

ACADEMIA DOMINICANA DE LA LENGUA
CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Fundada el 12 de octubre de 1927
“La Lengua es la Patria”
Santo Domingo, República Dominicana

POR LAS AMENAS LIRAS

Boletín digital no. 223, julio de 2025

Este boletín digital de la Academia Dominicana de la Lengua, de julio de 2025, presenta estudios lingüísticos y literarios, comentarios de textos, reseñas de las actividades, noticias de la Academia y cartas según se consignan a continuación:

1. Bruno Rosario Candelier: <i>La taberna de Tom Phips</i> , de José Moya Pons	2
2. Rafael Peralta Romero: Los apuntes de Juan Bosch son válidos... ..	9
3. Bruno Rosario Candelier: Entrevista a García Márquez en Madrid (1973)	12
4. Orlando Alba: ¿Por qué es incorrecto decir ‘habían muchas personas’?	30
5. Roberto Guzmán: Sábado	33
6. Róger Matus Lazo: Pablo Antonio Cuadra y su aporte a la poesía religiosa... ..	37
7. Ramón A. Lantigua: Al maestro José Enrique García... ..	46
8. Basilio Belliard: Bruno Rosario Candelier y la crítica literaria	50
9. Rita Díaz Blanco: <i>Cenizas del querer</i> , de Emilia Pereyra	55
10. Presentación de <i>Antología poética</i>, de José Acosta	60
11. Miguelina Medina: <i>La taberna de Tom Phips</i> , de José Moya Pons	62
12. Trabajos del español: María José Rincón, Rafael Peralta Romero, Ruth Ruiz y Fabio Guzmán Ariza	71
13. Noticias de la Academia: Comunicaciones de los académicos y amigos	92

Academia Dominicana de la Lengua
Calle Mercedes 204, Ciudad Colonial
Santo Domingo, República Dominicana
<acadom2003@hotmail.com>; <secretaria@academia.org.do>
809-687-9197



Santo Domingo, Ciudad Colonial
República Dominicana

CONCIENCIA CÓSMICA, HISTÓRICA Y POÉTICA EN LA LÍRICA DE JOSÉ MOYA PONS

Por
Bruno Rosario Candelier

A
Frank Moya Pons,
eminente cultor de la historiografía dominicana.

“Desde lejos venimos a tu taberna Tom a vivir la tierra”.
(José Moya Pons, *La taberna de Tom Phips*, p. 47).

El 14 de diciembre de 2021 recibí una carta del destacado historiador dominicano Frank Moya Pons, en la que consignaba lo siguiente: “Junto con esta nota me da gusto enviarle un ejemplar del libro *La taberna de Tom Phips* contentivo de un largo y único poema acerca de un lugar mítico en el Caribe que bien pudo estar ubicado en la isla Tortuga, Port-Royal o Samaná, a donde los piratas que azotaban esta región iban a holgar y a disipar sus fatigas marineras en su época de mayor actividad en el siglo XVII. Este poema fue escrito en 1985 por mi hermano José, quien reside en los Estados Unidos desde hace más de treinta años sin haber perdido su identidad caribeña. José mantuvo esta obra guardada desde entonces y ha sido ahora cuando, por fin, se decidió a darla a conocer públicamente mediante esta primera edición privada y limitada. José me ha pedido que le haga llegar su obra a usted y a un distinguido grupo de intelectuales, poetas, críticos y especialistas del lenguaje a quienes podría interesarles su contenido y forma. Me complace, pues, compartir con usted este pequeño libro con la esperanza de que sea de su agrado y goce de su benevolencia. Muy cordialmente le saluda, Frank Moya Pons”.

Al día siguiente acusé recibo de la comunicación y del libro de José Moya Pons, con la siguiente nota para Frank: “Recibí con enorme agrado el valioso poemario de tu hermano José Moya Pons, que acabo de leer con la atención que merece una obra poética y, desde luego, con la satisfacción de recibirla por tu mediación, que te agradezco. De su lectura te avanzo este breve comentario sobre los valores estéticos plasmados en esta creación, que muestra: -Una visión poética de la historia con una definida cosmovisión centrada en la naturaleza de lo viviente a la luz de los procesos vividos en nuestro pasado. -Aplicación de una técnica de composición poética afín al decurso expresivo de las intuiciones y vivencias del autor, canalizadas en una extensa versificación. -Uso de un lenguaje elegante y culto con voces peculiares de caudal patrimonial del castellano clásico (**favila, sedeña, magaña, manes, zurriones, bocoyes, almenas, carenar, botijas, morralla, reales, cerrero, falucho**, etc.), señal de su conciencia idiomática. Este poemario muestra la elegancia y la originalidad del talento poético de tu hermano José, cuya obra estudiaré tan pronto cumpla con algunos compromisos intelectuales. Su obra evidencia un valioso aporte al arte de la creación verbal”.

En efecto, el poeta dominicano José Moya Pons ha hecho con el lenguaje de la lírica lo que hizo su ilustre hermano Frank Moya Pons con el lenguaje de la historiografía: cantarle a la isla de La Española del siglo XVI para resaltar pasajes desconocidos o marginados de esa singular etapa de la vida colonial dominicana. En el exordio del poemario de José Moya Pons (*La taberna de Tom Phips*, Santo Domingo, Editora Búho, 2021) el autor anticipa el propósito de su creación:

*De estos apuntes sacamos el inusual encuentro
con un refugio y asilo de extraña gente de mar
llegada de todas partes y aposentada aquí
hasta el final de su tiempo.
Es sorpresa que inicia, recorre y termina el cuaderno.
Su publicación preserva estas notas de viaje como
dicho de real testigo de vista en este rodeo.
(La taberna de Tom Phips, p. 7).*

Esta creación poética, inspirada en hechos de la realidad natural, social, histórica, antropológica y cultural, aborda la huella afectiva de los sucesos y circunstancias en la conciencia de los hombres. Todo lo que acontece, influye en la concepción de la vida y en la materialización de la conducta. Y ya sabemos que lo que sucede, acontece para un fin y para un bien. Porque nada sucede por azar, sino por necesidad, como sentenció el pensador presocrático Leucipo de Abdera en la antigua Grecia. Como un notario de su pueblo, el poeta sitúa, relata y describe la taberna de Tom:

*Aquí
la taberna de Tom
se regaza en la selva.
Una niebla de ansias,
alcohol y tabaco,
colgada del juego
la envuelve y la cierra.
Al frente, el mar la bordea.
Arriba, un techo de ensueños
la cubre, encanta y vela.*

*Un reflejo de nácar
nos guía y nos lleva.
(La taberna de Tom Phips, p. 13).*

Tres facetas estéticas y conceptuales perfilan el poemario de Moya Pons:

1. El influjo natural, telúrico y celeste, en la conformación biológica, social y cultural de la naturaleza humana. Se trata del impacto de la tierra en la condición biológica humana en virtud de la relación entre la vida y la naturaleza, que la tierra encauza y la dimensión física y espiritual asume y potencia, como se infiere del siguiente pasaje de *La taberna de Tom Phips*:

*Caracola de Tom
pegada a la selva,
nos oye y llama,
nos seduce y espera.
Fumarola de sueños,
reúne las brasas que llegan
del asalto y azote, de lejos.
Incendio de anhelos,
quema vigilias y recuerdos.
A lo perdido avienta canto
y a la entrega le sopla fuego.*

Juega y canta.
(*La taberna de Tom Phips*, p. 15).

2. Influjo afectivo y espiritual sobre la realidad natural y la conciencia humana mediante la relación entrañable del alma con las cosas. Lo que se puede apreciar en el vínculo interior que se establece entre el alma humana y la naturaleza de lo viviente, que también tiene alma, como lo siente nuestra sensibilidad y nuestra conciencia en cuya virtud compartimos vitalidad y aliento, afecto y empatía, alimento y cariño, como siente y lo expresa el agraciado autor de este valioso poemario inspirado en la vivencia entrañable que establecemos con la naturaleza de las cosas:

*Brasero de Tom funde nostalgias
con oro en piezas y en pasta,
emblemas, piedras de engaste o afiladas,
escudos, espadas, brazales y cadenas,
disuelve ausencias
con alcohol de jugo o de hojas,
carne que se usa o se traga,
y tabaco que se gasta o se muerde.*
(*La taberna de Tom Phips*, p. 17).

3. Coparticipación creadora inspirada en la relación de la naturaleza, la vida y la conciencia humana, que el desarrollo de la creatividad, el goce de la naturaleza y el disfrute de lo viviente concitan y promueven entre los seres y las cosas, índice y cauce de la confluencia de influjos entre lo material y lo espiritual, entre la realidad natural y la condición humana, y entre lo que hacemos y disfrutamos con la mediación de lo viviente en el desarrollo de la vida y el fluir de nuestro quehacer en hechos y aventuras, como lo describe el poeta Moya Pons en este libro:

*Con juego
recibe los cueros y la carne que llega
de monte adentro,
aves, cerdos y reses salvajes,
de río adentro,
rica carne de manatí y anguilas,
de la bahía,
carne de centollos y pescado,
y del mar abierto del sur
perlas de carne
venida en canoas, desnuda, amarrada y callada
sin reclamo.
Caldo caliente que enciende el olvido
revuelve el jaleo y corta el recuerdo.*
(*La taberna de Tom Phips*, p. 19).

4. Exaltación del valor de la vida humana incardinada en la naturaleza para ponderar y enaltecer el vínculo entrañable entre el hombre y la tierra, entre lo vital y lo biológico, entre la creación humana y la creación divina que es el mundo, pues en todo hay una armonía fecunda, una relación de coparticipación y desarrollo, de fecundación y crecimiento mediante una cópula entrañable que inspira el encanto de lo viviente en su

fluir vitalista y radiante, como lo capta y lo expresa, con el lenguaje de la versificación, el autor de este hermoso y edificante poemario que valora “vivir la tierra”:

*Al corral de Tom
de todos los mares, cruzando sus vientos
y guerras,
de todas las selvas, cortando sus ruedos
y vedas
venimos de lejos.
Llegamos a vivir la tierra.
(La taberna de Tom Phips, p. 25).*

Este poemario describe una historia emocional del pueblo dominicano a la luz de sucesos y leyendas, del pasado de piratas y monteros, de las vivencias de bucaneros y cazadores, del quehacer de agricultores y recueros con su carga de afanes y delirios. Con apropiados adjetivos, epítetos descriptivos y metáforas reveladoras, el poeta pinta el panorama de una vida, como la que vivieron los que nos precedieron en el tiempo en esta isla de La Española con la magia de una lírica impregnada de imágenes y emociones engarzadas a la tierra y a la vela, al cortijo y la espuela, al florido suspiro del monte y al corsario vapor de la estrella:

*Salimos Tom
del monte nuboso, tibio y oscuro.
Desde el velo de las noches
cerradas y densas bajo los techos verdes
junto a los ojos rojos, miradas en fuga entre ramajes,
y las cuentas de las lunas sobre el verdín
de los relieves
favila de los empeños, aroma de los retoños,
anhelos
y desde los rumores de los torrentes,
relumbre del boscaje
lejos de los senderos
cerca de los luceros.
(La taberna de Tom Phips, p. 29).*

Al contar su historia mediante el lenguaje de la creación poética, el poeta dominicano sabe que está haciendo literatura y, en consecuencia, acude al recurso de las imágenes, con sus metáforas y símbolos, para describir lo que ha visto y ha conocido, y con expresiones indirectas muestra lo que siente y concita su sensibilidad en voces cultas y refinadas de alta prosapia castiza y formas bellas y elocuentes del buen decir de la creación verbal, como muestra esta elegante estrofa de gallarda dicción y sabiduría:

*Venimos
desde el molde de la madera,
rumiando
trochas, simas y valles
desde el seno de la palmera,
mordiéndole atajos, lluvias, temores,
a la magaña de la taberna,*

*las suertes de sus fanales,
las redes de sus fulgores.
(La taberna de Tom Phips, p. 33).*

En esta recreación de la vida en la isla en los tiempos coloniales, el autor evoca, en su diálogo imaginario con Tom Phips, el acarreo de reses y cueros, cerdos y aves, conjuros y revuelos, sangre y duelos, racimos y leños, y la bestia cimarrona, y el ciento montaraz, y los ríos y lagunas, y la carne cecina en los tiempos de abundancia de reses y de víveres, y puercos verracos y ganado salvaje de cuando los “perros se amarraban con longaniza”:

*Carne de marranas gordas
dorada por las cenizas del estío entre fogatas.
Es cecina,
carne seca al sol, sazónada,
o tasajo cortado en tiras,
en bandas, siempre ahumado.
Es tocino
colgado del techo de los ranchos
y del pecho de la aventura.
Carne de tortugas,
gansos salvajes y palomas,
y de mulos de río y pescado
ensartados desde las canoas.
(La taberna de Tom Phips, p. 39).*

Quien escribe esta valoración poética de José Moya Pons vivió su infancia en el campo en los años 40 del siglo XX, y los viejos de entonces hablaban de sus estancias campestres, y de la abundancia de víveres y reses, que el lenguaje expresa en el refrán “Hay más días que longaniza”, y evocaban la vida idílica y bucólica, como la que se describe en este poemario del poeta dominicano que canta y exalta la vida campestre (“Desde lejos venimos a tu taberna/Tom/a vivir la tierra”, p. 47), y, al representar a los hombres de mar, a marineros y viajeros, que llegaron a la taberna de Tom desde sus recios navíos, escribe con la emoción del poeta que enaltece lo viviente:

*Llegamos
fijando las quillas, tirando las anclas,
bajando las velas,
atando el ronçal, alzando las tiendas,
dejando las ancas.
A tu taberna
Tom
llegamos a vivir la tierra.
(La taberna de Tom Phips, p. 57).*

La taberna de Tom Phips tenía sin duda un embrujo. En los campos, las pulperías han sido centros de encuentro de los jóvenes en busca de diversión y tragos, y se cuentan sus pasiones y aventuras, y desahogan sus penas y nostalgias, y allí llegan, como llegaban los personajes de este legendario texto de Moya Pons, que arribaban a la taberna de Tom vadeando ríos y treguas, velando sendas y cortezas, rastreando hechizos y encantos. La

taberna de Tom atizaba leyendas y entuertos, pasiones y aventuras, furias y delirios, que el poeta recrea en su evocación histórica:

*Al rancho de Tom
llegamos cantando, cubriendo
cables y leguas,
hinchando todas las velas,
bordeando todas las sierras,
soñando vivir la tierra.
(La taberna de Tom Phips, p. 65).*

El emisor de estos emotivos versos, relator de un pasado compartido con tierras y mares, rufianes y bueyeros, afanes y penas, afinado con rebaños libres de corrales, con vivencias de destellos selváticos y morriña de taberna, en la que el viejo Tom, ducho en marear carnes y penas, trifulcas y delirios, paga por la vida el vino y el juego, que este poemario revive, evoca y recrea con la pasión de quien recuerda, emocionado, lo sentido y lo vivido, para disfrute de sus lectores:

*Prepara la sentina
Tom
azuca el fuego, estiba los barriles,
llena las garrafas, tira tus cartas,
tu oro entierra
que llegamos con fuerza a vivir la tierra.
(La taberna de Tom Phips, p. 75).*

Un dato curioso en la formalización de este poemario es la composición de una estrofa ensartada solo con sustantivos y un par de preposiciones (*de, para*) sin verbos y un adjetivo, una forma de creación que enfatiza el rol de las cosas en las vividuras humanas:

*Argolla de Tom
nudo, remo, fondo, lazo, baraja,
ruta, puerto, cabo, banco, boya,
rumbo, barca, tierra, cuba, tinaja,
vela cuarteada,
ribera,
cauce, acabo, sello, remate,
aguas, abiertas y barra
aguas de Tom para su embate.
(La taberna de Tom Phips, p. 89).*

Al ser una obra inspirada en el pasado de la tierra y en la historia de su gente, es natural, oportuno y pertinente, que el autor del poemario, un poeta culto y conocedor del lenguaje refinado, use voces y giros idiomáticos del caudal patrimonial del castellano antiguo, como *favila, sedeña, magaña, manes, cecina, zurrones, cerrera, almenas, botijas y jarcias*, fuero y cauce de un nivel de lengua que este grandioso poeta dominicano rescata y revive.

Este valioso poemario de José Moya Pons, *La taberna de Tom Phips*, inspirado en la vida de piratas y viajeros, marineros y cazadores de los pasados siglos en la sociedad

aldeana de La Española en la época colonial, muestra un panorama de la naturaleza, la historia y la vida de esta agraciada isla caribeña en las Antillas.

Convertir la historia en poesía, y hacer de la naturaleza el cauce de vividuras y experiencias es lo que ha hecho, con originalidad y belleza, el poeta nativo de La Vega, José Moya Pons, con el uso del lenguaje culto y la formalización del arte de la creación verbal.

Refugio de navegantes, trotamundos y aventureros, la costa de Samaná en el nordeste de la isla de La Española donde floreció la taberna de Tom Phips, es el centro de evocaciones y vivencias de viajeros que desahogan sus pasiones y delirios, de caminantes que destilan sus anhelos y aventuras, de rufianes que trenzan, entre tragos, cuentos y borracheras, sus historietas y leyendas, que José Moya Pons asume, recrea y convierte en un singular y memorable poemario sobre el pasado legendario de esta nación caribeña.

En su aspecto formal este poemario es una sinfonía de versos y estrofas y voces y figuraciones y encantos y delirios, concatenado a un sentido edificante y luminoso que da vida al pasado de esta nación de hombres verracos y valientes que protagonizaron intensas jornadas de aventuras y pasiones con sus anhelos irredentos atizados en la taberna de Tom Phips.

Historia emocional y legendaria, lírica apasionada y simbólica, veta de un estadio paradisíaco, idílico y bucólico, mítico y realista, que el poeta dominicano de la estirpe de los Moya Pons describe, perfila y recrea con la elegancia de la palabra culta y el fulgor del decir más bello:

*La taberna,
madero con cabos, lonetas y alas
en mareaje libre al alborozo,
vadeando su estiba de carne,
flota en humo y licor revueltos,
vuela sobre fuego y navega
entre remolinos de alcohol y miel de reserva.
(La taberna de Tom Phips, p. 111).*

Asumir los datos de la realidad natural, las peripecias de la realidad histórica, las memoranzas de realidad social y los cortijos de la realidad antropológica y convertirlos en sustancia de la realidad estética es lo que ha hecho José Moya Pons para hacer una obra poética con el lenguaje esmerado y culto del buen decir, y suyo es el acierto creador de este hermoso y fascinante poemario titulado *La taberna de Tom Phips*. Poética de lo viviente, también lo es de la supervivencia del pasado en el presente con el encanto de la emoción estética y el primor de la fruición espiritual.

Bruno Rosario Candelier
Movimiento Interiorista del Ateneo Insular
Moca, Rep. Dominicana, 13 de mayo de 2022.

RAFAEL PERALTA ROMERO: LOS APUNTES DE JUAN BOSCH SON VÁLIDOS HOY PARA TODO EL QUE QUIERA ESCRIBIR CUENTOS
(<https://acento.com.do/cultura/rafael-perala-romero-los-apuntes-de-juan-bosch-son-validos-hoy-para-todo-el-que-quiera-escribir-cuentos-9525259.html>)

18 de julio de 2025

•Habla de sus "Cuentos libres".



Rafael Peralta, director de la Biblioteca Nacional. Foto: © Juan Antonio Guio. ACENTO.

El escritor **Rafael Peralta Romero** expresó que la lectura de los cuentos de Juan Bosch y su ensayo *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* fueron fundamentales para formarse como escritor.

Invitado en la sección **Interacción Académica**, que produce la profesora **Dra. Ibeth Guzmán**, en el programa **A Partir de Ahora**, de Acento TV, Peralta Romero sostuvo que los consejos de **Bosch**, en *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, son válidos hoy para todo el que quiera escribir cuentos.

Indicó que tras leer a Bosch, empezó a leer a los escritores que recomendaba Bosch, como el francés Guy de Maupassant; el uruguayo Horacio Quiroga, entre otros.

Peralta Romero, director de la Biblioteca Nacional Pedro Henríquez Ureña, profesor universitario y periodista, también dijo que uno de los autores de cuentos de referencia es Gabriel García Márquez, de quien también ha aprendido mucho sobre la técnica del género.

Cuentos libres



<https://youtu.be/OChdCb1zWHM>



<https://youtu.be/gbmM6zQek00>

Sobre su más reciente libro, *Cuentos libres*, dijo que se trata de cuentos muy diversos, tanto en las temáticas que tratan como en la extensión; unos son breves y otros más extensos; unos hablan de temas sociales, otros de amor e incluso los hay que abordan lo erótico.

Rafael Peralta Romero es miembro de número de la Academia Dominicana de la Lengua. Escritor, lingüista y periodista. Ha sido profesor universitario de los departamentos de Letras y Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

Miembro del movimiento literario Interiorista. Ha publicado: *Diablo azul*, 1992; *Residuos de sombra*, 197; *Los tres entierros de Dino Bidal*, 2000; *Cuentos de visiones y delirios*, 2001; *El conejo en el espejo*, 2006; *Cuentos de niños y animales*, 2007; *Punto por punto*, 2008; *A la orilla de la mar*, 2011; *Círculo de espera*, 2012; *Pedro el cruel*, 2013; *Ella y tú*, 2016, y *La paloma dálmata*, 2017; *Cien cuentos enanos*, y *Cuentos libres*.

**DOS GIGANTES DEL BOOM
LATINOAMERICANO DE ESCRITORES:
MARIO VARGAS LLOSA Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
(2/2)**

Por Bruno Rosario Candelier

En el año de 1973 me encontraba en Madrid, España, donde cursaba el doctorado en Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, y, hacia mediados de ese año, el escritor Mario Vargas Llosa, destacado novelista del boom latinoamericano de escritores, presentó en la capital española su novela *Pantaleón y las visitadoras*, y a ese acto de presentación asistí, y al término del acto me le acerco, me presento, le digo que soy un dominicano que estudia letras en la Universidad Complutense justamente donde él también hizo ese mismo doctorado, y le digo que si él me podía conceder el espacio para formularle una entrevista literaria, que aceptó, y justamente me citó el domingo siguiente a las 10:00am en el Hotel Meliá de Madrid, y efectivamente fui a ese hotel, le hice una entrevista que resultó sustanciosa, y al término de la entrevista le pregunté cómo yo podría contactar al autor de *Cien años de soledad*, y entonces me dijo que le escribiera a Carmen Barcel, la agente literaria en Barcelona, y efectivamente le escribo a Carmen Barcel y le digo que quiero entrevistar a Gabriel García Márquez y en esa carta puse también una cartita para García Márquez a quien me le identifiqué, le consigno mi teléfono de Madrid y le digo que quiero entrevistarle, y a los tres o cuatro días recibo una llamada de alguien que pregunta por mí, y, al ponerme a su disposición, me dice: “Le habla Gabriel García Márquez, me solicitaste una entrevista y yo te comunico que puedes venir este sábado a las 5:00 p.m. y nos vemos en el restaurante París de Barcelona”. Me consigno su dirección, y efectivamente, viajo a la ciudad condal. Salí de Madrid a las 6:00 a.m. y llegué a las 4:00 p.m. justamente una hora antes, al hotel donde esperé a García Márquez, quien, al llegar, pregunta por Bruno Rosario Candelier. Y yo levanto la mano, y, tras saludarnos, me pregunta: “Y el viejo, ¿cómo está?”. El viejo era Juan Bosch, y de inmediato comenzó la entrevista, que también fue muy provechosa y edificante. Pues bien, esas dos entrevistas las redacté, y se las envié a Freddy Gatón Arce, entonces el director del suplemento cultural del periódico *El Nacional* en Santo Domingo, y ambas entrevistas las publicó en el suplemento cultural que comprendió el suplemento completo en sendas ediciones dominicales, cuya publicación fueron impresionantes, pues impactaron a los lectores dominicanos, sobre todo, a los amantes de la literatura y, a partir de entonces cobró fuerza el interés por leer los escritores del boom, especialmente a Mario Vargas Llosa y a Gabriel García Márquez, dos grandes lumbreras de las letras del boom hispanoamericano, como puede comprobarlo quien lea las dos entrevistas que a continuación me complace reproducir de nuevo.

DIÁLOGO CON GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ EN BARCELONA

La tentativa

Conversando con Mario Vargas Llosa en Madrid, se me ocurrió la idea de escribirle a Gabriel García Márquez para solicitarle una entrevista con el propósito de conocerle personalmente, intercambiar impresiones, apreciar en su presencia y en sus propias palabras, sus criterios estéticos, sus conceptos literarios y entablar un diálogo con el que pudiera formularle algunas preguntas relativas a su concepción creadora, el proceso narrativo de su producción, el singular universo fantástico de sus novelas, en fin, conocer algunos rasgos de su obra y su personalidad.

Desde luego, el propósito de conocer de cerca a este genial literato ya lo albergaba dentro de los múltiples proyectos que había programado para realizarlos durante mi estancia en España. Esperaba que se presentase la coyuntura favorable, pero como el escritor colombiano vive inmerso en sus fecundas “soledades”, allá en Barcelona, no había otra alternativa que escribirle y solicitarle una cita. Le escribí, en efecto, y en mi comunicación le subrayaba la particular significación que sería para mí conocerle, pues él es de esas personas altamente significativas que transmiten un halo revitalizante que, a modo de ósmosis espiritual, dejan una huella positiva y emuladora en quienes tienen ideales de superación.

Y qué de sorpresas experimenté cuando, justamente a los tres días de escribirle, me llama por teléfono a mi residencia de Madrid, una voz serena, apacible, con un acento inconfundiblemente caribeño:

-Le habla Gabriel García Márquez... Al principio no lo creía, pues sabía que él suele negarse a conceder entrevistas, en vista de que es muy solicitado. Cuando me percaté de que realmente era García Márquez, me quedé sorprendido: una singular emoción se apoderaba de mí a medida que oía su voz a través del auricular. A sus preguntas contestaba con regocijo mientras me interrogaba sobre algunos aspectos de Santo Domingo, país por el que dijo sentir una gran simpatía. Me preguntó qué hacía en Madrid y qué enseñaba en la UCMM. Se interesó por la situación dominicana. Mostró un especial interés por Juan Bosch -a quien profesaba gran admiración-, y quedamos en que hablaríamos de estos asuntos durante nuestro encuentro en la capital catalana, que sería el 19 de junio de 1973. Allí tuvo lugar nuestro diálogo. La tentativa, pues, se hizo realidad. Y aquel incierto propósito o pretendida ilusión se cristalizaba, no ya en la “realidad fantástica”, sino en la “realidad real”.

La cuestión previa

Desde hace algunos años habíamos oído hablar muy elogiosamente del lanzamiento que supuso para Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* y el encumbrado puesto que ocupó en la narrativa latinoamericana. En el histórico coloquio de Santiago -el Congreso de Literatura celebrado en la UCMM, en 1969- el nombre de García Márquez tuvo amplias resonancias. Y los reportajes, entrevistas, estudios y ensayos que se han publicado sobre este extraordinario novelista son lo suficientemente numerosos como para tener una idea de su peculiar portento creador. Las noticias sobre este “demonio” macondiano eran más que satisfactorias para intentar conocerle y dialogar con él.

Muchas de las fuentes informativas nos permiten acercarnos a la vida y la obra de García Márquez: su personalidad literaria; los años de su infancia, su vocación de escritor, sus primeras influencias, sus temas y recursos recurrentes, su mundo narrativo, sus

constantes artísticas, su originalidad creadora, su visión fantástica y objetiva de la realidad y todo un horizonte plurivalente en torno a su obra.

Es, sin duda, la obra de Mario Vargas Llosa el ensayo que más y mejor nos ilustra sobre los aspectos relevantes de este mágico narrador, al describir su proceso de la producción narrativa, la voluntad de creación, las cualidades de su talento y su originalidad, las experiencias que alimentaron sus constelaciones fantásticas (sus “demonios” personales, culturales, históricos), los procedimientos que transforman los materiales del mundo real en elementos del mundo ficticio, mostrando qué es un novelista y cómo nace un mundo de ficción en un autor concreto: Gabriel García Márquez (1).

Rumbo a Barcelona

Llegado el día de la cita, nos dirigimos a Barcelona, a unos 600 kilómetros distante de Madrid. El largo trayecto no fue aburrido, ni mucho menos: la incitante motivación del encuentro con García Márquez; la variada y excitante geografía española, contrastante y atrayente por sus paisajes, sus pueblos típicos; y la grata compañía de dos colegas amigos, Marcelo Coddou, ensayista y crítico chileno, y Alicia Chibán, argentina y estudiosa de las letras, cuya presencia hizo que nuestro viaje a Barcelona fuera una gira inolvidable.

Al par que contemplábamos la belleza de los parajes españoles, durante el viaje -que nos tomó un día entero, con las oportunas paradas para el café, la comida o el refrigerio- conversamos de todo un poco y mucho de literatura. Mis acompañantes se sorprendían de un dato curioso: el hecho de que nuestra isla, teniendo tantos escritores y, sobre todo, poetas, sea casi totalmente desconocida en ese aspecto, pues a excepción de Pedro Henríquez Ureña, Juan Bosch y Manuel del Cabral, los escritores, artistas e intelectuales dominicanos son poco conocidos fuera de nuestra frontera.

En la capital catalana lo primero que hicimos fue localizar a Carmen Balcells, quien nos pondría en contacto con García Márquez. Una cosa me llamó la atención en la Agencia Balcells: cuatro grandes fotos de García Márquez, Fidel Castro, Vargas Llosa y Juan Bosch, respectivamente. “Estoy a su espera”, me dijo por teléfono la misma voz que días atrás me concedía este anhelado encuentro. Me citó a la hora lorquiana: las cinco en punto de la tarde. Y a esa hora nos encontramos en La Tour Paris, bar situado en la calle Urgel, corazón de Barcelona.

La parte siguiente es la transcripción de cuanto dialogamos con este maravilloso hombre, cuyas palabras hablan por sí solas. Después de preguntar quién de nosotros es el dominicano, tras los saludos protocolares, iniciamos el diálogo:

BRC: ¿Leíste *Historia de un deicidio*, el libro de Vargas Llosa?

GGM: Es el único libro que no he leído y que se lo he podido decir a su autor que no lo he leído.

BRC: ¿Por la amistad que hay entre ustedes? Porque sabemos que tú y Vargas Llosa se quieren mucho.

GGM: No, porque si es cierto, como creo que debe ser cierto -conozco bien a Mario y sé lo penetrante e inteligente que es como crítico- que en ese libro está, digamos, puesto sobre la mesa todos los factores inconscientes de mi trabajo, entonces para mí es peligrosísimo que esos factores inconscientes se vuelvan conscientes en mí.

BRC: ¿Prefieres trabajar de esa forma?

GGM: Prefiero conservar los elementos inconscientes de mi trabajo por lo menos mientras esté escribiendo el tipo de novela que estoy escribiendo ahora.

BRC: ¿Es esa la razón por la cual no lees los estudios, críticas y ensayos que se hacen sobre tu obra?

GGM: Hace bastante tiempo que no los leo porque me di cuenta de que hubo un momento en que empezaron a influirme. Es decir, ya yo no estaba escribiendo lo que

quería escribir. Vamos, estamos escribiendo lo que quería, pero me inquietaban un poco ciertas cosas que leía en los estudios y me preguntaba si tenían razón o no sobre cosas que no tenía por qué pensarlas en el momento de escribir.

BRC: Más bien ¿no sería que no estabas de acuerdo con lo que leías sobre tu obra y sobre tu forma de escribir?

GGM: No. El problema no es estar de acuerdo. Es no saber ciertas cosas que no se deben saber -que no debe saber el novelista en relación con ciertos elementos inconscientes de su libro-.

BRC: Tú hablabas de un tipo de novelas. ¿Es posible hablar de un tipo de novela dentro de la producción que llevas realizando?

GGM: Bueno, yo digo un tipo de novela en el sentido de la novela que estoy escribiendo yo. Creo que, si fueran novelas policíacas, por ejemplo, no importaría. O si fueran novelas de tipo científico. Ahora, estas novelas que evidentemente son un poco andar buceando en los recuerdos, en las nostalgias, en el pasado, en las experiencias más oscuras de la conciencia -no en las experiencias de la realidad inmediata- sino en algo que está más profundamente en la conciencia. Para este tipo de novela es muy peligroso que de pronto te saquen cosas como decirte que ese personaje tiene tal cosa, esta obsesión viene de tal otra, este prejuicio viene de tal otro. Bueno, quiero que me dejen con mis prejuicios y con mis obsesiones.

BRC: ¿Pero crees que, de todos modos, es legítimo ese tipo de interpretación, desde el punto de vista de la crítica?

GGM: No solo creo que es legítimo, tan legítimo que creo que le tengo miedo. Si no, no me importaría; me reiría de ello y seguiría trabajando tranquilamente. Es que es inquietante inclusive saber qué escritor es inquietante.

BRC: ¿Y no te gustaría al final de tu producción, si algún día dejas de escribir, leer todo lo que se ha escrito sobre ti?

GGM: Sí, lo voy a leer todo. Por ejemplo, he terminado ahora la novela *El otoño del Patriarca*, y...

BRC: Ah, ¿ya la terminaste?

GGM: Sí, por eso me voy ya de paseo a México.

BRC: ¿Cómo te sientes después de terminarla? Porque hace tiempo que trabajabas en ella.

GGM: El final de esta novela ha sido muy distinto del final de las otras. Porque es una novela que en realidad prácticamente no estará terminada nunca. Es decir, no es como *Cien años de soledad*, que empezaba en la página uno y terminaba en la página cuatrocientos cincuenta.

BRC: Entonces, no es una novela “cerrada”.

GGM: Esta no. Yo tengo el borrador listo. La novela está terminada para mí, pero no terminada para el editor ni para el lector. Está terminada para mí en el sentido de que para mí se terminó como problema, como angustia cotidiana. Ahora lo que me espera es un enorme trabajo muy largo. Trabajar esto, cambiar aquello. Es una novela publicable en cualquier etapa a partir de ahora. No es como era el año pasado, que no existía. La novela existe ya. Lo que pasa es que todavía no me gusta. La he trabajado de tal forma que he tenido que descuidar muchos aspectos.

BRC: Tienes que reestructurarla, entonces...

GGM: He tenido que cuidar más la estructura que otros elementos, como los componentes del lenguaje, la revisión de ciertos valores poéticos, ciertos matices de los caracteres que podía dejar para después. En ese sentido, la novela no está aún terminada; la novela tiene falla en ese aspecto.

BRC: Y por supuesto, no va a aparecer como está actualmente, ¿no?

GGM: No. Está terminada en el aspecto estructural, pero no en el formal. Más aún, todavía no la he leído completa porque los mismos borradores están bastante ilegibles y no quiero leerla así. Pero como yo tengo mi mecanógrafa en México, que es la que me ha sacado a limpio todo lo que he escrito...

BRC: Pobrecita... ¿Y por qué precisamente de México?

GGM: Un poco porque ella entiende mis garabatos, y otro, además, por superstición. Por eso me llevo ahora el mamotreto ese de *El otoño del Patriarca* a México porque quiero que sea ella que lo saque en limpio. Después la leeré y podré formarme una idea de la totalidad de la obra, y dejar que se cree una cierta distancia entre mí y la obra, y entonces decidir si se publica o no. Pero creo que es indudable que antes trabajaré de nuevo en ella, corrigiendo, cambiando cosas...

BRC: ¿No le tienes un poco de miedo a *Cien años de soledad* con respecto a esta otra, en el sentido de que se espera demasiado?

GGM: No, no. Ese no es problema mío, sino de los editores, de los críticos, de los periodistas, de los lectores, del público. Yo escribí la novela que quería escribir. Más aún, *El otoño del Patriarca* es anterior a *Cien años de soledad*.

BRC: En ese sentido tú no piensas en el público, en los críticos, en un determinado círculo de escritores... ¿o sí?

GGM: No, no, no. Yo pienso en los lectores en términos de comunicación. Es decir, el saber que lo que estoy escribiendo lo estoy comunicando y no crear dificultades innecesarias, trampas insalvables. Ahora, tú me preguntas algo relativo, no al lector, sino a la crítica, en términos de satisfacerla. A esa dirección apunta tu pregunta. Yo no le tengo miedo a la crítica. Ni miedo a que le guste, ni miedo a que no le guste. Eso no puedo ni pensarlo. Ni en términos comerciales tampoco. Más aún, yo creo que en términos comerciales no se venderá nunca como *Cien años de soledad*.

BRC: ¿A qué atribuyes tu creencia de que *El otoño del Patriarca* no se venderá nunca como *Cien años de soledad*?

GGM: Esta es una novela que tiene más dificultades, es decir, exige más del lector, exige un poco más de formación literaria, un poco más de atención, un poco más de esfuerzo.

BRC: O sea, hay en ella unos niveles que exigen del lector una mayor dotación comunicativa, unos planos...

GGM: Que creo que los hay en *Cien años de soledad*.

BRC: Claro que los hay y en varios pasajes...

GGM: Lo que pasa es que hay unos niveles en *Cien años de soledad* que pueden pasar desapercibidos para el lector común.

BRC: Lo que ocurre generalmente con la poesía, que suele ofrecer unas connotaciones que exigen del lector una cierta asociatividad para captar aquello que se esconde en su trasfondo.

GGM: Exacto. En *El otoño del Patriarca* hay unos niveles que escapan a la comprensión de muchos lectores.

BRC: A quienes posean solamente una mentalidad lineal o popular, como denomino yo a esa incapacidad para penetrar en las relaciones simbólicas, desentrañar la complejidad asociativa, captar las implicaciones asociadas...

GGM: Es decir, en *Cien años de soledad* el simple nivel de la pura peripecia, de la pura aventura, la puede capturar un lector cualquiera.

BRC: La mera historia simplemente.

GGM: La historia nada más. Entonces, los lectores que solo han visto esto en *Cien años de soledad* probablemente van a quedar defraudados con *El otoño del Patriarca* porque esto no existe. Es más bien una larga reflexión.

BRC: ¿Una reflexión sobre qué?

GGM: Sobre la soledad del poder, sobre el problema del poder absoluto o impersonal.

BRC: ¿Inspirado en hechos concretos, históricos, de los cuales tienes información, lecturas, constancias reales?

GGM: Bueno, en realidad, usando la palabra *inspiración* en términos convencionales - que ya sabemos lo que significa-, no en el sentido misterioso y un poco divino que le dieron los románticos, sino usándola ya como se usa, es decir, en ese sentido convencional, la novela está “inspirada” en todos los dictadores de la América Latina y principalmente en los del Caribe.

BRC: ¿Probablemente en Trujillo?

GGM: Bueno, en todos.

BRC: Y ¿qué método has empleado?

GGM: El método que he empleado es este: a mí no me interesa, por ejemplo, - concretamente en el caso de esta novela- denunciar los procedimientos ni protestar contra nada. Es decir, yo considero que este tipo de dictador ya ha pasado en América Latina. Los dictadores que hay actualmente en América Latina y los que puede haber, ya son distintos de este extraño dictador que fue un Juan Vicente Gómez, un Francia, un García Moreno, inclusive, un Porfirio Díaz. Entonces, a mí lo que me interesa principalmente es el problema del poder.

BRC: ¿Cómo, con qué intención?

GGM: En determinado momento yo creo que el poder absoluto hace perder por completo el sentido de la realidad: la relación con la realidad cambia por completo. Entonces, el método que he empleado yo -con lo que quiero contestar a la pregunta de dónde está inspirado- fue el siguiente: durante muchísimos años leí todo lo que pude encontrar sobre los dictadores latinoamericanos y visité lugares para ver un poco cómo vivían las gentes y me formé una idea bastante precisa y completamente apegada a la realidad histórica de cómo vivían. Entonces el proceso que utilicé consistió en no utilizar nada de lo que había visto, nada de lo que había leído.

BRC: Conscientemente, por lo menos.

GGM: Conscientemente, claro. La cuestión era descartar todo y cuando me encontraba con un episodio que me servía, pero recordaba que respondía a algo que se parecía mucho a Trujillo, por ejemplo, lo eliminaba por completo.

BRC: Ahí reside precisamente un aspecto sustancial de tu procedimiento creador. Me gustaría que abundaras un poco más, especialmente en los planos o niveles de los cuales ya hemos hablado. Concretamente, ¿cómo haces para meter la ficción sobre la realidad? ¿Cómo transformas las historias que cuentas en algo ficticio y a veces con valor simbólico? Es decir, acotándolo a los procedimientos de trabajo, ¿cómo transmutas una realidad, una simple historia, en algo distinto, en una fabulación? Porque tú partes de una realidad concreta, definida, objetiva y bien documentada. Después creas lo que convencionalmente se llama ficción. Pero todo eso es un camino que se recorre y por tanto hay también una metodología de conversión.

GGM: El viejo Juan Bosch, hablando de mis libros, dice que es historia inventada.

BRC: ¿Cuánto de invención?

GGM: Mira, concretamente *Cien años de soledad* es invención total. Pero no hubiera podido ser inventada si no hubiera sido porque es realidad, historia total. Es muy difícil de explicar. *El otoño del Patriarca* -que es la novela del dictador- es una novela totalmente inventada, desde la primera página hasta la última. No hay un solo episodio que yo conscientemente haya tomado de la realidad. Pero no hubiera podido escribir ni un solo episodio si no conociera muchísimo de la realidad histórica de los dictadores latinoamericanos.

BRC: Suponte, Gabo, que yo soy un lector absolutamente ingenuo, y lo que quiero es documentarme un poco sobre la dictadura. ¿Qué voy a encontrar en esa novela que es totalmente inventada?

GGM: Vas a encontrar qué jodidos estaban los dictadores.

BRC: ¿Lo que ellos hacían, lo que ellos pensaban?

GGM: Eso ya lo saben por la historia.

BRC: Entonces sería absurdo que yo vaya a buscar un documento en una obra que no tiene nada de documento.

GGM: Claro, documento no hay. Todos los documentos están escamoteados y, además, los documentos no interesan en este tipo de novela porque no es un libro de historia, no es un libro de denuncia.

BRC: Pero, ¿dirás la esencia del personaje, el espíritu del momento en que dominaba el dictador? Tu novela será una especie de historia trascendida, ¿no?

GGM: Enfoco principalmente la situación, la soledad del dictador.

BRC: ¿Por qué te preocupa a ti tanto la soledad? Quiero decir, ¿por qué ha sido la soledad del dictador lo que te ha atraído?

GGM: Bueno, porque es que a mí lo que me ha interesado siempre es el problema de la soledad.

BRC: El problema existencial, dicen los que saben de estas cosas.

GGM: Bueno, yo no sé; yo de eso no sé. A mí lo que me importa realmente es el problema de la soledad y creo que el clímax, la cúspide, el máximo nivel de soledad individual -soledad entendida como falta de solidaridad, que es la dimensión política de la soledad- está en el poder individual. La soledad entendida como falta de solidaridad, más aún, como el contrario de la solidaridad.

BRC: Como la negación misma de la solidaridad.

GGM: La negación misma de la solidaridad es la soledad. Creo que la cumbre, el máximo nivel de la soledad es el poder absoluto. La negación misma de la soledad es el poder absoluto. Y eso es lo que me interesa. A mí no me interesa el problema sociológico ni el fenómeno político propiamente porque eso ya se conoce.

BRC: O sea, hablas de algo que se conoce con la intención de destacar lo que no se conoce. Cabe aquí preguntar: ¿es la soledad el núcleo de todas tus obras?

GGM: Yo no lo sabía, pero ahora empiezo a sospecharlo. Se ha escrito mucho diciendo que con *Cien años de soledad* se cierra el ciclo de Macondo.

BRC: A lo mejor no.

GGM: Macondo es una parte del todo. Macondo no cierra el ciclo de la soledad. Probablemente se cierre cuando no encuentre como darle más vueltas al asunto.

BRC: Ese aspecto tan tuyo de la soledad, ¿responde a una vivencia personal, a una experiencia íntima, a una motivación vital o tal vez a algún trauma psicológico que puedas concientizar?

GGM: No, no. Si esto es una cosa de la cual he sido consciente hace poco tiempo.

BRC: ¿Cómo has llegado a ello?

GGM: Yo venía escribiendo sobre lo que me interesa, lo que tiene un valor literario para mí, lo que quería comunicar. Ahora, a medida que iba leyendo lo que escribía, encontraba que estaba trabajando sobre la soledad. Miro hacia atrás y veo que efectivamente ha sido así.

BRC: Y hacia adelante, ¿qué? ¿No se puede saber todavía?

GGM: Mira, hacia adelante no, porque justamente hablando de ciclos yo necesito muchos años para elaborar el material en el cual trabajo. Lo cual quiere decir que cuando estoy escribiendo una novela estoy trabajando con materiales que he madurado durante muchos años. Eso es posible porque a veces estoy madurando dos o tres cosas al mismo

tiempo o porque mientras escribo una, estoy madurando otra, pero siempre estoy trabajando sobre materiales que he elaborado durante muchos años.

BRC: Entonces, cuando se te ocurre una idea novelable le das vueltas hasta dar con la clave...

GGM: Yo recuerdo perfectamente el momento en que se me ocurrió que tenía que escribir una novela sobre un dictador, que fue en Caracas, cuando la caída de Pérez Jiménez. Yo era periodista y fue la primera vez que tuve la oportunidad de entrar, digamos, a un palacio de gobierno, a una junta de gobierno, a grupos de conspiración, a grupos que tenían influencia sobre el poder. Desde ese momento me interesó muchísimo eso y de esto hace ya quince años. Ahora creo que es difícil que tenga otra novela muy pronto porque ahora no estoy madurando absolutamente nada.

BRC: Madurándolo conscientemente, quieres decir, ¿verdad?

GGM: No, ni inconscientemente tampoco. Seguro. Tengo planes de trabajo, pero ya de otra clase.

BRC: ¿Ensayos? ¿Guiones cinematográficos tal vez?

GGM: Me gustaría trabajar en guiones cinematográficos y de hecho estoy viendo posibilidades con algunos productores.

BRC: ¿Quizás llevar al cine una de tus novelas?

GGM: No, no. Me he negado rotundamente.

BRC: Ah, bueno.

GGM: Sí, sí. Me he negado rotundamente. Pero eso establece una relación con el productor y al final termino diciendo: mira, cualquier cosa. Entonces, en ese “cualquier cosa” a mí me interesaría hacer algo distinto. Yo trabajé en cine en México, pero en condiciones muy distintas de las que me gustaría trabajar ahora. Tenía una labor casi alimenticia, artesanal, muy metido dentro de una industria muy rígida y bastante comercializada. En cambio, ahora creo que podría escribir, pero no me gustaría trabajar en el aspecto técnico del guion, sino simplemente conseguir hacer la historia y darla para que la haga el director y la trabaje con un escritor, si quiere. Creo que así se llega mejor. Ahora, de todas maneras, el escritor en cine es un elemento bastante secundario. El autor de la película es el director y es una lástima que el cine no haya llegado todavía a la edad en que no necesite de una base literaria. Es como si la novela necesitara una base musical o si la pintura necesitara una base escultórica, por ejemplo. Entonces el cine está todavía un poco condicionado, un poco anclado a un precedente literario. Es una lástima que no se haya llegado a que el propio director realice directamente su historia con sus elementos sin pasar por el papel, ¿no?

BRC: ¿Y qué pasa si un productor te pidiera la obra literaria, tal como la creas, sin la experiencia que tienes? No pienso en reflexiones teóricas que no me interesan. Si hay una base y unas ciertas condiciones sobre las cuales se crea, ¿cuáles serían esas condiciones?

GGM: No sé exactamente de qué me hablas.

BRC: Tú acabas de decir que el cine busca su base y tiene sus condicionamientos en los textos literarios.

GGM: Sí.

BRC: Es como si el cine careciera de esa base y necesitara auxiliarse del creador literario. ¿Cuáles serían esas condiciones?

GGM: El creador literario no necesita ninguna base en otro medio de comunicación, como la necesita el cine actualmente. No necesita, por ejemplo, del cine, pero el cine, en cambio, necesita un texto literario. Lo malo del cine es eso, que necesita del texto literario, del medio literario. La base literaria, ya sea una novela, un cuento o una obra de teatro, es hasta el momento indispensable para el cine. Es decir, el cine parte primero de una escritura, de un libro, que es lo que el cine debe superar rápidamente.

BRC: Justamente, una de las últimas películas de Lelouch -no recuerdo con precisión el título del filme- prescinde totalmente de textos literarios y la película es una “historia” que se va desarrollando sobre la marcha, sin papeles, sin escritura previa, sin guion escrito, sin necesidad de texto alguno, algo así como si dijéramos un cine vivo. De todas maneras, mi pregunta va dirigida hacia el papel del creador literario y en qué medida decide o influye su intervención.

GGM: Me imagino que el creador literario no es uno solo ni son todos iguales. Yo creo que cada caso es distinto o hay muchos casos diferentes.

BRC: Concretando, ¿cuál es el caso tuyo?

GGM: Yo creo que parto de mis experiencias maduras en el tiempo, elaboradas por el tiempo. En este momento es muy peligroso que yo siga escribiendo novelas porque ya sé cómo se escriben.

BRC: Tu obra *La increíble y triste historia de Cándida Eréndida...* ¿es originalmente un guion cinematográfico o hay algún proyecto para llevarla al cine?

GGM: Es cine originalmente. Además, los derechos del guion no son míos.

BRC: Pero ¿sabes si se va a llevar efectivamente al cine?

GGM: Mira, están trabajando en eso hace cinco años, pero no sé más. Creo que la dueña de los derechos para el cine -una directora venezolana- está trabajando en eso. Pero no sé cómo anda ahora.

BRC: Pero ¿fue cine primero?

GGM: En realidad, no. Primero fue un cuento. Un cuento que asoma en distintas etapas de mi trabajo. Asoma en un cuento mío muy viejo, en *Cien años de soledad*. Siempre aparece un poco. La idea original que me interesaba, era la de la abuela que prostituye a la nieta. Yo recuerdo perfectamente de dónde viene eso: yo era muy joven y recuerdo una niñita que la prostituye, no la abuela, sino una señora muy gorda que la llevaba de fiesta en fiesta en los pueblos y la prostituía. Recuerdo concretamente que viene de ahí. Ahora, no sé cómo eso se convirtió en todas estas cosas. Son los misterios de la creación.

BRC: ¿Hay acaso alguna relación entre la abuela y la Mamá Grande?

GGM: No, yo estimo que no se parecen. Creo que no se parecen.

BRC: ¿Reaparecerán, en *El otoño del Patriarca*, personajes que están en tus novelas anteriores?

GGM: No. Aparece solamente el coronel Aureliano Buendía, que llega en uno de los intermedios de sus guerras. Se supone que él está exiliado en Macondo y va a pedir auxilio, va a pedir armas al dictador, porque el dictador es liberal, es decir, es uno de los caudillos federalistas triunfantes, que no es nada excepcional en América Latina. Es uno de los caudillos de las guerras federalistas, que eran las mismas que hacía el coronel Aureliano Buendía en Macondo. Entonces, en uno de estos exilios, va a pedirle al dictador ayuda y se encuentra con que este hombre ya ha perdido todo contacto con cualquier ideología, con cualquier ideal que tuvo en algún momento de su vida. Entonces Buendía le echa el discurso de que está luchando por esto, etc. -es el discurso que aparece en *Cien años de soledad*- donde dice que se lucha por el poder o no se lucha por nada. Lo único que hay es el poder; lo demás son historias.

BRC: Esa que es la visión del personaje que de ningún modo tiene que ser necesariamente la visión del autor. ¿García Márquez es un hombre pesimista, que ve las cosas duras, negras, cerradas?

GGM: No. Yo creo que están completamente equivocados. Yo hago una diatriba terrible contra el poder individual, contra el poder absoluto, totalmente. Yo creo que lo que hay que hacer es invertir la pirámide. Creo que la pirámide está mal porque el poder absoluto lleva el poder de arriba hacia abajo y tiene que ser de la base hacia arriba. Entonces yo creo que es todo lo contrario. Por supuesto, soy pesimista en cuanto al poder absoluto, en

cuanto al poder individual, en cuanto a los dictadores que tenemos, en cuanto a este tipo de realidad, en cuanto a todo ese sistema de mierda que tenemos en América Latina, para hablar solo de la América Latina. Soy pesimista en relación con eso. Pero soy pesimista en el sentido de que creo que todo eso se va a acabar, que no va a ninguna parte. Ahora, los que son optimistas en relación con ese sistema son los burgueses de mierda que creen que eso puede durar toda la vida. ¡Que se vayan al carajo! Soy de un pesimismo total con respecto a eso. Yo creo que eso no lo para nadie y que la revolución en América Latina no la para nadie. Ya sea por la vía chilena, por la peruana, por la cubana, por la argentina, por la que quiera. Pero eso ya no tiene remedio. Entonces nada de pesimismo.

BRC: ¿Cómo traduces esa actitud en la obra literaria?

GGM: Yo estoy extrayendo elementos de una realidad de mierda que todos conocemos y que yo no estoy adornando de ninguna manera. Ahora, si la adornara, nos jodimos, ¿no? Ahora, por supuesto, yo no estoy profetizando nada ni estoy escribiendo novelas de anticipación. Estoy escribiendo novelas que responden al ambiente y a la época. Yo soy un escritor producto de una sociedad burguesa, podrida, de mierda, jodida, como es toda la América Latina. Yo no he salido dentro de una campana neumática. Soy producto de esa realidad y estoy dando testimonio de lo que eso es y de lo que no puede seguir así. Ahora, por eso yo creo que hay que ser pesimista en relación con la situación latinoamericana.

BRC: Negar la negación, ¿no?

GGM: Exacto. Ya vendrán escritores producto de los cambios. Y aun así, creo que de todas maneras serán pesimistas con relación a su tiempo. Porque creo que el mundo es infinitamente perfectible, como dice Mario Vargas Llosa.

BRC: Aunque la frase tiene sus antecedentes, es válida.

GGM: Creo que siempre estará el escritor jodiendo porque quiere que el mundo sea mejor y que se cambie y creo además que es dialéctico el que siga cambiando indefinidamente hasta donde se pueda llegar.

BRC: Gabo, ¿crees que el escritor -concretamente el novelista- puede influir en esa realidad asfixiante que tenemos para transformarla en la medida de las posibilidades con que cuenta una obra literaria? ¿Me explico?

GGM: Mira, no es cuestión de que te expliques o no te expliques. Lo que pasa es que la respuesta es muy difícil o no la tengo hecha, en el sentido de que no sé. Creo que sí; creo que no. No sé. No estoy muy convencido de la utilidad de la literatura. No creo que la literatura sirva para nada. Pero me parece que probablemente estoy equivocado en ese concepto. Ahora, no estoy muy seguro de que la literatura sirva para algo.

BRC: ¿Te cuento una anécdota?

GGM: Sí.

BRC: Conozco el caso de una mujer que nunca se atreve a mover el tubo de pasta dentífrica -que una vez que se va terminando hay que irlo moviendo de atrás hacia adelante- desde que leyó la primera página de *Rayuela*, de Julio Cortázar, donde se refiere justamente a aquellas personas tan ordenadas y tan metódicas, y ella desde ese día se desespera cuando ve a alguien que trata de que vaya muy bien el tubo de pasta dentífrica, y se da cuenta que no era Cronopio. Esta simple anécdota revela la eficacia que ha tenido en esa mujer la obra de Cortázar, aunque sea en un aspecto tan baladí. De todos modos, vive dentro de ciertos esquemas que se podrían encauzar, ¿no?

GGM: Sí, pero eso lo ve y lo puede decir el lector. Los escritores somos demasiado pretensiosos y demasiado arrogantes en muchas cosas para serlo también en eso. Yo prefiero la no arrogancia de creer que la literatura pueda cambiar nada.

BRC: Entonces, ¿qué sentido tiene para ti la literatura? ¿Qué implicaciones tiene la obra literaria como tal?

GGM: Mira, para mí es muy elemental. Cuando estoy escribiendo a mí me da la impresión de que, si las gentes que leen mis libros les gustan, me van a querer más. Y eso a mí me satisface mucho. Yo escribo para que me quieran.

BRC: Recuerdo muy bien que ya has dicho eso en otras oportunidades. Concretamente, eso mismo le dijiste a Aleyda Fernández cuando conversó contigo.

GGM: Eso es una cosa que lo he dicho siempre y se lo digo a todo el mundo. Es una respuesta que no he podido cambiar porque la he pensado, le he dado vueltas por todos los lados. Porque la verdad es que a mí lo que me gusta es que lean mis libros y que me quieran a través de ellos.

BRC: Entonces, ¿tú te sientes solo hasta cierto punto? Esa querencia que anhelas, ese amor que necesitas -muy natural y muy humano, por cierto- responde a una particular actitud anímica o a un estado emocional expresado en la soledad, ¿no?

GGM: Mira, no sé si me sienta solo. Lo que sí es que me gustaría sentirme cada vez más acompañado.

BRC: Acaso escribir sea también una cierta forma de querer y de querer que lo quieran a uno también. Porque tú, con tus libros, das y esperas. Creo que a través de tus libros no solo te van a querer más porque también estás dando lo que buscas. O sea, tú no solo das lo que esperas, sino que esperas lo que das.

GGM: Uno quiere que lo quieran cuando uno quiere que lo quieran y quiere que quieran y quiere querer; en fin, eso me hace pensar en un dicho mejicano que dice: “No importa que no me quieran, que yo me quiero solo”. Pero eso no es posible.

BRC: Muy bonita expresión, pero poco realista.

GGM: Claro, no es posible...

BRC: Cambiando de tema, Gabo, lo mítico que hay en tus novelas, ¿es elaborado subconscientemente?

GGM: No. Lo mítico se encuentra en las calles, en América Latina. Lo encuentro hasta en la sopa de América Latina.

BRC: Me refiero más bien al introducirlo en tus obras, si lo haces consciente o inconscientemente.

GGM: Creo que son elementos de la realidad latinoamericana y basta tener ojos para verlos. Nosotros hemos tenido suerte en ese sentido porque nos hemos podido defender bastante bien. Vemos solamente a nuestros amigos que realmente nos profesamos cariño y afecto. Y mis hijos tienen la ventaja de que tienen el sentido del humor y se burlan de las cosas que me suceden porque ellos no se han tomado en serio a su papá, que es la cosa que más se celebra.

BRC: ¿No te han tomado en serio?

GGM: Y ¿cómo me van a tomar en serio? Si ni es serio, además.

BRC: ¿Qué haces con ellos? ¿Juegas o algo así?

GGM: Nosotros llevamos una vida completamente normal. Ellos van a su colegio. Son dos: uno tiene 14 años y el otro, 6.

BRC: ¿Tienen inclinación literaria?

GGM: No creo.

BRC: ¿Te gustaría que la tuvieran?

GGM: Me da igual. El mentor literario de ellos es Vargas Llosa. Vargas Llosa es quien le dice lo que deben leer, porque a mí no me hacen caso. Hasta donde me ha sido posible, he conseguido de mis hijos -que son bastante normales- que no les afecte este inmenso barullo que se ha formado a mi alrededor, y con cosas muy curiosas, porque fíjate, que son dos muchachos que no les gusta figurar ni aparecer. Al mayor lo llevé a Caracas a recibir el premio Rómulo Gallegos. Estuvo conmigo siempre. Y es curioso estuvo a mi lado. En eso tuvo una habilidad, pues yo no me di cuenta de que él se escurría. Yo quería

que estuviera conmigo porque era un momento importante y me interesaba además que él viera cómo actuaba yo en esa situación del Premio Rómulo Gallegos y la donación al MAS. A mí me interesaba que él fuera testigo de ese momento. Él lo hizo y estuvo allí. Pero todo el aspecto de vedetismo logró eludirlo de una forma que no sabemos cómo porque siempre estuvo conmigo y no está en ninguna foto.

BRC: Pero me imagino que, en cierto sentido práctico, esa reclusión te ha reportado algunos aspectos positivos para tu trabajo creador.

GGM: He tenido que tomar medidas para que la vida no se me trastorne por completo. Yo he sido siempre muy desorganizado. Ahora he tenido que organizar mi vida y lo he logrado hasta cierto punto. Siempre he escrito. En cualquier forma he escrito en el tiempo que he podido. Lo malo es que antes escribía siempre cansado porque escribía en las horas libres de mi trabajo alimenticio. Ahora escribo descansado y las mejores horas las dedico a escribir. Lo malo es que en el resto del tiempo no puedo hacerlo si yo quiero, sino la mitad o una tercera parte de lo que quiero, porque las otras dos terceras partes son tributos a todas estas cosas.

BRC: ¿Cuál es tu horario de trabajo? Tienes la envidiable ventaja de escribir cuando quieres y cómo quieres, lo que te permite programar tu actividad creadora durante el día.

GGM: Yo escribo siempre por la mañana hasta las dos de la tarde. Así tengo mi conciencia tranquila. Después el tiempo no es completamente mío y me doy cuenta de que no puedo hacer completamente el ogro -aunque a veces lo hago- y tengo una fama de antipático y de hijo de puta tremendo, pero es una fama que inclusive yo mismo he tenido que crearme en ciertos momentos y en algunas zonas porque si no, sencillamente no podría volver a escribir.

BRC: Creo, Gabo, que esa actitud es legítima porque quién no comprende que tú debes defender tu tiempo para continuar no solo escribiendo, sino mejorando el fruto del esfuerzo que te ha encumbrado.

GGM: Fíjate que no trato de excusarme de nada en realidad, sino que he tenido que tomar medidas drásticas con respecto a mi vida privada, lo cual es una lástima porque antes llevaba mi vida completamente normal.

BRC: Bueno, pero eso es consecuencia justamente de la fama, de tu condición de divo de la literatura, de la que ya no podrás escapar.

GGM: Precisamente, yo a lo que me he negado rotundamente es a convertirme en espectáculo. Yo jamás he aparecido en televisión; jamás he firmado públicamente libros míos. No es que crea que eso esté mal, pero en mi caso concreto me he negado a eso porque rechazo el tener que convertirme en un espectáculo. Y todo eso es por esas cosas desgraciadas que convierten al novelista en “estrella”: se ha convertido en un divo, en vedette, y entonces eso no se sabe hasta dónde puede conducir.

BRC: Probablemente sea negativo en el fondo.

GGM: Seguramente conduce a no poder escribir más y yo lo que quiero es poder escribir más y estar con mis amigos. Yo he logrado poder escribir y estar con mis amigos y reservar un tiempo para otro tipo de compromiso. De todas maneras, me han obligado a organizar mi vida, cosa que nunca habría hecho si no fuera por todo esto.

BRC: Pero esa conducta o actitud conduce a un nuevo vedetismo, en cuanto que te mitifica más. Tu anti vedetismo es una cierta forma de vedetismo, aunque no lo hagas con esa intención.

GGM: Sí, eso es una cosa que no tiene remedio. No hay duda de que eludir el vedetismo es una forma de vedetismo. Pero yo tenía que escoger entre seguir escribiendo y convertirme en un espectáculo y quedarme con aquello que más se parecía a mí.

BRC: ¿Y lo haces para eso, para trabajar mejor, para escribir más?

GGM: Lo hago precisamente para eso, porque así puedo seguir escribiendo, viendo a mis amigos y puedo ser yo mismo como quiero ser, como soy y como he sido siempre. Lo que menos me cambia es eso, a pesar de que ya hay una “leyenda García Márquez”, hay una “historia García Márquez”, que no consiste sino en que yo defiendo mi trabajo y el tiempo de mis amigos.

BRC: O sea, estás resignado a saber que esa mitificación es ineludible de todas formas.

GGM: Es ineludible. Fíjate que he dejado de ir a cócteles porque me resultaba absolutamente agotador. Prácticamente, el cóctel lo llevaba yo encima.

BRC: Es decir, que...

GGM: Nada. Romper y se acabó.

BRC: Lo que tuvo que hacer Cortázar hace poco cuando el lanzamiento de uno de sus libros. Sudamericana se llenó de gentes y él lo supo y no fue. Y lo hizo por las mismas razones que te motivaron a defender tu privacidad.

GGM: A mí me da una vergüenza ser el centro de la atención.

BRC: En otras palabras, escribes para que te quieran y ahora tienes que decir: no me quieran tanto, por favor.

GGM: Sí, para que me quieran uno por uno. Lo que no quiero que me ocurra es lo que me sucedió un día. Yo estaba de vacaciones en un lugar muy remoto y hasta allá llegó un periodista buscándome. Yo le dije, mira, si tú has logrado llegar hasta acá tienes que ser de la CIA. El tipo se rio, y era de la CIA.

BRC: Oye, Gabo, cuando concedes diálogos o entrevistas, ¿no deseas que te hagan tal o cual pregunta? ¿Hay algo que nunca nadie te haya preguntado?

GGM: A mí me lo han preguntado todo. No hay cosas que no me hayan preguntado. Me conozco todas las preguntas. Eso precisamente conversaba yo en días pasados con unos amigos, que ya me sé todas las posibles preguntas que me puedan formular. En que son seis años y si yo concediera todas las citas que me solicitan, fueran por lo menos dos entrevistas diarias.

BRC: De modo que diariamente, si quisieras, tendrías que hablar.

GGM: Sí. Es que ustedes son muchos y yo soy uno solo.

BRC: Hay una obra muy interesante a este respecto, que a lo mejor conoces, pues estudia estos aspectos de tus novelas. Se trata de *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*, de Graciela Maturo.

GGM: He recibido ese libro y hasta varias cartas de la autora, pero no lo he leído por los mismos motivos que ya he explicado. Cuando yo decida que ya *El otoño del Patriarca* está listo para la imprenta, tengo que dedicarme a leer cuantas publicaciones conservo sobre mis obras. Un libro como el de Graciela Maturo me produce un cierto pudor interno. Sobre todo, cuando se trata de una obra que se ha metido en problemas tan delicados a los que no quisiera enfrentarme.

BRC: Pero, ¿lo vas a leer algún día?

GGM: Claro que lo voy a leer.

BRC: Yo creo que obras como esas hacen que uno conozca mejor a García Márquez y lo quiera más. Por supuesto, no tanto como tus propias obras. Quiero decir, que una lectura de una obra como la de Graciela Maturo les abren a los estudiosos de tus novelas nuevos horizontes porque es una crítica excelente que llega a unos niveles realmente notables en cuanto que ofrece una luz que va mucho más allá de lo que inmediatamente va percibiendo el lector.

GGM: Estoy muy sorprendido con todas esas cosas. Yo tengo entendido que ya hay muchas más páginas escritas sobre mis libros que lo que he escrito yo. Lo digo por lo que me ha llegado hasta mí. Me da la impresión de que no acaban nunca de escribir sobre mis libros.

BRC: Y lo que falta todavía, porque obras como las tuyas ofrecen a los lectores inteligentes -uso la palabra inteligente en su valor original, es decir, en su acepción etimológica, *intus legere*- que significa 'leer en los adentros de las cosas, penetrar en el trasfondo de la realidad'- concitan una cantera inagotable de connotaciones inéditas. Y cuantos trabajos se escriban sobre tus obras no solo ayudarán a una mejor comprensión de tus libros, sino que favorecerán sin duda la venta de los mismos.

GGM: Otro fenómeno es el de la venta de *Cien años de soledad*. Me dice el editor que se sigue vendiendo cada día más. No da la impresión de que vaya decayendo, sino todo lo contrario.

BRC: Y ha hecho mucho bien esa novela, tanto a los lectores, como a los escritores jóvenes, sobre todo en el ámbito hispánico, peninsular y continental.

GGM: Creo que ha hecho un gran mal. Porque algunos escritores jóvenes no ven de *Cien años de soledad* sino el éxito. Y lo ven fácil, porque no cuentan los quince años anteriores. Es decir, yo publiqué mi primer libro en 1955 y de eso hace 18 años. *Cien años de soledad* lo publiqué hace seis años. Es decir, durante 12 años hay cuatro o cinco libros míos que existían y que nadie leía.

BRC: Pero han sido leídos ahora...

GGM: Han sido leídos ahora. Pero durante esos 12 años yo trabajé siempre. Publiqué un libro y después otro y después otro, y nunca se habló de mí. Los primeros ejemplares se vendieron poco, unos 700 ejemplares o algo así. De pronto apareció *Cien años de soledad*. Por factores que a mí no me interesan -hablando en términos comerciales- se formó el mercado, como dicen los editores, y abrió una brecha, y por esa brecha se metieron los otros libros y ahora todos se venden más o menos bien.

BRC: Pero esa odisea la sufren todos los escritores antes de triunfar.

GGM: Es cierto. Pero lo que quiero destacar es que tengo el temor de que muchos escritores jóvenes no vean mis 15 años anteriores. Solo ven los últimos seis y piensan que todo me fue fácil: dicen que publiqué un libro y miren todo lo que le ha sucedido al tipo ese. Además, se ha creado un mito sobre mi fabulosa riqueza. Es una leyenda que yo no mitifico porque eso les da mucha rabia a los ricos. Los ricos no conciben que haya otros ricos que no le haya tocado como a ellos. A los pobres no les da rabia ni envidia y los lectores pobres que han leído y les han gustado mis libros probablemente están muy contentos de que yo tenga dinero gracias a mis libros.

BRC: Justamente, he escuchado eso que tú señalas...

GGM: Eso a mí no me preocupa. A mí lo que me preocupa es que a los ricos les da mucha rabia. Pero eso no me interesa rectificarlo ni sacar la cuenta, porque es muy fácil sacar la cuenta, ya que basta saber cuántos libros se venden y cuánto gana el escritor por cada libro, pues los editores dicen cuántos libros han vendido. Entonces, hablando todavía de los escritores jóvenes tengo el temor de que algunos -inclusive muchos- escriban, no ya por escribir el libro que quisieran escribir, sino por tener esa fama, por tener ese dinero.

BRC: Por conseguir lo que has conseguido.

GGM: Y como se ha creado una especie de vedetismo del escritor, como se ha puesto de moda ser novelista, entonces yo creo que eso es peligroso, y entonces en ese sentido es negativo y es malo lo que ha ocurrido con *Cien años de soledad*.

BRC: De modo que *Cien años de soledad* significó para ti largas noches de trabajo.

GGM: *Cien años de soledad* es una obra que cualquiera que sepa leer realmente bien y que haya leído mis otros libros se da cuenta de que es un libro que escribí durante 20 años, no durante 2 años.

BRC: ¿Te ha molestado mucho esa fama, ese vedetismo que se ha creado en torno a tu persona?

GGM: Bueno, me ha creado problemas concretos, problemas prácticos muy serios. Primero, porque yo no estaba preparado para eso, y segundo, no lo esperaba.

BRC: ¿No lo esperabas?

GGM: No lo esperaba ni estaba preparado psicológicamente ni humanamente tampoco. Y entonces me ha trastornado la vida.

BRC: Me lo imagino. Eso de que tengas que recibir cartas que te piden entrevistas, gentes que te solicitan, inclusive curiosos que te asedian no es para menos.

GGM: No solo eso, sino que cuando me decido a conversar con quienes lo desean -lo que ya no suelo hacerlo frecuentemente ni con todo el mundo tampoco- eso supone ya para mí una cierta preocupación por cuanto debo tener presente que en tal día y a tal hora debo romper con mi horario de trabajo para no quedar mal, como me ha ocurrido algunas veces. El hecho es que debo aplazar ciertos compromisos para quedar bien con los escritores. Y lo que te acabo de decir, multiplícalo por...

BRC: Por eso te agradezco esta oportunidad de dialogar contigo.

GGM: Yo tengo una agenda de ministro sin gustarme ese papel, porque a los ministros les gusta el figureo. Y entonces hay muchas caras. Pero cuando yo quiero hacerle una putada -una broma- a una persona no le veo la cara. Entonces si materialmente no puedo decirle que no, prefiero no verla y lo que hago es no contestar. Cuando te llamé a tu casa te dije que te recibiría con gusto y aquí estamos. Diariamente tengo que tirar cartas a la papelera y no contestarlas. Solamente para la cantidad de cartas que yo recibo pidiéndome dinero, necesitaría vender diez veces más ejemplares de los que se venden. Entonces, ¿qué hago? ¿Qué puedo hacer?

BRC: Es decir, has tenido que programar tu vida...

GGM: He tenido que cambiar mi vida por completo y tratar de seguir llevando la misma vida sencilla que he tenido siempre: tratar de ser siempre el mismo, tratar de no permitir que me roben el tiempo de mis amigos que lo han sido siempre y defendiendo el tiempo de ellos a toda costa porque es una cosa que ellos no conquistaron, sino que acordamos antes de que me ocurriera esta enorme catástrofe de la fama.

BRC: Y la familia, ¿se ve afectada por esa situación? En tu etapa preparatoria de escritor, ¿tenías que dedicar más tiempo a satisfacer las urgencias vitales del que le consagraste, por ejemplo, a *Cien años de soledad*? Porque sabemos que ahora dispones del tiempo que quieres y de hecho así ha ocurrido con *El otoño del Patriarca*.

GGM: Las urgencias vitales eran muy pocas, pero me costaban mucho trabajo satisfacerlas. Realmente tenía muy poco tiempo para escribir.

BRC: ¿Sufriste, entonces, los problemas que confrontan los escritores incipientes, en el sentido de no dar con el propio tono, con la propia identidad?

GGM: ¡Hombre! Imagínate que *El coronel no tiene quien le escriba* lo escribí once veces. Era posible hacerlo porque era un libro muy corto. Al principio era una cosa totalmente distinta de lo que es ahora. Lo que pasa es que yo rompí todos los borradores, porque yo rompo todas las notas de trabajo y todo lo que pueda dejar rastro de cómo está hecho el libro. Y no lo hago por soberbia. Lo hago por pudor. Me da mucha vergüenza dejar la ropa sucia tirada por ahí. Pero, por supuesto que me fue difícil lograr el tono, mi identidad literaria.

BRC: Pero, más o menos, intuías el tipo de obra que querías realizar, ¿no? Porque eso nos ocurre a todos al principio, creo yo; entre nebulosas unas veces sabemos lo que queremos.

GGM: Lo que sí intuía -y esto lo sé ahora- es que desde el primer momento sabía la clase de obra que yo quería hacer. De eso no me cabe duda. Lo recuerdo por mis primeros borradores: sabía lo que quería, pero no lo sabía hacer. No tenía suficientes conocimientos

técnicos, suficiente experiencia, suficiente madurez. Me faltaba una serie de elementos que son imprescindibles. Pero sabía o intuía la clase de obra que quería hacer.

BRC: Lo que hay de continuidad en tus obras, como ciertas técnicas, ciertas obsesiones, seguramente se han ido enriqueciendo en ti a base de lecturas, reflexiones, contactos...

GGM: No, las lecturas se van empobreciendo...

BRC: ¿Cómo?

GGM: Las lecturas se van empobreciendo, no enriqueciendo.

BRC: A ver, no entiendo.

GGM: Mira, todo lo básico que leí en literatura, lo leí hasta los 25 años. Después, lo que uno hace es mantener caliente el motor, es decir, uno se mantiene al día y atento a las cosas que van apareciendo, siguiendo un poco la pista. Pero ya se lee de otro modo. Comienzas a leer y a las pocas páginas te das cuenta si el libro te interesa o no.

BRC: ¿Qué fue lo último que leíste?

GGM: El libro de Mario.

BRC: ¿*Pantaleón y las visitadoras*?

GGM: Sí.

BRC: ¿Te reíste tanto como yo al leerlo?

GGM: Claro.

BRC: Me gustaría conocer tu opinión sobre ese libro.

GGM: Mira, eso es una cosa que yo nunca digo en ninguna parte.

BRC: ¿No te gusta expresar tu opinión?

GGM: No.

BRC: Pero basta que me digas que te ha gustado.

GGM: Esto es una opinión mía sobre el libro de Mario. Creo que es un libro muy importante en la carrera de Mario. Porque es un salto.

BRC: Eso mismo me dijo Mario cuando conversé con él en Madrid.

GGM: Es un paso más en la obra de Mario.

BRC: Por el humor, ¿no?

GGM: El humor y otros elementos. Tiene elementos nuevos en la vida de Mario que le pueden abrir nuevos caminos, nueva audiencia.

BRC: Como la desaparición del narrador, por ejemplo. Ahora, ¿qué otros elementos ves en esa obra de Vargas Llosa?

GGM: Bueno, ya eso es un problema de orden técnico, ¿no?, que le corresponde a la crítica. Pero creo que es un gran salto. Como lector puedo decir que es un libro extraordinario. Tú sabes que Mario es un buen escritor y no se sabe hasta dónde va a llegar. Por los planes que él tiene -que yo conozco- creo que no va a acabar de escribir nunca. Publica a razón de libro por año. Ahora, yo creo que debe moderar un poco su modo de trabajar por razones de salud, por razones físicas.

BRC: Tus lecturas principales, ¿son novelas?

GGM: No, fundamentalmente poesías, aunque leo novelas.

BRC: ¿Poesías?

GGM: Sí. Creo que mi formación es fundamentalmente poética. Mi base literaria es poética.

BRC: Vamos a ver si coincides conmigo, Gabo. Creo que una obra literaria es tal en la medida en que participa de la poesía, no importa el género que sea.

GGM: Sí, hombre, sí. El ideal es que se lleguen a confundir. El día que se pueda hacer una novela totalmente poética, es decir, que su máximo valor sea su poder de comunicación poética, se habrá llegado al ideal.

BRC: ¿No te gustaría escribir poesía en verso?

GGM: ¿Poesía en verso? No. Pero novelas poéticas, sí. A eso aspiro. *El otoño del Patriarca* está trabajado como un poema, como un poema elaborado palabra por palabra. Han sido cinco años muy duros porque yo lo que quería lograr era eso, un poema.

BRC: ¿Cuáles son los poetas que lees? Te lo pregunto porque mis lecturas básicas son también obras de poesías. Es más, mi tesis doctoral es un estudio de la poesía dominicana. Por eso me gustaría saber qué poetas lees, cómo concibes la poesía, etc.

GGM: Mira, si quieres que te cite a tres, te cito a Pessoa, a Kavafis y a Neruda. Son tres puntales.

BRC: ¿Te gusta Kavafis?

GGM: Pregúntale a Neruda por él y ya sabrás... Hay una traducción de su obra al francés que es estupenda. Creo que vivió y murió en Alejandría.

BRC: ¿Lees ensayos?

GGM: Muy poco, porque entiendo poco de eso.

BRC: ¿No tienes proyectos de escribir ensayos algún día?

GGM: No. Entiendo muy poco de esas cosas. Tengo muy poca capacidad de abstracción. Doy pocas opiniones y trato de dar la menor cantidad posible de opiniones.

BRC: Y hablando de los novísimos escritores latinoamericanos, ¿ves alguno que despunte como seguidores de ustedes? Cuando digo ustedes me refiero a García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar...

GGM: Mira, yo los sigo con mucha atención, pero es muy difícil saber lo que está pasando después de uno porque llegan cataratas de libros. Es imposible, sin otra referencia de algún amigo, saber cuáles son buenos, cuáles son malos, cuáles se pueden leer. Todos los editores suelen mandarnos a nosotros sus libros y todos los autores también. Son toneladas de libros que recibimos.

BRC: Pero, ¿tienes una idea de lo que se está haciendo ahora?

GGM: Cabalmente, no. Son muchos los libros que recibo. Los novelistas latinoamericanos jóvenes me mandan sus libros y me imagino que desean que los lea. Yo los leo hasta adonde puedo leer. Mira, uno logra una cierta práctica para saber a las diez o quince páginas si el libro vale o no.

BRC: Pero ese método de lectura es un poco peligroso porque, por ejemplo, las primeras quince páginas de *Pantaleón y las visitadoras*, el libro de Mario, no llaman la atención. Eso me ocurrió a mí.

GGM: Hay un momento en que no te equivocas. Hay un nivel en el cual no te equivocas. Vamos, te puedes equivocar, pero en otro nivel.

BRC: Entonces, si te hago llegar las novelas de Marcio Veloz Maggiolo o Manuel Mora Serrano, jóvenes novelistas dominicanos, ¿las leerás?

GGM: Ah sí, empiezo a leerlas. Si me gustan, las leo enteramente. Pero si no, ni yo, ni nadie, puede leerlas todas. Yo no soy buen lector.

BRC: ¿Ni de tus propias obras?

GGM: No he vuelto a leer *Cien años de soledad*. La última vez que la leí fue cuando Sudamericana me mandó las pruebas para corregirlas, de las que cambié solamente dos palabras. Y después el año pasado, cuando fui a Ginebra en un tren que sale de aquí y dura 12 horas y entonces de pronto me encontré con que no llevaba nada que leer. Llevaba conmigo solo *Cien años de soledad* para un amigo de Ginebra y no tuve más remedio que ponerme a leerla.

BRC: ¿Te asombrabas al leerla?

GGM: Mira, fue bueno haberla leído porque ya estoy distante de ella, ya la puedo leer como si no fuera mía. Y es una lástima porque encontré muchas cosas que se pueden mejorar y trabajarse mejor.

BRC: Bueno, eso nos pasa a todos los que escribimos.

GGM: Es cierto.

BRC: Pero, ¿viste lo buena que es la obra?

GGM: Se lee fácil, eso sí.

BRC: Esa es una de las claves de su éxito. Y además es una obra que ofrece varios niveles de percepción, niveles con distintas implicaciones.

GGM: En el nivel de la historia que cuenta, se lee fácil.

BRC: Se capta totalmente. Como tú mismo decías al principio, es un libro que lo entiende todo el mundo, y ofrece unos planos significativos para los que saben leer.

GGM: Bien. Ahora quiero que me hables de Santo Domingo. ¿Cómo está la situación política por allá? ¿Qué es de Juan Bosch?

Así concluyeron estas dos horas “robadas” a la soledad de Gabriel García Márquez, a cuyo través bulle y se desborda toda la América hispana. Sus palabras comunicaban - efecto de esa transferencia afectiva mediante su verbo contagioso- una serie de vivencias, reflejo de su emoción creadora.

De una personalidad humanizada, transparente en la misma calurosa acogida que nos brindara, así como en la actitud de compenetración con los problemas humanos, sociales, políticos y culturales de nuestra América. Hombre de una sencillez sorprendente: de una simpatía contagiosa, jovial, campechano, lo que contrasta con su mítica aureola merecidamente ganada. Hombre de una intuición poderosamente arrolladora, posee también una vasta formación literaria y alta conciencia de escritor.

Al término de nuestro encuentro, volé de Barcelona a Madrid, con mi grabadora en mano y mi mente poblada con la palabra sugerente de ese auténtico creador y mi imaginación alimentada con cuanto evocamos guiado por ese mágico cantor de la soledad. Estas son, sin duda, sencillas, pero vitales aspiraciones, que, aunque precederas, como diría Borges, constituyen, sin embargo, gran parte de la sal de la vida, al menos para los que tenemos en la literatura, y en sus más altos cultores, una especial motivación en nuestra cotidiana existencia.

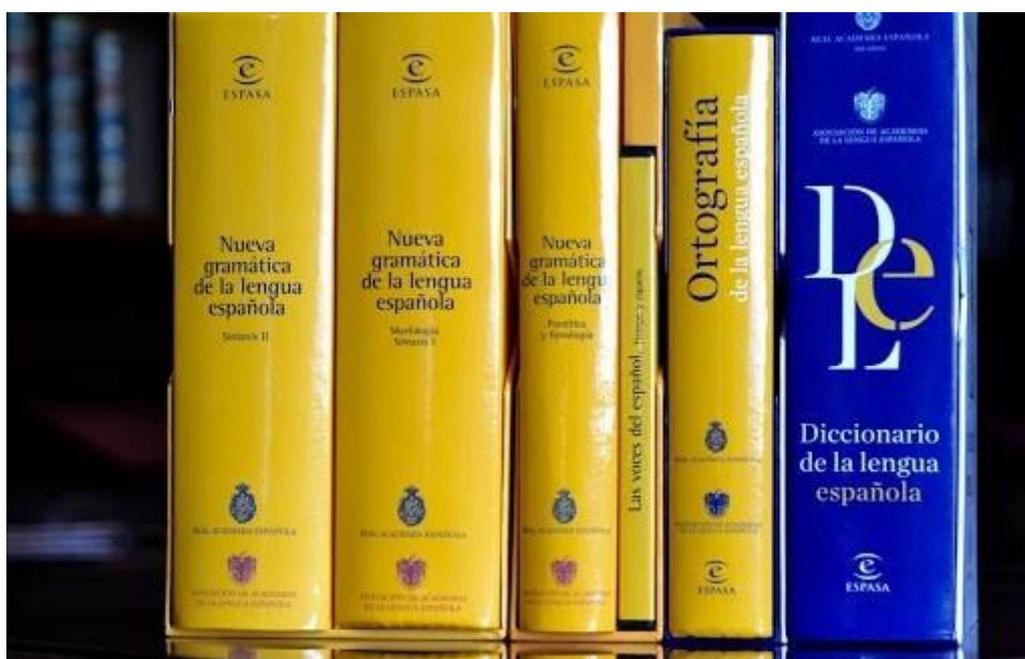
Bruno Rosario Candelier

Madrid, verano de 1973.

¿POR QUÉ ES INCORRECTO DECIR ‘HABÍAN MUCHAS PERSONAS’?
(<https://acento.com.do/cultura/por-que-es-incorrecto-decir-habian-muchas-personas-9504893.html>) / 10 de julio de 2025

- Cuando ‘haber’ aparece solo, no ante un participio, entonces es impersonal, lo que equivale a decir que no tiene sujeto, como llover, y solo se conjuga en la tercera persona del singular.

Por Orlando Alba
Miembro correspondiente de la ADL



Nueva gramática.

El verbo *haber* tiene dos funciones básicas: auxiliar e impersonal. Actúa como auxiliar en la conjugación de los tiempos compuestos, anteponiéndose al participio del verbo correspondiente: *he comido*, *habían llegado*, *has visto*. Cuando aparece solo, no ante un participio, entonces es *impersonal*, lo que equivale a decir que no tiene sujeto, como *llover*, y solo se conjuga en la tercera persona del singular. De *llover* se puede decir *llueve*, *llovió*, pero no se dice *llovían* o *llovemos*. Según esto, de *haber* impersonal son legítimas las formas *había*, *hubo*, pero no, *habían*, *hubieron*.

Cuando alguien dice ‘*habían muchas personas*’, lo hace pensando que *muchas personas*, en plural, es el sujeto del verbo *haber* y, para mantener la concordancia, debe ser *habían*. Pero se puede demostrar, desde el punto de vista sintáctico, que *muchas personas* no es el sujeto, sino el objeto directo de *había*. Con este fin, se recurre a la sustitución de la frase nominal por el pronombre correspondiente: *las había*.



Había muchas personas.

Sin embargo, el verbo *haber* imposibilita una de las pruebas usadas en el análisis sintáctico para indicar que una palabra desempeña la función de objeto directo. Se trata de la conversión a la voz pasiva. La oración '*Pedro escribió una carta*' se transforma en '*Una carta fue escrita por Pedro*', donde el objeto directo (*una carta*) pasa a funcionar como sujeto del verbo en voz pasiva. Pero no se puede decir **Muchas personas eran habidas*. El hecho de que este cambio sea imposible con *haber* revela un detalle importante que ayuda a entender el problema.

Los verbos que admiten complemento directo se llaman *transitivos*, como *escribir*, *amar*. Y en las oraciones construidas con ellos es fácil verificar la función de objeto directo a través de los dos mecanismos sintácticos disponibles: la pronominalización y la pasivización. La sustitución pronominal de '*José ama a María*' produce '*José la ama*', y el cambio a voz pasiva origina la estructura '*María es amada por José*'. Con el ejemplo anteriormente citado, es posible hacer lo mismo: '*Pedro la escribió*' / '*Una carta fue escrita por Pedro*'. Esto indica que *amar* y *escribir* tienen una transitividad plena y transparente. Se percibe que la persona objeto del *amar* (*María*) recibe algo (afecto, cariño) de alguien (*José*). Y la *carta* es consecuencia de la acción de *escribir*. Esta relación de los verbos transitivos con respecto a su objeto no se observa con *haber*, porque este verbo tiene una transitividad parcial, opaca. Es imposible descubrir que *haber* transmita una noción que se transfiera al objeto directo *muchas personas*. Desde la perspectiva semántica, la misma Academia aporta razones para mostrar que el *haber* impersonal tiene un significado intransitivo. Una de las definiciones que da el diccionario es: '*Estar realmente en alguna parte*', y se ofrece como ejemplo '*Había veinte personas en una reunión*'. Otro sentido del verbo es '*Hallarse o existir real o figuradamente*', ilustrado con '*Hay hombres sin caridad*'. Según este razonamiento, resulta comprensible que muchos hablantes digan '*habían muchas personas*' al pensar

que esa oración equivale semánticamente a ‘*estaban muchas personas*’ o ‘*se hallaban muchas personas*’. De acuerdo con esta circunstancia, no puede descartarse que, a lo largo de la evolución histórica de la lengua, el uso generalizado termine imponiéndose, convirtiendo en aceptable una forma que actualmente se considera incorrecta.

¿Hay algún error en la oración ‘*El profesor le mandó una carta a sus estudiantes*’?

Sí. Hay una falta de concordancia entre el pronombre objeto indirecto *le* y el sustantivo *estudiantes* al que hace referencia o representa. Habría que decir ‘*El profesor les mandó una carta a los estudiantes*’. Es comprensible que a muchos les resulte difícil reconocer la correspondencia entre las formas pronominales y los nombres a los que se refieren, porque se trata de una relación sintáctica y semántica bastante compleja, complicada por la distancia entre los dos componentes.

En realidad, la ausencia de /s/ en *les* no parece producto de una reducción fonética, sino de la falta de conciencia sintáctica por parte del hablante de la relación existente entre el pronombre y el sustantivo. Se sabe que el mismo error es cometido por hablantes de regiones donde la /s/ final se mantiene de manera sistemática. Muchas personas están completamente convencidas de que es *le*, y no *les*, la forma correcta correspondiente en este contexto.

Un asunto similar surge con la confusión de las funciones del objeto directo y del indirecto cuando están representadas por una forma inacentuada. Como consecuencia, se transforma una oración como ‘*Les conté un chiste a los niños*’ en ‘*Se los conté*’ (por ‘*Se lo conté*’). En esa oración, el objeto directo de *conté* (‘lo contado’), es *un chiste* (masculino y singular) que debe ser reemplazado por el pronombre masculino singular *lo* y no por el plural *los*. Pero, como en la oración inicial existe un complemento en plural (*a los niños*), los hablantes sienten la necesidad de indicar de algún modo esa noción en la oración derivada. Como la forma *se* (que sustituye a *les* y, consecuentemente, a *los niños*) es invariable y no admite una marca de plural, colocan la /s/ en la variante *lo*, que se transforma así en *los*.

SÁBADO

(<https://acento.com.do/cultura/sabado-2-9510828.html>) / 15 de junio de 2025

Por Roberto Guzmán
Miembro correspondiente de la ADL

- Llama la atención el origen por lo inusual que es encontrar voces en español que deben su origen a la lengua hebrea.

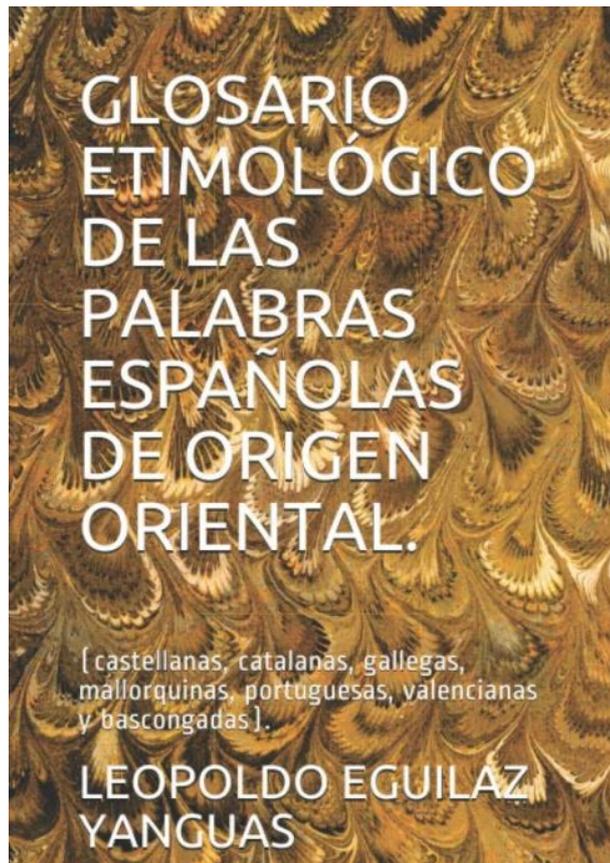
Sábado

El nombre del séptimo día de la semana tiene un origen muy particular. Esto así porque viene de la lengua hebrea. Hay que recordar que son pocas las voces del español que proceden del hebreo. Este origen no es particular al español; en todas las lenguas se reconoce la lengua hebrea como fuente para el nombre sábado, o, para el séptimo día de la semana. Cuando el nombre sábado llegó a lo que es hoy nuestra lengua, entró con la grafía *sabbado* o *sabbata*, del latín *sabbatum*, del hebreo *sabat*, descansar. *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental* (1974:487).

Otras voces procedentes del hebreo

Llama la atención el origen por lo inusual que es encontrar voces en español que deben su origen a la lengua hebrea. Entre las voces de este origen pueden citarse algunas como, sinagoga, rabí, rabino, ábaco, amén, babel, jehová, judío, kosher, mesías y shalom. Estas voces fueron escogidas al azar.

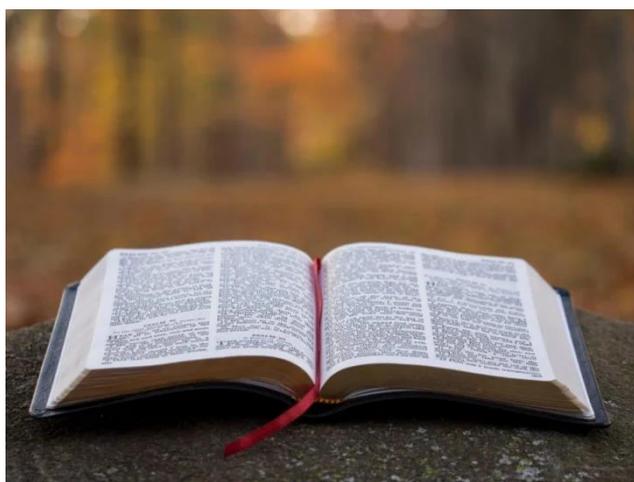
Al adentrarse en el estudio de la designación del séptimo día de la semana se notará que se recurrirá con mucha frecuencia a la historia y a las leyendas. Para esta voz esto es inevitable porque no basta con decir que tuvo su origen en la lengua hebrea. La etimología y la historia siempre se entrelazan por la importancia de la última para trazar el recorrido de la primera.



Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental (1974:487).

¿Por qué el sábado es día de descanso?

En la vida moderna para señalar la consideración de que goza el nombre y el día sábado se acude a la Biblia. En el Génesis, en el capítulo 2, versículo 2 puede leerse: “Y acabó Dios en el día séptimo su obra que hizo, y reposó el día séptimo de toda su obra que había hecho”. El versículo 3 consigna: “Y bendijo Dios al día séptimo, y santificólo, porque en él reposó de toda su obra que había Dios criado y hecho”. (Versión



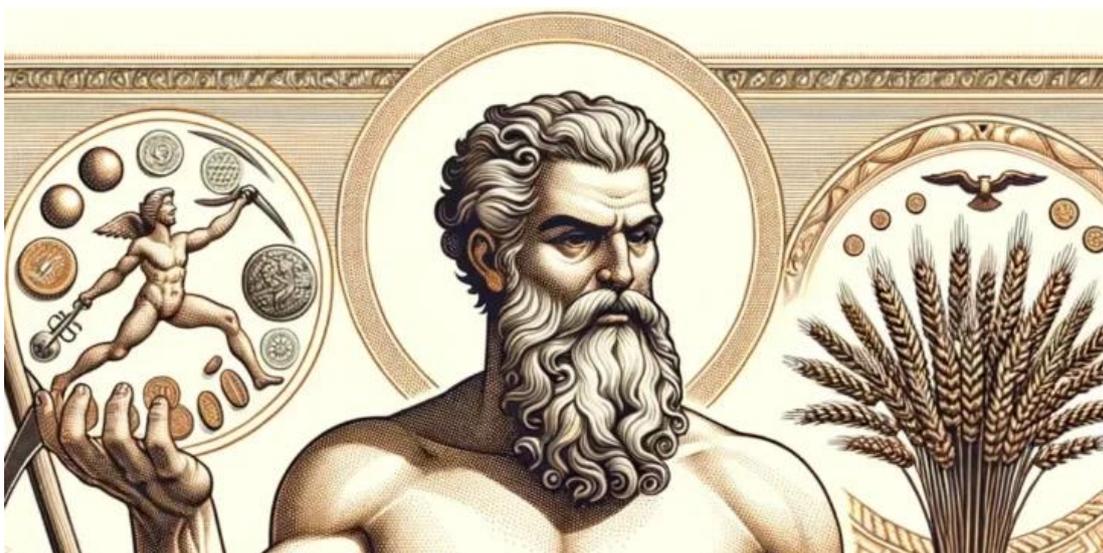
Reina-Valera 1909). No hay que extrañarse de la redacción o representación de estos versículos. Otras ediciones modernas de estos versículos presentan estos pasajes en español actualizado. Las nuevas redacciones no alteran el contenido.

La voz sábado proviene del hebreo *shabbath*, que en esa lengua implica la idea de **descanso**. No puede dejar de mencionarse que la norma de descanso semanal para los judíos es tomada al pie de la letra por los judíos ortodoxos. A pesar de que llega a las lenguas en uso en la actualidad desde el hebreo, no es menos cierto que transitó por caminos que dejaron huellas en la escritura actual en las lenguas modernas. En español la primera documentación data del año 1124, hecho que manifiesta la temprana entrada en lo que devino la lengua española.

Los versículos de la Biblia que se copiaron más arriba exponen como los días de la semana estaban asociados a la fase de la creación del mundo. La selección de los días y la duración de estos pueden estar asociado con cada una las fases más conocidas de la luna. Como se verá más adelante, antes de que los cristianos influyeran poderosamente en la consagración de los días de la semana, los antiguos los dedicaban a una divinidad de su mitología. El sábado era el *Saturni dies*, día de Saturno.

No hay que equivocarse. El sábado simboliza el reposo, pero, después de la actividad de la semana. En la liturgia judaica el reposo es la reproducción del séptimo día de la creación. Ese reposo lleva consigo la santificación, de ahí que sea un tiempo consagrado a Dios. Al llegar al Nuevo Testamento, el cristianismo con los Padres (patriarcas) de la Iglesia, la significación del sábado revistió un carácter espiritual, no solo material. En la literatura medieval al sábado se le llama “ocio santo”. Hay quienes aseguran que no se puede negar, cuando Dios se reposa, los demonios se agitan.

¿A cuál dios de la mitología clásica se dedicaba el sábado?



En la mitología clásica el sábado era el día consagrado a Saturno.

En la mitología clásica el sábado era el día consagrado a Saturno. “En la mitología romana Saturno era un dios más simple y más humano que el Cronos griego, con el cual fue confundiéndose hasta absorberlo”. Saturno era la personificación del tiempo, si bien engendraba los cuerpos físicos, después los aniquilaba. Es pues, el simbolismo del sentido destructor del tiempo. Se representa a Saturno alegóricamente como un anciano con una guadaña y un reloj de arena, una balanza, y a veces, un remo. La hoz que empuñaba correspondía a su función en tanto dios de la siembra y la cosecha. Se conmemoraba a Saturno con las festividades saturnales. *Diccionario de símbolos y mitos* (1980:381-2). Hay quienes aseguran que estas festividades se celebraban en diciembre, de donde derivó la Navidad cristiana en esta época del año.

En español existe la voz *Sabbat* tomada también del hebreo que es el día consagrado a Dios, día de descanso. Así como día de descanso, también es “asamblea de brujos y brujas en la medianoche del sábado”; por tanto, es sinónimo de aquelarre. La voz aquelarre llega desde el vasco *akelarre*, lengua de la que trae la significación reproducida antes.

¿Solo sufrió el español esta influencia?

Es interesante observar cómo en una lengua alejada del español se introdujo el séptimo día de la semana. En inglés se presume que entró antes del año 1200 de nuestra era con la escritura *Satterdaei*. El origen de este nombre es el mismo del español, día consagrado al planeta Saturno. Tal y como se escribió antes, este día era en inglés una traducción del latín *Saturni dies*, que era a su vez una traducción del griego *Kronou hemera*, día del dios *Cronus*, que se leyó antes era el dios Saturno de los romanos.

La forma *sabbatum* del latín clásico pasó a todas las lenguas romances. En italiano *sabato*, el español sábado, en catalán *dissapte*, en occitano *disapte*, en rumano *sambata*, (con unas marcas sobre las vocales), hasta llegar al alemán *Samstag*, para terminar *Sonntag*. En francés terminó en *samedi*.

En hablas regionales de España la voz sábado produjo voces derivadas para embutidos hechos de carnes de cerdo o para consumirse el sábado. Como dato curioso puede añadirse que estos embutidos eran conocidos por el nombre longaniza. **Sabatario** es el adjetivo aplicado al judío converso de los primeros siglos del cristianismo que continuaba guardando el sábado. **Sabático** es adjetivo para relativo o perteneciente al sábado; también se usó para el año que los hebreos dedicaban a dejar descansar sus tierras cada siete años. **Sabatino**, **sabatismo** y **sabatizar** son derivados en uso en el español moderno.

Colofón

Existe lo que se conoce por el nombre de **año sabático** que es un período, generalmente de un año de licencia con disfrute de sueldo, que algunas instituciones docentes e investigadoras conceden a su personal cada cierto tiempo. En los establecimientos de enseñanza ese período sabático casi siempre implica dedicación a labores de investigación y redacción de ponencias, artículos y libros.

Reunir el sábado y el domingo en una unidad de descanso, fin de semana, permitió establecer un reposo de dos días. Para las personas que trabajan una determinada cantidad de horas a la semana, en actividades que no cesan ningún día, estas reciben dos días casi siempre consecutivos.

PABLO ANTONIO CUADRA Y SU APORTE A LA POESÍA RELIGIOSA EN AMÉRICA LATINA¹

Por Róger Matus Lazo
Miembro correspondiente de la ADL

En este ensayo de Róger Matus Lazo, presentado como lección inaugural en la Universidad Católica Redemptoris Mater de Managua, Nicaragua, la poesía de Pablo Antonio Cuadra es el eje central de la reflexión. Matus afirma que la poesía de PAC es un testimonio de fe y un canto a la trascendencia. Con un lenguaje que une contemplación y denuncia, su obra entrelaza espiritualidad e identidad, destacándose como portavoz de la religiosidad popular. Su poesía reafirma la herencia católica de América Latina, integrando mística y justicia en un compromiso poético con la esperanza y la resistencia.

Muchos recordamos seguramente aquel hermoso texto clásico atribuido entre otros autores al mexicano fray Miguel de Guevara, *A Cristo crucificado*, un soneto de intención mística que aprendimos en la secundaria y que todavía somos capaces de recitar de memoria:

No me mueve, mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor: muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido,
muéveme el ver tu cuerpo tan herido,
muéveme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme en fin tu amor, de tal manera
que aunque no hubiera cielo yo te amara
y aunque no hubiera infierno te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
porque aunque lo que espero no esperara
lo mismo que te quiero te quisiera.

Se trata de un modelo de poesía mística de profundidad lírica, digno de parangonarse con los poetas místicos españoles del siglo XVI, los que en sus creaciones adoptan a Jesucristo, van a fondo y ven en el sacrificio en la cruz el nacimiento doble de la religión y de su convicción personal.

En verdad, la poesía religiosa en lengua española es un género con grandes practicantes: desde los poetas medievales y Santa Teresa y San Juan de la Cruz hasta Francisco González León, Placencia y Pellicer; desde el ecuatoriano César Dávila Andrade, el puertorriqueño Luis Palés Matos y el cubano José Lezama Lima, a los nicaragüenses Azarías H. Pallais, Pablo Antonio Cuadra y Ernesto Cardenal.

Poesía religiosa latinoamericana: sorpresas y contradicciones

Pero en América Latina, el camino de la poesía religiosa está salpicado de expectativas, sorpresas y contradicciones. Por un lado, hay evidentemente un manifiesto sello confesional. La mexicana Concha Urquiza (1910-1945) es excepcional en su afán de recuperar la mística en la época de la militancia socialista. Dice en sus *Sonetos de los Cantares*:

Aunque tan sierva de tu amor me siento
que hasta la muerte anhelo confesarte,
bien sé que como Pedro he de negarte
no tres veces, Señor, tres veces ciento.

Y la uruguaya Clara Silva (1905-1976), con un misticismo diferente al de la antigüedad, un ser humano amparado en la melancolía, que incorpora lo divino a lo cotidiano y es capaz de exclamar:

Soy como soy/ yo misma,/ la de siempre,/ con esta muerte diaria/ y la experiencia triste/
que guardo en los cajones/ como cartas;/ con mi pelo, mi lengua, mis raíces,/ y el
escándalo que hago con tu nombre/ para oírme;/ y tu amor que revivo en mí cada
mañana...

Otro ejemplo notable de este “nuevo tutearse” con Dios lo encontramos en el mexicano Carlos Pellicer (1897-1977), un poeta que se afana en mirar en carne viva la belleza de la divinidad:

Haz que tenga piedad de Ti, Dios mío.
Huérfano de mi amor callas y esperas.
En cuántas y andrajosas primaveras
me viste arder buscando un atavío.
(*Sonetos postreros*, 1952)

Ya nuestro Rubén, antes que los anteriores, nos había dejado un modelo de belleza formal y hondura religiosa. El poema *Spes* es una “especie de oración para liberarse de los pecados (ira, lujuria) y afirmarse en la esperanza de la salvación eterna”²:

Jesús, incomparable perdonador de injurias,
óyeme; sembrador de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno,
una gracia lustral de iras y lujurias.

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi “¡Levántate y anda!”

Cabe incluir someramente aquí otra veta presente en América Latina, que aún espera ser explorada: la poesía religiosa producida por autores protestantes, como Julia Esquivel (Guatemala, 1930), que escribe una poesía con intención mística pero siempre con los ojos puestos en la tragedia humana. Sus palabras son sencillas pero efectivas:

“Quiero ser tu pañuelo, Señor,/ limpio, suave, pulcro, fuerte,/ listo siempre/ entre tus manos que sanan [...] Y si te crucifican otra vez/ y necesitas mortaja,/ puedes convertirme en sudario.../ o en la bandera blanca de tu resurrección”.

Asistimos, por otra parte, a una de las mutaciones que experimentó América Latina a lo largo del siglo XX, manifestada sobre todo por la creciente descatalogización, resultado en parte por influencia de la modernidad, que empujó a muchos autores a ignorar por completo las restricciones clericales. Ante este supuesto debilitamiento de la religión mayoritaria, T. S. Eliot (1888-1965) se pregunta:

“¿Por qué hay más inquietudes religiosas en los medios culturales que inquietudes culturales en los medios religiosos? ¿Por qué la Iglesia, que hasta hace unos cuantos siglos era la cultura misma: el lugar de la creatividad en la música, las artes plásticas, el teatro, la literatura, la filosofía, la ciencia, ya no lo es? [...]” Y concluye: “Una fe que no produce cultura acaba subordinada a las creencias de quienes sí la producen”³.

Por eso, en la *Carta al Cardenal Casaroli* con ocasión de la creación del Consejo Pontificio para la Cultura, Juan Pablo II proclamó que “la síntesis entre cultura y fe no solo es una exigencia de la cultura sino de la fe. Una fe que no se hace cultura es una fe no plenamente acogida, no totalmente pensada, no fielmente vivida”.

Así surgen poetas preocupados por el tema de Dios, sin profesar la fe cristiana o más concretamente católica; son ateos o agnósticos o, si se quiere, ajenos a todo fervor religioso, pero muy atentos a la trascendencia. Se trata de poetas marcados por la influencia formal e ideológica de las vanguardias en épocas tan tempranas como el modernismo, con una poesía que asume un cierto aire de cinismo y nostalgia, alcanzando un grado profundo de desencanto en relación con las instituciones religiosas, aunque con una añoranza del trato con lo sagrado. Cito al peruano César Vallejo (1892-1938), en *Los dados eternos*, en donde el poeta le recrimina a Dios su falta de compasión por el sufrimiento del hombre:

“Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios; / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación”.

Esta osadía al dirigirse a Dios, esta especie de amargura rencorosa con respecto a Él, es consecuencia -justifican algunos estudiosos de la obra vallejana- de la ofuscación que en Vallejo provoca el sufrimiento humano presenciado a su alrededor. Porque Vallejo viene a ser el ejemplo de una voz honda y sincrética que no sólo redimensionó formalmente la tradición, sino que increpó a lo sagrado con una enorme autenticidad. Oigámoslo en *Los heraldos negros*:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios...

.....

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.

En *Espergesia*, el famoso último poema del libro *Los heraldos negros*, escrito entre 1915 y 1918, anuncia lo que vendrá en otra obra, *Trilce* (1922), en donde nos habla con sorprendentes imágenes de la “infinita noche sin Dios”.

El argentino Jorge Luis Borges (1899 –1986) siguió otro camino desde su increencia marcada por la añoranza de una fe infantil que nunca lo dejó en paz. En el *Poema de los dones* menciona a Dios, pero no es más que un apoyo abstracto, intelectual, en vez de una creencia religiosa que sostenga una convicción profunda. En el comienzo del poema, alude a la “maestría de Dios”, pero no deja de reparar en la “magnífica ironía” que le dio a Borges los libros y la ceguera:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

Lezama Lima (Cuba, 1910-1976) trasluce una fe por momentos lúcida y por momentos atormentada; Octavio Paz (México, 1914-1998), prófugo del catolicismo convencional, como Vallejo, no dejó de pensar en la divinidad, ajeno como estaba ya a cualquier marco dogmático o doctrinal. Dios, en su poema *El ausente*, es insaciable, sediento y vacío, y está ligado, indisolublemente, a la barbarie de los sacrificios; Nicanor Parra (Chile, 1914-2018) y su antipoesía representan el punto de partida de una poesía escéptica, sarcástica, que ha creado toda una escuela en el continente, mientras Mario Benedetti (Uruguay, 1920-2009) es el poeta *comprometido* que voltea su mirada para reclamar a Dios la “mala leche” con que ha escogido a sus representantes.

Como puede inferirse, la poesía moderna en América Latina se mueve en un creer y un descreer. Más bien, se desentiende de la divinidad de varias maneras. Ya sea por medio de un ataque soterrado a todo lo que suene a sagrado, particularmente a la religión y a la

Iglesia como imagen institucional y vehículo de lo sacro. Escribir poesía de tono religioso, para los autores modernos, resulta impensable, a menos que se haga con ironía y una profunda conciencia de lo sucedido en el ámbito estético. Los poetas modernos experimentan el proceso de secularización como una liberación de los lastres religiosos, no solamente para la vida cotidiana, sino, sobre todo, para la práctica del oficio poético. Se trata de una continuación de los impulsos del romanticismo, cuyos autores suplantaron la visión sagrada del mundo y en sus experimentaciones poéticas consideraron la posibilidad ya no del silencio de Dios, sino su definitiva ausencia.

En este contexto de la poesía moderna en América Latina, en donde campea el grito nietzscheano de la “muerte de Dios”, asumido después por Sartre (1905-1980) y Octavio Paz, se alza una voz, no solo de hondura poética, sino también de profunda convicción religiosa: nuestro Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), modelo de poeta-creyente que “combina la calidad artística con la pasión de la fe”, perfectamente consciente de su compromiso cristiano y, más específicamente, católico. Porque el contenido religioso de su poesía no se queda estancado en el dolor humano de Vallejo, ni en la fe intelectual y abstracta de Borges, ni en la vacilante creencia de Lezama Lima, ni en el Dios vacío de Octavio Paz, ni en el escepticismo de Nicanor Parra, ni en los reclamos frustrantes de Benedetti, ni en la moral trágica del hombre de José Martí. Cuadra es más decididamente trascendente, pero sin abandonar la sencillez y la profundidad, características constantes de su poesía. Por eso, ante la conmoción y la ternura que le motiva el tema de la Pasión y Crucifixión del Señor, levanta su palabra poética transformada en oración –la oración del dolor- como brazo, pilar, columna, para afirmar su credo, proclamar la verdad del Evangelio, pedir perdón por los pecados sociales y reconocer la autoridad y la doctrina de la Iglesia. Oigámoslo en la Primera Estación de su *Viacrucis* encargado por el papa Juan Pablo II:

Nuestro tiempo juzga otra
vez a Cristo.

.....

No permitas, Señor, que volvamos a cegarnos y que condenemos
la Inocencia.
No permitas que nuestro orgullo vuelva a sacrificar al Humilde.
No permitas que nuestra muerte invente un torpe juicio
para rechazar tu Evangelio.

.....

¡Que tu gracia, Señor, limpie nuestros ojos en este tiempo de confusión
para reconocerte siempre
en la autoridad de tu Iglesia
en la doctrina de tu Iglesia
en la pobreza, en la indefensión y en la renuncia.

Como laico comprometido con la causa de Cristo, se siente llamado a proclamar su palabra poética en defensa de la justicia y la libertad, pero reconociendo el valor trascendente de la empresa redentora. Dice Cuadra en este texto revelador de la “sutileza de su pensamiento y la honestidad de sus juicios” (Urbina):

“La ley dinámica del Cristianismo nunca fue construir paraísos en la tierra (para el Cristiano no hay utopía sino resurrección)”, pero el cristiano está llamado a la “lucha por la justicia, por el bienestar y por la liberación de los pueblos... pero no puede sustituir con ella la superior y trascendente empresa de la Redención. El reino de Cristo impregna y atraviesa las liberaciones humanas, manifestándose en ellas, pero sin identificarse con ellas.”⁴

Sin subestimar otros escritos de contenido religioso publicados en distintos momentos de su producción literaria, como su *Canto Temporal* (1933), en el que el poeta “proclamaba su fe de crucifixión que signó su vida” (Arellano), el corpus de la poesía religiosa, cristiana y católica de Pablo Antonio Cuadra está reunido en el *Libro de Horas*, que recoge textos escritos entre 1946 y 1954 en tres países: México (durante su exilio voluntario de tres años), España y Nicaragua. En esta obra, se plasma su fe como elemento emergente de una “zona misteriosa” que nutre la poesía de “poder” y de “amor, que es el sentimiento religioso”. Oigámoslo:

“Aquí se habla de una poesía que tiene, además, otra propiedad espiritual y es que sus palabras no sólo nacieron de la inventiva poética del autor, sino de una zona misteriosa que es todavía menos propiedad del poeta como es la fe”, por eso, “no sólo no soy yo el autor, sino que tuve que vencer la voluntad de ser y de manifestarse de mi yo, para que mi poesía se nutriera de ese poder y de ese amor que es el sentimiento religioso: lenguaje de este libro que, repito, no es mío sino en la medida en que tuve que alejarme de mí y navegar hacia el misterio”.⁵

El *Libro de Horas* – según uno de sus más lúcidos críticos, el venezolano Guillermo Yepes Boscán- condensa no solo el testimonio de su creencia en su proceso de reconversión y reencuentro con Cristo, sino el aporte de su poesía a la “catolicidad” de América Latina, entendida como la misión evangelizadora de la cultura y el rescate de la religiosidad popular. Ya en su *Canto Temporal* nos corre el velo de su experiencia interior:

¡Por un hombre se pasa, entre la llaga, al mundo!

.....

porque su palabra es el nombre de los cielos,
porque la cruz es una puerta rota,
un abierto dolor en arco de victoria
para el paso del hombre y la marcha de su canto.
(*Canto Temporal*, VIII)

La relación Iglesia-mundo como nuevo elemento evangelizador de la cultura es un paso significativo que asumen los obispos latinoamericanos y del tercer mundo en el Sínodo de 1974 en donde se habla de la “religión del pueblo, religiosidad popular o piedad popular”, profundizado después en el *Documento de Puebla*, en el que explícitamente se consigna la relación fe-religión-cultura popular.

Juan Pablo II va más allá al afirmar “una vinculación fundamental del Evangelio con el hombre en su humanidad misma”, vínculo que “es efectivamente creador de cultura en su fundamento”, porque “para crear cultura hay que considerar... al hombre como valor particular y autónomo, como sujeto portador de la trascendencia de la persona”, como lo hace el Evangelio.

Pablo Antonio Cuadra, nos dice Yepes Boscán, es “un portavoz privilegiado de la religiosidad popular latinoamericana, capaz de crear nuevas síntesis vitales, ya que ella es fruto del encuentro o mestizaje cultural que él deliberadamente ha asumido y promovido en la cultura moderna de su país”⁶.

Este gran crítico de la obra pabloantoniana señala tres cauces íntimamente entrelazados, particularmente en los poemarios de su madurez: *Cantos de Cifar y del Mar Dulce*, 1971, *Esos rostros que asoman en la multitud*, 1974, y *Siete árboles contra el atardecer*, 1979, donde descubre: “... una poesía de la *solidaridad humana y la caridad teologal*, testificadora del amor y la fe en Cristo como fuerza de redención y salvación; una poesía de la *civilidad y la dignidad*, resistente al ‘desorden’ establecido y a la negación de la libertad, y una poesía de la cultura, de la búsqueda de la *identidad nacional y del espíritu del pueblo*, a través de la indagación lírica del arte y los mitos”. Y estos tres cauces – agrega – “tienen una fuente primaria común: la preocupación y búsqueda de un *humanismo mestizo* que se revela en la fusión de Cristo y el hombre originario de América”⁷.

Porque Cuadra insiste en la necesidad de tomar conciencia de nuestra propia identidad mestiza – “suma de culturas”- , pero reconociendo el elemento más importante de su composición: “... el descubrimiento de Cristo por el indio de América”.

Por eso asume, consciente de su responsabilidad como intelectual y poeta comprometido con su fe de católico, su misión evangelizadora de la cultura a través de su pensamiento poético que “desciende a los orígenes” –como afirma él mismo-, al “hombre original en su exilio y su esperanza”, para descubrir y extraer “los grandes valores -el amor, la amistad, la poesía misma, el arte, la verdadera solidaridad del ágape-, los grandes valores... que son los que confieren un sentido a todos los otros valores y a la vida misma del hombre sobre la tierra”⁸.

Así se convierte –enfatisa Yepes Boscán- en el “portavoz privilegiado de la religiosidad popular” en América Latina, que es síntesis vital, fruto del mestizaje cultural y es “encarnación del Evangelio de Cristo en las culturas autóctonas”.

En verdad, la cultura hispanoamericana -nos recuerda Cuadra- debe a Darío el orgullo de ser mestizo y el reconocimiento de las dos herencias, la española y la indígena, pero sin

obviar “los valores del amor que propicia la religión cristiana heredada de España y las afrentas de la Conquista y el vasallaje”.

Dice Cuadra: “Es Rubén Darío el primer mestizo que, en la corriente de nuestra literatura culta, no solo actualiza un pasado y promueve una búsqueda, una peregrinación hacia el misterio indio y sus ‘revelaciones de una belleza desconocida’ -como él dice- sino que proclama en sí mismo, contra todos los complejos y prejuicios de su tiempo, el orgullo de ser mestizo. Y mestizo para Darío es equilibrio, es armonía, porque igual recoge y asume los valores de los españoles contra ‘los que solo ven zodíacos funestos’, que incorpora y asume los valores del indio contra ‘las manos que apedrean las ruinas ilustres’. Y es cuando enciende esa llama, o cuando afirma su fe, o cuando su pensamiento poético invoca o se hace oración al Dios Cristiano que, para él, es el Dios de América”. Por eso, en su *Canto de esperanza*, Darío vuelve sus ojos “al inmenso resplandor de la figura de Cristo” para gritar “por su retorno, como salvación ante los desastres de la tierra envenenada por las pasiones de los hombres”. Dice Darío:

Ven, Señor, para hacer la gloria de ti mismo,
ven con temblor de estrellas y horror de cataclismo,
ven a traer amor y paz sobre el abismo.

Y Pablo Antonio Cuadra en *Cristo en la tarde*:

¡Yo soy el amanecer y el ocaso!

.....

¡Oh, venid! ¡He vaciado de sangre mi corazón
para dar lugar que los hombres reclinen su pesadumbre!.

Un fervoroso testimonio de su fe marcado por un profundo sentido de la caridad que asciende hasta la cumbre en el *Himno de horas a los ojos de Nuestra Señora*:

¡Deja, Señora, que miremos con la fe de tu mirada!

.....

Dios te salve, María, congregación de los trigales,
en tus ojos la uva prepara su vendimia
y en tu mirada pasta sonrisas el Cordero.

.....

Madre de la aflicción, ¡crucificada entraña!
has dado a sombras el fruto de tu vientre
con el dolor de sangre de todas las mujeres!

¡Déjame en este canto asomarme a tus ojos
y encontrar esa sombra donde el amor reside
aquí, junto a la Cruz que se alza en tus pupilas!

La poesía católica de Pablo Antonio Cuadra – como casi toda su *poiesis* matizada de símbolos, misterios, angustias, alegrías y esperanzas del cristiano- está caracterizada por una vinculación con la tierra, con el misterio del hombre, con el dolor humano y la defensa de sus valores fundamentales. Una obra cristocéntrica, renovadora de la “catolicidad” en América Latina. Un obra, como dice Nicasio Urbina, “fundacional de nuestra nacionalidad, de nuestras raíces, de nuestra esencia”. Es Pablo Antonio Cuadra testimonio laico cumbre de la fe en Cristo y su Iglesia: poeta-creyente que no solo canta y enaltece la condición de los humildes y la “insurrección de la pobreza”, sino que reconoce en la más absoluta dimensión espiritual al Cristo redentor. Es nuestro *patriante* – como lo llama Jorge Eduardo Arellano- el “hacedor de cultura y constructor de soberanía que fue, del poeta que se apoderó de los ojos de su pueblo para ‘ver’ y crear con ellos visiones y realidades, sueños y esperanzas, para ser el más fiel intérprete de ese mismo pueblo y su más alta lengua contemporánea”.

Referencias bibliográficas

¹ Lección inaugural dictada en la Universidad Católica *Redemptoris Mater* de Managua el 8 de marzo de 2012.

² Fidel Coloma: *Rubén Darío, Antología. Verso y prosa*, 1991, Editorial Limusa, México, p. 127.

³ T.S. Eliot, *Notas para una definición de la cultura*. Trad. de Félix de Azúa. Barcelona, Bruguera, 1984.

⁴ PAC: *América o el tercer hombre*, págs. 113-116.

⁵ Citado por Yepes Boscán en su introducción a *La poesía religiosa de Pablo Antonio Cuadra*. FUNDARTE, Alcaldía de Caracas, 1996.

⁶ Yépez, XIX.

⁷ Yepes, XXIV.

⁸ Pablo Antonio Cuadra: *Aventura literaria del mestizaje y otros ensayos*, p. 147-150.

**AL MAESTRO JOSÉ ENRIQUE GARCÍA
EN OCASIÓN DEL PREMIO PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA
... Y UNA VIDA DEDICADA A LA ENSEÑANZA**

<https://acento.com.do/opinion/al-maestro-jose-enrique-garcia-en-ocasion-del-premio-pedro-henriquez-urena-9527341.html> / 22 de julio de 2025

Por Ramón A. Lantigua

En el año 1989 empezamos a participar en el Taller Literario de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU), dirigido por el doctor José Enrique García y donde en un par de tardes de la semana, entre las obligaciones propias de los respectivos programas de clase, nos reuníamos en aulas vacías, en auditorios o en cualquier pasillo o área verde del centro académico un grupo de entonces jóvenes, con el objetivo de fomentar la creatividad, el pensamiento crítico y las habilidades de escritura y lectura, bajo la guía atenta del maestro y amigo.

En el espacio que nos brindaba el Taller Literario de la UNPHU coincidimos el abogado y poeta Homero Pumarol; el magistrado Francisco Ortega; Sabino Ernesto; la pedagoga, actriz, guionista y productora Cheddy García, y quien escribe, junto a muchos otros aprendices de escritores. La lista de discípulos del maestro José Enrique García necesitaría un texto dedicado al efecto, en vista de que José Enrique más que un genio de la literatura ha sido un educador desinteresado que ha puesto sus amistades, relaciones y textos al servicio de quienes han necesitado de su apoyo.

El pasado 25 de junio nos sentimos regocijados al leer la noticia de que el doctor y maestro José Enrique García estaba siendo galardonado con el Premio Internacional Pedro Henríquez Ureña, resultando en el primer autor dominicano en recibir tal distinción.

El doctor José Enrique García, nacido en Santiago de los Caballeros, licenciado en educación (concentración en lingüística) de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra; doctor en filología por la Universidad Complutense de Madrid; miembro de la Academia de la Lengua de la República Dominicana; poeta, narrador, ensayista, maestro; pero sobre todo uno de los mejores seres humanos que han tenido la oportunidad de pisar esta tierra, es a juicio de quien escribe, el mejor poeta vivo con que cuenta nuestra patria (reconociendo que este pudiera ser un juicio sesgado por el gran afecto y admiración profesional que se tiene al homenajeado, lo cual en modo alguno disminuye la calidad del mismo).

El valor estético de la obra del maestro José Enrique García se defiende por sí solo. Lo delicioso no necesita explicarse y basta con saborearlo para que el simple contacto con el paladar revela su valía: “*Descálzate el camino / deja que la distancia no sea prisa en los ojos. / La noche empieza en el viento / que mueve aquellos árboles / y pronto no habrá certeza de pasos / ni mirar*” [...], Pausa. “*Salgo todos los días, / tarde llego a mi casa; / la oscuridad, el silencio, / los espacios vacíos / y los tiempos ya muertos / acogen mi llegada*”, Itinerario. “*Una mujer se mira / y su cuerpo despierta y se derrama / por los distantes días. / En la ventana, abrevia horas y sueños, / imposibilidades. / Sobrevive al olvido / lo que dulcemente quema*” [...] Lejanías.

Lo primero que leí de José Enrique fue un texto breve publicado en 1987 titulado “*Cuando la Miraba Pasar*” y desde ese momento no he dejado de leer y releer con entusiasmo todos y cada uno de los textos publicados por el amigo: *Meditaciones alrededor de una sorpresa*, 1977; *El fabulador*, 1980 (premio Siboney); *Ritual del tiempo y los espacios*, 1982; *Cuando la miraba pasar*, 1987; *El fabulador y otros poemas*, edición del Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1989; *El fabulador, poesía reunida*, 1977-2002; *El futuro sonriendo nos espera*, poesía dominicana, 2007; *Arcilla solo arcilla*, 2019; *Huellas de la memoria*, 1994; *Recodo*, 2000; y *Diversos poemas*, 2010.

En narrativa José Enrique nos ha dejado: *Contando lo que pasa* (cuentos), 1986; *Una vez un hombre*, 2000 (Premio Nacional de Novela); *Cuentos menudos* (cuentos infantiles) 2000; *Un pueblo llamado pan y otros cuentos infantiles*, (2002) (Premio Nacional de Cuentos Infantiles); *Juego de villanos*, cuentos, 2006; *El barco de luz y el otro bobo* (infantil y juvenil), 2016; *Taberna de náufragos*, 2019 y el ensayo *La palabra en su asiento*, 2004.

Desde aquellas tardes del 1989 en el Taller Literario de la UNPHU a la fecha se ha mantenido una amistad inquebrantable con el doctor José Enrique García, que nos ha permitido el privilegio de conocer la obra de los grandes escritores universales, a través de su acertada crítica; de disfrutar de la lectura de sus obras (las cuales regala sin autografiar hasta ser leídas) y de ser testigo de su alto valor humano, manifiesto en el apoyo de cada persona interesada en la literatura o de cualquier grupo que desee debatir algún tema literario o lingüístico en reunión formal o informal.

Felicitemos el trabajo y legado del más importante de los poetas vivos con que cuenta la República Dominicana. Con este breve trabajo saludamos al maestro doctor José Enrique García, deseando tiempo para recibir sus nuevas publicaciones y que sigamos compartiendo tertulias cargadas de anécdotas, arte, literatura y complicidad.

Taller literario de la UNPHU

El estreno de los aprendices

Por Francisco Ortega

Yo quisiera decir que ellos integran "la generación ibérica de los 90", que abren nuevos rumbos para nuestra expresión estética, que aportarán obras de importancia para la invención de las letras nacionales o simplemente, que no serán otra pérdida de aficionados de esos que pierden la cabeza antes de salvar el primer intento.

Pero mis palabras, por bien pensadas que sean y aunque ellos las hagan ciertas, como pueden hacerlo, no podrán compensar sus carencias ni eclipsar sus virtudes, como no lo pueden hacer las palabras de nadie con respecto a la obra de los hombres, por lo que he preferido dar un testimonio de su existencia y dejar que estas páginas sirvan de escenario para el estreno de sus voces.

Estas son las primeras obras de algunos, las mejores de otros y el esfuerzo de todos. La consumación de una primera ilusión forjada jueves a jueves, en los instantes que oscurecen del trabajo y el estudio; entre escritores célebres y libros inevitables, compartiendo lecturas algunas voces exquisitas y muchas otras, estímulos de risas reprimidas o sueltas, bajo la égida del doctor José Enrique García. Bienvenidas sean sus alas, el cielo no tiene barreras.

EL MUELLE

*El amuleto del olvido
era el hueso largo de las maldiciones,
los cerros
y la lengua dulce que esperaban a solas.*

*La pequeña explanada del mediodía,
donde hombres de mármol
dejaron sueños y esperanzas
ahora parecía inmensa*



Frente al busto del humanista Henriquez Ureña, en el campo Uno de la universidad, figuran desde la izquierda Homero Pumarol, Lucía Jiménez, Rocío del Alba Then, Pedro Montéz, Sabino Ernesto, María Alexandra Lugo, Ramón Antonio Fabián, Katherine Longo, Carlos Manuel Rodríguez y Ramón A. Lantigua.



El poeta José Enrique García, director del taller literario Pedro Henriquez Ureña, de la Universidad con el mismo nombre, mientras revisaba un trabajo de alguno de los miembros del grupo. Figuran, además, los jóvenes Ramón A. Lantigua y Homero Pumarol.

atravesada por el último rayo de luz.

*Partía la vida
envuelta en el murmullo sordo
de secos labios mojados de alcohol*

*y el humo de tabaco
ennegrecía las primeras horas de la noche*

*Ahora era el tiempo de las cosas:
porciones amarillentas
iluminadas por amarillos faroles,
trillera,
capones apilados
y al final, las quietas aguas,
como prueba última de la leña del día
que incubaba a dormir.*

Ramón A. Lantigua
Abril 11, 1991.-

CITA MARINA CON EL DÍA

*En la calma de la noche
las estrellas, adormidas sobre el mar,
iluminan las funosas alas
desplazadas
entre rocas que retroceden
hacia el horizonte...*

*El sol asciende en esplendor
y despierta a la tierra en colores
y vuelan sus rayos sobre la bahía.*

Katherine Longo
Abril 10, 1991.-

SOMOS

*Todo y nada
viva muerte
escupiendo el poño
que brota desde los entrañas
de la carne.*

Contrario al ocio que siempre se le ha querido atribuir a los poetas y escritores, éstos jóvenes estudian y trabajan. Además del trabajo de la escritura, estudian Medicina, Ingeniería, Economía, Contabilidad, Ciencias Políticas, Psicología y Derecho, respectivamente. Una es maestra.

Bullucio silente
susurrando en las paredes huecas
del ciclo del viento.

Eterna paradoja de uno mismo.

Sabino Ernesto

DESNUDA

Sufiente serena
vestida de rosas
y tardes encendidas
de aromas
y olvidos.

El tiempo nace en los poros
la mujer descansa
y atende,
la noche ocupa su azul
sobre aguas tranquilas,
tarda el amor.

Yuliza Pumarot

DOS RESPUESTAS
(Cuemto)

— Todo llega a su hora, recuerda que hay que darle tiempo al tiempo.
Eso dijo y luego se marchó, Aurora. Yo había todo el tiempo al momento, pues era el médico, siempre en consulta y con todo los tratamientos. Después, cuando me dieron la noticia, me acordé de lo que me había dicho: "No hay que preocuparse". Aquel día, yo estaba decidida, ni el niño ni yo. Andábamos de acuerdo aquel momento entre esas cosas y cosas duras, de entre las cuales ni el más sano tenía seguridad de poder salir.
Habían pasado dos meses desde que lo llevé, entré por él, pero mi hijo ya no estaba en la cama... estaba



a un metro del suelo, colgando de las sábanas. Creo que con esto, compañera, te respondo dos preguntas.
— ¿Cómo das, si yo sólo te hice una?
— Sí, das: el por qué no quiero saber de los médicos, y por qué estoy encerrada en esta celda. ¡Fragmento!.

María Alexandra Lugo
Mayo 2, 1991.

POEMA BREVE

Siento no existir
me abandona el silencio
he caído en el común vivir
en vivo. Ya no existe.

Pedro Montás
Marzo 3, 1991

HUELLAS-DESTINO

Bajo el ensueño silente
de tus besos



Los aprendices del taller literario de la UNPHU, jóvenes que dan sus primeros pasos por la literatura y que sólo sabe Dios y ellos mismos si más temprano que tarde serán los portavoces del hombre y los profetas de la esperanza.

tus huellas
tras ellas, mi destino
circundó por un universo
con olor a brisa.

Entre los escombros
viajo en el mar del desconsuelo
detrás de tus huellas
y tras ellas, mi destino
ese que se conjuga
en la laguna
de tus besos.

¡Tus huellas y mi destino
entazados
en un punto de vista!

Ramón del Alba Ther

ESTE HOMBRE

Yo habito en la morada del diablo
suerte de catadura encendida
entre flamas de agonía
y el deseo de la más bella piel
donde la sangre sólo afloraba

floras
rostras
y acortas,
y la vida, bajo las raíces
de los árboles aducados
oculta los encantos prohibidos.

Yo ando por este mundo ensal
tras las juncas olvidadas
de la mujer de sus castillas,
y del huro y la cintura
de un animal invergonzado.

Y aquí, en esta reacción humana,
nueña, abochornada,
vive este hombre, sangre de mis sangres
entre alas extrañas y un sexo incomprendido
revelando en la carne
las verdades que lo tocan...

... pero el mundo no repasa
Homero Pumarot
Marzo 21, 1991

DESPUES

El cuerpo agitado
se incorpora trabajosamente,
las manos tiemblan
recogen de aquí y de allá
y la espalda
al salir
dejó tras de sí la razón del ser
empañada de esfuerzo.

Ramón A. Lantigua
Abril 27, 1991.

BRUNO ROSARIO CANDELIER Y LA CRÍTICA LITERARIA. EL INTELLECTUAL Y EL PROMOTOR LITERARIO

(<https://acento.com.do/cultura/bruno-rosario-candelier-y-la-critica-literaria-el-intelectual-y-el-promotor-literario-9522318.html>) / 11 de julio de 2025

Por Basilio Belliard
Miembro correspondiente de la ADL

- Ni la altisonancia ni la grandilocuencia ni la ampulosidad lo caracterizan. Tampoco cayó en el terrorismo de la cátedra o el maniqueísmo policial o moral de la teoría y la crítica literarias.



Bruno Rosario Candelier.

Un rasgo distintivo en la vasta obra ensayística del crítico literario y filólogo, doctor **Bruno Rosario Candelier** (Moca, 1941), reside en que no se adscribió, dogmáticamente, a una específica escuela o corriente teórica de la lingüística, la crítica literaria o la filología –aunque se observan visos de la estilística–, sino que creó su propia forma de aproximarse al hecho literario, a la obra literaria misma, es decir, con entusiasmo, sensibilidad y admiración. Y esa peculiaridad acaso salve su obra, a la vez, del anquilosamiento y la petrificación. Ha tenido la visión de aunar, a su sensibilidad del fenómeno literario, la mirada generosa y la apertura estética para no ahogarse en el prejuicio miope y en la superstición excluyente. Y otro rasgo: fundir su vocación crítica a la vocación entusiasta de la promoción literaria. Así que, el gestor cultural se abraza a su condición intelectual, en la búsqueda por dejar una huella misionera en las letras dominicanas. Sin caer en la reseña periodística laudatoria y superficial, ni elevarse a las esferas del crítico literario abstruso, enmarañado y de “frases cohetes”, logró fundar un estilo y una forma de hacer crítica profesional, con vocación didáctica y prosa sobria. Ni la altisonancia ni la grandilocuencia ni la ampulosidad lo caracterizan. Tampoco cayó en el terrorismo de la cátedra o el maniqueísmo policial o moral de la teoría y la crítica

literarias. Si algo destaca su temperamento crítico es que siempre ha apelado al pensamiento sensible para articular su discurso, bajo el signo estético del ideal clásico y la defensa de los valores místicos. Sin provenir de la condición del poeta, que da el salto estratégico a la crítica –como ha sido tradición–, ni de la condición del narrador o dramaturgo, que se pasa a crítico literario, la suya es la del crítico a secas, que tardíamente asume la vocación del novelista.

De modo que su faceta de crítico literario lleva intrínseca no la de aquel que asume una ideología estética o una tendencia teórica, sino la del crítico que analiza, aprecia y valora la obra literaria, desde el pensamiento mismo, es decir, desde la reflexión sensible y la conceptualización de los valores estéticos propios o intrínsecos de la obra en sí. O colocando el pensamiento como eje motriz o centro de gravedad de la imaginación lectora. Y de ahí que sus juicios críticos sobre una obra determinada siempre están normados por una vocación pedagógica: por hacer no una obra paralela ni alejada de la obra analizada, sino para provocar—en el hipotético lector— el placer mismo que experimentó al leerla. De modo que, en la poética de su discurso crítico, hay implícita, desde luego, una propuesta –o poética– de lectura que aproxima autor y lector, y en la que el primero conquista al segundo, en un proceso de goce y celebración de la recepción. De ahí que nunca vemos, en su obra crítica, un afán destructivo ni una vocación por desmontar un texto, en sus elementos compositivos y estructurales. Por el contrario, hay siempre una solemnidad, una gravedad, por inyectarle a la obra literaria analizada, un aura de misticismo o un halo de sacralidad.

El doctor Bruno Rosario Candelier practica el ensayo literario como un acto de creación y desde una experiencia estética de la imaginación. Hace uso de la palabra como búsqueda de espiritualidad, desde su concepción mística del lenguaje y desde su condición cósmica de la vida. Para él, la crítica literaria es un ejercicio que une el “vínculo entrañable” entre la conciencia estética de la obra y el ideal místico que la gestó. Toda su vida intelectual –de más de treinta años–, la ha ocupado –o destinado– a emplear su energía creadora en elaborar y fundamentar, teóricamente, la estética del movimiento Interiorista –que fundara en 1990, en su natal Moca. De ahí su defensa apasionada, como un profeta laico, que hace una labor misionera, evangelizadora o sacerdotal en la aventura de su vida, y en la creencia en el ideal clásico de la belleza, de raíz helenística. También en edificar un castillo de palabras que le dan fundamento teórico y filosófico a su cosmovisión de la creación literaria. Su búsqueda de la belleza y su tentativa por encontrar el misterio de la palabra y de la creación, lo han llevado a un estado de contemplación mística y a una experiencia de comunión con el mundo clásico grecolatino. De ahí que haya hecho de la escritura, del oficio de la crítica y de la teoría literaria, un ideal de vida, una experiencia religiosa y una aventura espiritual, donde se funden: la religión y la literatura, el arte literario y el arte de la meditación, el misticismo y el ascetismo, la teología y la estética. Lo que postula y defiende Rosario Candelier es la dimensión metafísica de la creación literaria y el fomento de la poesía mística para alcanzar la trascendencia espiritual. (No estoy seguro si lo logrará o si es posible alcanzar ese ideal). En su manifiesto del 29 de diciembre de 1990, de la Poética Interior o Interiorismo, aboga por estos postulados, cuya retórica promueve el estudio y la creación desde el ideal clásico. La estética interiorista propugna, en esencia, por el énfasis en lo trascendente y el cultivo de la poesía metafísica y mística, usando el mito como materia de creación verbal, pues es el origen del *logos*, de

la palabra. Se basa, a un tiempo, en la búsqueda de lo trascendente y la comunión con la naturaleza: de lo primigenio a lo universal, de lo originario a lo cósmico –o a la totalidad del universo. Es decir, desde la inmersión en el mundo de la subjetividad hasta la percepción ontológica del mundo: de lo íntimo para alcanzar lo humano, de lo personal para conquistar la trascendencia. Su filosofía de vida y del arte descansa en encontrar el sentido trascendente de la realidad para lograr la transformación espiritual del hombre, donde el ser se integre al mundo. En los principios del Interiorismo hay un énfasis en los valores míticos del mundo clásico y de la modernidad. Como se ve, se trata de un movimiento literario nacional, con vocación universal, que reacciona contra el ideal intrínseco de las vanguardias, basado en la experimentación, para asumir una estética de anclaje y subordinación a la tradición clásica. Lo que el autor mocano hace con sus discípulos es inyectarles el valor de la sensibilidad y la sabiduría, que contienen las obras de la clasicidad grecolatina, bajo el imperativo estético de que sus valores son trascendentes, permanentes y paradigmáticos. Y de que la obra literaria no es razón ni técnica *per se*; tampoco sociología, filosofía o mero juego verbal, sino que tiene un sentido, un misterio y un contenido que la trasciende. La belleza, que había sido la diosa del romanticismo (pese a que los simbolistas la injuriaron y la sintieron amarga, como Rimbaud), vuelve a adquirir fuerza, protagonismo, categoría, importancia y hegemonía para la poética del Interiorismo: se convierte en su ideal estético, y en potencia inspiradora. En búsqueda no de vacío –como muchas filosofías orientales–, sino de plenitud, desde una visión estética y valorando, en su justa dimensión metafísica, al ser humano. Gracia, belleza y don habrán de ser los fundamentos de su vocación y de sus ideales estéticos, y de ahí su afán con los encuentros literarios y retiros espirituales (en campos y montañas) por poner a comulgar la metafísica y la mística con la creación mitopoética; o a comulgar y dialogar la naturaleza con el hombre, el mundo exterior con el mundo interior y el ser con el espíritu. Estos ideales estéticos no dejan de apuntar hacia lo utópico y al optimismo de la esperanza, en su búsqueda por alcanzar la sustancia de las cosas, obviando lo material y lo puramente anecdótico. Es decir, todo lo que conduzca al creador de la palabra, a caer en el laberinto de la angustia terrenal y en el abismo de lo percedero y transitorio.



Bruno Rosario Candelier.

En el *corpus* de su obra ensayística (teórica y crítica) podemos encontrar el manantial que le dio origen, fundamento y consistencia a su magna y vasta empresa libresca –que abarca más de 50 obras. También podemos rastrear los valores y símbolos de su obra crítica, en su tentativa por imprimirle una teoría metafísica. Todo el tejido de su prosa crítica está iluminado e insuflado por la intuición, pero una intuición calculada, no al azar –como creían los surrealistas y los dadaístas–, sino vigilada por una teoría consciente del lenguaje y de la creación literaria.

Ideólogo y teórico de su agrupación literaria, es decir, del Movimiento Interiorista –que asume el ideal místico de la poética interiorista–, Bruno Rosario Candelier ha desarrollado, además, otra vertiente investigativa, y es la vocación lexicográfica y lexicológica: la de elaborar y editar diccionarios, como director de la Academia Dominicana de la Lengua –o coordinar, con un equipo de académicos, sus publicaciones. Así pues, el crítico, el ensayista, el novelista, el lingüista, el filólogo, el educador y el promotor literario conviven y coexisten en su mentalidad intelectual. Desde 1975 –cuando publica su primer libro– hasta la actualidad, su pasión crítica no ha cesado, ni disipado su fervor como gestor literario –desde la fundación, en Moca, del taller literario Octavio Guzmán Carretero, El Ateneo Insular y la organización del primero y segundo coloquios de la novela dominicana.



Bruno Rosario Candelier.

A Bruno debo parte de mi vocación literaria inicial, pues su casa, en Moca, fue morada de tertulias y conversaciones, que yo alternaba con visitas a la casa de Julio Jaime Julia (otro de mis primeros mentores). Decía Bruno, que todo el que quería iniciarse en la

escritura en Moca debía pasar por las manos de don Julio. Y era así. Esas palabras tenían un aire profético y simbólico. En la trayectoria de Bruno, como promotor cultural, mentor de jóvenes y crítico literario –que se expresa en la formación de grupos y cenáculos– esta vocación, como se sabe, genera pasiones y animadversiones. Y, como es natural, Bruno ha sido víctima de esa pasión altruista de mentor, promotor de talentos literarios e ideólogo estético. De ahí que haya conquistado adeptos y también desafectos, ganado detractores y, a la vez, adláteres, que aun lo siguen con entrega religiosa, admiración fervorosa y lealtad mística. Despierta así, como es lógico, pasiones encontradas: la gratitud o la ingratitud; la lealtad o la deslealtad, la solidaridad o el desapego. Pero, eso sí, a nadie deja indiferente. Haciendo las sumas y las restas, los pros y los contras, comulguemos o no con sus postulados estéticos y su vocación como promotor cultural, lo cierto es que ha escrito y creado una obra ensayística de amplio calado, de ejemplar consistencia y de monumental envergadura, expresada en artículos, reseñas de libros, prólogos, estudios, conferencias y presentaciones de escritores. Sus libros, por su extensión y volumen, se leen como tratados o ensayos de corte académico, unos, y otros, con visibles perfiles didácticos o, cuando no, con una raigambre filosófica o estética. Detrás de algunos, late el cariz místico y, en otros, el pensador estético deja entrever sus aristas metafísicas. En todos, sobresale el maestro, el pedagogo o el doctrinario, que busca adoctrinar, ideologizar, despertar y descubrir pasiones creadoras o vocaciones literarias, ocultas o suspendidas; o el evangelizador literario, que lleva la antorcha no del teólogo, sino del místico, que asume el oficio de la palabra, como un ideal laico de vida y de trabajo.

CENIZAS DEL QUERER: EVIDENCIA DE UNA CONCIENCIA SOCIAL

Rita Díaz Blanco

Emilia Pereyra es, posiblemente, la narradora más prolífera de la República Dominicana. La trayectoria de esta valiosa literata es vasta e impecable y su aporte inigualable a las letras nacionales. Dentro de sus obras figura *Cenizas del querer*, escrita en el 2013 y puesta en circulación por la Editorial Santuario. En sus páginas confluyen y conviven el amor, el odio, la venganza y el sentir popular de personas de distintas generaciones y clases sociales que se vieron atrapadas por el destino nefasto. La muerte viaja sin maleta ni ataduras. Entra en los lugares menos inesperados en busca de aquellos a quienes ha trazado un destino funesto, muchas veces como algo evidente a las proezas que los identifican. Entonces, el destino mueve los hilos de sus vidas constituyendo la materia esencial de esta novela.

Emilia Pereyra nos presenta a Doña Beatriz, mujer abnegada y devota creyente, quien sufre una transformación drástica con la traición de su esposo que la llevará a los brazos de otro hombre. Es quien carga la mayor parte del peso de la historia, pues a lo largo de la misma se ve afectada por el comportamiento de todos a su alrededor. Demóstenes, esposo de Beatriz, no se imaginaba que su pasión por Gloria, la prostituta, desencadenaría tortuosos eventos que dejarían en su vida secuelas tan profundas. En medio de intrigas y comportamientos de doble moral llega la destrucción de los personajes principales, dejando como protagonistas a Luis Caro y a una Beatriz envejecida, embarazada y atormentada por las decisiones de la juventud. Dentro de la novela, los personajes son concebidos por Pereira con aguda conciencia del comportamiento humano, debido a la complejidad que cobran en sus páginas. Los mismos son de algún modo marionetas de una sociedad preconcebida por generaciones, matizados por las creencias populares y la moral tradicional. Demóstenes es el típico hombre que sucumbe a la tentación de una mujer más joven que la suya y quien da inicio a esa cadena de conductas destructivas con su relación extramarital con Gloria. Esta última, condenada a los estereotipos sociales donde no encaja por haber tomado la decisión de vivir de su cuerpo, pierde hasta el derecho de criar a su hija y decide suicidarse lanzándose al mar. Divina Pastora, hija de ambos y criada por Beatriz, sucumbe al dolor, la soledad y el tormento del primer amor suicidándose, aun a sabiendas de que estaba embarazada. Florita, desvirgada a la fuerza

por su patrón, Demóstenes, toma venganza contra su detractor ayudada por los Seres que la cuidan.

En cuanto a la moral tradicional, esta es custodiada por las vecinas que chismorrear tras las puertas la vida de la gente del pueblo y por el padre Solano, quien con sus asignaciones de avemarías y padrenuestros, procura alcanzar la salvación de las almas que a él acuden. Todos procuran mantener una apariencia moral que no existe: desde la que escucha las conversaciones por el cable del teléfono hasta el doctor, que miente para que no se desaten las murmuraciones: “-¿Usted es un insensato! ¿Cómo piensa que voy a dejar a mi hija? Soy una mujer casada por la Iglesia. A pesar de todo, no se me ha ocurrido divorciarme. En mi familia, las mujeres nunca han tenido dos maridos. Somos una familia ejemplar, sin historias, sin manchas (Pág. 108).

- *Por el amor de Jesucristo, doctor, si él ha cometido el pecado de intentar contra su propia vida, no se lo diga a nadie... ¿Qué van a decir de nosotros en este pueblo?*
- *No se preocupe, Doña Beatriz. Nadie tiene que enterarse. Prepararé al difunto. Diré que falleció de causas naturales y todos contentos. Mi palabra es ley en este pueblo (Pág. 160).*

La autora crea en Beatriz el dilema de una decisión que afecta su papel en la sociedad, hace que el personaje reconozca su situación, ponderando el hecho de que la tradición familiar le impide rehacer su vida y debe aguantar callada la relación fallida de su matrimonio. Con este caso, la novela revela la percepción de los papeles de género que caracterizan a una sociedad en constante transformación. Solo Luis caro es un hombre de comportamiento transparente. No crea una fachada para agradar a nadie, es decidido y abierto a tal punto que enfrenta al padre Solano por acusarlo de “arrastrar a Beatriz al pecado”:

- *Padrecito de mierda, deje de atormentar a Beatriz con pendejadas divinas. ¡Cállese para siempre!- ladró, estrellando el teléfono (Pág. 191).*

Otro aspecto interesante es la forma en que el relato alude al tema de las creencias populares, las apariciones, premoniciones y la existencia de las brujas, enraizadas en las convicciones supersticiosas del pueblo. Las expresiones de la religiosidad popular todavía hoy están muy afincadas en la sociedad. La autora toma como punto de partida la realidad real, que la inspira y genera una energía en sus sentidos para encuadrar la novela en un

escenario mítico-religioso. La presencia de muertos y aparecidos en la vida de los pueblerinos es tan real que no es necesario experimentarlo, con saber que a alguien le pudo suceder es suficiente, situación que está bastante cerca de la realidad socioeconómica de los países latinoamericanos. Pereira le da un carácter provinciano al relato, cuyos personajes viven en las periferias de una sociedad que influye en sus vidas quedando en medio de lentos pero inevitables cambios de la existencia. Así ocurre la mayor parte del tiempo:

- *¡Doña Beatriz, prepárese, su suegro se va a morir! Acabo de verlo cayéndose por un barranco. Se sale del carro, se lleva las piedras, se agarra de las matas, pero cae y ... (Pág. 41)*
- *(...) ¿Cómo supiste que era él? ¿Tú no lo conoces?*
- *Me lo confirmaron los seres (Pág.41).*

¡Qué noche del demonio! Toño fue el que más la golpeó. Estaba como un perro rabioso, le insultaba. Ella chupaba a Sorita, su hija recién nacida, y la pobre se estaba muriendo. A mí me dio un poco de pena pero era mejor no decir nada, también me hubiera golpeado. (...) Creo que quien traía a las brujas era Florita.

- *¿Por qué cree que la bruja era Florita? ¿Acaso usted la vio?*
- *No, doña Beatriz.*
- *¿Por qué lo cree?*
- *Me lo dice el corazón*
- *Ah (Pág. 196).*

Unas veces esta prolífica escritora pone sobre los hombros de los personajes el oscuro manto de la tristeza, otras les alientan a perseguir la luz, a buscar la salida, porque de eso se trata: de huir del destino. El drama hormiguea de principio a fin en la vida de los protagonistas. Del mismo modo, nos introduce la ironía como elemento, un acontecimiento inesperado opuesto y absurdo de lo apropiado. Esta ironía es notable en Beatriz cuando estuvo tratando de salir embarazada en su matrimonio muchas veces. Al lograr embarazarse lo perdía sin importar los cuidados que haya tenido. Rogaba a Dios, hacía penitencias, era sumisa a su esposo, en fin, era un modelo de cristiana. Sin embargo, cuando sucumbe a la pasión con Luis Caro, no se cuida, ya había recibido la sentencia del doctor de que no iba a tener hijos, ya estaba entrada en edad y queda embarazada sin problemas. Lo que suponía debía recibir según las consideraciones religiosas era un

castigo divino por su infidelidad y no fue así. Para colmo, recibe la noticia el día del funeral de Demóstenes con quien estaba casada como ella misma dice: “por la iglesia católica, apostólica y romana”:

“! Noo! ¡No puedo hacer eso! Soy una viuda reciente. Mi hija volverá. El padre Solano, las monjas, la directiva del club... ¡Qué van a decir de mí! Todavía no sé qué voy a hacer con esta criatura (pág. 188).

Utilizando la narración en 3ra. persona y la técnica de “los vasos comunicantes” Emilia Pereyra mantiene el interés de los lectores a través del juego del tiempo y la intriga de los personajes principales. Esta técnica se hace notable porque va contando simultáneamente las historias de modo que se influye la una a la otra, complementándose y modificándose. En los orígenes, aparece Demóstenes interceptando una carta que iba dedicada a su esposa, donde ponían en evidencia su relación con Gloria. Luego, la autora nos lleva al pasado para explicar la pasión tormentosa que lo unía a la prostituta y de ahí en adelante mantiene en paralelo la realidad después que aparece Florita en la casa y la chiquilla se convierte a la fuerza en su amante. Se presenta la historia de los personajes principales realizando acciones diferentes en sitios diferentes con una cronología muy similar. Mientras Beatriz se mantiene en el pueblo criando a su hija, Demóstenes vive en la Estancia con Florita. En las postrimerías de la narración retorna la angustia; aparece Beatriz despertando de un desmayo en la clínica y el final queda abierto.

En Cenizas del querer, con sus 39 capítulos, se presiente la tragedia desde los inicios de sus líneas. Es un camino azotado por el aire melancólico, sin embargo, los que recorren sus páginas, a pesar de la tristeza, el viento inclemente del deseo, los fracasos y los finales desdichados, se pueden identificar con las pasiones humanas comunes.

Emilia Pereyra experimenta empatía y hasta piedad en la caracterización de sus personajes, muestra de la comprensión hacia el ser humano. No los juzga, ni los somete a escrutinios morales, más bien, con su conciencia los concibe como criaturas abiertas a la redención. Demóstenes, por ejemplo, a pesar de sus acciones contraproducentes, al verse al borde de la muerte, siente miedo y por la descripción de la escena pudiéramos pensar que hasta se arrepintió de sus actos: *“El enfermo hizo un movimiento. Se acomodó la sábana. Inmisericorde, el miedo lo atacó y se le enroscó hasta provocarle dolor” (Pág. 158).* En esa misma escena, Florita, su atacante, es movida por la venganza con la misma fuerza que los dioses intervenían en las personas en las famosas escenas de la

Ilíada de Homero. Como si ella no fuera más que el vehículo de un ímpetu desaforado: “*Florita era una fuerza destructora movida por el pasado*” (Pág. 158). Luego, ese mismo personaje sufre los embates de su comportamiento como cualquier persona: “*A mí me dio un poco de pena (...). Florita se retorció, lloraba*” (pág. 196).

Dueña de una creación literaria testimoniada por la susceptibilidad al mundo circundante, es Pereyra una novelista que ha desarrollado gran sensibilidad frente a todo dolor humano y de manera particular en la frontera entre la realidad y el misterio. Esta novela, desarrollada en su natal Azua de Compostela, refleja a otros tantos pueblos de la República Dominicana que viven bajo la influencia de los valores morales tradicionales y luchan cada día con sus principios y convicciones.

**Encuentro del Movimiento Interiorista,
La Torre, La Vega,
26 de julio de 2025**

**PUBLICAN FORMAS DEL AZAR,
ANTOLOGÍA POÉTICA DEL DOMINICANO JOSÉ ACOSTA**

(<https://www.diariolibre.com/usa/revista/2025/06/30/publican-en-ny-formas-del-azar-antologia-poetica-de-jose-acos/3167481>) / 30 de junio de 2025

- Formas del azar está disponible en Amazon en formatos de tapa blanda, tapa dura y libro electrónico



El escritor dominicano José Acosta. (FUENTE EXTERNA)

La editorial *Techo de Papel*, con sede en Nueva York, ha publicado *Formas del azar: Antología Poética Personal (1993–2018)*, del reconocido escritor dominicano **José Acosta**, ocho veces ganador del Premio Anual de Literatura de la República Dominicana, el más importante del país.

La antología reúne **poemas seleccionados** de todos los libros publicados por **Acosta** hasta la fecha, incluidos *Territorios extraños* y *Viaje al día venidero*, galardonados con el **Premio Nacional de Poesía "Salomé Ureña de Henríquez"** (1993 y 2016, respectivamente); *Destrucciones*, obra ganadora del Certamen Internacional de Poesía "Odón Betanzos Palacios" de Nueva York (1998); y los poemarios *Catequesis del íncubo*, *En el futuro llueve* y *La Tercera Avenida me odia*, que obtuvieron, el accésit del **Premio Internacional de Poesía Casa de Teatro** en el año 2000.

La obra también incluye textos del poemario *El evangelio según la Muerte*, distinguido con el Premio Internacional de Poesía "Nicolás Guillén" de México en 2003.

En el prólogo, el destacado **crítico literario** y presidente de la Academia Dominicana de la Lengua, **Bruno Rosario Candelier**, escribió: "La poesía de **José Acosta** manifiesta ondas y vertientes de la realidad invisible, sutil y misteriosa, interna y esencial que entraña el misterio y conforma la realidad trascendente".

"Acosta ha desarrollado en su cerebro singulares circuitos con el poder de percepción extrasensorial para ver facetas y perfiles de la realidad trascendente en ondas invisibles de las cosas, y, al testimoniarlas en su lírica, crea una **poesía original**, sustanciosa, profunda y sugerente, una manera de decir que su obra es plena y reveladora de una cosmovisión poética de singular relieve y de alta prosapia estética y espiritual", añadió.

- *Formas del azar* está disponible en **Amazon.com** en formatos de **tapa blanda**, tapa dura y libro electrónico.

Sobre el autor

José Acosta nació en Santiago, República Dominicana, en 1964. Es **poeta, narrador**, comunicador social, y uno de los escritores dominicanos más galardonados de su generación. Es miembro fundador de la Unión de Escritores Dominicano (UED). Desde 1995 reside en Nueva York.

Entre sus obras se encuentran los poemarios *Territorios extraños*, *El evangelio según la Muerte* y *Viaje al día venidero*; los libros de cuentos *El efecto dominó* (Premio Nacional de Cuento Universidad Central del Este 2000), *Los derrotados huyen a París* (Premio Nacional de Cuento "José Ramón López" 2005), *El patio de los bramidos* (Premio Nacional de Cuento "José Ramón López" 2015); y *Muchacha negra en un banco del parque* (Premio Nacional de Cuento "José Ramón López" 2021), y las novelas *Perdidos en Babilonia* (Premio Nacional de Novela "Manuel de Jesús Galván" 2005), *La multitud* (Premio Nacional de Novela "Manuel de Jesús Galván" 2011), *Un kilómetro de mar* (Premio Casa de las Américas 2015, en la categoría de Literatura Latina en los Estados Unidos), y *El lodo y la nieve* (Premio Nacional de Novela "Manuel de Jesús Galván" 2019).

En 2010, su novela *La tormenta está fuera* estuvo entre las 10 finalistas del XV **Premio Fernando Lara** de Novela, de la editorial Planeta, y en 2011, fue **finalista** del Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, de Francia.

En 2024, su poemario *Nos guiarán las luciérnagas* fue **finalista** del **Premio Mundial de Poesía Mística** Fernando Rielo, en España. En 2016, el Banco Central de la República Dominicana editó e incluyó en su Colección Bibliográfica su novela *La tormenta está fuera*.

LA TABERNA DE TOM PHIPS

JOSÉ MOYA PONS

Por Miguelina Medina

En mi compromiso con la intuición y las revelaciones sutiles de la palabra, debo decir que estuvieron conmigo en este andar por la obra de José Moya Pons: *Anadel, Ahora que vuelvo, Ton, Carmen, El rapto en el serrallo* y, casi imperceptible, *El Masacre se pasa a pie*; de mano de sus autores, Julio Vega Batlle, René del Risco Bermúdez, Georges Bizet, Wolfgang Amadeus Mozart y Freddy Prestol Castillo; como con una carta de ruta que el destino marca a las obras que no mueren.

Debo declarar también que el autor me hizo ser juez y parte, sin dolo, de las verdades inauditas que narra, a las cuales solo puede vérselo la belleza si nos introducimos en ella como él lo hizo: junto a ella y separado de ella. La belleza que salva lo salvable de lo ruín Moya Pons narra en su libro; y lo publicó por el compromiso con su templo interior, pues una voz de trompeta con sordina le subyace, aunque supo prepararla para que se advirtiera. Sé que esta es mi visión, pero está sostenida en una compenetración muy íntima que tuve con estas cuentas allí plasmadas del autor.

La taberna de Tom Phips es una epopeya

La obra de José Moya Pons es una epopeya, una fabulosa narrativa poética que canta una gloria, la cual nos entra a una realidad, imaginada o real, pero de ella da cuenta fiel su autor. Él la define como *reseña* de un *pasaje por las tierras que toca el Mar Caribe*; pero el texto donde lo expresó parece pertenecer a la misma narración más que a un prefacio, pues no lo nombra como tal, técnica que al final deja en el lector la idea de que nada de lo que leyó sucedió realmente, sino que solo fue una maravillosa ficción. Ojalá así hubiera sido; pero pienso que esta logística narrativa del autor tiene una intención muy clara. Y lo expongo de una vez: fue una vivencia y hay que escuchar sus voces, las moribundas, las desesperadamente sobrevivientes y las desnudas con plena conciencia.

El lenguaje, entonces, con el que narra la epopeya tiene la marca de esa propiedad del alma de la obra. El tono es triste, una lamentación, pese a aquella batalla ganada. El protagonismo, por supuesto, lo entraña el título, «La taberna de Tom Phips», pero también lo tiene el autor desde su propio canto épico. Sí, porque el autor libró dentro de ella una lucha. En voz de un narrador bien equipado él la canta, triste y satisfecho y lleno de victoria. Ambos protagonistas sobrevivieron: el uno, como en su vida lo ha hecho, y el otro, en ella injerto por las circunstancias y salido cuasi ileso.

Tras treinta y seis años de silencio, el autor decide hacer audible su épica. En la última página del libro, a manera de colofón, dice: «Esta obra fue terminada de escribir en febrero de 1985 y permaneció inédita desde entonces hasta la realización de esta edición, impresa en julio de 2021». Si no hubiéramos sabido del tiempo que tuvo en reposo la obra no nos hubiéramos dado cuenta de la sutileza que tiene el autor para tratar algunos temas, pues sabe que corre el riesgo de que se pierdan las intenciones de su voz: se trata de las tratas y los trueques que tienen lugar en esta historia, y que se dan en alta mar, para llevarlos a la costa, a un cabo (p. 11), que él no dice su nombre, pero que expresa: «Llegamos / Tom / por el camino de los nudos, / desollando cerdos y reses, / ahumando carne y dolores, / fajando gavelas al machete, / cruzando el río de la matanza, / sus manes, conjuros, revuelos, / su barrunte de sangre y duelos, / sin venganza» (p. 35).

Estas voces forman parte del registro de dolor de nuestra historia pasada en el *río de la matanza*, cual duele de alguna manera en el alma de este auténtico autor dominicano. Algo misterioso se acunó en su sensibilidad para traerle respuestas a mucha gente. La «trata», en el contexto expositivo de esta obra, significa: ‘Tráfico que consiste en vender seres humanos como esclavos’, y también ‘Tráfico de mujeres, que consiste en atraerlas con coacción o mediante engaño a centros de prostitución para su explotación sexual (<https://dle.rae.es/trata?m=form>). El *trueque* que registra (p. 27) se hace con monedas «*marcadas y sin marcar*» (p. 149) de diversos países del mundo. Igualmente, de esta «trata» se infiere que hubo trueque con carne de animales marinos (pp. 19, 39) que están en extinción y por tanto es prohibida su caza.

Si reaccionamos a la obra sin enojo, veremos que ella nos ubica en su valoración como una joya preciosa. El enojo, de sentirlo algún lector, sin embargo, es genuino. Pero al leerla, de pronto nos encontramos con las cadencias sexuales de un “tierra-mar” de adolescente, por las que vimos pasar a muchos varones de nuestra época. Si reaccionamos sin enojo, nos encontraremos nosotros mismos dentro de aquella taberna, y es ahí desde donde podremos entender al autor y su obra. Algunos entrarán para hacer un estudio sociológico, otros un análisis religioso..., y otros y otras añorando ser uno de los participantes para atrapar a las hembras o a los varones *ad libitum*, como en Sodoma y Gomorra.

Es en el discurrir de las acciones interpretativas que decidimos deshojar lo que ve el autor con sus ojos físicos, y lo que guardó en su interior con sus ojos interiores, y, dentro de lo que cabe, con los ojos de su espíritu, pues él tuvo la capacidad de comprender a aquellas personas con respeto. Él no contaminó sus manos, lo aseguro, porque la obra da cuenta de ello; pero también da cuenta de que él pernoctó en aquel lugar; la sinceridad de su narración no admite la negativa de este hecho. Él entró como veedor y oidor, por lo que su honestidad también muestra el amor verdadero que siente por la humanidad perdida en los vicios de toda índole.

Destaco que el genial autor pudo haber utilizado un rostro de Pilatos al narrar y sin embargo no lo hizo; eso hace valer más su palabra expresada en forma de epopeya. Él ha impactado dejando ver sus propios rumores masculinos: «nació en 1945», la obra fue «terminada de escribir en 1985»: ‘tenía 40 años’, por lo menos, al momento de cerrar la escritura; estaba en el maravilloso y potente juicio carnal, que lo exaltó, sin duda, pese a no haberse contaminado, por lo cual pudo narrar con efervescencia sutil el ardor sexual que se avista en la obra. Los designios lo hicieron ser testigo de aquella realidad casi inverosímil, para poder ser verosímil él en este discurso. Pienso, fielmente, que el autor tiene fe en el Bien que entraña toda belleza terrenal.

¡Una epopeya en un serrallo!

«La taberna de Tom Phips» es un ‘lugar de excesos’. De todos los vocablos —desde donde el autor canta su gesta, a través de su culto narrador—, *serrallo* me tocó más para destacar mi definición (p. 95): «serrallo» es ‘aquel lugar donde los usuarios creen recibir la paga divina a las desgarradas vidas que llevan en el ejercicio de sus labores’. En esta obra quedó registrado que estos ciudadanos del mundo que se juntan en la Taberna de Tom Phips sobreviven a las altas y bajas mareas del mar. El equipaje de esta narrativa también deja ver una historia de amistad —como mancuerna—, entre los que visitan el lugar y el dueño; es el caso del narrador, fabulosa creación alternativa del autor que necesitó para compenetrar al lector con la realidad que cuenta que debe sentirse cierta (que solo era parte de él, pero que tenía que hacerla suya totalmente).

Revela esta obra que aquella taberna, increíblemente, también descansa y espera (p. 117) y a veces hasta teme (p. 55). *Tom Phips*, entonces, es un brillante administrador que crea y satisface las necesidades de sus clientes. Las sexuales, por ejemplo, como hombre, las conoce al dedillo y les ofrece a sus homólogos, junto con estas, algo más: con su ingenio, y favorecido por la ubicación de su negocio en la costa de esta tierra, busca exaltarles el espíritu para saciar sin control al hombre, de quien conoce también sus otras debilidades: la embriaguez, el juego, el peligro, las amenazas constantes de las fieras silvestres y de los mismos participantes en celo de todo tipo, como lo conoce el mismo mar y aquella selva cerca del *cabo*. Todos se entregan por convicción o ‘por mandato de la misma Tierra’; se sacian, libertos en todos los sentidos.

A la Tierra el autor le incrusta una nueva forma de exponerla, es una novedad, una *novella*, como diría don Bruno Rosario Candelier, una 'noticia nueva': la culpa de aquella libertad libertina es de la Tierra: siendo buena se presta para ser ultrajada por el hombre a través de su misma destrucción. Porque el hombre sabe que se destruye y no se devuelve porque así lo desea conscientemente: placer hasta morir. ¡El autor culpa a la Tierra de esto!: porque pudiendo removerse como lo ha hecho otras veces, lo permite como si ella misma deseara comer ese pan para destruirse. Así es como entiendo el concepto del autor expuesto en la expresión que repite: «*vivir la tierra*» (pp. 25, 47), y que refuerza más adelante en «*las hambres de la tierra*» (p. 77).

Producto de la estocada que le dio la realidad en la que se encontró, el autor cuenta su epopeya inclinado, con las *rodillas* comprimidas, pues allí, los disolutos se entregaban sin ningún pudor ni bozal: los que pernoctan en la Taberna o muerden o son mordidos; casi todos ya habían mordido la muerte en el mar y la vida de fuego les sangraba sin hemorragias. Sin remedio, cada emboscada allí se recibe de manera personal: se les sacia del alimento que necesitan en su interioridad desventurada. En el caso del autor se vistió de la mancha para su obra, para exponer su verdad literaria, de la cual jamás dudó, como ha enseñado el creador del Interiorismo, don Bruno Rosario Candelier, que debe ser un narrador.

Las hembras, en esta obra, quedan exentas de culpas: todas están representadas por el autor en la expresión «*las indias occidentales*», que son víctimas de la «*trata*». Solo una exhibe la preminencia de la conciencia, aunque en el escenario salga con algunas acompañantes aparentemente conscientes.

La voz global del autor es un llamado a controlar ese destino impetuoso de los hombres que viven dentro de sus esfínteres sementales y en la seducción del mal, sin relatividades. En aquella *argolla de Tom* la carne femenina oculta sale al «*día*» con un permiso desbordado y clandestino. Sintiendo impuro, entonces, el autor no niega el tono de la pena, pese a sentirse que ganó la batalla y canta su épica. Es el tono que utiliza el autor de *Ahora que vuelvo, Ton*, René del Risco Bermúdez, sintiendo que había adquirido, en el camino recorrido, una sombra, utilizando la voz del narrador:

Por eso hace un instante he dejado el barrio, Ton, y he venido aquí, a esta mesa y me he puesto a pedir casi sin querer, botellas de cerveza que estoy tomando sin darme cuenta, porque, cuando te vi entrar con esa misma cojera que no me engaña y esa velada ingenuidad en la mirada, y esa cabeza inconfundible de “Ton Melitón cojo y cabezón” mirándome como a un extraño, sólo he tenido tiempo para comprender que tú sí que has permanecido inalterable, Ton; que tu pureza es siempre igual la misma de aquellos días, porque sólo los muchachos como tú pueden verdaderamente permanecer incorruptibles aún por debajo de ese olvido, de esa pobreza, de esa amargura que siempre te hizo mirar las rojas ramas del almendro cuando pensabas ciertas cosas. Por eso yo soy quien ha cambiado, Ton, creo que me iré esta noche y por eso también no sé si decirte ahora quién soy y contarte todo esto, o simplemente dejar que termines de lustrarme los zapatos

y marcharme para siempre (Pedro Peix, *La narrativa yugulada*, Santo Domingo, República Dominicana, Segunda edición, 1987, pp. 319-320).

«Yo soy yo y mis circunstancias»

José Ortega y Gasset (<https://memoriamagica.com/yo-soy-yo-y-mis-circunstancias-jose-ortega-y-gasset/>) ofrece en esta frase una respuesta de aliento para el autor de esta *reseña*, en su épica de un viaje exótico-turístico, sea realidad o ficción: es una respuesta seria para estas serias circunstancias. Él se encontró en aquella taberna por las circunstancias irreversibles de la vida, una acción inducida por el misterio que nos envuelve a cada uno, a veces. En su justicia con la humanidad él da muestra de que estuvo presente en aquellos hechos, pero la obra da muestra de su inocencia en lo que los otros son totalmente culpables, repito.

*Veamos primero la belleza del lenguaje con el que el autor nos deja ver la condición de aquellos “seres” que pernoctaron en «La taberna de Tom Phips» (p. 47):

*Del mar
y sus aguas revueltas
salimos
desde la caza furiosa rumbo al crucero,
la proa cargada de fusileros
desde la regata resuelta al botín, tromba de
granaderos
desde las pinazas
al de setenta de a ocho libras
y al de permiso,
con promesa de cien piezas oro
en tajadera sin cuartel
vale a la mejor cuchilla
sable al gollete abriendo cuentas por
nuestro tesoro
cuerda encendida,
fuego al velamen a la toldilla.*

*Desde lejos venimos a tu taberna
Tom
a vivir la tierra.*

He aquí uno de los términos de las dolencias del autor en su obra: «granadero», que es ‘soldado de infantería armada con granada de mano’, según el *DLE*; es el término que en mi estudio he tomado como sinónimo de ‘cabo’ (mencionado en la página 11 con sentido de ‘territorio costero’, pero con un oculto sentido traslaticio a ‘guardia’; es parte de su estrategia narrativa de cuidado), para exponer sobre la ‘jerarquía militar’ o custodia marina’ o ‘guardia fronteriza’, que, según la narrativa, ‘se vende’. Dice la obra: «y *al de permiso, / con promesa de cien piezas oro / en tajadera sin cuartel / vale a la mejor cuchilla*». Pese a que en la narración se refiere a la ubicación de la taberna, «cabo» deja entrever en el transcurso de la obra este sentido en que lo expongo. No tengo yo ninguna duda de que el autor estuvo libre de estar presente en esos negocios en la mar que narra su obra, aun cuando describe con alta belleza lo ruin, en muchos pasajes, como si los hubiera vivido y aprobado.

**Notemos ahora la belleza de su inocencia y el impacto de la circunstancia que lo envolvió, de la cual quiso huir y no pudo (p. 99):

*La noche clara
abre sus ojos junto a la tribu ahumada
sobre la arena.
Posa su asombro sobre las olas
frente a la taberna.
Sumerge sus alas
y en facha de escamas, recorre el silencio
de las esponjas.
Vuelve a la selva,
se escabulle hacia los huecos de los troncos
y temerosa, desde los ojos del búho,
espera el paso del matute,
suspendida.*

*Vuela
hacia las estrellas.
tirita, vela, pestaña
y
suspira.*

¡Es maravilloso!

Este texto, pulcro y santo, lleno de símbolos y metáforas, desnuda este ser que, desde la oscuridad, se hizo noche, y siendo noche quiso esconderse en sus mismas sombras; las busca y encuentra el lugar perfecto de su conciencia para protegerse de las luces del fuego que lo traspasaron. ¡Dentro de aquella circunstancia adversa **su esfuerzo se hizo ser**, tomó las riendas de sus emociones y pudo escapar! Esto fue lo que paso en uno de los momentos narrados en su texto: como ráfaga escapada de Dios fue inducido a la contemplación de la **metáfora escalofriante** que le ofreció el mar para salvarlo: el posible siniestro del que sería víctima; y se fue en un raptó por esa oscuridad: la «*facha de escamas*». Esto trajo a su ser el ‘terror tembloroso de los peces’ cuando intentan escapar de los arpones; lo hizo permanecer en la exaltación de esta palabra, que tomó forma y fue vista, traspasó el mal antes de que él entrara en él.

Mis respetos, señor autor, por la delicadeza extrema de su texto, que muestra que llegó a las súplicas ante Dios, representado en su contexto por el vocablo en plural: «*estrellas*»: ellas escucharon y se hizo evidente la respuesta de Dios en el vocablo «*suspira*». Por eso dice el autor que es una «*reseña escrita por el asombro*» (p. 7): **su ser se hizo asombro** y así expone su obra. ¡Es grandioso y maravilloso!

¿Y si hubiera tocado con sus manos todo el mal? Entonces lo hubiera contado desde otro escenario. La obra también valida su verdad desde su forma y su tono.

«Máscara dorada con sus transparentes ojos de piedra recela» (p. 127): expresión consciente del autor que representa el reproche de Dios hacia las actividades de «La taberna de Tom Phips»

«Al inicio, en aquella noche, cuando entré a esta fuente maldita tuve un susto muy grande: me visitó un lagarto inmenso que parecía tiranosaurio, pero que, al corto tiempo de mirarlo, su cabeza tomaba forma de humano» (Miguelina Medina, «La trata mutada», Santiago, R. D., cuento inédito, 2014).

A veces tenemos que esconder nuestra literatura dentro de su misma palabra, porque decirla de otra manera podría dejarnos en una intemperie que no vale la pena. Se queda reservada para el que le toque el mensaje, cual, desde su luz interior, lo inducirá a su destino iluminador. Podemos entender que aún quedan silencios en esta obra de José Moya Pons, aunque claramente podemos leer las cuentas en su bien trazada escritura, cual confieso, no pude leer sin el *Diccionario de la lengua española* permanentemente a mi lado, no solo por las abundantes palabras desconocidas y sinónimos inauditos (como por ejemplo «*broma*» y «*pienso*», la una es un ‘molusco’ y la otra es ‘alimento’, en el contexto), sino para poder tener la comprensión necesaria y expuesta más allá de lo que dicen los versos y poder juntarnos con el autor en su dolor y victoria.

Si el autor tuvo miedo a una taza de café o si tuvo un sueño premonitorio de una tragedia, quedan con él los secretos, como los de cualquier autor. En esta obra él enaltece su victoria discretamente, sin exaltarse a sí mismo por el logro; así lo entendemos desde esta interpretación. Es la cercanía de la imagen sana de Dios que tuvo en aquel lugar de “tierra-mar”, como lo reafirma la expresión: «*Una máscara dorada con sus transparentes ojos de piedra / recela*». Estos versos, en la narrativa convulsa que se levanta en el sencillo lector, le podría decir que el autor solo habla del *sol*, porque el intercambio de alta mar, descrito en la obra, realmente pasma cualquier espíritu: «*Las barricas del gozo tiemblan / envueltas en cordones de sol / y rostrillos de quinientas. / El trueque despierto sube a bordo / de los cañones de veinticuatro, de hierro, / y de doce, giratorios de bronce, pedreros. / Se alienta / con los aullidos de los fogoneros / y los compases de los tambores de cuero*». Y luego, en los versos de un íntimo dolor por la humanidad se detuvieron sus ojos, como si toda ella hubiera sido solo este pedazo de tela marina con bordes de tierra híbrida: sin lavarse las manos, el autor volvió oración la sobrevivencia de sus entrañas: «sed de rodillas» (p. 53), postura de ruego que lo invadió muy temprano en su ‘impacto vivencial’:

*Traemos
Tom
desde ferias y pueblos,
fragatas y veleros,
desde todos los puertos
y liberados encierros,
balas, serpentines nuevos, sables
y cofres de galas y piedras,
jubones y velos de sedas,
y
traemos
Tom
la gula torcida
el vicio en revuelo
el rijo en derrame
y
la sed de rodillas.*

He ahí también una muestra de la psiquis de esta gente que se reúne en aquella «*mariposa de la selva / posada entre el mar y la leyenda*», de la cual también reconoce el autor que «*ensueña*», expresión honesta del hombre real, reconocimiento de que en su interior se comportó, en un momento, como tentación (es parte del tono de la mancha que

ya aludí). El finísimo artesano de nuestra corpulenta lengua española denuncia el hecho como lo considera, desde su inmarcesible libertad y su troquelada sensibilidad, p. 123 (es la voz de trompeta con sordina que también aludí):

*El sol oye y sube del mar.
Apoyando en el horizonte se tiende y boga sobre
las ondas plateadas de la bahía.
Alarga lejanías.
Ensancha grietas.
Varados al frente, los abrojos que bloquean
la senda del agua, descubiertos, relucen unidos.*

*La selva despierta
Abre sus sellos y veredas. Murmulla.*

*La marea baja da paso al arroyo
que cruza hacia la taberna.*

*Entra el trueque.
Aguarda el rescate.*

Se acerca la trata.

Cármenes, cantos de belleza, tragedia y gloria en «La taberna de Tom Phips»

Para finalizar, comparto lo que confesó en una entrevista televisiva, hace alrededor de diez años, un personaje masculino que ejercía la prostitución: «Todos los hombres quisieran tener sexo con una mujer diferente cada día». Y agregó que él tenía «el privilegio de tener cinco diarias» y que su trabajo le exigía «no fingir cada acto». Lo más sorprendente para mí fue cuando les dijo a las destacadas periodistas que lo entrevistaron, que cuando él llegaba a su casa se entregaba al amor con su esposa, cual también ejercía la prostitución, y anhelosos de estar juntos se entregaban a amarse, pues aquello era solo el trabajo que los dos ejercían para ganarse la vida.

En «La taberna de Tom Phips», *Carmen*, la *argolla de Tom*, ejercía también una prostitución consciente. No quedó claro en la obra si esta *argolla* también alude al lazo nupcial, real o simbólico, entre *Tom* y *Carmen*, pero ella era la belleza que más atraía a los hombres al harén de aquella taberna: era el máximo canto, el previo a la gloria eterna que termina en breves instantes y desde el enardecimiento de los espíritus.

Carmen proporcionaba a los poseídos conscientes la fascinación de la belleza, el desfogue primero del pensamiento que propicia la magnitud más elevada; el consumo de toda carne en la ‘Sodoma y Gomorra’: *serrallo* ‘donde se cometen graves desórdenes obscenos’. En esta epopeya el autor anuncia festejo en demasía y denuncia hechos que pueden ser ficción o pueden ser realidad. El autor no aclaró taxativamente sus palabras iniciales: ¿las entró a la narrativa o es un prefacio? Yo las asumo como introductorias de la narración, pero denota una vivencia real.

Luego de aquellas palabras iniciales, dice el autor (pp. 9 y 11): «*Indias occidentales: / Al recodo del último trazo / del cabo / nos unimos los hermanos de la costa*». El vocablo recodo es el ‘pie de amigo’ que el autor, en un primer plano, utilizó para describir las riendas sueltas de los participantes en todos los “juegos”, testigos confirmados, cuyos cantos el autor eleva al eternal júbilo de gloria. Sin embargo,

con la piel de la fidelidad del último principio que no se pierde —podría añadir de la idiosincrasia del dominicano—, y como autor que pone en supremacía la honorabilidad de su obra, él se hace ‘cómplice’ del mal en la ficción; pero es una verdad literaria, en la realidad se diluye esta complicidad.

El *recodo* lo ayudó a decir todo aquello que dijo: es un término que representa el mundo interior que estaba preso en la indecisión del autor, por lo delicado de su narrativa. El *recodo* es ‘la espalda obligada que se da a un hecho real que se debe denunciar en una obra artística y no es posible hacerlo de otra manera’; es también ‘la espalda que el humano da a la conciencia de un cruento desliz en expansión mientras impotente lo ve’.

En el susodicho cuento inédito citado de mi autoría, «La trata mutada» hablo de algo que fabulé que se da en el mar Mediterráneo, en la isla de Creta, en voz de un narrador clandestino, que utiliza ondas hertzianas clandestinas, con el éxtasis de un dolor que lo consumía: su única prole, e *in vitro*, adolescente la habían llevado a alta mar con engaños, y así ocurría la trata, para luego mutarlas con especies de animales, que en mi ficción eran de fábula. Aquel “lenguaje sultán”, como yo le llamé al de esa narrativa, fue creado por la misma impresión del terror que sentí al momento de escuchar la revelación que alguien tuvo en un sueño, y me contó que sucedió en la vida real. Claro, luego del tiempo me di cuenta de que algo yo también quería denunciar y la verdad no puede ser traicionada, se reveló. Esto lo pude entender con los estudios en esta escuela de don Bruno Rosario Candelier.

La expresión «Nos unimos los hermanos» le aporta la fuerza a la razón de la publicación: el autor, en su hermandad con el bien de la humanidad, no pudo dejarles de decir a los malos que se retracten de sus caminos y a los buenos que promuevan el bien esforzándose también ellos.

Desde mi actuación de “Magdalena” en los libretos de tesis del interiorista Luis Quezada, y en sentido general con esta obra de nuestro sensible autor, sugiero leer los comentarios sobre *Carmen*, de Georges Bizet, que están en los enlaces de Internet → [https://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_\(%C3%B3pera](https://es.wikipedia.org/wiki/Carmen_(%C3%B3pera)) y https://elpais.com/cultura/2018/01/09/actualidad/1515529053_880482.html, del 10 de enero de 2018 (fecha de ambas consultas: 7-8-2022, 20:15), pues, si bien es cierto que en esta *Carmen* de Moya Pons están representadas las víctimas de la trata, en favor de las cuales el autor levanta su voz cuasi inadvertida, también están representadas las “Cármenes de la libertad”, las que conscientes de que son expertas diosas, salen a sus escenarios por placer, para actuar con su máxima belleza, indomeñables, para ser aclamadas por los hombres y disfrutarse mutuamente sin culpas. Y es así como cierro mi comentario, agradeciendo al autor por su hermosa obra y a don Bruno Rosario Candelier por el privilegio de esta asignación, para mí una sorprendente y nueva asignatura:

*La taberna
caliente en su carbonera
el trote de la comparsa despierta
y tiente
acaricia y aprieta
en su velamen
el hueso ahumado
de Carmen.*

*De Tom
su nervio más fuerte, quemada razón
que canta y ríe.*

Carmen bella.

*dulce grana sobre el filo de la humada.
Ven y canta con nosotros,
paloma azulada,
destello de humo, espiga de humo.
(p. 83)*

*Ven a la ronda
Carmen,
que se agrieta tu cachimba.*

*Ven,
canta, danza y ríe con nosotros.*

*Canta y usa
la fronda de humo en la taberna.*

*Canta, ahúma
las rachas de deseos
que se abren en tus venas.*

*Canta.
Sacude el ronco y calor de tus caderas.*

*Canta Carmen,
canta, danza y ríe con nosotros,
que aquí, en el ruedo de la costa
amanece con candela.
(P. 91)*

José Moya Pons, *La taberna de Tom Phips*, Santo Domingo, Rep. Dom., Editora Búho, 2021.

(Estudio escrito en el año 2022).

TEMAS IDOMÁTICOS

Por María José Rincón
Miembro de número de la ADL

Un objeto cotidiano

El libro más allá de las palabras, un viaje por su anatomía

Tomamos un **libro**, lo abrimos, lo hojeamos y nos disponemos a sumergirnos en esa promesa de ampliación de nuestra vida que significa la **lectura**.

Si hacemos caso a lo que nos dice el *Diccionario de la lengua española*, un **libro** es 'una obra científica, literaria o de cualquier otra índole con extensión suficiente para formar un **volumen**, que puede aparecer impresa o en otro soporte'.

Hoy no vamos a detenernos en el **contenido**, sino en el continente, en la materialidad del **libro**. Y vamos a hacerlo porque a su alrededor gira toda una familia de palabras hermosas.

Como casi todo en esta lengua nuestra, tan extensa en el tiempo y el espacio, este **vocabulario libresco** está marcado por la **variedad** y la **riqueza**.

Los lectores de esta *Eñe*, a los que supongo amantes de los libros, disfrutarán de conocer estas voces. Nuestra protagonista será entonces esa otra acepción de la palabra **libro**: 'Conjunto de muchas **hojas** de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen'.

Miremos nuestro **libro** a la cara. Lo primero que vemos es la **cubierta**, también llamada **tapa** o **cubierta anterior**. Si la cara es el **espejo del alma**, la **cubierta** viene a ser el **espejo del alma** del **libro**.

La parte trasera de la **cubierta**, donde solemos buscar algún dato más sobre su **contenido**, se denomina **contracubierta** o **cubierta posterior**. Si el **libro** está colocado debidamente en un estante, lo que vemos es su **lomo**, casi como la espalda de un ser vivo.

El **lomo** une la **cubierta** y la **contracubierta**; en su parte externa, aparece el **rótulo**, generalmente el título de la obra y el nombre del autor. En su interior se cosen o se pegan las **hojas** que forman el **libro**.

Gracias a las **bisagras**, la **unión** de cada una de las cubiertas, anterior y posterior, con el **lomo**, podemos abrir la puerta delantera y trasera de ese universo que nos espera entre las **páginas** del **libro**.

A la parte opuesta al **lomo**, formada por el filo de todas las **páginas**, la denominamos **canto**. Los hay incluso vistosamente **decorados**. Cuántas veces los amantes de los libros pasamos nuestros dedos por el **canto** como anticipación del **placer** que nos espera con la **lectura**.

En los libros de **tapa** blanda, la **cubierta** suele tener dos **solapas** que se cierran hacia el interior. En cambio, en los de **tapa** dura, notamos que las **guardas** unen **cubierta** y **contracubierta** con la **tripa** del **libro**. Y sí, el cuerpo de **páginas** se denomina **tripa**, como nuestro vientre o como el interior de un cigarro.

Hay una guarda pegada al **interior** de las cubiertas y hay, además, otras dos, que no se pegan, a las que llamamos **guarda volante**, la **anterior**, y **contraguarda**, la posterior.

A los libros de **tapa** dura, además, les gusta engalanarse con una **sobrecubierta**, también llamada, como si el **libro** se ataviara para un evento de gala, **camisa**, **capa** o **chaleco**. Y por si esto no fuera suficiente, a veces los libros se ponen incluso una **faja**, una tira de papel estrecha en la que se promociona la edición con datos editoriales o reseñas de la obra.

El **libro** está en nuestras manos todavía casi sin abrir. Nos espera toda una **aventura** cuando conozcamos más de su **forma interior** y, muy especialmente, cuando empecemos a **leer**.

Cuerpo y alma

El libro, un invento milenario que la tecnología no ha podido reemplazar

Abrimos el **libro**; un gesto tan cotidiano –o, al menos, debería serlo– que olvidamos que ese objeto que llamamos **libro** es un **invento extraordinario** en su sencillez y en su complejidad.

De la humilde **pedra** al **mármol señorial**, de la arcilla moldeable al ligero **papiro**, del bambú al pergamino y, por fin, el papel.

De la **tablilla** al **rollo**, que solo permitía leer de principio a fin; del **rollo**, o **volumen**, a un puñado de hojas cosidas, escritas por ambas caras. No había que leer en un orden determinado; se podía navegar entre las páginas.

El **libro** podía apoyarse en una mesa y mantenerse abierto sin grandes dificultades. El éxito del **formato** estaba garantizado; se ha mantenido durante más de **mil quinientos años** y da muestras de una salud de hierro. Ni siquiera los cambios tecnológicos lo han afectado.

Aunque son muy populares los **libros digitales**, que nos evitan el problema del espacio y, cuando hablamos de viajes, del peso, sobre todo a los que hemos sucumbido al vicio de la lectura, todavía es notable la preferencia por el **libro** de papel.

No necesita enchufe, ni sistema operativo, ni batería, ni actualizaciones periódicas; no nos pide que aceptemos las **cookies**, aunque no tiene inconveniente en que disfrutemos de una galletita mientras leemos; no incorpora nuestra información personal a ninguna base de **datos**, no nos manda publicidad.

Solo hay que abrirlo y ponerse a leer; a lo sumo, un **marcapáginas** para recordar dónde hemos dejado la lectura (eso si no queremos recurrir a doblar la **esquinita**).

Basta con abrir el **libro** para verle la tripa, que así se llama su interior. El meollo del **libro**, la obra que contiene y que le da sentido, es lo que llamamos **cuerpo**. Y, como el nuestro, va envuelto y protegido al principio y al fin por una especie de piel de papel formada por páginas.

Para empezar, y para terminar, nos muestra respeto, nos deja un poco de espacio con un par de hojas en blanco que conocemos por **páginas de cortesía**.

A continuación, la **portadilla** recoge el título del **libro**; tras la **portadilla**, la **portada**, que nos completa la información de autoría y edición de la obra. En el verso de la **portada** encontramos la **página de créditos**, con los datos legales y de propiedad intelectual.

Hemos pasado cinco o seis páginas para la **izquierda** y, al paso, se nos va abriendo la puerta a un nuevo espacio y a un nuevo tiempo.

Podemos encontrar una **dedicatoria** o un **epígrafe**, que así se llama la cita que a veces los autores incluyen al comienzo y que suele estar relacionada con el contenido de la obra.

En algunos libros hay un **prólogo** o **prefacio**, en muchas de ellas tan literario como la obra misma e imprescindible para entenderla; me acuerdo, por ejemplo, del juego narrativo de los prólogos creados por Cervantes para el *Quijote* y por Unamuno para *Niebla*.

Concluida la lectura, podemos encontrar, o no, un **epílogo**; casi siempre un **agradecimiento** a aquellos que colaboraron en la escritura o en la edición.

Y, aunque hayamos terminado de leer, el **libro** no está completo hasta que llega su **colofón**, la 'cumbre' de griegos y latinos, en la última página, con los datos de la impresión. Agarren un **libro**, conozcan su **cuerpo** y, si se atreven, acérquense a su alma.

Un signo humanizador

Por qué el punto y coma es la elegancia hecha signo ortográfico

No es casualidad que el **punto y coma** esté compuesto precisamente por un **punto** superpuesto a una coma. Su naturaleza participa un poco de cada uno de estos signos ortográficos.

Esa personalidad dual lo convierte en mi **signo de puntuación** favorito.

La semana pasada **Noelia Ramírez** escribía en el diario español **El País** que quizás ha llegado el momento de «volver al signo que ya nadie quiere escribir», en alusión al **punto y coma**, al que considera el signo de puntuación «más aristócrata de todos»; uno que sirve, según ella, para poco más que para demostrar que se ha accedido a una educación superior.

Después de reconsiderarlo, reclama su uso como forma de probar que los textos que escribimos no siguen el dictado de la **inteligencia artificial**, como último recurso «para probarnos como humanos».

¿Por qué será eso de que el uso adecuado del **punto y coma** «humaniza» nuestros escritos? La **Ortografía de la lengua española** nos da una pista cuando nos dice que es el **punto y coma**, «de todos los **signos de puntuación**, el que presenta un mayor grado de **subjetividad en su empleo**».

A veces podemos optar por una **humilde coma**; otras, elegir un **punto**; incluso, en ocasiones, podemos recurrir a los **dos puntos**. Con la posibilidad de elegir y de introducir **matices significativos** en lo que escribimos entra en juego nuestra subjetividad.

El uso del **punto y coma** no es una cuestión de todo o nada, sino de grado. Expresa un **grado mayor de independencia sintáctica** entre dos frases que la coma y un grado menor que el **punto**. Dónde esté el límite depende del sentido que queramos dar a nuestras palabras.

Y es precisamente su **opcionalidad** lo que nos provoca **dudas**.

Usamos las **comas** para separar los elementos que integran una **enumeración**: *Nos ofrecieron café, té y jugo*. Imaginen ahora que cada uno de estos elementos contiene a su vez una coma: *Nos ofrecieron café, normal y descafeinado; té natural o frío; y jugos de piña, guayaba y cereza, con y sin azúcar*.

En este último ejemplo tienen al **punto y coma** en funcionamiento, separando los elementos complejos de la **enumeración**. La elección es eminentemente práctica, porque una **mejor organización** de lo escrito aporta **claridad** al texto.

El **punto** señala en la escritura la **separación** entre dos **oraciones sintácticamente independientes**; el **punto y coma** también. ¿Qué los diferencia entonces? ¿Qué nos hace preferir uno u otro signo?

Elegiremos el **punto y coma** cuando queramos destacar que entre las dos oraciones, aun con su independencia sintáctica, existe una **relación de significado** muy estrecha.

Uso a menudo este ejemplo: *Se ha emitido una **alerta de huracán**. Debemos **mantenernos atentos** a los boletines de las autoridades*.

Si en este enunciado sustituimos el **punto** por un **punto y coma**, realmente decimos lo mismo, pero agregamos el matiz de que, en nuestra opinión, la emisión de una alerta está íntimamente relacionada con la atención a los **boletines informativos**.

Por supuesto, es una cuestión de **apreciación subjetiva**, de **sutileza y elegancia**, cosas de las que carece, por el momento, la inteligencia artificial. En definitiva, una cuestión de **matices significativos** y expresivos, que pueden pasar desapercibidos para lectores poco aguzados, pero que siempre aportan un carácter especial a lo que escribimos.

Abrazos apretados

Abrazos, costillas y grifos, las historias ocultas detrás de palabras cotidianas

Hasta la más humilde de las **palabras** puede presumir de su **origen**.

Las hay que se remontan al **latín** o al **griego**; las hay que pasaron al **español** desde otras lenguas o que nos llegan de lejos, a veces, de muy lejos; otras nos las prestaron los pueblos que convivieron o todavía conviven con el **español**.

Disfrutemos hoy del camino recorrido por un puñado de **palabras humildes**, cotidianas; guardan en sus mochilas **historias curiosas** que cuentan mucho de cómo éramos y cómo seguimos siendo los seres humanos.

El sustantivo **centro** llegó a nuestra lengua desde el **latín** *centrum*; el **latín** lo había adoptado del **griego** *kéntron*, donde significaba 'agujón' y 'punta del compás' en la que se apoya el trazado de la circunferencia'.

Sin duda, una metáfora muy visual para referirnos a ese punto **interior equidistante** de una zona delimitada o, figuradamente, al lugar del que se parte o donde se converge. Y dirán ustedes que para disfrutar de estas historias hay que saber **etimología**.

Se equivocan. Basta con **hojear**, aunque sea digitalmente, el *Diccionario de la lengua española*. (Claro, además de leer esta *Eñe*).

¿A quién no le gusta un **abrazo apretado**? Nos rodean con los **brazos** y nos acercan al **pecho** como acogiéndonos en un cálido refugio. En el **origen** de nuestro verbo *apretar* ya estaba ese **pecho**.

En el **latín** tardío, donde se originó, el verbo *appectorare* era un derivado del latino *pectus, pectoris* 'pecho'. La preciosa definición del *Diccionario de la lengua española* nos lo hace presente: 'Estrechar algo contra el **pecho** o ceñir, de ordinario con las manos o los **brazos**'.

Quizás el adjetivo **genuino**, *genuina* es una palabra un poco más dominguera, pero lleva también auestas su pequeña gran historia. Lo **genuino** es aquello que consideramos **auténtico, legítimo**.

Su **origen** está en el **latín** *genuinus*, que deriva de la palabra *genu* 'rodilla'. (En **español** también está este *genus* en **genuflexión** o *genuflexo*, vinculados a la acción de doblar la **rodilla** acercándola al suelo en señal de reverencia).

¿Y qué tiene que ver, se preguntarán ustedes, la **rodilla** con la **autenticidad** o la **legitimidad**? Tiene que ver, y mucho. Los **padres romanos** escenificaban ritualmente el reconocimiento de sus hijos levantándolos del suelo y colocándolos sobre sus rodillas. La palabra **costa** significaba en **latín** 'lado', **costado** y también 'costilla'. De ella procede nuestra **costa**, referida a la **orilla** de un cuerpo de agua.

También se usaba para referirse a las costillas (todavía se puede apreciar su **origen** en este sustantivo diminutivo). Aunque ese uso ya se ha perdido, resuena en el verbo **acostar**, porque ¿quién no se acuesta sobre las costillas?

Acabemos con una muy nuestra. Hablamos del cabello **grifo** cuando nos referimos al que es **ensortijado** o está **enmarañado**. ¿Sabían que este **grifo** nuestro también viene del **latín** y del **griego**?

En **griego** el **grypós** era un animal fabuloso que tenía la parte superior del cuerpo como un águila y la de abajo como un león. Es la misma palabra con la que designamos además

a la **llave del agua**. Este último uso parece deberse a la costumbre de adornar con cabezas de animales estas llaves.

Déjense dar un **abrazo apretado** por las **palabras**. Guardan para nosotros curiosos **tesoros** dignos del mejor de los **relatos** al **amor de la lumbre**.

Apea ese tono

El arte de puntuar ¿por qué el español exige ¿? y ¡! en lugar de solo? y!?

Aunque me viene como anillo al dedo la expresión *cada oveja con su pareja*, hoy no voy a hablarles de ovejas, sino de unos signos de puntuación muy particulares que siempre van pareados: los **signos de interrogación** (¿?) y de exclamación (¡!).

Aunque hace siglos solo se utilizaba el signo de cierre (como se sigue haciendo en algunas lenguas), la **ortografía** de la lengua española recomienda el **uso del signo doble** desde mediados del siglo XVIII. (¡Casi tres siglos ya y todavía andamos a vueltas con esto!).

Y a estas dos parejitas la **ortografía** les asigna una función muy concreta en la escritura: son las encargadas de marcar los límites de las **oraciones interrogativas** y exclamativas, respectivamente.

Para usarlas correctamente siempre debemos tener en cuenta que se trata de **signos dobles** y que, por tanto, deben estar ambos presentes en el **enunciado**.

Además de su **misión ortográfica** principal, estos signos nos son muy útiles para reproducir o reforzar en lo escrito algunos **matices expresivos** como la **sorpresa**, la duda, la **ironía**, la desaprobación o la extrañeza.

Cuando hablamos, le añadimos esa **expresividad extra** a nuestras palabras ayudándonos de un **tono especial**, de una **intensidad particular** cuando las decimos, o, incluso, del **volumen** o la duración con los que las pronunciamos.

¡Cuántos se han sentido **ofendidos** por el **tono** o el **volumen** con el que hemos dicho algo!: *¡No me hables con ese tono!* *¡No hace falta que grites!* Y, en dominicano, *¡apéame ese tonito!* *¡Bájale algo!*

Esos **matices expresivos**, que dominamos en la **lengua oral**, y que suelen ser muy sutiles (o no), resultan difíciles de reflejar en la **lengua escrita**.

En nuestro auxilio acuden unos **usos especiales** de los **signos de interrogación** y exclamación que nos viene bien dominar. La *Ortografía de la lengua española* destaca los más comunes de estos **usos especiales**. Démosles un repaso.

Cuando quieran reproducir por escrito que una oración tiene a la vez un sentido interrogativo y exclamativo, no se priven: usen ambos **signos combinados**.

Si escribo *¿Y vas a ir vestido así!* creo que todos ustedes **pueden oírme** (y seguro que lo han dicho u oído en boca de alguien más de una vez).

Mi uso de los **signos de interrogación** y admiración combinados añade a lo que expresan las palabras matices de desaprobación e incredulidad, y quién sabe si alguno más.

También podría haber elegido escribirlo **de esta forma**: *¿¡Y vas a ir vestido así!?*, que es la más recomendable.

Si queremos añadir a lo escrito ese **tono** de duda o **sorpresa**, tantas veces cargado de **ironía**, que tan bien nos sale cuando hablamos, ahí están los **signos de interrogación** y exclamación para ayudarnos.

Para estos casos solo usamos el signo de cierre y lo escribimos entre paréntesis al final de la expresión que queremos marcar. Casi podemos intuir la **levantadita de cejas** o la cortadita de ojos cuando leemos *¡Estoy feliz (?) con la noticia!*

¡Atención!, el **corrector automático** se pone de necio con esto y suele cambiarlo por el signo de apertura. Cosas de la automatización y la inteligencia artificial, que no se llevan muy bien con los matices.

ORTO-ESCRITURA

Por Rafael Peralta Romero
Miembro de número de la ADL

El gentilicio es una palabra derivada

El **tema** no estaba en mi **agenda** esperando que se le diera forma para ser **publicado** hoy. Confieso que opté por este asunto **movido** por un artículo que leí en un muy importante diario el **pasado** lunes. Al menos cuatro veces, el **articulista** se refirió a los naturales de **Villa Altagracia** como “Villa Altagracianos”.

Ejemplos: “... es que esos **valores** ya estaban en el corazón de cada Villa Altagraciano”; “Hoy entendemos que los Villa Altagracianos interiorizaron la importancia de la igualdad y la libertad...”; “También aplaudimos a los **Villa Altagracianos** por convertirse nuevamente en los protagonistas de los cambios que fortalecen su propio municipio”.

Los nombres propios que designan **lugares** admiten la aplicación de sufijos para originar una **palabra** con la que se identifica a las **personas** nacidas en tales lugares. A eso se llama gentilicio, que para unos usos funciona como sustantivo (Los veganos somos buenos todos) y en otros casos actúa como adjetivo (Han desvirtuado el carnaval vegano). El gentilicio es un vocablo derivado del topónimo. Una palabra es derivada cuando se ha formado a partir de otra, llamada primitiva. En el **caso** de los gentilicios, se origina una palabra -solo una- aunque el nombre del lugar al que se refiere sea pluriverbal. No importa cuántos vocablos contenga el nombre del país, ciudad, pueblo o barrio, su gentilicio es una palabra.

Normalmente, el **gentilicio** se acorta y tendrá menos sílabas que el nombre del lugar. Casos: gasparense cuenta con menos silabas que Gaspar Hernández, aunque michero tenga una sílabamás que Miches y por igual nagüero una más que **Nagua**.

Al formar sus gentilicios, unos nombres pierden el artículo que le precede. Ocurre con La Vega (vegano), El Seibo (seibano), **La Romana** (romanense), Los Alcarrizos (alcarricense), Los Hidalgos (hidalguense). Abundan en nuestro territorio los lugares que en su denominación llevan el vocablo /Sabana/ y los hay municipios, distritos municipales y otras demarcaciones.

Sabana de la Mar, Sabana Iglesia, Sabana Yegua, Sabana Larga, Sabana Grande de Boyá son municipios. Sus gentilicios son, respectivamente: sabanamarino, sabanaiglesiense, sabanayegüense, sabanalarguense y sabanero. Entre los distritos municipales que incluyen la voz Sabana tenemos: Sabana Buey (sababueyero), Sabana Alta (sabanaltero), Sabana Grande de Hostos (sabagrandense).

El gentilicio /petromacorisano/ (de San Pedro de Macorís) como/francomacorisano/ (de San Francisco de Macorís) implican una variación morfológica fuera de lo común, ya que en ambos se agrega un elemento que no aparece en el nombre. Como el vocablo derivado resulta extenso, siete sílabas en cada uno, se ha prescindido de la voz /San/ y de la preposición /de/ que aparecen en ambos **topónimos**.

Otros los municipios con topónimos pluriverbales son Hato Mayordel Rey (hatomayorense), San Juan de la Maguana (sanjuanero), Santiago de los Caballeros (santiaguense), San Rafael del Yuma (yumero), Padre Las Casas (padrecasense), Lincey al Medio (liceyano) y Las Yayas de Viajama (yayero). Igualmente, los distritos municipales Arroyo Toro-Masipetro (arroyotorero), Lagunas de Nisibón (nisibonense), Barranca-Don Juan Rodríguez (barranquero), Estrecho de Luperón-Omar Bross (brosero).

Los nombres que llevan la voz /villa/, por lo común hacen su **gentilicio** fusionando esa palabra con su acompañante y se aplica el sufijo a la segunda palabra, formando así una nueva. Algunas localidades han hecho su gentilicio a partir de la segunda palabra, que es realmente el **núcleo** de su nombre, así ocurre con los municipios Villa Jaragua (jaragüense) y Villa La Mata (mateño).

Se forman con una sola palabra, que se escribe con minúscula, salvo que las **circunstancias** demanden lo contrario, los gentilicios de Villa González (villagonzaleño) Villa Tapia (villatapiense), Villa Vásquez (villavasquense), Villa Riva (villarrivense), **Villa Duarte** (villaduartiano), Villa Elisa (villaelisense), Villa Trina (villatrinense), Villa Isabela (villaisabelino) y por supuesto de **Villa Altagracia** (villaltagraciano). LCQD.

Libro infantil *El juguete más valioso y duradero*

Está definitivamente establecido que la literatura infantil no persigue, ni debe perseguir, adoctrinar a sus pequeños lectores; tampoco persigue crear en los niños hábitos de higiene o comportamiento social. La lectura de cuentos, poemas, adivinanzas o novelas, propias para ellos, debe propiciar que nuestros niños disfruten la lectura y que la asuman como un asunto de su diario vivir.

Al final, el conocer mejor su lengua, entender lo que lee, tener su mente abierta para captar los fenómenos sociales y naturales que acontecen en su entorno, reportarán al chico lector saludables beneficios para su aprendizaje en la escuela y luego en los estudios superiores. Se ha comprobado que la principal causa de deficiencia de los estudiantes en todos los niveles de enseñanza se origina en lo que podemos llamar lectura atrasada, más que en cuchara atrasada.

El reconocimiento a la obra de por vida de un escritor dedicado a la literatura para niños y jóvenes constituye un notorio jalón en el proceso de maduración que vive esta rama del quehacer literario en nuestro país. Que nuestra literatura infantil alcanza la adultez se manifiesta en el volumen de obras publicadas, en la calidad de lo escrito y por la vinculación de las obras con el ambiente nacional, tanto en la vida ciudadana como en lo relativo a flora y fauna, sin que olvidemos un timbre muy distintivo de la identidad nacional: nuestras peculiaridades en el uso de la lengua española.

Nuestra literatura infantil tiene que seguir creciendo y somos quienes la escribimos los responsables de que esto suceda, y sucederá en la medida en que al escoger los temas para nuestras obras partamos de elementos locales para darle carácter universal, aplicar dominio de la lengua y adaptar su uso a los pequeños lectores sin menospreciar su inteligencia, conviene, además, contar a los niños historias que contengan magia y extrañeza y, si faltara algo, agregaría el deber de impedir que la literatura infantil sea tomada como paje de la didáctica.

Quienes escribimos literatura infantil debemos esforzarnos por demostrar a quienes la tienen como una literatura menor, que deben rectificar esa falsa apreciación. Es una literatura para menores, pero que conlleva un mayor esfuerzo creativo que cualquier otro trabajo literario.

Se me ocurre comparar la literatura infantil con la pediatría. Y pregunto: ¿Es acaso la pediatría una disciplina inferior con respecto a las demás especialidades médicas? A menudo, el paciente adulto cuenta historias y da explicaciones que permiten al médico una presunción de diagnóstico y muchas veces el diagnóstico mismo. Pero el paciente pediátrico no tiene nada que contar ni puede responder preguntas del especialista. El pediatra emplea todos sus sentidos para aproximarse a una calificación del estado de salud del bebé o infante, lo cual es tarea de alta complejidad.

Pienso que escribir para niños conlleva un esfuerzo superior, requiere una sensibilidad muy singular y hasta la escogencia de las palabras a emplear en el texto demanda un agudo sentido de identificación con el público. Se produce una consustanciación en la que el artista literario se convierte en niño, pero conservando su experiencia y sabiduría de adulto. A la obra literaria infantil corresponde la difícil función de sustituir las valiosas tradiciones orales que disfrutamos los niños de antaño, hoy desaparecidas.

Ese es uno de los objetivos del Premio Biblioteca Nacional de Literatura Infantil que fue recibido el pasado lunes por Eleanor Grimaldi Silié, por su trayectoria en la creación de libros que favorecen el desarrollo espiritual de nuestros niños, a la vez que los divierten, porque el libro infantil es un juguete, el más valioso y duradero de todos.

Ay, ¿también con Cejo de Gobierno?

Esta columna se ha referido (5 y 12 de octubre de 2019) al problema gramatical creado por algunos actores políticos en lo que respecta al nombre de los gobiernos locales, los cuales se componen de dos partes fundamentales: alcaldía y consejo de regidores.

Esos dos órganos constituyen el ayuntamiento, que es el nombre del gobierno **municipal**. En algunos países, sobre todo España, la **dirección** de los municipios lleva por nombre concejo (con c), el cual **incluye** a la alcaldía y a los concejales, equivalentes a nuestros regidores. A los **políticos** se han sumado miembros de la prensa para llamar “**concejo de regidores**” a los **integrantes** de la Sala Capitular o Consejo de Regidores.

El **vocablo** concejo (con c) basta para citar los dos hemisferios del gobierno municipal, por eso se aconseja no usar el adjetivo municipal ni el sintagma **adjetival** “de regidores”. Incluso, **tampoco** la voz ayuntamiento requiere ese modificador, cuando se emplea en el contexto correspondiente. Ese sustantivo tiene un significado adicional: ayuntamiento carnal, que es coito.

En 2007 fue aprobada la **Ley 176-07 del Distrito Nacional y los Municipios** cuyo artículo 64 reza: “Sustitución del síndico/a. Si se **produjere** vacante en el cargo de síndico/a por cualquiera de las causas que producen la pérdida del mismo, se procederá a posesionar al vicesíndico/a, quien prestará juramento ante el **concejo** municipal...”.

A fuerza de repetición, la voz concejo ha venido cobrando fuerza de norma gramatical y para colmo comienza a aplicarse fuera del ámbito municipal. Ejemplo de ello es este titular de periódico: “Catedrático apoya propuesta de llevar Concejo de Gobierno al Cibao Atlántico”.

El **Diccionario** de la lengua **española** define la voz concejo de este modo: “concejo. Del lat. concilium. 1. m. casa consistorial. 2. m. **ayuntamiento** (corporación municipal). 3. m. municipio. 4. m. Sesión celebrada por los **individuos** de un concejo.

El Panhispánico de dudas, otro diccionario **editado** por la Asociación de Academias de la Lengua Española especifica que concejo “procede del **latín** concilium (reunión o asamblea), y no debe confundirse con consejo (órgano para asesorar o tomar **decisiones**). Los miembros de un concejo son concejales; los de un consejo, consejeros”.

El vocablo /consejo/ (con s) procede del latín consilium. Significa: “1. m. **Opinión** que se expresa para orientar una actuación de una determinada manera. 2. m. Órgano colegiado con la función de asesorar, de administrar o de dirigir una entidad. **Consejo económico** y social, escolar. 3. m. Reunión de los miembros de un consejo. **La decisión** se tomó en el último consejo de administración”.

Las empresas organizadas son regidas por un consejo de administración, las universidades tienen su consejo académico o consejo universitario (caso de la UASD), el Poder Judicial cuenta con un órgano superior que es el Consejo del **Poder Judicial** y la contraparte, el Ministerio Público, es regido por el Consejo Superior del **Ministerio Público**. El

Poder **Ejecutivo** somete propuestas y escucha planteamientos del Consejo de Ministros, instituido por el artículo 137 de la **Constitución**. Antes se llamó Consejo de Gobierno. Esta aberración adquirió su máxima expresión con la reforma constitucional de 2010, cuyo artículo 201 consigna: “Gobiernos locales. El gobierno del **Distrito Nacional** y el de los municipios estarán cada uno a cargo del **ayuntamiento**, constituido por dos órganos complementarios entre sí, el Concejo de Regidores y la Alcaldía. El **Concejo de Regidores** es un órgano exclusivamente normativo, Estos tendrán suplentes. La Alcaldía es el órgano ejecutivo encabezado por un alcalde o **alcaldesa**, cuyo suplente se denominará vicealcalde o vicealcaldesa”.

De ahí que sea la “clase” **política** la responsable del uso inadecuado del **sustantivo** concejo, en sustitución de consejo. Lo procedente: **Consejo** de Estado, Consejo de Gobierno y...Consejo de Regidores.

Cuello clerical, también clériman, alzacuello...

Tiene muchos nombres, pero de poco sirven si son desconocidos. La feligresía no sabe cómo se llama ni parece interesarle. Si los católicos desconocen el nombre de la prenda, menos lo conocerán quienes no lo son. Me refiero al reborde con el que inicia, a nivel del cuello, la camisa de los sacerdotes católicos.

Durante algún tiempo, los miembros del clero emplearon la voz inglesa «clergyman», la cual devino en clériman. Esta palabra no ha sido incorporada al Diccionario de la lengua española, pero es buena candidata para ser adaptada y adoptada como una voz de nuestro idioma.

Clériman tiene a su favor la siguiente opinión de Fundéu-RAE: “Como equivalente del anglicismo clergyman (cléryiman), que se emplea a veces en español para hacer referencia a la vestimenta completa de los sacerdotes (un pantalón con camisa, alzacuello y chaqueta), se considera adecuada la adaptación clériman, que se utiliza también para designar solo el alzacuello y que no es necesario escribir en cursiva ni entrecomillada. Por su parte, al ser una palabra esdrújula acabada en -n, se mantiene invariable en plural: los clériman”.

Fundéu (Fundación del Español Urgente) es una institución que trabaja en la defensa del idioma español bajo la orientación de la Real Academia Española.

Tan importante como la de Fundéu es la explicación del Diccionario panhispánico de dudas. Esa publicación académica ha escrito sobre el vocablo clériman lo siguiente:

1. Adaptación gráfica propuesta para la voz inglesa clergyman, usada en español para designar la vestimenta clerical consistente en traje y camisa oscuros, con alzacuello blanco; también se usa, en ocasiones, en referencia solo al alzacuello. En cualquiera de los casos se recomienda usar la forma adaptada, que se documenta ya en textos de autores tanto españoles como americanos: «El cura viste su sempiterno clériman» (Tristante Secretos [Esp. 2019]); «Para esa ocasión, cambió el clériman y la sotana por su ruana» Cuando los sacerdotes vestían sotana con regularidad, solían colocar en la parte delantera de la camisa una pechera que portaba el cuello alzado, esa prenda se usaba también cuando el religioso llevaba chaqueta.

El anglicismo «clergyman», equivalente a clérigo, no solo hace referencia a la camisa y cuello de la sotana, sino que con el término se ha llamado a la indumentaria clerical, en sentido amplio. Así, tanto se refiere a pantalón, camisa, alzacuello y chaqueta como a la franjita blanca que se coloca en el cuello de la camisa.

La frecuencia con la que los ministros de la Iglesia visten la ropa civil identificándose como tales solo por el cuello de la camisa, ha originado que se designe con la adaptación clériman solo el alzacuello. Capté de oídas el anglicismo “clergyman”, por desconocer

cómo se escribía, encontré refugio en la locución “cuello clerical” para referirme al que usan obispos, presbíteros y diáconos, quienes componen el clero.

El Diccionario de la lengua española recoge el vocablo alzacuello el cual considera un calco del francés “hausse-col”, y lo define como “Tira suelta de tela endurecida o de material rígido que se ciñe al cuello, propia del traje eclesiástico”. Señala como sinónimos: cuello, sobrecuello y collarín.

Una segunda acepción se refiere a “tira de tela endurecida que, ceñida al cuello, obligaba a llevarlo erguido”. En este caso los sinónimos son: collarín, sobrecuello, esclavina, gorjal. La palabra gorjal (de gorja) es definida como “Parte de la vestidura del sacerdote, que circunda el cuello”.

El que la palabra clériman no aparezca en el DLE no impide emplearla, pues en algún momento será incorporada. Su valor semántico se alimenta del uso, muy antiguo, del vocablo inglés, empleado por los eclesiásticos de habla hispana. Como la identidad indumentaria de los eclesiásticos se limita al pescuezo, sigo prefiriendo cuello clerical.

Palabras de significado relativo

No siempre las palabras tienen significado absoluto, es decir un valor semántico que no deje duda sobre la intención del hablante cuando pronunció aquel vocablo. Y no me refiero a palabras que tienen más de un significado o polisémicas (mora, plazo y mora, fruta) o las que se pronuncian del mismo modo, pero guardan variación de significación, por ejemplo, valla (barrera, cerca) y vaya (forma del verbo ir).

Muchas cosas pueden tener un valor relativo. Ocurre en la **economía**, en el arte, en la naturaleza y sobre todo en la política. No es extraño que ciertos políticos rechacen una idea o acción y meses después se muestren a favor.

En matemática se llama valor **relativo** al que tiene una **cantidad** con respecto a otra. Las palabras cuyo **valor** depende más del gusto, el interés o el punto de **vista** de quien las **emplea** son los adjetivos.

Esta clase de palabras modifican a un sustantivo y denotan **cualidades, propiedades** y relaciones de diversa naturaleza. Por **ejemplo**: cercano y lejano. **Cuando** se dice que una persona, lugar o cosa está en alguna de estas **situaciones, ¿a qué distancia lo ubicaremos?**

Se considerará cercano un pueblo que se encuentre a diez **kilómetros** de otro, pero se admitirá que a diez metros está lejano el vaso de agua que necesita beber o el **libro** que quiere alcanzar una **persona** impedida de caminar. Incluso, ese lugar que se percibe cercano, a diez kilómetros, resultará lejano para quien transite a pie o **tenga** que ir desde su sitio de trabajo, diariamente a almorzar.

Los atributos en torno al sujeto, expresados por medio de adjetivos, en muchos casos son cuestionables. El adjetivo también puede ser innecesario. **Ejemplo**: “El valioso hombre llegó en un caballo blanco y hermoso”. **¿Quién asegura que tal hombre es valioso?** Del caballo podría aseverarse que es blanco, pero lo de hermoso depende de cada cual.

Consideramos calificativo el **adjetivo** que “modifica al sustantivo o se predica de él y expresa generalmente cualidades o propiedades de lo designado por el nombre”. Sirve para atribuir a un individuo condiciones como estúpido, holgazán, necio, mentiroso o borracho, cualidades que otros posiblemente no verán en esa persona, e incluso pueden definirla honorable, correcta, respetuosa.

¿Cómo se sabe que a algo o a alguien le corresponda realmente alguna de las características citadas a continuación?

Grande – pequeño. El **traje** que para un hombre es grande para otro es pequeño. El mismo traje será bonito o feo, según el gusto de quien hable. Una **persona**, una circunstancia o un lugar será agradable o desagradable según gustos y pareceres. Por igual, el clima se

sentirá **fresco** o cálido conforme al estado corporal -o mental- de los presentes en determinado lugar.

Independientemente del **reloj**, tarde y temprano son elementos relativos, dicen poco. La 12 de la noche es temprano para unos y tarde para muchos. Lo bueno y lo malo son contrapuestos, por tanto, no deberían ser conceptos relativos. Lo bueno de uno, en gastronomía como en la moral, muchas veces es lo malo de otros.

¿Cuándo es mucho y cuándo es poco el asunto del que se trate? Cinco huevos son muchos para desayunar una persona, pero son pocos para seis. Cien mil pesos resultan pocos y veinte mil pesos son muchos. Es relativo, si con la primera cifra se quiere comprar un automóvil y con la segunda unas **vacaciones** en Miches.

Lo relativo guarda **analogía** con alguien o con algo y su antónimo es lo absoluto. Es subjetivo, discutible, susceptible de ser puesto en discusión. Lo **absoluto** existe por sí mismo, es objetivo, incontrovertible.

Mucho o poco, pequeño o grande, viejo o nuevo se tornan **conceptos relativos**. Dicen poco...y a veces, nada.

FUNDÉU GUZMÁN ARIZA
(Fabio Guzmán Ariza, miembro de número de la ADL
y Ruth Ruiz, miembro correspondiente)

Pizca no es lo mismo que pisca

***Pizca*, con z**, es la escritura adecuada del sustantivo que se refiere a **una porción muy pequeña de algo**.

Sin embargo, en los medios de comunicación se encuentran frases en las que aparece esta palabra escrita con ese: «Sin siquiera una pisca de jactancia, se puede asegurar que ha puesto al país en el mapa ecuestre internacional», «Le ha puesto una pisca de humor junto a sus colegas» o «Se colocan en la olla los dos litros de agua, la carne, media cebolla, una pisca de sal...».

La voz *pizca*, tal como registra el *Diccionario de la lengua española*, significa ‘porción mínima o muy pequeña de algo’ y se utiliza también **en construcciones negativas como sinónimo de nada**: *No tiene ni pizca de vergüenza*. Aunque en la República Dominicana y demás zonas hispanohablantes donde se **sesea** puedan confundirse en la pronunciación, *pizca* no significa lo mismo que *pisca y*, por ello, resulta inapropiado utilizar estas formas indistintamente.

Teniendo esto en cuenta, en los ejemplos anteriores lo adecuado habría sido escribir «Sin siquiera una pizca de jactancia, se puede asegurar que ha puesto al país en el mapa ecuestre internacional», «Le ha puesto una pizca de humor junto a sus colegas» y «Se colocan en la olla los dos litros de agua, la carne, media cebolla, una pizca de sal...».

El porqué, no el por qué

La forma de escritura ***porqué***, en una sola palabra, es la que corresponde al sustantivo masculino que significa ‘causa, razón o motivo’.

En los medios de medios de comunicación se utiliza erróneamente la fórmula *el por qué* en frases como «El Banco Central también debería analizar el por qué de esa gran divergencia entre el PIB y el IMF», «Quizás la gente se preguntará el por qué, pero desde pequeño me han gustado los aviones» o «Debemos darles instrucciones claras y explicarles los por qué».

Como explica la *Ortografía de la lengua española*, la palabra *porqué*, que significa ‘razón’, ‘causa’ o ‘motivo’, es un **sustantivo masculino**; como tal, se utiliza generalmente **precedido de determinante** (*el porqué, su porqué, un porqué*) y **admite la forma plural**: *los porqués, sus porqués*. Asimismo, el *Diccionario panhispánico de dudas* advierte que **no hay que confundir porqué con por qué**, resultado de la combinación de la preposición *por* y el interrogativo *qué*; además, a diferencia de *porqué*, la secuencia *por qué* no requiere el uso precedido del artículo *el*: «Medio Ambiente aclara por qué se construye un muelle en un área protegida», no «Medio Ambiente aclara el por qué se construye un muelle en un área protegida».

En vista de lo anterior, en los ejemplos citados lo adecuado habría sido escribir «El Banco Central también debería analizar el porqué de esa gran divergencia entre el PIB y el IMF», «Quizás la gente se preguntará el porqué, pero desde pequeño me han gustado los aviones» y «Debemos darles instrucciones claras y explicarles los porqués».

Devenir no es lo mismo que provenir

El verbo *devenir* significa ‘convertirse en algo’, pero para expresar que algo nace o se deriva de otra cosa lo más adecuado es emplear verbos como *provenir*, *proceder* o *derivar*.

En los medios de comunicación es cada vez más frecuente leer frases como «Los problemas del filme devienen de lo ambicioso del proyecto», «La sentencia devino de un recurso de acción directa de inconstitucionalidad» o «A estos se suman los enlatados que devienen de las cadenas Televisa y Univisión».

El *Diccionario de la lengua española* recoge el verbo *devenir* con el significado de ‘llegar a ser’ y ‘sobrevvenir, suceder, acaecer’, pero **ninguna de sus acepciones guarda relación con la idea de que algo tiene su origen en un lugar, persona o cosa que expresan verbos como *provenir, venir, proceder* o *derivar*.**

Además de las diferencias en su significado, es importante señalar que *devenir* tiene una estructura sintáctica diferente. Tal como recoge el *Diccionario panhispánico de dudas*, este verbo **se construye con un complemento sin preposición** («la pujante villa devino capital del primer virreinato de la conquista y asiento de la Real Audiencia») **o con *en*** («El tratado comercial devino en simple trozo de papel»), **mientras que *provenir, venir, proceder* y *derivar* se construyen con *de*** cuando expresan esa idea de origen o procedencia («El 85 % de las remesas proviene de los Estados Unidos»).

Así, en los primeros ejemplos lo adecuado habría sido escribir, por ejemplo, «Los problemas del filme provienen de lo ambicioso del proyecto», «La sentencia derivó de un recurso de acción directa de inconstitucionalidad» y «A estos se suman los enlatados que vienen de las cadenas Televisa y Univisión».

***Júnior* y *sénior*, con tilde**

Las palabras *júniors* y su antónimo *séniors* deben escribirse con tilde en español.

Sin embargo, en los medios de comunicación aparecen con frecuencia estos términos escritos sin acento: «Las selecciones senior y junior de RBI dominicana parten hacia Florida», «El combinado de la Liga Aborigen se coronó campeón del Torneo de Softbol Chata del Distrito Nacional en la categoría senior (+55 años)» o «La Copa Malta Morena incluirá una categoría junior en su séptima edición».

La voz *sénior* (del latín *senior*: ‘más viejo’) alude principalmente a los **profesionales que tienen más experiencia que otros** que desempeñan la misma función **o a los deportistas de edad o categoría superior**; en sentido opuesto, *júnior* (del latín *iunior*: ‘más joven’) se refiere a un profesional **‘de menor edad** y, por tanto, con menos experiencia que otro’ y a los deportistas de categoría inmediatamente inferior a la sénior. El *Diccionario panhispánico de dudas* atribuye al influjo del inglés su uso actual en español y explica que deben escribirse con la tilde que les corresponde por ser **palabras llanas terminadas en consonante distinta de *-n* o *-s***. Para el plural se recomienda usar *júniors* y *séniors*, respectivamente, más adecuadas a la morfología del español que las formas anglicadas *juniors* y *seniors*.

Así, en los ejemplos citados lo más apropiado habría sido escribir «Las selecciones sénior y júnior de RBI dominicana parten hacia Florida», «El combinado de la Liga Aborigen se coronó campeón del Torneo de Softbol Chata del Distrito Nacional en la categoría sénior (+55 años)» y «La Copa Malta Morena incluirá una categoría júnior en su séptima edición».

***Casting*, alternativas en español**

El término inglés *casting*, referido al proceso de ‘selección de actores o de modelos publicitarios para una determinada actuación’, **puede sustituirse por la adaptación *castin* o por equivalentes en español como *audición* o *selección*.**

En los medios de comunicación se utiliza con frecuencia el extranjerismo *casting*, como se muestra con estos ejemplos: «Lo que cambia no es la esencia, sino el casting»,

«Anuncian un casting para Miss República Dominicana Universo» o «Anunciaron un casting abierto los días 5 y 6 de julio en el Conservatorio Nacional de Música».

El *Diccionario panhispánico de dudas* indica que la existencia de voces en español como *audición*, con el sentido de ‘proceso de selección del reparto de una película o de los participantes en un espectáculo’, hace innecesario el uso de *casting*. Sin embargo, debido a la extensión de la voz inglesa, **se recomienda su empleo en la forma adaptada *castin* (plural *cástines*), sin la -g final propia del inglés.**

En vista de lo anterior, en los ejemplos citados se pudo haber sustituido el anglicismo de esta manera: «Lo que cambia no es la esencia, sino el castin», «Anuncian un castin para Miss República Dominicana Universo» y «Anunciaron una audición abierta los días 5 y 6 de julio en el Conservatorio Nacional de Música».

Si se mantiene la forma inglesa, conviene recordar que lo apropiado es escribirla en cursivas o, de no ser posible, entre comillas.

Intersección no es lo mismo que intercepción

El término *intersección*, ‘cruce de dos líneas, planos o cuerpos que se cortan entre sí’, **no debe confundirse con *intercepción***, sinónimo de *interceptación*, *bloqueo* u *obstrucción*. Sin embargo, con motivo de las recientes medidas del Instituto Nacional de Tránsito y Transporte Terrestre que impiden doblar a la izquierda en varias esquinas de la ciudad de Santo Domingo, entre otras noticias relacionadas con el tráfico, en los medios de comunicación aparecen frases como «La prohibición del giro a la izquierda en algunas de las principales intercepciones del polígono central [...] tiene una razón de ser», «Con la eliminación del giro en 14 intercepciones se puede disminuir el tiempo de desplazamiento en al menos un 20 %», «El choque ocurrió entre las estaciones Gregorio Urbano Gilbert y Mamá Tingo, en la intercepción formada por las avenidas Hermanas Mirabal y Charles de Gaulle» o «Decenas de vendedores [...] ocupando todas las aceras de la intercepción de las avenidas Jacobo Majluta y Hermanas Mirabal».

En este contexto **lo adecuado es emplear el sustantivo *intersección***, que el *Diccionario de la lengua española* define **en su primera acepción** como ‘**punto de encuentro de dos o más cosas de forma lineal**’ («El semáforo en la intersección de esas calles siempre está apagado»); en cambio, *intercepción* alude a la ‘acción y efecto de **interceptar**’, por lo que resulta inapropiado utilizar estas palabras indistintamente.

Por lo tanto, en los ejemplos citados lo apropiado habría sido escribir «La prohibición del giro a la izquierda en algunas de las principales intersecciones del polígono central [...] tiene una razón de ser», «Con la eliminación del giro en 14 intersecciones se puede disminuir el tiempo de desplazamiento en al menos un 20 %», «El choque ocurrió entre las estaciones Gregorio Urbano Gilbert y Mamá Tingo, en la intersección formada por las avenidas Hermanas Mirabal y Charles de Gaulle» y «Decenas de vendedores [...] ocupando todas las aceras de la intersección de las avenidas Jacobo Majluta y Hermanas Mirabal».

Cartel, en minúscula

La palabra *cartel*, referida a un tipo de organización ilegal o a cierto tipo de acuerdo entre empresas, se escribe **con inicial minúscula** por tratarse de un sustantivo común.

Sin embargo, en los medios de comunicación se utiliza con frecuencia la mayúscula en frases como las siguientes: «Buscan en RD a miembros del brazo armado del Cartel de Sinaloa», «Miembros del Cártel de Sinaloa buscados en la República Dominicana» o «El Gobierno niega la presencia del Cártel de Sinaloa en la República Dominicana».

Tal como registra el *Diccionario de la lengua española*, el sustantivo *cartel*, con los sentidos de ‘organización ilícita vinculada al tráfico de drogas o de armas’ y ‘convenio

entre varias empresas similares para evitar la mutua competencia y regular la producción, venta y precios en determinado campo industrial’, **es un nombre común, de modo que lo apropiado es escribirlo con minúscula**: *el cartel de Sinaloa, el cartel de Medellín*. Asimismo, el *Diccionario panhispánico de dudas* señala que **esta palabra cuenta con dos acentuaciones igualmente válidas**: *cártel* (plural *cárteles*), con pronunciación llana y, por tanto, con tilde, y *cartel* (plural *carteles*), con pronunciación aguda y sin tilde, que **es la que se aconseja por su uso mayoritario en el ámbito hispánico**.

Teniendo esto en cuenta, en los ejemplos citados lo mejor habría sido escribir «Buscan en RD a miembros del brazo armado del cartel de Sinaloa», «Miembros del cartel de Sinaloa buscados en la República Dominicana» y «El Gobierno niega la presencia del cartel de Sinaloa en la República Dominicana».

Cerca de, no cerca a

La palabra *cerca*, en sus usos **como adverbio que significa ‘en lugar o tiempo próximos’**, se construye seguida de la preposición *de*, no *a*.

No obstante, en los medios de comunicación se encuentran frases en las que no se sigue esta pauta: «Recuperan terrenos ocupados cerca a la verja de San Isidro», «Un sismo sacude el sur de California, cerca de la frontera con México» o «Interceptan lancha con 144 paquetes de cocaína cerca a la isla Beata».

Tal como explica el *Diccionario panhispánico de dudas*, para introducir el complemento que indica el término de referencia de este adverbio lo apropiado es utilizar *de*, y **no la preposición *a***. El uso impropio de *a* por *de* en estos casos puede deberse a un posible cruce de las expresiones *cerca de* y *cercano a*.

Siendo así, en los ejemplos anteriores lo adecuado habría sido escribir «Recuperan terrenos ocupados cerca de la verja de San Isidro», «Un sismo sacude el sur de California, cerca de la frontera con México» o «Interceptan lancha con 144 paquetes de cocaína cerca de la isla Beata».

Cabe apuntar que la secuencia *cerca a* sí puede ser apropiada en una frase como «Biólogos vigilan de cerca de un raro lobo mexicano», en la que aparece la locución *de cerca* seguida de la preposición que antecede al complemento de *vigilar*.

Comprensión, de comprender, no compresión

El sustantivo *comprensión*, referido a la ‘acción de comprender o comprenderse’, lleva una *e* en la penúltima sílaba.

Pese a ello, es frecuente encontrar en los medios de comunicación frases como «Solo el 25 % de los alumnos en la República Dominicana logra un nivel 2 en compresión lectora», «Agradeció al sector importador de vehículos su apoyo y compresión durante las últimas semanas» o «Se deben implementar políticas que permitan resolver el problema de compresión de lectura en la niñez dominicana».

El *Diccionario de la lengua española* registra la palabra *comprensión* desde su edición de 1827. Tanto este sustantivo como el verbo del que deriva, ***comprender***, adoptaron su grafía actual a partir de las formas etimológicas *comprehender* y ***comprehensión***, hoy en desuso. Dado que ***comprensión* y *compresión* son palabras distintas**, resulta inapropiado suprimir la *n* de la primera y utilizar en su lugar *compresión*, vocablo que designa la ‘acción y efecto de comprimir’, como en la expresión *medias de compresión*. Teniendo esto en cuenta, en los ejemplos anteriores lo adecuado habría sido escribir «Solo el 25 % de los alumnos en la República Dominicana logra un nivel 2 en comprensión lectora», «Agradeció al sector importador de vehículos su apoyo y comprensión durante las últimas semanas» y «Se deben implementar políticas que permitan resolver el problema de comprensión de lectura en la niñez dominicana».

Financierización, no financiarización

El sustantivo *financierización*, no *financiarización*, es el que **corresponde al verbo *financierizar***, con el que se alude al creciente peso del sector financiero en la economía.

Sin embargo, es frecuente encontrar en los medios de comunicación la forma *financiarización* en frases como «Con el desarrollo de los mercados financieros y la financiarización de la economía moderna, el capital ha podido crecer a un ritmo mayor», «Este fenómeno ha llevado a una financiarización de la economía que ha afectado a los partidos políticos» o «¿Está la República Dominicana sobre la senda de la financiarización?».

El verbo *financierizar*, del que deriva *financierización*, es un neologismo válido formado a partir **del adjetivo *financiero* con el sufijo *-izar***, que expresa ‘una acción cuyo resultado implica el significado del adjetivo’. Tal como explica la *Nueva gramática de la lengua española*, **este sufijo se combina con adjetivos y sustantivos, no con verbos**, de modo que el resultado de la combinación con el adjetivo *financiero* es *financierizar*, y no *financiarizar* (forma errónea a partir de *financiar*). Por la misma razón, la forma recomendada para el sustantivo derivado de *financierizar* con el sufijo ***-ción*** es *financierización*, no *financiarización*.

Por lo tanto, en los ejemplos citados lo más adecuado habría sido escribir «Con el desarrollo de los mercados financieros y la financierización de la economía moderna, el capital ha podido crecer a un ritmo mayor», «Este fenómeno ha llevado a una financierización de la economía que ha afectado a los partidos políticos» y «¿Está la República Dominicana sobre la senda de la financierización?».

In extremis, no en extremis

La forma *in extremis* es la que corresponde a la expresión latina que significa ‘en el último momento’, **no *en extremis***.

No obstante, en los medios de comunicación se utiliza con frecuencia *en extremis* en frases como «Otro de los temas importantes de la reunión fue el anuncio del futuro de los aranceles [...] aplazado ‘en extremis’ a principios de febrero», «Un gol en extremis le dio el triunfo 2-1 a Antigua y Barbuda sobre Belice» o «El guardameta López arriesgó su físico con una salida en extremis para frenar de emergencia el contrataque cubano».

El *Diccionario de la lengua española* registra *in extremis* como locución adverbial con los sentidos de ‘en los últimos instantes de la existencia’ y ‘en los últimos instantes de una situación peligrosa o comprometida’. Se trata de una expresión fija en latín, por lo que **resulta**

inapropiado cambiar la partícula *in* por la preposición española *en*. Este cambio podría deberse a una confusión entre la locución latina y su falsa traducción al español como *en extremo*.

Además, conviene recordar que la *Ortografía de la lengua española* indica que las locuciones latinas que mantienen su forma original **como latinismo crudo deben escribirse en cursiva** o, si no fuera posible, entre comillas.

Por esa razón, en los ejemplos citados lo más apropiado habría sido escribir «Otro de los temas importantes de la reunión fue el anuncio del futuro de los aranceles [...] aplazado *in extremis* a principios de febrero», «Un gol *in extremis* le dio el triunfo 2-1 a Antigua y Barbuda sobre Belice» y «El guardameta López arriesgó su físico con una salida *in extremis* para frenar de emergencia el contrataque cubano».

Traducir al español, no traducir en español

El verbo *traducir*, con el sentido de ‘pasar [algo] de una lengua a otra’, se construye **con un complemento encabezado por las preposiciones *a* o *de***, no por *en*.

Sin embargo, en los medios de comunicación no es raro encontrar frases como «Actualmente está traducida en diecisiete idiomas», «Traducida en inglés como “Las caderas no mienten”», la canción celebra el poder del cuerpo, la música y la identidad» o «Su obra «Cien años de soledad» fue traducida en más de 40 idiomas».

El *Diccionario de la lengua española* define *traducir* como ‘expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra’, ‘convertir, mudar, trocar’ y ‘explicar, interpretar’. Con la primera de estas acepciones, según explica el *Diccionario panhispánico de dudas*, además del complemento directo admite **un complemento preposicional introducido por *de*, que expresa la lengua de origen (*traducir del inglés*) y otro introducido por *a*, y no por *en*, que expresa la lengua de destino (*traducir al español, no traducir en español*).**

Siendo así, en los ejemplos anteriores lo apropiado habría sido escribir «Actualmente está traducida a diecisiete idiomas», «Traducida del inglés como “Las caderas no mienten”», la canción celebra el poder del cuerpo, la música y la identidad» y «Su obra “Cien años de soledad” fue traducida a más de 40 idiomas».

Asimismo, es oportuno señalar que *traducir* sí **va normalmente seguido de la preposición *en* cuando significa ‘convertir, mudar, trocar’**: «El crecimiento económico de los últimos años se tradujo en un aumento considerable de los residuos generados en el país», «Logró traducir su sueño en realidad».

Daños y perjuicios, no daños y prejuicios

Daños y perjuicios es el **término apropiado** para referirse a la compensación que para reparar un daño se exige a quien lo ha causado, **no *daños y perjuicios***.

No obstante, en los medios de comunicación, sobre todo en las noticias relacionadas con casos judiciales, es frecuente encontrar frases como «Adán Cáceres demandará al Estado dominicano por daños y perjuicios», «Un juez ordenó la reintegración, pago de salarios pendientes y una indemnización por daños y perjuicios» o «Las demandas por daños y perjuicios ya superan largos millones de pesos, aunque solo unas pocas familias han formalizado sus querellas».

Tal como indica el *Diccionario panhispánico de dudas*, **no debe confundirse *perjuicio* (‘daño o detrimento’) con *prejuicio* (‘juicio previo o idea preconcebida’)**, por lo que lo adecuado es decir *daños y perjuicios*, no *daños y perjuicios*. Además de la acepción general ‘compensación que, como reparación, se exige a quien ha causado un daño’, el *Diccionario panhispánico del español jurídico* **define *daños y perjuicios* como ‘lesión económica causada por acciones u omisiones, culposas negligentes o dolosas, sean generadoras de responsabilidad civil o penal’**.

Teniendo esto en cuenta, en los ejemplos citados lo apropiado habría sido escribir «Adán Cáceres demandará al Estado dominicano por daños y perjuicios», «Un juez ordenó la reintegración, pago de salarios pendientes y una indemnización por daños y perjuicios» y «Las demandas por daños y perjuicios ya superan largos millones de pesos, aunque solo unas pocas familias han formalizado sus querellas».

Superpapá, no súper papá ni súper-papá

La palabra *superpapá* se escribe **con el prefijo *super-* unido a *papá***, sin guion ni espacio intermedios.

Con motivo de la celebración en la República Dominicana del Día de los Padres este domingo 27 de julio, en los medios de comunicación se encuentran frases en las que no se sigue esta pauta: «¡Ofertas para un súper papá!», «Tenemos todas las opciones para el regalo del super papá» o «Es un súper papá y no necesita súper poderes».

Conviene recordar que, como indica la *Ortografía de la lengua española*, el prefijo *super-* se escribe **siempre sin tilde** y soldado a la base a la que afecta, por lo que resulta inapropiada la escritura con un guion (*super-papá*) o con un espacio en blanco: *super papá*.

Así, en los ejemplos citados lo adecuado habría escribir «¡Ofertas para un superpapá!», «Tenemos todas las opciones para el regalo del superpapá» y «Es un superpapá y no necesita superpoderes»

Contra reloj o contrarreloj, no contrareloj

La palabra *contrarreloj* se escribe **siempre con doble erre**, no *contrareloj*, pues aquí la *r* aparece entre dos vocales.

Pese a ello, es frecuente encontrar en los medios de comunicación frases como «El Congreso trabaja contrareloj para aprobar proyectos prioritarios en la actual legislatura», «Caso Medusa: una batalla contrareloj para evitar la extinción de la acción penal» o «García, ganador de la categoría élite contrareloj con tiempo de 50 minutos 54 segundos». Tal como indica la *Ortografía de la lengua española*, la secuencia *contra reloj* **puede escribirse en una o en dos palabras**, según su significado: *contrarreloj* cuando como sustantivo o como adjetivo se refiere a ‘**cierto tipo de prueba ciclista**’; *contra reloj* cuando se utiliza **como locución adverbial** con el sentido de ‘con mucha prisa o urgencia por disponer de un plazo de tiempo muy corto’. No obstante, y de acuerdo con el *Diccionario panhispánico de dudas*, se considera igualmente válida en el segundo caso y es cada vez más frecuente la forma unitaria *contrarreloj*. Cuando se escribe en una sola palabra es preciso duplicar la erre para mantener la representación gráfica de su sonido, por lo que **resulta inapropiada la grafía con una sola erre**: *contrareloj*.

En vista de lo anterior, en los ejemplos citados lo más adecuado habría sido escribir «El Congreso trabaja contrarreloj para aprobar proyectos prioritarios en la actual legislatura», «Caso Medusa: una batalla contrarreloj para evitar la extinción de la acción penal» y «García, ganador de la categoría élite contrarreloj con tiempo de 50 minutos y 54 segundos».

Conviene apuntar, además, que **no se debe anteponer la preposición *a* a esta expresión**, sin importar el modo en que se escriba: «Los diputados trabajan contra reloj», no «Los diputados trabajan a contra reloj»; «En la capital de Haití decenas de personas trabajan contrarreloj para combatir el hambre», no «En la capital de Haití decenas de personas trabajan a contrarreloj para combatir el hambre».



Excmo. Sr. Don Bruno Rosario Candelier
Director de la Academia Dominicana de la Lengua

Estimado director:

El Instituto Guzmán Ariza de Lexicografía está empeñado en la actualización constante del *Diccionario del español dominicano*. Con ese fin nos hemos propuesto publicar actualizaciones trimestrales de su contenido. La segunda de estas actualizaciones (DED.2.2) comprende modificaciones, adiciones y supresiones que se incorporado en el cuerpo del diccionario en los meses de abril, mayo y junio de 2025-

Los cuadros que se muestran a continuación recogen el avance cuantitativo que representan las dos actualizaciones trimestrales realizadas hasta la fecha.

	Adición lema	Adición sublema	Supresión lema	Supresión sublema	Modificación lema/sublema
DED.2.1	50	16	0	0	1
DED.2.2	15	7	2	0	2
Total	65	23	2	0	3

	Adición acepción	Supresión acepción	Modificación definición	Modificación marca	Adición ejemplo
DED.2.1	83	1	70	11	97
DED.2.2	31	3	17	1	62
Total	114	4	87	12	159

En relación con el proyecto del Corpus ASALE, en el que participa el Igalex en representación de la Academia Dominicana de la Lengua, el equipo del Igalex ha continuado con la tarea de localización de obras en prosa dominicanas que cumplan con los criterios establecidos por el corpus ASALE. Una vez hemos recibido desde el equipo central la actualización de los protocolos de trabajo, en el mes de julio se retomarán las labores de redacción y envío de cabeceras.

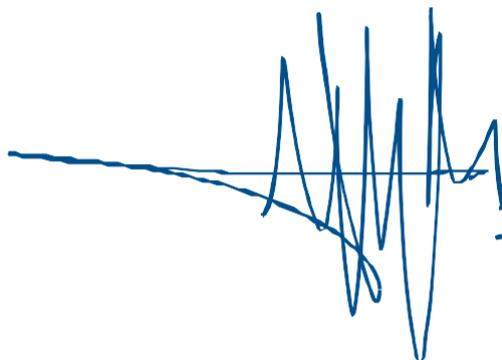
Por otro lado, como ya informé en la última reunión de nuestra Junta Directiva, La Real Academia Española, con la Asociación de Academias de la Lengua Española, y el Instituto Cervantes, en colaboración con el Gobierno de la República del Perú, me han invitado a participar en el X CILE con una intervención en el panel titulado «La variedad gastronómica en el idioma común».

Asimismo, El Instituto Geográfico Nacional José Joaquín Hungría Morel me ha invitado a intervenir como ponente en el XXIII Congreso Dominicano de Ciencias Geográficas, que se celebrará en Santo Domingo en agosto de 2025 con el tema central «Nombres geográficos como elemento de identidad».

El académico Fabio J. Guzmán Ariza le hizo entrega al presidente de la República, Luis Abinader, de un ejemplar del Diccionario del español dominicano en el marco de una visita realizada por el mandatario al Jardín Botánico de Santiago de los Caballeros y al Orquidiario Vivian Saladín de Guzmán.

Con la aparición de la segunda actualización trimestral se consolida el proceso continuado de revisión de los contenidos del *Diccionario del español dominicano* y se mantiene el compromiso del Igalex con los proyectos en los que participa junto a la Academia Dominicana de la Lengua.

Santo Domingo, 3 de julio de 2025

A handwritten signature in blue ink, consisting of a series of vertical strokes and loops, positioned centrally on the page.

María José Rincón
Directora del Instituto Guzmán Ariza de Lexicografía
Miembro de número de la Academia Dominicana de la Lengua

CARTAS DE LOS ACADÉMICOS Y AMIGOS

DE CARLOS FRANCISCO MONGE, 1 DE JULIO DE 2025

<cfmonge@hotmail.com>

A: D. Bruno Rosario Candelier (director) y D. Rafael Peralta Romero

De: Academia Costarricense de la Lengua

Muy distinguidos amigos y colegas:

Con el fin de transmitirlo al doctor García Rodríguez y al pleno de la honorable Academia Dominicana de la Lengua, les envío la felicitación adjunta. Con la seguridad de seguir estrechando lazos de cooperación y de amistad, los saluda

Carlos Francisco Monge

Secretario

Academia Costarricense de la Lengua

secretaria@acl.ac.cr

cfmonge@hotmail.com

San José, 1 de julio de 2025



DE BRUNO ROSARIO CANDELIER A CARLOS FRANCISCO MONGE, 2 DE JULIO DE 2025 <acadom2003@hotmail.com>

Re: Mensaje de felicitación (D. José Enrique García)

Distinguido colega y amigo Carlos Francisco Monge:

Le agradezco su amable felicitación a José Enrique García, que le remití al agraciado con el galardón Pedro Henríquez Ureña.

Le saluda cordialmente

Bruno Rosario Candelier

DE GABINETE PRESIDENCIA ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS, 2 DE JULIO DE 2025 <asalepresidencia@rae.es>

Sr. D. Bruno Rosario Candelier
Director
Academia Dominicana de la Lengua

Estimado don Bruno:

Por indicación del presidente de la ASALE, don Santiago Muñoz Machado, me permito recordarle algunas cuestiones organizativas del III Programa ASALE de becas MAEC-AECID (septiembre de 2024 - diciembre de 2026), que ha terminado la fase presencial en Madrid de su primera etapa de desarrollo, correspondiente al máster de formación permanente en Lexicografía Hispánica y Corrección Lingüística.

La becaria dominicana de ese Programa, **doña Vianibel Valerio Bejarán** (vianibel04@gmail.com), regresará a República Dominicana y comenzará en la Academia Dominicana de la Lengua, a partir del 5 de julio, el período de prácticas formativas asociadas al máster, que se extiende hasta el 31 de diciembre.

En el documento adjunto se especifican las líneas básicas de funcionamiento del semestre de prácticas formativas en las Academias, que tienen en cuenta tanto las pautas de la convocatoria de becas MAEC-AECID como el programa general del máster impartido en el marco de la Escuela de Lexicografía Hispánica de la ASALE y reconocido por la Universidad de León.

Ruego que, como en la edición anterior, nos indiquen el nombre y contacto del académico que sea designado como tutor de la becaria.

Muchas gracias por su colaboración. Un saludo afectuoso.

Pilar Llull
Jefe del Gabinete del Presidente
Asociación de Academias de la Lengua Español



ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA
LENGUA ESPAÑOLA

III PROGRAMA ASALE DE BECAS MAEC-AECID

Período de prácticas formativas asociadas al Máster de formación permanente en
Lexicografía Hispánica y Corrección Lingüística

(1 de julio-31 de diciembre de 2025)

NOTA TÉCNICA

Consideraciones generales

- El período de prácticas formativas en las Academias constituye el **módulo IV del programa general** del máster y otorga **20 créditos ECTS**.
- El período de prácticas asociado al máster tiene una duración de **seis meses** y requiere **dedicación a tiempo completo** por parte del becario. Tanto el tiempo como la forma de desempeño serán acordados con la Academia de destino.
- Además de sus prácticas formativas en la Academia, durante este semestre el becario deberá realizar su trabajo de fin máster (TFM), dirigido por un profesor de la Escuela de Lexicografía Hispánica previamente seleccionado por él. La entrega del **TFM, considerado como el módulo V del máster con 8 créditos ECTS**, está fijada para el 30 de noviembre de 2025.

Responsabilidades de la Academia

- Designar a un **académico tutor** del becario, que tendrá las funciones siguientes:
 - Acreditar la **incorporación** del becario al período presencial de prácticas formativas del Máster de formación permanente en Lexicografía Hispánica y Corrección Lingüística.
 - Elaborar y suscribir el **plan de prácticas formativas** del becario, de acuerdo con la dirección o presidencia de la Academia, que refrendará el documento.
 - El contenido de las prácticas se orientará preferentemente hacia el trabajo en los proyectos panhispánicos de la ASALE en curso y, además, a tareas de naturaleza lingüística en proyectos propios de la corporación, en consonancia con el programa del máster y las circunstancias específicas de la Academia.
 - En el plan de prácticas constarán, entre otros datos, las actividades previstas y su cronograma de ejecución.
 - El plan será comunicado al becario para que lo remita a la ASALE, conforme al formato establecido en el Anexo X de la convocatoria MAEC-AECID (documento adjunto 1), **en el plazo de un mes** contado a partir del día siguiente al de la incorporación a la Academia de destino.
 - Establecer, de acuerdo con la dirección o presidencia de la Academia, el horario y la modalidad (presencial o virtual) de las prácticas a tiempo completo.
 - Coordinar y firmar el **informe intermedio de seguimiento** y evaluación de la actividad del becario conforme al plan establecido. A tal fin se propone un modelo de formato para el informe de seguimiento (documento adjunto 3). Los informes deben remitirse a la ASALE el 1 de octubre y en los primeros días del mes de enero de 2026.
 - Realizar el **informe final** sobre las prácticas formativas en el período de julio a diciembre de 2025, que incluirá la calificación global y una valoración general que



ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA
LENGUA ESPAÑOLA

la justifique. Se aporta un modelo de formato para el informe final (documento adjunto 4).

La nota del período de prácticas se incorporará como calificación del módulo IV en la evaluación final del máster.

La calificación se realizará de acuerdo con una escala de 0 a 10 puntos.

- Convocar al becario a partir del 5 de julio de 2025 y certificar su incorporación al período de prácticas formativas del máster.
 - Aunque el período de prácticas comienza oficialmente el 1 de julio, se deja un margen de varios días para el viaje de regreso desde España y la instalación en el país.
- Autorizar el plan de prácticas, los informes de seguimiento y el informe final relativos a la actividad del becario.
- Remitir a la ASALE los informes de seguimiento y el informe final de la actividad del becario durante el período de prácticas.
- Informar a la ASALE de cualquier incidencia que pueda producirse en el desarrollo de las prácticas formativas.

Obligaciones formativas del becario

- Presentarse personalmente ante el académico tutor, en la sede de la Academia de su país, en la fecha que se le indique a partir del 5 de julio de 2025 para comenzar el módulo de prácticas presenciales asociado al máster. El académico tutor acreditará oficialmente la incorporación.
- Llevar a cabo satisfactoriamente todas las tareas previstas en el plan de prácticas elaborado por la Academia donde realizará su estancia. El módulo de prácticas exige **dedicación exclusiva**, y es incompatible con un trabajo profesional, salvo autorización expresa de la Academia, la ASALE y la AECID.
- **Cumplir con dedicación** los objetivos de la beca respetando la normativa interna de la institución de acogida, sin que ello suponga vinculación laboral con esa entidad.
- Realizar durante este semestre el **trabajo de fin de máster (TFM)**, bajo la dirección del profesor de la ELH asignado.

Obligaciones administrativas del becario

- Remitir a la ASALE (elh@rae.es), con copia al tutor, el **Plan de prácticas formativas** establecido por su Academia de destino. El becario cumplimentará con el contenido del plan el Anexo X de la convocatoria, que, una vez firmado por el tutor y refrendado por el director o presidente de la corporación, remitirá a la ASALE **en el plazo de un mes** contado a partir del día siguiente al de su incorporación a la Academia.
- Remitir debidamente cumplimentado y firmado el anexo XII (documento adjunto 2). Declaración responsable de los becarios del programa ASALE en el que se comprometen a tener un seguro de asistencia sanitaria en su país por lo que deben gestionar y abonar a su cargo la cobertura de la asistencia sanitaria desde el 1 de julio 2025 al 31 de diciembre 2026.
- **Residir durante el período de prácticas en el lugar donde realice la formación** para la que ha sido becado.
 - Cualquier posible ausencia por razón de fuerza mayor deberá ser solicitada previamente al tutor y después a la dirección de la ELH y a la AECID, así como ser autorizada por todos.

- La solicitud especificará el motivo y las fechas e incluirá la autorización expresa de la institución.
- **No aceptar de forma concurrente con la beca MAEC-AECID otras becas o ayudas de estudios**, concedidas o en tramitación para la misma finalidad, procedentes de administraciones o entidades públicas o privadas, nacionales o extranjeras.

Dotación económica del período de prácticas del máster (del 1 de julio al 31 de diciembre de 2025)

- **Mensualidad de 750 euros.** Se puede abonar a la cuenta bancaria del becario en su país de origen o a la que abrió en España durante la fase presencial del máster en Madrid. La periodicidad del pago es distinta en ambos casos.
- **Procedimientos de pago:**
 - a) A la cuenta bancaria del becario en su país**

En diciembre de 2025: seis mensualidades, de julio a diciembre de 2025, una vez remitido el anexo XII. Declaración responsable (punto 3.6. del Anexo V de la convocatoria).
 - b) A la cuenta bancaria abierta por el becario en España**

En caso de hacerse los pagos en la cuenta bancaria abierta en España, estos podrán ser mensuales. Es de aplicación igualmente lo establecido en las bases de la convocatoria sobre el condicionamiento de los sucesivos pagos a la presentación de los documentos requeridos en cada caso (el envío del anexo XII. Declaración responsable y de la incorporación oficial a la Academia para el primer abono).

Evaluación del máster

- Las materias teóricas y experimentales impartidas en los módulos realizados en línea y presencialmente en Madrid (módulos I, II y III), las prácticas asociadas desarrolladas en las Academias nacionales de los países de origen de los becarios (módulo IV) y el trabajo de fin de máster (módulo V) son objeto de evaluación, que debe superarse en cada caso para poder culminar satisfactoriamente el máster y obtener el título propio de la Universidad de León respaldado por la RAE y la ASALE.
- La superación del máster es condición necesaria para realizar la estancia de colaboración formativa en las Academias de los respectivos países de origen de los becarios programada para todo el año 2026. Los contenidos de la colaboración serán igualmente objeto de seguimiento y evaluación por parte de los académicos tutores a fin de adecuarlos a los objetivos de la beca ASALE y al plan de formación previamente establecido.

**ANEXO X
PLAN INVESTIGACIÓN, PRÁCTICAS O FORMACIÓN DE LA BECA**

Convocatoria de Becas MAEC-AECID para ciudadanos de países de América Latina, África y Asia 2024-2025

(A desarrollar por los becarios del Programa ÁFRICA-MED (apartados INVESTIGA Y PRACTICAS) y del Programa ASALE)

Nombre:		Apellidos:	
Programa de Becas MAEC-AECID:	Elija un Programa		
País de Origen:			
País y Centro de Destino:			
Fecha de Incorporación:			
Nombre del tutor o responsable y contacto:			

Objetivos formativos previstos

Actividades previstas durante la beca Enumere y describa las actividades previstas indicando el cronograma de realización de las mismas

Conocimientos y capacidades a adquirir

Documentación a utilizar

Otra información relevante, en su caso

Lugar y fecha de presentación:

Fdo. el/la Becario/a

Conforme, el/la Tutor/a

Conforme AECID

Cargo, Nombre y Apellidos

Cargo, Nombre y Apellidos

ANEXO XII
Convocatoria 2024-2025

DECLARACIÓN RESPONSABLE BECARIOS PROGRAMA ASALE
(A cumplimentar por todas las personas beneficiarias del programa)

D, D^a , con pasaporte nº , de nacionalidad , actual becario/a MAEC-AECID del Programa ASALE 2024-25, declaro que conozco la obligación específica que me corresponde de acuerdo con la Convocatoria de los Programas de Becas MAEC-AECID para ciudadanos de países de América Latina, África y Asia, Anexo V, punto 3.6. por la que debo gestionar y abonar a mi cargo la cobertura de la asistencia sanitaria en el país de destino desde el 1 de julio 2025 al 31 de diciembre 2026.

Me comprometo a tener seguro de asistencia sanitaria en mi país por lo que debo gestionar y abonar a mi cargo la cobertura de la asistencia sanitaria desde el 1 de julio 2025 al 31 de diciembre 2026, asumiendo expresamente los riesgos y eventualidades que pudieran sucederme durante los días sin cobertura de asistencia sanitaria en mi país.

Fecha:

Fdo. El/la becario/a:

**III PROGRAMA ASALE - BECAS MAEC-AECID
(CONVOCATORIA 2024-2025)**

**PRÁCTICAS FORMATIVAS MÁSTER DE FORMACIÓN PERMANENTE
EN LEXICOGRAFÍA HISPÁNICA Y CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA
MÓDULO IV**

INFORME INTERMEDIO DE SEGUIMIENTO Y EVALUACIÓN

INFORMACIÓN GENERAL

- Academia
- Nombre del colaborador
- Académico tutor o responsable
- Período de evaluación: julio-agosto-septiembre de 2025

INFORMACIÓN ESPECÍFICA

1. DEDICACIÓN

[Tiempo semanal dedicado]

2. PRÁCTICAS FORMATIVAS REALIZADAS

- PROYECTOS PANHISPÁNICOS DE LA ASALE
[Indicar los proyectos y explicitar la actividad realizada en cada uno de ellos]
- PROYECTOS Y ACTIVIDADES PROPIOS DE LA ACADEMIA RECEPTORA
[Indicar los proyectos o actividades y explicitar la actividad realizada en cada uno de ellos]

3. EVALUACIÓN

4. OBSERVACIONES

LUGAR Y FECHA DE EXPEDICIÓN

Firma y sello oficial de la Academia

**III PROGRAMA ASALE - BECAS MAEC-AECID
(CONVOCATORIA 2024-2025)**

**PRÁCTICAS FORMATIVAS MÁSTER DE FORMACIÓN PERMANENTE
EN LEXICOGRAFÍA HISPÁNICA Y CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA
MÓDULO IV**

INFORME FINAL

INFORMACIÓN GENERAL

- Academia
- Nombre del colaborador
- Académico tutor o responsable
- Período de colaboración: 1 de julio a 31 de diciembre de 2025

INFORMACIÓN ESPECÍFICA

1. OBJETIVOS INICIALES

2. PRÁCTICAS FORMATIVAS REALIZADAS

- PROYECTOS PANHISPÁNICOS DE LA ASALE
[Indicar los proyectos y explicitar la actividad realizada en cada uno de ellos]
- PROYECTOS Y ACTIVIDADES PROPIOS DE LA ACADEMIA RECEPTORA
[Indicar los proyectos o actividades y explicitar la actividad realizada en cada uno de ellos]

3. RESULTADOS

4. CALIFICACIÓN

[Calificación de acuerdo con una escala de 0 a 10 puntos]

5. VALORACIÓN

FECHA DE PRESENTACIÓN DEL INFORME

Firma y sello oficial de la Academia

DE DIEGO ARAÚJO, 2 DE JULIO DE 2025
<diegoaraujo45@gmail.com>
Agradecimiento

Señores
Academia Dominicana de la Lengua
Estimados académicos:
Acuso recibo del Boletín 222 de su Academia. Presento mis agradecimientos por el envío y les felicito por los interesantes artículos que contiene. Hemos remitido el Boletín a todos los miembros de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.
Saludos cordiales,
Diego Araujo Sánchez
Secretario de la AEL

LUCE LÓPEZ-BARALT, 2 DE JULIO DE 2025
<lucelopezbaralt@gmail.com>
Re: Boletín digital de la Academia Dominicana de la Lengua

Agradecidísima como siempre por el puntual envío.
Un fuerte abrazo, Bruno querido
Luce

DE MARÍA OLGA SAMAMÉ BARRERA, 2 DE JULIO DE 2025
<msamame@uchile.cl>
Re: Boletín digital de la Academia Dominicana de la Lengua

Estimado don Bruno:
Muy interesante su Boletín.
Muchas gracias por enviármelo.
Saludos cordiales de María Olga Samamé B.

MILAGROS DE JESÚS DE FÉLIZ, 3 DE JULIO DE 2025
<milagrosfeliz@gmail.com>
Re: Boletín digital de la Academia Dominicana de la Lengua

Gracias, don Bruno, por este interesante resumen.
No me canso de leer esas entrevistas con esos grandes de la literatura.
Muy agradecida,
Milagros de Féliz

DE RÓGER MATUS LAZO, 3 DE JULIO DE 2025
<rmatuslazo@hotmail.com>
Asunto: Ensayo sobre PAC

Muy estimado don Bruno Rosario:
Agradezco a usted y a la ADL la deferencia con el envío puntual de los boletines, cuya lectura aprecio mucho por la gran calidad de los trabajos que incluye. En esta oportunidad,

le escribo también para enviar adjunto un ensayo sobre la poesía religiosa de Pablo Antonio Cuadra y su aporte en América Laltina. En caso de que lo considere publicable en el Boletín, le manifiesto desde ya mis agradecimientos. Un abrazo, RML

<Pablo Antonio Cuadra y su aporte a la poesía religiosa- Boletín ADL.docx>

DE FLORILENA DE JESÚS PAREDES PÉREZ, 4 DE JULIO DE 2025
<FlorilenaParedes@pucmm.edu.do>

Buenas tardes estimados colegas:

Es un placer saludarlos en este día. Aprovechamos la ocasión para invitarlos como ponentes en un conversatorio sobre léxico y literatura y su impacto en los estudios de la lengua en el marco del Simposio LSRL55-LEC, podrán ver los detalles dentro de la comunicación.

Será para nosotros un privilegio contar con su compañía y apoyo.

Saludos afectuosos,

Florilena De Jesús Paredes Pérez
Directora, Departamento de Estudios Generales
Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes
Tel.:1 (809) 580-1962 Ext.: 3315



PUCMM

Pontificia Universidad Católica
Madre y Maestra

Campus de Santiago:
Autopista Duarte km. 11; Santiago, R.D.

Campus de Santo Domingo:
Av. Abraham Lincoln, esq. Av. Bolívar, Santo Domingo, R.D.

<https://pucmm.edu.do/>

DE BRUNO ROSARIO CANDELIER A FLORILENA DE JESÚS PAREDES PÉREZ,
7 DE JULIO DE 2025 <acadom2003@hotmail.com>

Fwd: Invitación

Querida y admirada Florilena:

Ya que María José Rincón no puede participar, Emilia Pereyra y yo podemos agotar la hora consignada en el programa.

Bendiciones y abrazos y cariños para ti.

Bruno Rosario Candelier

DE BRUNO ROSARIO CANDELIER AL GABINETE PRESIDENCIA ASOCIACIÓN
DE ACADEMIAS, 7 DE JULIO DE 2025 <ateneoinsular@hotmail.com>

Re: Módulo de prácticas del III Programa ASALE - becas MAEC-AECID

Señora doña Pilar Llull
Gabinete Presidencia ASALE

Querida y admirada doña Pilar:

Me complace informarle que el viernes 4 del presente mes de julio convoqué a la becaria Vianibel Valerio para asignarle un programa de trabajo, como efectivamente ocurrió, y así cumplir con lo establecido por el programa de becas de AECID-RAE.

En su momento usted recibirá la constancia de esa asignación conforme está establecido.

Le reitero mi admiración con mi gratitud y mi salutación.

Bruno Rosario Candelier

DE CLARA JANÉS PARA BRUNO ROSARIO CANDELIER, 7 DE JULIO DE 2025
<i.clarajanes@gmail.com>

Fecha: 7 de julio de 2025, 3:53:14 p. m. GMT-4

Querido Bruno:

Me ilusiona mucho recibir sus boletines siempre llenos de cosas interesantes. Muchísimas gracias. Quisiera igualmente agradecer el texto de Miguelina Medina sobre el libreto de *Luz de oscura llama*. Fue un trabajo muy emocionante para mí pues yo empecé por cantar la poesía -aún a veces en recitales canto uno de mis primeros poemas-, y el tema no podía ser más idóneo para mí. Estas son cosas que nunca se desvanecen.

Gracias de nuevo.

Muy cordialmente

Clara

DE BRUNO ROSARIO CANDELIER PARA CLARA JANÉS, 7 DE JULIO DE 2025
<ateneoinsular@hotmail.com>

Celebro, muy querida y admirada poeta y académica Clara Janés, que le haya gustado el estudio de Miguelina Medina, poeta, narradora y exégeta literaria del Movimiento Interiorista.

Al inclinarme reverente ante su talento, su sabiduría y espiritualidad, reciba mi abrazo con las bendiciones del Altísimo.

Bruno Rosario Candelier

DE ACADEMIA DOMINICANA DE LA LENGUA A RÓGER MATUS LAZO, 10
DE JULIO DE 2025 <acadom2003@hotmail.com>

Re: Ensayo sobre PAC

Querido y admirado lingüista Róger Matus Lazo:

Me complace comunicarte que la Junta Directiva de la Academia Dominicana de la Lengua te ha designado miembro correspondiente de nuestra corporación.

Prepara un breve currículum de tu trayectoria intelectual y mándamelo.

Con mi distinción y afecto, recibe mi cordial salutación.

Bruno Rosario Candelier

Director

Academia Dominicana de la Lengua

DE RÓGER MATUS LAZO PARA LA ACADEMIA DOMINICANA DE LA LENGUA, 10 DE JULIO DE 2025 <rmatuslazo@hotmail.com>
Asunto: Agradecimiento

Mi querido y apreciado don Bruno Rosario:
He recibido con gran satisfacción la nominación como miembro correspondiente de la prestigiada Academia Dominicana de la Lengua, honrosa distinción gracias a la generosidad de su Junta Directiva, pues me considero un intelectual de escasos méritos para tan alta distinción. Sé que usted y los miembros que integran la ADL son escritores de reconocida trayectoria lingüística y literaria. Por eso, al aceptar gozoso y honrado tan alta distinción, me siento comprometido con la labor de seguir bregando por el bien de nuestro idioma común. Un gran abrazo, RML

DE MIGUELINA MEDINA A BRUNO ROSARIO CANDELIER, 21 DE JULIO DE 2025 <regis464@hotmail.com>

Buenos días, señor:

Anoche me llamó Segisfredo Infante y me pidió que le informara que mañana, a la 1:00 p. m. (hora de Honduras), será sometido a una cirugía de colon y por muchos días estará desconectado de todo dispositivo de comunicación. Me pidió también que le deseáramos buenos deseos durante y después de la operación y que Dios cubra toda su convalecencia.

Miguelina

DE RITA EVELIN DÍAZ BLANCO A BRUNO ROSARIO CANDELIER, 25 DE JULIO DE 2025 <ritadz37@gmail.com>
Asunto: Encuentro de julio

Querido Maestro:
Espero que se encuentre muy bien.

Lamentablemente no podré estar en el encuentro de mañana porque ya tenía una clase hasta el mediodía. Traté de cambiarla, pero no pude. Le envié el trabajo que me tocaba con Víctor Escarramán por si usted considera pertinente leerlo.

También se lo comparto a usted por si considera que pueda estar en el boletín del mes. Nos veremos en el próximo encuentro.

Abrazos.

--

Dra. Rita Evelin Díaz Blanco
Academia Dominicana de la Lengua
Equipo lexicográfico del IGALEX