

E

l silencio en el discurso de las mujeres se ha constituido en uno de los puntos de partida más relevantes en la crítica feminista, en gran medida porque el silencio es tema que recurre en la escritura femenina¹ y porque un trecho amplio de estudios sobre la dinámica de la comunicación muestran la relevancia de éste en la organización de los discursos. Una nómina parcial de trabajos sobre el silencio tendría que incluir desde los ya tan conocidos sobre los estatutos del silencio en

tanto constituyente de la subjetividad femenina, las prohibiciones de la participación de las mujeres en el habla pública, los códigos que rigen las expectativas sobre el comportamiento lingüístico de éstas y la organización de los registros del discurso público (tanto oral como escrito) hasta la ausencia (también otra forma del silencio) de las mujeres del canon literario así como la consideración de los discursos que las han acallado, las estrategias para incitarlas al silencio, su muy desigual participación en la circulación de los mensajes literarios y la recepción sesgada con la que los mecanismos de difusión literaria han dado a conocer y codificado sus obras.

Las palabras tajantes de Fray Luis de León enmarcan el estado policial discursivo aplicado a las mujeres: “Así como la naturaleza hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca”, y resumen lo que ha explicado Rosa Rossi: “para que funcione la comunicación entre varones,



**Ivette
López**

*La autora es
Catedrática de Español en la
Universidad de Puerto Rico en
Bayamón*

para que sigan en pie instituciones y poder, las mujeres deben acatar la ley que ordena su sexualidad y su palabra”². Ésa es la ley del silencio.

Por eso una crítica feminista del lenguaje, Deborah Cameron, al editar un libro sobre el lenguaje y las mujeres, inicia la primera parte con una serie de ensayos sobre el habla y el silencio³. Leemos aquí desde el memorable ensayo de Virginia Woolf sobre los extraños espacios de silencio que emergen en la producción literaria de las mujeres hasta el recuento más reciente en el tiempo que hace Annie Leclerc sobre las voces que enmudecen a la mujer y la posibilidad de que ésta encuentre su propia palabra.

El silencio figura como punto de partida en dos libros de ensayos de escritoras norteamericanas de nuestra época, publicados ambos al finalizar la década del setenta: *Silences*, de Tillie Olsen

(London:Virago) y *On Lies, Secrets and Silence*, de Adrienne Rich (London: Virago). No es asunto nuevo: ya Sor Juana desde finales del siglo XVII, en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz (1691)*, cruzó de la ironía al silencio, tránsito que ha explicado una poeta puertorriqueña al abordar el problema de cómo Sor Juana intenta subvertir el discurso patriarcal, responder a las “voces de los padres”: “La confesión que es la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz...* es la carta de despedida de una escritora rebelde que entrampada en el esquema del interrogatorio jurídico-religioso en uno de sus textos más combativos se acoge finalmente al silencio”⁴ (39).



LITERATURA

**“hay que ver cómo canta la huella,
y en qué olvido”**

(Angela María Dávila, *Animal fiero y tierno*)

Si bien existe el silencio como tierra de nadie asignada a las mujeres hay también la urgencia del habla y múltiples vericuetos para huir del silencio y salirse de sus trampas, artilugios de los que se han valido las mujeres a través de la historia, según demuestran múltiples estudios. Estos intentos de ruptura dejan una huella en la escritura, una rúbrica que se palpa en el tejido de las obras, marca indeleble o expuesta reconocida a menudo por escrituras posteriores. Creo que por eso en un poema dedicado a Julia de Burgos titulado “homenaje” la lectura que hace una poeta de una generación posterior, que hereda y recoge la tradición de la poesía de Julia de Burgos, recalca en el silencio y la palabra como aristas de esa obra, invoca el torrente que son las palabras en su poesía, el rechazo al enmudecimiento que hay en ellas:

*yo vi como el silencio
no pudo amordazar tu lengua transparente;
lo silenciaste a golpe limpio de ola
poblándolo de células palabras,
vi cómo las palabras
son agua y son torrente por tu boca.*

(Angela María Dávila, *Animal fiero y tierno*, 33-34)

Mudez y silencio ocupan un espacio privilegiado en el poema citado de Angela María Dávila, evocados ambos elementos en el final, que los recoge en la metáfora de “canción rota”, en el espacio mudo que no desaparece sino que pasa a ser una frontera continua:

*de tu oído silente hasta mi canción titubeante
de tus alas cortadas hasta mis cicatrices
... ..
hay mucho espacio mudo de fronteras continuas
hay mucha sombra y mucha canción rota;
hay mucha historia.*

El poema “homenaje” es emblema de la historia que transita de una poeta a otra, del significado de la escritura de Julia de Burgos para poetas posteriores, sobre todo las poetas, y de cómo la canción se cuele por los intersticios del silencio y elabora su viaje. La dedicatoria del libro en el que se encuentra el poema, *Animal fiero y tierno*, expone los detalles de sus filiaciones: “a sylvia y a julia / por la canción interminable” (6) y reconoce ese espacio que aviva la posibilidad del canto.

Canción podría leerse como sinónimo de poesía en la dedicatoria de Angela María Dávila, destacando aquí su calidad de sonido que se escucha y se difunde, que va más

allá de la escritura. Es palabra bordada al relieve en la obra de Julia de Burgos, al igual que son otras

“En dulce silencio se envuelve”

El primer libro de Julia de Burgos enarbola ya el afán de romper con el silencio, de lograr una voz. El mero hecho de dedicarse a la escritura rompe ya el silencio impuesto, incide en no aceptar la poesía como adorno femenino. En uno de los poemas que los lectores hemos privilegiado como emblema suyo, *A Julia de Burgos*, ubicado como poema inicial de *Poema en veinte surcos*, se apela a la distorsión del silencio en la medida en que se propone la voz poética como voz que se levanta frente al habla banal, la “murmuración” del entorno social: “*Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga/ porque dicen que en verso doy al mundo tu yo.*” La experiencia cotidiana de muchas mujeres o el código instituido queda aquí alterado por el habla de este sujeto que canta el mundo de otra manera, que se aleja de la cháchara de la banalidad. Julia, como ha visto una ensayista, “propone nuevas formas de experiencia, mediante un mundo cargado potencialmente de formas alternativas de emociones y sentimientos”⁵. Es la suya la propuesta de un habla nueva, que emerge desde la marginalidad obligada al silencio, voz que “se alza”, “que trepa el aire”, como leemos en varios poemas, que se alebresta.

Desechar la mudez, minar sus lugares y optar por la canción es una propuesta divergente de la norma. El silencio es obliterado por la voluntad de cantar, por el grito emergente, por la voz que irrumpe y proclama en tantos poemas su fuerza. La búsqueda de este sujeto no es sólo encuentro íntimo sino afinamiento en su tiempo. Se recoge la hora que pasa a nuestro lado para que cante:

*y que grite
y que se interne en todos los rincones anónimos
... ..
y que cuelgue todas las canciones de rumbos
burgueses,
y rompa sus segundos en un millón de himnos
proletarios. (“Amaneceres”, 78-80)*

Se entonan los signos marginados por el código social como en “*Ay ay ay de la grifa negra*”; se reclama un espacio para un sujeto de signo femenino que decide escoger su propio camino; se increpa el orden social desde una perspectiva claramente política. Ya bien ha dicho María Solá que *Poema en veinte surcos* “da voz a unos significados progresistas, feministas, nacionalistas y antimperialistas, en abierta pugna con el estereotipo gentil y despolitizado de la mujer, el más común hasta entonces en Puerto Rico”⁶. Ese sujeto habla aquí, sin lugar a dudas, a viva voz y, en muchos poemas, en voz

que se duplica, que se desdobra, que teje dos historias. Tal duplicidad no es fortuita: la yuxtaposición se señala

Una canción trepa el aire sobre una cola de espuma

La propuesta en ese libro inicial es la de una canción que sustituye a otra o que se armoniza sobre un pentagrama vacío; por eso el canto adquiere con frecuencia la forma de grito en este primer libro, de acordes que proclaman su disonancia. Ese es claramente el caso de poemas que desafían las normas sociales como “*Cortando distancias*”:

Lancemos un grito de adiós al viento por todas las fugas que cortan distancias.

... ..
Y un loco y salvaje adiós a nosotros en ritos y normas y gestos y máscaras. (76-77)

Otras veces el grito apela a referentes sociales e increpa su injusticia como en “*Desde el puente de Martín Peña*”:

Un verso escapa gritando en un desliz de la luna

... ..
*¡Canción descalza no vale!
¡Verso sufrido no gusta!* (88-89)

Ante esta canción que proclama su capacidad para alzar la voz el silencio no es sólo un espacio que se borra; es también el lugar de la intimidad del sujeto y el encuentro con un yo múltiple y contradictorio⁸ que se pone de relieve en muchos poemas de *Poema en veinte surcos*. En “*Íntima*” (67-68) el sujeto se encuentra en el espacio del silencio, fuera de la palabra:

*Me conocí mensaje lejos de la palabra.
Me sentí vida al reverso de una superficie de colores y formas.*

De manera similar en “*Se me ha perdido un verso*” (74-75) el espacio del silencio convoca la creación y su proceso:

en la noche callada dejé perder un verso.
... ..
*Partió calladamente, deforme y mutilado,
cargando en su mutismo el vago sentimiento
de haber vestido en carne gastada de palabras*

Ese verso perdido se apela para resaltar su alianza con “el ritmo de lo nuevo”, con el dinamismo que caracteriza la propuesta de esta poesía: “*Lo estático se ha roto en tu canción*” (75).

El silencio es alejamiento de un mundo gastado, búsqueda de nuevos signos en el mundo social y en el íntimo, incluido el de la relación amorosa:

*Llegaste. Eso es todo. Rasgued tus sentidos,
y dame un lenguaje de voces calladas.*

Renuncio al legado de un mundo ficticio.

(“*Cortando distancias*”, 76)

Es encuentro con esa “fuerte armonía rota” con la que representa

el sujeto poético el espacio del yo en el poema “*Mi alma*”:

*La locura de mi alma no puede reclinarse,
vive en lo inquieto*

... ..
en el silencio del libre pensador, que vive solo (95)

El silencio es también espacio del vacío, lugar sin retorno, ausencia de la voz, como lo será insistentemente en el libro último de Julia, *El mar y tú*, y como se puede leer ya desde su primer libro en el “*Poema a Federico*” (93-94), en el que la figura de García Lorca se ubica en lugar guardado por cucubanos y estrellas, en un ámbito de continuo silencio al cual la entrada está vedada:

*Algo lleva el Silencio.
Su falda se ha vaciado de vacíos.*

La voz poética que crea Julia de Burgos se distingue por la fuerza con que irrumpe en la escritura y por la calidad arriesgada de sus referentes: políticos, eróticos, de clase social, raciales, de códigos del género. Ambas cosas son evidentes desde su primer libro, veinte poemas situados en la brecha entre el silencio y la voz, organizados en torno a la afirmación de la escritura o la canción, deseosos de exponer la ruta escogida. De ahí que “*A Julia de Burgos*”, el poema inicial, y “*Yo misma fui mi ruta*”, el que se escoge para cerrar el libro, sean como dos tensores de los hilos que aquí se cruzan. No se evade la consideración del silencio pero desde ahí también se quiere entonar una canción, romper el mutismo y a la vez resguardarse en él, apartarse de las voces impuestas para elaborar una voz propia.

El primer libro que se menciona escribió Julia de

Burgos, tal vez perdido o quizás nunca llegado a publicar por insatisfacción de la autora ⁹ –*Poemas exactos a mí misma*, de 1937–, coincide con la publicación de tres poemarios: *Amor de Puerto Rico*, de Juan Antonio Corretjer, *Cardo labriego*, de Francisco Matos Paoli y *Tun tún de pasa y grifería*. Trío único que afina sus diversas voces para espantar el silencio: los poemas de *Amor de Puerto Rico* declaran, en este libro que Joserramón Melendes llama en su edición “primer libro ‘pleno’ de Corretjer”, una querencia prohibida en esos momentos; *Cardo labriego* recoge el silencio del campesino maltrecho con afán de convertirlo en voz que “bulle en la vena comunal y pobre” y *Tuntún de pasa y grifería* enarbola el canto y la danza de uno de nuestros componentes culturales borrado y silenciado. Junto a estos libros empieza a cuajar la voz de Julia de Burgos, en pugna también con el silencio desde una canción distinta. “Palabra intranquila de Julia”, escribe Luis Rafael Sánchez en “*El cuarteto nueva yorkés*”¹⁰ y dice bien, pues reconoce la capacidad de esa voz para evadir la armonía y dejar que, en medio del silencio, se cuele la canción.

La voz suspendida

Será en *El mar y tú* que veremos debatirse la canción y el silencio en un mano a mano en el que se representa el tránsito de un sujeto cuya voz se va opacando, diluyendo. Hasta el espacio del silencio se pierde en el proceso de anulación de la voz:

*Ya ni el mismo silencio se detiene en mi nombre.
Inútilmente estiro mi camino sin luces.
Como muertos sin sitio se sublevan mis voces.
(¡Oh mar, no esperes más!, 239)*

Las voces que se sublevan también se van borrando, cediendo el paso a un sujeto de voz suspendida que observa en esa polaridad de mar y tierra, recogida en una inolvidable serigrafía de Lorenzo Homar (*Homenaje a Julia de Burgos*, 1969) la distancia de la voz al silencio:

*No quiero que toque el mar
la orilla acá de mi tierra...
Se me acabaron los sueños,
locos de sombra en la arena.
 (“Rompeolas”, 213)*

El mar, espacio privilegiado en el libro, incita a la lectura de una geografía específica, enmarca el lugar cultural e imaginario de este sujeto y su procedencia isleña ya desde el primer poema del libro:

*El mar, tonada entretenida entre mis islas,
por traerse una flor de la montaña,
se trajo mi canción en un descuido,*

mi canción más sencilla

(“*Poema de la cita eterna*”, 192)

El ámbito marino, que en el comienzo deviene lugar para el encuentro amoroso, va recalando en el libro en el espacio por excelencia del silencio y la suspensión de la voz: “¡En qué ola sin nombre callaré tu poema!” concluye un poema emblemático de la espera del silencio, de su reclamo: “*Entretanto, la ola*”. Eco, sombra y silencio son los signos de este sujeto que “sola, desenfadada en tierra de sombra y de silencio” (226) se percibe ahora “más eco que canción” (226) y observa cómo su entorno enmudece:

*Pechos míos con lutos de emoción, aves náufragas,
arrojadas del cielo, mutiladas, sin voz.
(“Entretanto, la ola”, 227)*

En el caso de la poesía de Julia de Burgos, un silencio más amplio se ciñe sobre el breve tiempo que le tocó vivir, sobre su espacio histórico. De un lado la ausencia de las mujeres en el momento en que Julia de Burgos empieza a escribir: las escritoras pueden contarse, pasando por las precursoras airoosas, y mínimo es el acceso de las mujeres a la educación superior. De otro, le tocó el tránsito de una época estremecida por los cambios que de modos diversos se filtraron en su vida íntima, alteraron sus metas y definieron la recepción de su obra.

El silencio vigilante

El silencio es una de las concomitantes de la vida social del Puerto Rico de finales de los años cuarenta y de la década del cincuenta, silencio ordenado por la *Ley de la Mordaza*, nombre común dado a la Ley 53 (aprobada en 1948 y derogada en 1957) y la represión del habla pública a ella ligada.¹¹ Con todos estos avatares se comunica a la distancia y en la melodía de una voz íntima la poesía de Julia de Burgos, haciendo desde el silencio su canción más persistente, recordándonos que existen mensajes cifrados y que la cultura dominante puede proponer la libertad de palabra mientras mantiene a muchos en silencio. Sabemos que los hechos imbricados en el estrangulamiento de la voz con el que se buscó acallar el auge del nacionalismo en las décadas del 30 y del 40 fueron muy cercanos a la vida de Julia de Burgos y a su escritura. En el 1936 había pronunciado el discurso “**La mujer ante el dolor de la patria**” en la Primera Asamblea General del Frente Unido Pro Convención Constituyente. Ese mismo año ante el arresto de un grupo de nacionalistas, entre ellos Clemente Soto Vélez y Juan Antonio Corretjer, y al ser declarado culpable Clemente Soto Vélez, el Frente Unido Femenino, cuya secretaria era Julia de Burgos, envió a su presidenta a solicitar una

audiencia con el presidente de los Estados Unidos. En esa época la voz de Julia de Burgos en “*Responso a las ocho partidas*” recoge la solidaridad con los ocho nacionalistas que, en el silencio de la noche, fueron trasladados a la penitenciaría federal de Atlanta. De marzo de 1937 es la publicación de “*Domingo de Pascua*”, cuyo referente es la Masacre de Ponce; para mayo de ese mismo año tiene Burgos que abandonar, por motivos políticos, su trabajo en la Escuela del Aire.

Ese silencio apela a nuestra memoria de sujetos colectivos. No sólo por coincidencia desde la mudez gestan su canción varios coetáneos de Julia de Burgos. Me limito a dos ejemplos de poetas cercanos a ella en el tramo generacional. Del silencio carcelario es producto *El leñero (Poema de la Revolución de Lares)* de Juan Antonio Corretjer, escrito en la prisión de Atlanta entre el 1938-39, (en la publicación se ve obligado Corretjer, por consideración hacia otros, a silenciar el lugar original en que se escribió)¹². También desde la cárcel, acusado de incitar a motín tras la Insurrección Nacionalista del 50, “entre su muda estancia / y el cercano embeleso” meditará Corretjer ese juego de *Distancias (Asomante, 1955)* de cuya composición escribe Joserramón Meléndez: “Estrofa carselaria i filosófica, para la reflexión; pero musicalísima lira para el corazón,”¹³. La muda estancia se vuelca aquí en música, en palabra esparcida posteriormente en canción en voz de intérpretes como Roy Brown, en habla pública que burla la mudez impuesta.

Habitante del eco y Teoría del olvido, de Francisco Matos Paoli (ambos de 1944) también pueden leerse como avatares de ese silencio que apuntala la vida colectiva según vamos enfilando hacia la década del cuarenta. Desde el 37 está Albizu Campos en la cárcel y “desde el 38, Muñoz siembra el olvido presisamente con el eco de la prédica del maestro: falsifica”.¹⁴ En ambos libros la voz ha devenido eco, habita el espacio del silencio: “Mis ojos ya recogen los tallos de la luna, / el hondor del silencio, la pauta del olvido” (*Habitante del eco*, 132). El *Canto de la*

locura, del mismo poeta, años más adelante dotará de habla lo inombrable, el “enorme quetzal de la nada” en pugna por desatar las “lenguas atadas” y construirá desde el silencio obligado de cárcel, locura y mordaza vivido temprano en los cincuenta otras palabras, otra canción. Así nos hablan “la serena oquedad, el silencio vacío que tumba / el ala de los ruseñores” (*Canto*, 303).

El silencio articula significados, es un habla que también tiene virtudes: la reticencia valora lo implícito y nos permite meditar sobre lo que la palabra deja resguardado, sobre el mensaje cifrado. Puede así constituirse en presencia al rechazar, mediante su gesto, las propuestas que se elaboran desde el habla del poder y permite apuntar rutas alternas. Se erige como escepticismo ante el discurso dominante. Un trecho amplio de la crítica cultural traza el silencio como constituyente fundamental de textos marginales o de la producción de quienes estaban obligados a callar (por ejemplo, relatos de esclavos y esclavas en los que la escritura maneja el silencio como estrategia de sobrevivencia y armoniza la coerción con la resistencia).¹⁵ Julia de Burgos, así como los poetas citados, participa de esas estrategias del silencio y nos convoca, mediante el ardid del silencio al reconocimiento de lo no dicho, a la

búsqueda de nuevos significados de la lectura, al enfrentamiento con la máscara que pueden ser las palabras en el crisol del poder y a los artilugios con los que se entona otra canción.

Notas

- 1- Sobre este punto resulta muy útil el libro de Deborah Cameron *Feminism and Linguistic Theory* (London: McMillan, 1985). Las estrategias mediante las cuales se silencian a la mujer se examinan en varios trabajos recogidos en *Language and Sex: Difference and Dominance*, ed. B. Thorne y N. Henley (Rowley, Mass.: Newbury House, 1975).
- 2- Rosa Rossi, “Prólogo”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, I. *Teoría feminista: discursos y diferencia* (Barcelona: Anthropos, 1993) 23.
- 3- *The Feminist Critique of Language. A Reader*. Routledge: London, New York, 1990. Otros estudios sobre las mujeres y el



Ernesto Alvarez: *Julia de Burgos*. (Portada de la revista MAIRENA, 20 (1985)).

lenguaje: el libro precursor de R. Lakoff, *Language and Woman's Place* (New York: Harper & Row, 1975); el de Dale Spender, *Man Made Language* (London: Routledge, 1980) y la antología que edita S. McConnell Ginet, N. Borker y R. Furman, *Women and Language in Literature and Society* (New York: Praeger, 1980).

4- Aurea María Sotomayor, "La réplica a las voces de los padres: el caso Sor Juana", *Postdata*, San Juan, 6-7 (1993), 34-41.

5- Iris Zavala, "Julia de Burgos: poesía y poética de liberación antillana", *Actas del Congreso Internacional Julia de Burgos*, ed. Edgar Martínez Masdeu (San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1993) 381.

6- María Solá, "Desde hoy hacia Julia de Burgos: 'Reverdece feroz para la angustia'", *Mairena* VII, 20 (1985) 15.

7- Joan Radner y Susan Lanser, "The Feminist Voice: Coding in Women's Folklore and Literature", *Journal of American Folklore*, 100 (1987) pp. 412-25.

8- Juan Gelpí ha trazado la trayectoria del sujeto que construye Julia de Burgos, un sujeto que altera los lugares del discurso hegemónico desde su primer libro. ("El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos". *Nómada* 2 (octubre 1995), 19-26.

9. Edgar Martínez Masdeu explica que "según algunos biógrafos este poemario se preparó en una edición a maquinilla y luego, insatisfecha con la obra, la desapareció. Otros indican que nunca lo llega a publicar y que se ha perdido", *Cronología de Julia de Burgos, Cuadernos del Congreso Internacional Julia de Burgos*,³ (San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1992) 46, nota 10.

10. "El cuarteto nuevayorkés", *La guagua aérea* (San Juan: Cultural, 1994), 23-34. La cita se ubica en el siguiente contexto: "Una cita

efectuándose junto a las palabras que los hispanoamericanos aman; palabras de la teluridad y la trascendencia que jamás faltan de *Macondo* y de *Lectorum*, las librerías en español de la calle Catorce - palabra llanera de Rómulo, palabra hipnótica de Gabriel, palabra intranquila de Julia, palabra presagiosa de Octavio, palabra acerba de Nicanor, palabra denunciaria de Miguel Angel" (24).

11. Originalmente la ley fue el proyecto número 24 de la Cámara, uno de cuyos apartados sobre lo que constituirá delito grave lee así: "Imprimir, publicar, editar, vender, distribuir o públicamente exhibir cualquier escrito o publicación donde se fomente, abogue, aconseje o predique la necesidad, deseabilidad o conveniencia de derrocar, paralizar o destruir el Gobierno insular o cualquier subdivisión política de éste, por medio de la fuerza o la violencia;". Cito del libro de Ivonne Acosta, *La mordaza* (Río Piedras: Edil, 1989), 63-64.

12. Para la explicación rigurosa de la publicación de los primeros libros de Corretjer hay que ver la edición de Joserramón Meléndes y el ensayo introductorio "La poesía inevitable. Ensayo de interpretación de los primeros libros poéticos de Juan Antonio Corretjer", ix-lxxx, *Primeros libros poéticos de Juan Antonio Corretjer* (Ciales: Ediciones Corretjer) 1990.

13. Meléndes, xvii.

14. Meléndes, Joserramón, "Noticia Editorial", x, *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli* (Río Piedras: qeAse) 1982.

15. Sobre las diversas funciones del silencio se puede consultar el libro *Listening to Silences. New Essays in Feminist Criticism*, ed. Elaine Hedges y Shelley Fisher Fishkin (New York, Oxford: Oxford University Press) 1994.

Eugenio María de Hostos

1903–2003:

"La libertad es un modo absolutamente indispensable de vivir."

"Amamos la Patria porque es el punto de partida".

Centenario de su fallecimiento

En abril de 1989 se celebró en Puerto Rico el *Primer Encuentro Internacional sobre el Pensamiento de Eugenio María de Hostos*. El encuentro se concretó a propósito del sesquicentenario de su nacimiento acaecido el once de enero de 1839. El once de agosto de 2003 conmemoraremos el centenario de su fallecimiento, no sé si en el silencio de un nuevo olvido o con el diálogo nutrido de otro encuentro internacional.

Recordamos que la VII Conferencia de Estados Americanos emitió por aclamación una *Resolución* el 16 de diciembre de 1938 que

proclamaba que Hostos fue "por su vida y por su obra Ciudadano Eminente de América" y recomendaba "al Consejo Directivo de la Unión Panamericana asociarse a la conmemoración del centenario del nacimiento de Hostos con un acto público solemne realizado en su sede y en el que participen representaciones de las repúblicas de América, en la forma que ellas decidan".

La Junta Editora de EXÉGESIS exhorta a todos los agradecidos hijos de Hostos a organizar, dentro y fuera de Puerto Rico, nuevas columnas de fuego en recuerdo de aquél que no merece olvidos.

MRD