadar
Nadar en ti
y en mí sentir tu nado
y tu nada fundiéndose en la mía
sin nada más que fuego / amor
fuego de amor
amor de fuego
Nadar en este líquido de fuegos
sin saber si somos dos o uno o nada
O un sínodo de nadas
cuya lumbre es su juntura
Sus aguas invisibles
Sus fuegos indomables
(Brillan los cuerpos en el sueño
del cielo del aliento brotan alas)
Cruzar sin tiempo el beso vasto
o mar de amar
y sentir que nadando nuestras nadas
(el aire tal vez es nuestros nombres
que trascienden estas aguas / sus tres fuegos)
existe en ti y en mí
sueños / cuerpo y alas.

Jorge Castillo Fan nace en Piura, Perú, en 1967. Es uno de los más importantes poetas peruanos. Ha publicado

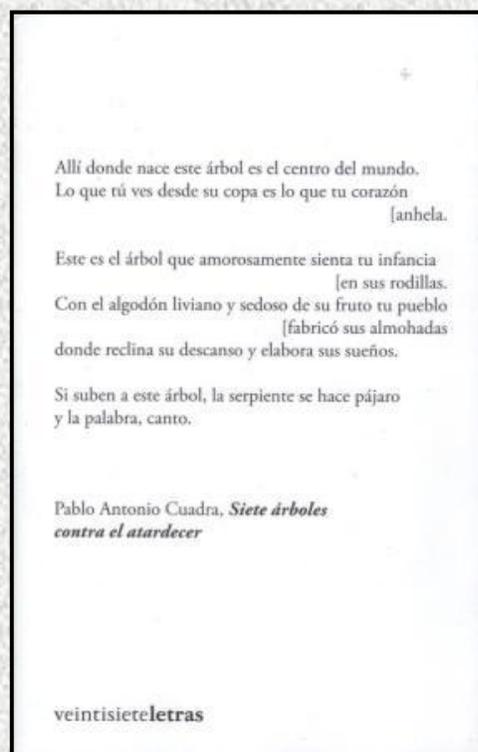


(1994), Eco del Fuego (1995), Revólver del Amor (1996), Canción Triste de Cualquier Hombre (1998 2003 y 2006), Lámpara de Fiebre (2003 y 2006) y Yo Soy Aquel Espejo (2003 y 2006). Poemas suyos han sido difundidos en El Verdor del Algarrobo, Muestra de Ocho Poetas Piuranos (1997), Karminka, Antología de la Poesía Piurana (2000), Literatura de Piura (2006), Poética Piurana de las Postrimerías: Sus Isaciones Seculares y Sus Rasgos Divergentes (2009) y la Antología de Poesía Hispanoamericana en palabravirtual.com.

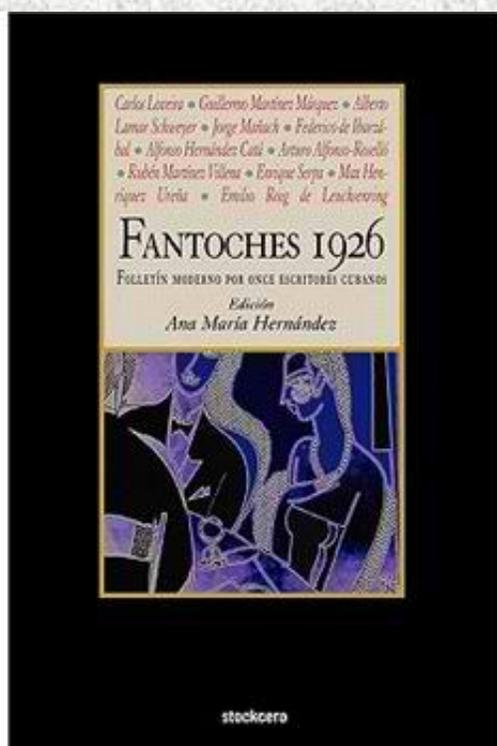
LIBROS



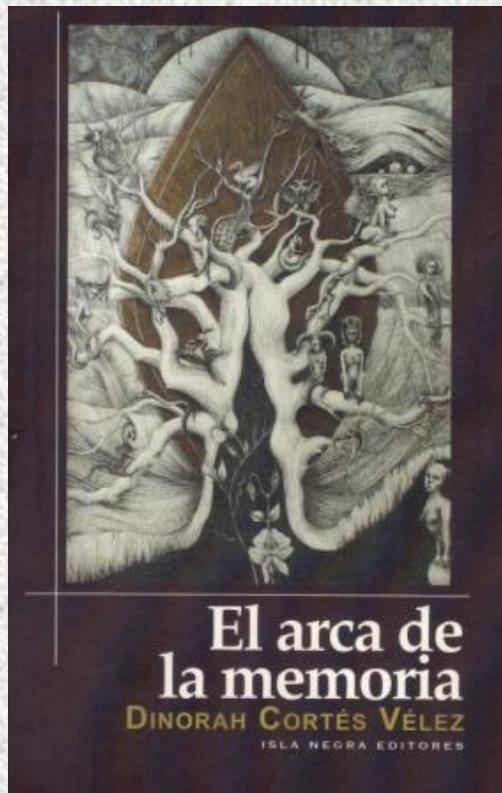
Daniel Torres, La poesía en la literatura española y latinoamericana de Garcilaso de la Vega a José Emilio Pacheco. Editorial Pliegos, 2007. En los ensayos que componen este importante libro, el prolífico autor puertorriqueño y destacado catedrático de la Universidad de Ohio, departe de una mirada audaz que aúna las perspectivas clásicas y las vertientes teóricas más recientes para darnos un lectura novedosa de la producción hispánica tanto clásica como contemporánea.



Pablo Antonio Cuadra. Siete árboles contra el atardecer. Veintisiete letras, 2010. Edición y prólogo de Stephen White. La obra de Cuadra es una afirmación del mundo natural que entroniza en la sociedad y la cultura del ser humano. En estos poemas de la tierra, el destacado poeta nicargüense pondera, cuestiona y reflexiona sobre la existencia humana desde un saber distinto, fundado en lo ecológico, para así proyectar un lirismo orgánico sustentado por el vitalismo de la palabra.



Carlos Loveira, Guillermo Martínez Márquez, Jorge Mañach, et al. **Fantoches 1926: Folletín Moderno por once escritores cubanos.** Stockcero, 2011. *Publicada inicialmente en entregas en la revista Social, por un grupo de autores pertenecientes al Grupo Minorista de la década de 1920, esta novela colectiva es un interesantísimo roman à clef detectivesco, salpicado de elementos afrocubanos. Esta edición, a cargo de la estudiosa Ana María Hernández, vuelve a traer a la palestra un texto cardinal de la vanguardia artística e inetelectual cubana, caribeña y latinoamericana. En su introducción a Fantoches, la Dra. Hernández contextualiza la novela y destaca los aspectos más relevantes de su narrativa.*



Dinorah Cortés Vélez. **El arca de la memoria.** Isla Negra, 2011. *Primera novela de la escritora puertorriqueña radicada en Wisonsin (Estados Unidos). La estructura fragmentaria de este texto narrativo nos trae la historia de tres generaciones de mujeres que pugnan con sus circunstancias y con su propio yo. Sin embargo, más que una novela reflexiva, la narrativa de Cortés Vélez se sitúa en un dialogismo asincrónico que deconstruye la anécdota para esgrimir la fabulación lírica del tiempo subjetivo.*

