

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios - Segunda Etapa - Vol. 21- Nro. 23 - Año 2017



Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela  
Maestría en Literatura Lationamericana y del Caribe  
Grupo de Investigación  
en Literatura Latinoamericana y del Caribe



# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios  
de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe  
de la Universidad de Los Andes (ULA), Táchira

Segunda etapa, volumen 21 número 23, enero - diciembre, 2017

## DIRECTOR-EDITOR

Camilo Ernesto Mora Vizcaya  
Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira  
[vizcayaernesto@gmail.com](mailto:vizcayaernesto@gmail.com) / [morem@ula.ve](mailto:morem@ula.ve)

## EDITOR INVITADO

Luis Alfredo Mora Ballesteros  
Universidad Simón Bolívar  
[imballesteros.lettras@gmail.com](mailto:imballesteros.lettras@gmail.com)

## EDITOR ADJUNTO

Christian Alexander Martínez-Guerrero  
Universidad de Los Andes - Núcleo Táchira  
[camartinezula@gmail.com](mailto:camartinezula@gmail.com)

## CONSEJO EDITORIAL

Alexandra Alba Paredes (ULA, VE)  
Bernardo Navarro (USB, VE)  
Efrén Barazarte (UPEL, VE)  
Elena Palmeiro (UFRJ, BRA)  
Jeffrey Vicente Cedeño (PUJ, CO)  
Inger Enkvist (UL, SU)  
José Gregorio Parada Ramírez (USK, EUA)  
Luis Alfredo Mora Ballesteros (USB, VE)  
Ramón Mansoor (UWI, TR)  
Otto Rosales Cárdenas (ULA, VE)

## CONSEJO DE ARBITRAJE

Douglas Uzcátegui Pérez (UDO, VE)  
Francisco Morales Ardaya (ULA, VE)  
José Antonio Cegarra (UPEL, VE)  
José Francisco Velásquez Gago (ULA, VE)  
José Gregorio Vázquez (ULA, VE)  
José Romero Corzo (UNEY, VE)  
Leisie Montiel (LUZ, VE)  
Liduvina Carrera (UCAB, VE)  
Melissa Manrique de Logreira (UNET, VE)  
Mireya Vázquez Tortolero (UCAB, VE)  
Vanessa Castro Rondón (ULA, VE)  
Wilmer Zambrano Castro (UNET, VE)

## CONSEJO ASESOR

Bettina Omaira Pacheco Oropeza (ULA, VE)  
Gregory Zambrano (ULA, VE y UT, JAP)  
José Albarracín Fernández (ULA, VE)  
Marisol García Romero (ULA, VE)

## TRADUCCIÓN

Inglés y francés: Francisco Morales Ardaya (ULA, VE)  
[franmorar@hotmail.com](mailto:franmorar@hotmail.com)

## CORRECCIÓN DE ESTILO

Francisco Morales Ardaya (ULA, VE)  
Marisol García Romero (ULA, VE)

## ÍNDICES, CATÁLOGOS Y REGISTROS



## DIRECCIÓN

Coordinación de la Maestría  
en Literatura Latinoamericana y del Caribe  
Av. Los Kioscos con Av. Estudiante, Santa Teresa  
Edificio D, Oficina 4. Tlf.: (+58) 276-4247607  
[mliteratura@ula.ve](mailto:mliteratura@ula.ve) / [contexto@ula.ve](mailto:contexto@ula.ve)

## SITIO WEB

[www.saber.ula.ve/contexto](http://www.saber.ula.ve/contexto)

DEPÓSITO LEGAL: pp 95-0020 / ISSN: 1315-9435  
e-DEPÓSITO LEGAL: ME201800066  
e-ISSN: 2610-7902

## ÁRBITROS DEL NÚMERO

Francisco Castillo Linares (ULA, VE)  
Efrén Barazarte (UPEL, VE)  
Alexandra Alba (ULA, VE)  
José Gregorio Vázquez (ULA, VE)  
Bettina Pacheco (ULA, VE)  
Igor Raphael Martínez Rebolledo (ULA, VE)  
Carlos Guillermo Casanova (ULA, VE)  
Cecilia Cuesta-Vélez (ULA, VE)  
María Dayana Fraile  
Bernardo Navarro (USB, VE)  
José Gregorio Parada (Washburn University, USA)  
Lilíbeth Zambrano (ULA, VE)  
Pedro Montes (Unipamplona, CO)  
Victor Valdés Rodda

## DISEÑO

Bernardo Navarro  
[cortazar\\_27@hotmail.com](mailto:cortazar_27@hotmail.com)

## DIAGRAMACIÓN

Christian Alexander Martínez-Guerrero  
[camartinezula@gmail.com](mailto:camartinezula@gmail.com)

## ILUSTRACIÓN DE PORTADA

*Deshilo Sur* (198 x 146 cm),  
de José Javier Chacón (2009)

## ILUSTRACIONES INTERNAS

*Restauración II* (198 x 146 cm)  
*Celestial* (198 x 146 cm)  
*Trance eterno* (198 x 146 cm)  
*Celestial* (198 x 146 cm)  
de José Javier Chacón (2017, 2009, 2013, 2009)

## AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

### RECTOR

Mario Bonucci

### VICERECTORA ACADÉMICA

Patricia Rosenzweig

### VICERECTOR ADMINISTRATIVO

Manuel Aranguren R.

### SECRETARIO

José María Andrés

### COORDINADOR DEL CDCHTA

Alejandro Gutiérrez

### VICERECTOR-DECANO

Alfonso Sánchez

### COORDINADOR DE DOCENCIA

Omar Pérez Díaz

### COORDINADOR ADMINISTRATIVO

Omar Pérez Díaz

### COORDINADORA DE SECRETARÍA

Doris Pernía Barrágan

### COORDINADOR DE CULTURA Y EXTENSIÓN

Jonathan Riveros

### COORDINADORA DE POSGRADO

Doray Contreras

*Contexto* es una publicación anual de estudios literarios que da cuenta del hecho literario desde diversas perspectivas metodológicas y disciplinarias. Creada como órgano de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, de la Universidad de Los Andes, Táchira, en 1994, recibe financiamiento del CDCHTA.

Todas las colaboraciones son sometidas a la consideración de árbitros calificados. *Contexto* no se hace responsable por las opiniones o conceptos emitidos por los autores de los artículos. Se permite la reproducción de los materiales e ilustraciones siempre que se mencione la fuente y se envíen dos copias a la redacción.





---

# **Contexto**

Revista Anual de Estudios Literarios

---

## **SUMARIO**

<b>PRESENTACIÓN</b>	9
<b>ARTÍCULOS</b>	
<b>Diego Rojas Ajmad</b>	
La representación del escritor en <i>Julián</i> de José Gil Fortoul: Una aproximación desde la tradición clásica	15
<b>Francisco Morales Ardaya</b>	
Ficción, literatura y universos paralelos	37
<b>Anderson Jaimes R.</b>	
El humor en <i>Folklore tachireense</i> de Luis Felipe Ramón y Rivera	57
<b>Alexandra Alba</b>	
<i>El olvido que seremos</i> (2006) de Héctor Abad Faciolince: Poder y escritura en el marco de la ciudad	76
<b>José Ramón Castillo</b>	
Violencia y transgresión en el lenguaje dramático de Rodrigo García y Diego Aramburo	97

**Vanessa Castro**

Narrar la realidad social venezolana  
al inicio del XXI en las novelas *Noche oscura del alma*  
(2005) de Carmen Vincenti y *Pronombres personales* (2002)  
de Isaac Chocrón 114

**Cristhian Camacho Soto**

Distopía del poder en *Angosta*, de Héctor Abad Faciolince,  
*Las peripecias inéditas de Teofilus Jones*, de Fedosy Santaella,  
y otros textos latinoamericanos 143

**Yady Campo Ramírez**

Surgimiento, apogeo y extinción del Premio y Colección  
“Letra Erecta” de la Editorial Alfadil 165

**ENTREVISTA****Marisol García Romero**

“En esta crisis de valores que vivimos los venezolanos,  
la literatura salva”, entrevista a la profesora  
Bettina Pacheco 189

**RESEÑAS****Juan Joel Linares Simancas**

*Perfil 20* 199

**Alexis del Carmen Rojas P.**

*Eros y la doncella* 202

**María Alejandra López**

*Islas: Citas Latinoamericanas en Sociología,  
Economía y Humanidades* 207

**María Alejandra López**

*Islas: Citas Latinoamericanas en Sociología,  
Economía y Humanidades* 209

**Erika Varela**

*Revista de Investigación Lingüística* 211

**DOCUMENTOS**

Trabajos de grado aprobados (1995-2017) 217

Instrucciones a los autores 228

Criterios de arbitraje 230

Maestría en Literatura Latinoamericana  
y del Caribe 231





## PRESENTACIÓN

Este volumen 21, número 23 de *Contexto. Revista Anual de Estudios Literarios* lo conforman ocho trabajos. El primero es un artículo en el campo de la investigación y la crítica literaria venezolana, “La representación del escritor en *Julián* de José Gil Fortoul: Una aproximación desde la tradición clásica”, firmado por Diego Rojas Ajmad (Universidad Nacional Experimental de Guayana), en el cual se repara sobre el modo de comprender la representación del poeta-intelectual que se efectúa en la novela de este importante escritor, jurista, político e historiador venezolano.

El segundo es una reflexión intitulada “Ficción, literatura y universos paralelos” de Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes - Táchira) sobre los cuatro niveles de los multiversos planteados por el físico y cosmólogo Max Tegmark y su relación con el relato literario. Lo interesante del planteamiento de Morales Ardaya radica en la tesis que estima “la posibilidad de que los seres, objetos y hechos narrados en los relatos de ficción, de cualquier género y formato, tengan una existencia real en otros universos”, lo cual suma en favor del debate que se genera respecto de esos otros lugares o heterotopías (Foucault) que construye la ficción, y en los que ficción y realidad se superponen.

Seguidamente, en lo que atiende a las imágenes de la cultura y la literatura regionales, el artículo “El humor en el folklore tachireNSE de Luis Felipe Ramón y Rivera”, con la autoría de Anderson Jaimés (Museo del Táchira y estudiante del Doctorado en Antropología de la Universidad de Los Andes –Mérida), presenta un trabajo en el que se expone el modo de ‘ser’ de la práctica humorística en el ámbito de la cultura tachireNSE; gracias a la tradición oral recogida en las compilaciones realizadas por Luis Felipe Ramón y Rivera.

El cuarto trabajo “*El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince: poder y escritura en el marco de la ciudad”, per-

tenece a Alexandra Alba (Universidad de Los Andes - Táchira). En este se analiza el papel que posee la ciudad como marco de un conflicto y juego de poder en el discurso imaginario manifiesto en la novela *El olvido que seremos*. Acto seguido, “Violencia y transgresión en el lenguaje dramático de Rodrigo García y Diego Aramburo”, escrito por José Ramón Castillo (Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA, Brasil), indaga sobre la violencia y la transgresión en el lenguaje dramático presentes en Rodrigo García y Diego Aramburo, autores que son interesantes exponentes del discurso teatral contemporáneo en Latinoamérica.

Por su parte, en el sexto artículo “Narrar la realidad social venezolana al inicio del XXI en las novelas *Noche oscura del alma* (2005) de Carmen Vincenti y *Pronombres personales* (2002) de Isaac Chocrón”, Vanessa Castro (Universidad de Los Andes - Táchira) estudia las ficciones de Carmen Vincenti e Isaac Chocrón, a propósito de presentar la hipótesis de la sincronía que guardan estas novelas con la realidad sociopolítica venezolana de inicios del siglo XXI.

El séptimo artículo, que también versa sobre la obra de Héctor Abad Faciolince y está emparentado con la categoría de análisis: *el poder*; es el de Cristhian Soto, titulado “Distopía del poder en *Angosta*, de Héctor Abad Faciolince y *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones*, de Fedosy Santaella y otros textos latinoamericanos”, quien muestra un patrón de lectura de la distopía del poder en las novelas del colombiano y el venezolano, así mismo la emparenta con la tradición latinoamericana en la construcción de dicha temática.

Cierra el cuerpo central de los trabajos, la investigación de Yady Campos Ramírez, titulada “Surgimiento, apogeo y extinción del premio y colección Letra Erecta, de la editorial Alfadil”, quien pasa revista sobre la evolución del premio y la colección, el cual se constituyó en un importante galardón que promovió la escritura de novela erótica en Venezuela en la primera década del siglo XXI.

Integra también este número, la entrevista realizada por Marisol García Romero a Bettina Pacheco, quien fuera editora de la revista durante quince años (2000 - 2014) y docente de literatura de larga trayectoria.

Como se estila, se presenta un grupo de reseñas: *Perfil 20* (2016), de Jacqueline Goldberg (Juan Joel Linares Simancas, Universidad de Los Andes - Trujillo), *Eros y la doncella* (2013), de Mario Szichman (Alexis del Carmen Rojas, Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, Trujillo), dos números de la revista especializada *Islas: Citas Latinoamericanas en Sociología, Economía y Humanidades* (n.º 179 y 180, año 2015) (María Alejandra Chacón, estudiante de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe) y uno de la *Revista de Investigación Lingüística* (vol. 19, año 2016) (Erika Varela, estudiante de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe).

Finalmente, se incluye un documento con los títulos de los Trabajos de Grado presentados durante los últimos veintidós años (1995-2017), con motivo del 25.º aniversario al que arriba el programa de estudios de posgrado Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes – Táchira.

Por último, reiteramos el agradecimiento al CDCHTA de la Universidad de Los Andes y al repositorio SaberULA por el apoyo recibido. Así como al artista plástico José Javier Chacón Contreras por ceder las reproducciones de su obra para ilustrar este número.

**Luis Mora Ballesteros (Editor invitado)  
y Camilo Ernesto Mora Vizcaya (Director-Editor)**



## Artículos



José Javier Chacón. *Restauración II*. 2017



# LA REPRESENTACIÓN DEL ESCRITOR EN *JULIÁN* DE JOSÉ GIL FORTOUL: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA TRADICIÓN CLÁSICA

Diego Rojas Ajmad

Universidad Nacional Experimental de Guayana

Centro de Investigaciones

y Estudios en Literatura y Artes

[rojasajmad@gmail.com](mailto:rojasajmad@gmail.com)

Recibido: 21-02-2018

Aceptado: 15-05-2018

## RESUMEN

La representación del escritor en la literatura occidental ha oscilado entre los modelos del ser irracional, entusiasmado, poseído por una especie de locura divina que arrebatara los sentidos, y la del poeta sosegado, artesano de la palabra, quien de manera consciente emprende el proceso creador. Estos arquetipos tienen por sustento la tradición del discurso crítico de la Antigüedad, especialmente en Platón (427-347 a. C.), Aristóteles (384-322 a. C.) y Horacio (65-8 a. C.), tres hitos que pueden ser vistos como parte de un mismo desarrollo y evolución del *logos* crítico. Así, lo que nos proponemos es cartografiar las principales imágenes que a lo largo de los siglos se han generado sobre la representación del escritor y entender el significado de la tradición clásica en la literatura más cercana a nuestra geografía y tiempo, particularmente a la novela *Julián* (1888), de José Gil Fortoul, para intentar comprender el modo de representación del poeta-intelectual en esa novela decimonónica venezolana.

**Palabras clave:** representación del escritor, *Julián*, José Gil Fortoul, tradición clásica, literatura venezolana.

## THE REPRESENTATION OF THE POET IN *JULIÁN* BY JOSÉ GIL FORTOUL: AN APPROACH FROM THE CLASSICAL TRADITION

### ABSTRACT

The poet's representation in Western literature has fluctuated between the model of the irrational being, enthusiastic, possessed by a kind of divine madness that captivates the senses, and that of the serene poet, the wordsmith, who consciously undertakes the creative process. These archetypes are based on the tradition of the critical discourse of Antiquity, especially in Plato (427-347 BC), Aristotle (384-322 BC) and Horace (65-8 BC), three milestones that can be seen as part of the same development and evolution of the critical *logos*. Thus, what we intend is to map the main images that over the centuries have been generated on the representation of writers, and grasp the meaning of the classical tradition in the literature closest to our geography and time —particularly the novel *Julián* (1888), by José Gil Fortoul, in order to try to understand the way that the poet-intellectual is represented in that nineteenth-century Venezuelan novel.

**Keywords:** representation of writers, *Julián*, José Gil Fortoul, classical tradition, Venezuelan literature.



## LA REPRÉSENTATION DU POÈTE DANS *JULIÁN* DE JOSÉ GIL FORTOUL: UNE APPROCHE DEPUIS LA TRADITION CLASSIQUE

### RÉSUMÉ

La représentation de l'écrivain dans la littérature occidentale a oscillé entre le modèle de l'être irrationnel, excité, possédé par une sorte de folie divine qui ravit les sens, et celui du poète rassis, de l'artisan des mots, qui entreprend consciemment le processus créatif. Ces archétypes ont comme soutien la tradition du discours critique de l'antiquité, surtout chez Platon (427-347 avant J.-C.), chez Aristote (384-322 avant J.-C.) et chez Horace (65-8 avant J.-C.), trois points de repère qui peuvent être considérés comme faisant partie du même développement et de la même évolution du *logos* critique. Aussi ce que nous nous proposons c'est de cartographier les images principales qui au cours des siècles ont été générés sur la représentation de l'écrivain et de comprendre le sens de la tradition classique dans la littérature le plus proche de notre géographie et de notre temps, en particulier le roman *Julián* (1888) de José Gil Fortoul, pour essayer de comprendre la façon dont le poète-intellectuel est représenté dans ce roman vénézuélien du XIXe siècle.

**Mots-clés:** représentation de l'écrivain, *Julián*, José Gil Fortoul, tradition classique, Littérature vénézuélienne.

Es ya un lugar común destacar la influencia del legado cultural clásico grecolatino sobre el pensamiento occidental. Base de nuestro humanismo, de nuestra modernidad y pilar de la racionalidad que nos ha llevado al actual paroxismo de los logros científicos, Grecia y Roma son, cómo evitarlo, los faros de nuestro ser y hacer contemporáneos. Los grandes temas sobre la política, la ética, la búsqueda por la esencia del ser humano, los modos de llegar al conocimiento y la reflexión por los fines de la existencia, entre otros, tuvieron como punto de partida lo pensado al norte de las aguas del mar Mediterráneo.

Otro de los grandes temas que ocuparon la mente de los clásicos y que, cual “residuo”, fundamenta nuestras ideas de hoy, es el de la figura del poeta y su quehacer en el proceso de creación. La representación del poeta en la literatura occidental ha oscilado entre los modelos del ser irracional, entusiasmado, poseído por una especie de locura divina que arrebatara los sentidos, y la del poeta sosegado, artesano de la palabra, quien, de manera consciente, emprende el proceso creador.

Estos arquetipos tienen por sustento la tradición del discurso crítico de la Antigüedad, especialmente en Platón (427 – 347 a. de C.), Aristóteles (384 – 322 a. de C.) y Horacio (65 – 8 a. de C.), tres hitos que, aunque más de trescientos años median entre ellos y entre las dos culturas, la griega y la romana clásicas, pueden ser vistos como parte de un mismo desarrollo y evolución del *logos* crítico. Dicho de otra forma, *Ión*, *Poética* y *Epístola a los Pisones* no representan tres momentos históricos distintos, sino distintas versiones epistemológicas de la crítica literaria: a saber, la visión de un filósofo, un científico y un poeta sobre la literatura.

Así, lo que nos proponemos es emprender un acercamiento a la “teoría de la poesía”, o *Dichtungstheorie*, según el decir de Ernst Robert Curtius, palabra que designa “el concepto que se ha tenido de la esencia y función, tanto del poeta como de la poesía” (Curtius,

1995, p. 660) y tratar así de cartografiar las principales imágenes que a lo largo de los siglos se han generado sobre los “escritores”. Creemos posible hilar genealogías que nos permitan descubrir nuevos significados en la literatura más cercana a nuestro tiempo, particularmente a la novela *Julián*, de José Gil Fortoul, publicada en 1888 en Leipzig, Alemania, e intentar comprender el modo de representación del poeta-irracional en esa novela decimonónica venezolana.

## EL POETA COMO SER INSPIRADO

Aunque, con anterioridad, Demócrito, Aristófanes y Jenófanes representaron al “poeta” y a su proceso creador (Viñas, 2002), será Platón, en los diálogos *Fedro*, *República* y particularmente en *Ión*, quien profundice y busque una explicación acerca de los hilos ocultos del poeta y sus oficios.

El *Ión*, uno de los diálogos platónicos de juventud, nos muestra el encuentro entre Sócrates e Ión, un laureado rapsoda quien se ve enfrentado a la mayéutica acorraladora del famoso filósofo ateniense ante preguntas sobre la profundidad y alcance del arte poética. Argumenta el personaje Sócrates a Ión que “no es por una técnica o ciencia por lo que tú dices sobre Homero las cosas que dices, sino por un don divino, una especie de posesión” (Platón, *Ión*, 536c). Platón inaugurará así la representación del poeta como un ser motivado por fuerzas irracionales, cuyo proceso de creación, actividad inconsciente, no depende de técnicas, artes ni pericias. Insistirá Sócrates con el carácter irracional del arte poética, y dirá: “porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente y no habite ya más en él la inteligencia” (534b).

Esta crítica platónica al quehacer poético debe entenderse desde el sentido político dado a la literatura y desde el contexto del paso de la cultura de la oralidad a la cultura escrita de la Grecia de los siglos v y iv a.C. Si el poeta habla desde el delirio, si es solo un

“intérprete de intérpretes” o un ventríloco manejado por las musas, entonces su finalidad educativa y ética es nula y reprochable por cuanto no es responsable de sus acciones, contrario a las exigencias ciudadanas de la polis. Si el poeta es un irresponsable, un ser que no decide sobre su arte, y la decisión es fundamental en la ética, entonces el poeta no es de fiar, antípoda del filósofo que sí actúa guiado por la razón. Esta irracionalidad en el hacer del poeta tiene su correlato en el saber, y por ello recalca Sócrates en *Ión*: “Quien no posee, pues, una técnica, no está capacitado para conocer bien lo que se dice o se hace en el dominio de esa técnica” (538a), sugiriendo así un cambio en la práctica educativa helénica al destacar los inconvenientes de una enseñanza basada en el discurso poético-mimético.

La crítica no solo se reduce al “hacer” y al “saber” del poeta; Platón incluye la crítica al “decir” cuando cuestiona el lenguaje oral poético-mimético empleado por los rapsodas. Este discurso, caracterizado “por la memorización de los expedientes y las fórmulas y basado en las imágenes, en los eventos y las situaciones, en las cuales el acontecimiento real predomina estructuralmente sobre el concepto” (Reale, 2001, p. 38), es inadecuado para fundar sobre él la cultura racional y filosófica que pretendía Platón como vía para la búsqueda de la verdad.

Esta representación del poeta como ser alado, fundado en la teoría de la inspiración platónica, nos ha dado la imagen de un creador ajeno a las capacidades volitivas, que compone sin comprender bien lo que ha hecho y que, producto de una posesión divina, inesperada, logra una obra de arte. Esta imagen del poeta inspirado tuvo una larga tradición, alimentada durante la Edad Media por la Iglesia y su idea de la humanidad como creación divina, lo que hizo al artista un portavoz de la palabra de Dios, un simple instrumento. Esta representación del poeta se retomó luego con el Romanticismo, cuando lo irracional, lo intempestivo, lo subjetivo e inconsciente volvieron a ser las riendas del arte, en oposición al racionalismo de

la Ilustración, y el artista “entusiasmado” figuró como el más auténtico entre todos los artistas (Velasco, 2013).

## EL POETA COMO ARTESANO DE LA PALABRA

El segundo arquetipo que forma parte de las representaciones del poeta en la tradición occidental la encontramos en Horacio. Miembro de la cultura latina clásica, Horacio constituye con respecto a Platón un salto cultural, histórico, geográfico y lingüístico de más de trescientos años, por lo cual una nueva perspectiva epistemológica se evidencia ante la reflexión acerca del poeta y su trabajo artístico. Con Horacio, el poeta deja de ser un demente arrojado por las musas, y el trabajo poético, de febril acontecimiento, pasa a ser una tarea racional, de trabajo constante y de uso consciente del lenguaje. En su *Epístola a los Pisones*, arte poética en la cual aconseja a los hermanos Pisones sobre el modo adecuado del ejercicio literario, Horacio recurre a las imágenes de la metalurgia (“devolver al yunque los versos mal torneados”, v. 441), de la pintura (“La poesía igual que la pintura”, v. 361), de la escultura (“el artesano más modesto uñas moldeará e imitará con el bronce ondulados cabellos, pero fracasará en la obra entera, porque no sabrá dar forma al conjunto”, vv. 32-35) y de otras disciplinas y técnicas que evidencian una práctica meticulosa para describir la creación poética. El trabajo del poeta pasa entonces a ser una “techné”, un saber práctico, ejercitado por medio de una “labor de lima”, en la cual la conciencia, la razón y la voluntad del creador son los responsables de su arte: “La sensatez es principio y fuente del correcto escribir” (v. 309).

Esa sensatez horaciana, opuesta a la locura platónica, tendrá como bisagra la *Poética* de Aristóteles, texto que funda la teoría y crítica literarias como discurso taxonómico y descriptivo y que dará a los estudios literarios la base de sus conceptos fundamentales. Con Aristóteles se despoja la reflexión literaria de los problemas políticos o filosóficos y se enfoca en un sentido más “formalista”, orientado

hacia las estructuras y cualidades técnicas de la obra literaria (Reale, 1992). Ese paso que va de Platón a Aristóteles, de una perspectiva de la literatura racionalista deductiva a una empirista inductiva, es lo que heredará Horacio desde su visión de poeta que habla de su propio oficio. La obra literaria ya no será entequeia, cosa irreal y mágica, sino producto de un quehacer especializado.

Esta representación horaciana del poeta como un artesano de la palabra se opondrá al poeta alado. Es clara la crítica en los siguientes versos de la *Epístola a los Pisones*, en los cuales el poeta inspirado, ensalzado por Demócrito (y luego descrito por Platón), es visto como un vagabundo, loco y desaliñado:

*Como Demócrito da mayor crédito al ingenio que  
a la pobre arte y excluye del Helicón a los poetas  
sensatos, una buena parte no se ocupa de cortarse las  
uñas  
ni la barba, busca lugares apartados, los baños evita.  
En efecto, conseguirá el premio y nombre de poeta  
si una cabeza que no podrían sanar ni tres Antíciras  
nunca al peluquero Licino encomienda (vv. 295-301).*

Pero, ¿es todo técnica y razón el arte? ¿Es trabajo constante sin una pizca de locura e improvisación? ¿El poeta nace o se hace? Estas preguntas las respondió Horacio con un justo medio indicando que nada puede hacer una capacidad innata sin un adiestramiento adecuado que logre reforzarlo:

*¿Hace loable un poema la naturaleza o el arte?  
He ahí la cuestión. Yo no veo en qué aprovecha el  
estudio  
sin rica vena o ingenio en bruto; ambas cosas  
se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente  
(vv. 408-411).*

El arquetipo del poeta artesano de Horacio logrará sobrevivir a las restricciones de la Iglesia medieval y, con ayuda del cambio de perspectiva renacentista, que mutó de un teocentrismo subyugador a un antropocentrismo liberador, el poeta se encontró ante la revalorización del individuo y la libertad creadora para ensalzar la razón como conductora del proceso creativo. Así, esta representación del poeta artesano mantendrá su vigencia durante la Ilustración del siglo XVIII y el Positivismo del XIX momentos en los cuales la razón y el trabajo consciente serán los indicadores de una creación poética de valor. En esta época, al decir de Velasco: “el arte está basado en la ciencia, con lo cual las prácticas del genio convocan procesos eminentemente racionales que responden al ideal gnoseológico de la época. El hacer del artista se apoya así en cánones específicos, medibles, racionales y factibles de ser normativizados” (2013, p. 35).

## **LAS TRANSFORMACIONES DEL POETA Y SUS NUEVOS RETOS**

Estas representaciones del poeta, el inspirado y el artesano, podrían imbricarse con la dicotomía nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco, dicotomía esbozada por el filósofo alemán en *El nacimiento de la tragedia* (1872/2000), o con la tipología zoológica de los escritores vivíparos y ovovivíparos expresada por Unamuno, según la cual:

*Hay quien, cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntaciones y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta, y trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla (...). Hay otros, en cambio, que no se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensan, dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar afuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma, y paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás ni rehacer lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la última línea. Así me ha dicho que trabajaba uno de nuestros más celebrados novelistas, cuya pluma hace años está colgada. Estos son escritores vivíparos (1966, p. 1195-1196).*

Tanto el poeta inspirado como el artesano tienen en el siglo XIX nuevas exigencias culturales, económicas, políticas y sociales que marcarán el surgimiento de los tiempos modernos. Su posición ante el poder, su lugar ante las nuevas demandas del mercado, su imagen de celador de las libertades y abogado de las injusticias, surgen en un contexto en el cual se despliegan el capitalismo, el industrialismo, el estado nacional, la propagación de la vida urbana, el individualismo, las masas en la escena política, la ampliación del público lector, el desarrollo de un mercado del libro y cierta autonomía en el ejercicio de las profesiones liberales, condiciones que



harán del poeta un ser incómodo para el mundo.

Estos cambios sirvieron de nuevo campo de batalla para los escritores. En el contexto del siglo XIX, los poetas alados y artesanos tuvieron la tarea de construir un espacio público que les permitiera sobrevivir y expresar sus ideas para poder insertarse en las dinámicas de la sociedad: a través de sociedades de lectura; a través de puntos de encuentro de carácter oficial o de índole no oficial (café, círculos, salones); a través de medios impresos. Estas transformaciones sociales y culturales fueron llamadas por Raymond Williams “la larga revolución”, “transformadora de hombres e instituciones; constantemente extendida y profundizada por los actos de millones de personas” (2003, p. 12).

Evidentemente que la educación cumplirá un papel fundamental en el desarrollo de estas condiciones de transformación social. A lo largo del siglo XIX europeo, la matrícula de estudiantes universitarios creció exponencialmente y la enseñanza superior adquirió una marcada orientación profesional, mientras que el desarrollo de las instituciones dedicadas a la investigación definió un estamento profesional que hasta entonces no existía: el de los científicos. La sociedad tuvo entonces que adecuarse a la nueva masa de universitarios y científicos, a la cual pueden sumarse periodistas y editores, que ahora demandaban empleo y oportunidades de crecimiento profesional en oficios alejados de los tradicionalmente ofrecidos por el Ejército y la Iglesia. Esta situación de reforma empujó a los hijos de la clase media a avizorar nuevos espacios de poder a los cuales acceder por medio de las profesiones jurídicas, del campo de la enseñanza y de las profesiones liberales.

Ese desarrollo excesivo de la instrucción y la ampliación de las libertades intelectuales tuvo sus consecuencias psicológicas y políticas considerables. El progresivo aumento de los titulados llevó a la formación de un contingente de desempleados o subempleados que, por su formación, estaban capacitados para ocupar puestos de

responsabilidad, pero que veían restringidas las ofertas de trabajo. Estos “intelectuales frustrados”, al decir de Roger Chartier (1995), fueron arrastrados por sus fracasos sociales al radicalismo político y religioso, evidenciando un estrecho vínculo entre la generación de una masa letrada ociosa y el surgimiento de una ideología crítica, contraria al Estado y a la Iglesia; crítica y desacralización que llevaron a los cambios políticos de la modernidad. La Venezuela de mediados del siglo XIX no fue ajena a este auge del intelectual frustrado, existiendo varios testimonios de alerta ante este fenómeno. Quizás baste para ilustrar las palabras de Cecilio Acosta, escritas en 1856:

*El título no da clientela, la clientela misma, si la hay, es la lámpara del pobre, que sólo sirve para alumbrar la miseria de su cuarto; y de resultas, vienen a salir hombres inútiles para sí, inútiles para la sociedad, y que tal vez la trastornan por despecho o por hambre. (...) ¿Yo dije que se fabricaban académicos? Pues ahora sostengo que se fabrican desgraciados (...). Véase el doctorado, ¿qué es? Véanse los doctores, ¿qué comen? Los que se atienen a su profesión, alcanzan, cuando alcanzan, escasa subsistencia; los que aspiran a mejor, recurren a otras artes o ejercicio: y nunca es el granero universitario el que le da pan de año y hartura de abundancia. (...)*  
*¿Qué gana el que pasa años y años estudiando lo que después ha de olvidar, porque si es en el comercio no lo admiten, si es en las fábricas tampoco, sino quedarse como viejo rabino entre cristianos? (1982, pp. 671 y 676).*

Estos “letrados ociosos” que aumentaban año tras año pivotaban a principios del siglo XIX en temas comunes como la lucha por las condiciones para acceder al poder simbólico o cultural. Esas

condiciones se resumían bajo el concepto general de “libertad de prensa”, “libertad de reunión”, “libertad de asociación”, “libertad de opinión”... Una vez que estas libertades fueron conquistadas, el debate cambió y la pugna entre los escritores surgió ahora como una reflexión por las reglas y condiciones de la misma vida intelectual. El debate ya no giraba en torno a la posición de los poetas en la sociedad, sino en torno a la cuestión de sus propias funciones. La pregunta ya no era saber qué es un poeta, sino saber cuál es su papel en el mundo.

Estos cambios sociohistóricos del siglo XIX que, como vimos, exigían a los escritores nuevas prácticas, propició el surgimiento y consolidación de la representación del poeta como *leitmotiv* para la literatura de la época. En *Rojo y negro*, de Stendhal (1830/1985), el personaje Julien Sorel, amante de los libros, debe vivir constantemente desde la hipocresía para ser aceptado por los otros. En *Las ilusiones perdidas*, de Balzac (1839/2006), Lucien Chardon de Rubempré decide trasladarse a la capital para hacerse de la fama como escritor y choca contra la ambición y la envidia del mundo editorial, terminando por convertirse en lo que detestaba: un periodista derrotado y sin escrúpulos. En *Escenas de la vida bohemia*, de Murger (1845/2007), de la cual Puccini hizo una versión operística, se describe con detalle humorístico y trágico la miserable vida de los escritores y artistas mediocres del Barrio Latino de la Francia decimonónica. Así, el poeta o escritor, como protagonista de la representación en la literatura del siglo XIX, se convirtió en sujeto recurrente que exhibía los desencuentros y angustias que la nueva realidad ponía ante sí.

La Venezuela del siglo XIX fue también escenario de esas transformaciones que exigían nuevas prácticas y nuevas representaciones para el poeta. El tema se hace más explícito en las novelas *Julián (Bosquejo de un temperamento)* (1888), *¿Idilio?* (1892) y *Pasiones* (1895), todas de José Gil Fortoul, en las que se ahonda

en la psiquis de los escritores, sus actitudes y respuestas ante las demandas de la sociedad. Este tema del escritor y sus retos ante la sociedad será luego recurrente en la literatura venezolana del siglo xx, hecho que invita a desarrollar futuros proyectos de investigación para entender las variaciones de la representación del escritor y sus significados en nuestra literatura.<sup>1</sup>

En este artículo nos centraremos particularmente en la representación del escritor Julián Mérida, presente en la novela *Julián (Bosquejo de un temperamento)* de José Gil Fortoul, y su posible vínculo con el poeta irracional de la tradición clásica.

## **JULIÁN MÉRIDA O EL POETA ALADO QUE NO SUPO VOLAR**

José Gil Fortoul fue un escritor, historiador, sociólogo y político venezolano nacido en Barquisimeto, estado Lara, en 1861. Sus aportes a la investigación histórica y sociológica y su predominante actuación política, que le llevó a ser diputado, ministro de educación, cónsul y presidente interino del país, han opacado en cierta medida sus contribuciones a la literatura. Aunque sus novelas, poemas y obra dramática sean mencionadas en la mayoría de los recuentos de la literatura de nuestro país, pocos han sido los trabajos de reflexión que toman estas obras como corpus principal de estudio. Su viaje a Europa a temprana edad, con fines políticos y académicos, le permitió conocer de primera mano los aportes de la sociología, del naturalismo y el positivismo, ideas que alimentaron sus ideas y escritos, recopilados luego en sus *Obras completas* en 1956. Gil Fortoul murió en Caracas el año de 1943.

De *Julián (Bosquejo de un temperamento)*, su primera novela, publicada en Alemania en 1888, llegará a decir el crítico venezo-

---

<sup>1</sup> Novelas como *Al sur del equanil* (1963) de Renato Rodríguez, *Los platos del diablo* (1985) de Eduardo Liendo, *La expulsión del Paraíso* (1997) de Ricardo Azuaje, *Lluvia* (2002) de Victoria de Stefano, *Cadáver exquisito* (2010) de Norberto José Olivares, entre muchas otras, constituyen una tradición en la representación del escritor que bien vale la pena indagar.

lano Osvaldo Larrazábal Henríquez, en su obra *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX*, lo siguiente:

*Con muy pocas excepciones, la novelística venezolana de la época se desarrollaba dentro de normas repetitivas, y obedecía, en gran parte, a tendencias anquilosadas. Con la aparición de Julián, se produce un tipo de narración que descansa en la vigorosidad y en las posibilidades de una nueva visión dentro de la expresión novelística nacional; es el psicologismo moderno, influenciado por la tendencia naturalista que le imprime mayor vigencia, y avalado por muchas de las particularidades distintivas del realismo. Gil Fortoul combina estos elementos y los utiliza, indiscriminadamente, en esta obra; bien en la resolución del segundo término de las comparaciones, tan frecuentes en la novela; bien en una cierta tonalidad de cinismo en la forma como se resuelven algunos aspectos planteados —y que parecen anunciar el todavía lejano neorrealismo que utilizará José Rafael Pocatterra en la confección de sus obras— (1980, pp. 203-204).*

En el caso particular de *Julián*, es posible leer en las ideas y actuaciones del protagonista Julián Mérida la representación de un sujeto conflictivo, irracional, que no se siente parte de un nuevo mundo dominado por la razón, el orden, la medida y el progreso, y que podría explicarse por el contexto de romanticismo-naturalismo-positivismo en el cual está sumergido el pensamiento de Gil Fortoul. Académicamente formado en la filosofía positivista (Cappelletti, 1994), y más conocido por sus trabajos históricos, jurídicos y sociológicos, la influencia literaria de Gil Fortoul se anclaba en el Romanticismo y en el naturalismo de Zola (Penzini Hernández, 1974),

lo que hacía que sus incursiones literarias adoptasen unas peculiares mixturas que motivaron decir al crítico Gonzalo Picón Febres:

*En 1888 sorprendió Gil Fortoul a sus amigos con el bosquejo de un temperamento que lleva por título el nombre de Julián. Es una obra admirablemente escrita, con mucho gusto, mucho brillo y elegancia. (...) En Julián hay dos manifestaciones paralelas: la del naturalismo sensual y la de la observación psicológica hasta hacer ver de qué manera es como vive el alma apasionada del protagonista, que tan pronto se deja dominar por el deseo vehemente de los triunfos literarios, como se abandona con la más concupiscente de las voluptuosidades a los deleites desbordados del amor. La acción de la novela es casi nula, y sin embargo, vibra de animación. (...) Julián no es libro para mujeres frívolas cabezas de chorlito; Julián es libro para hombres, y para hombres que piensen, o para mujeres vivas de inteligencia y asaz despreocupadas, de las que saben cómo es toda la vida, aunque lo disimulen mucho con su instintiva habilidad y coquetería graciosa (Picón Febres, 1947, pp. 374-375).*

Esta breve novela de 70 páginas cuenta la historia de Julián Mérida, un joven provinciano de veintidós años que intenta probar suerte como escritor en la vida literaria madrileña. Su ímpetu y su inocencia, sus deseos de vivir intensamente la vida para lograr expresar en sus obras la fuerza y dinámica de la realidad, chocan con el sosiego, la constancia y el estudio de sus compañeros escritores. Pareciera que el mundo no es para la improvisación y la locura, sino para quienes trabajan con esfuerzo, y Julián opta por la evasión definitiva.

La novela inicia con una descripción del protagonista, acorde con el desaliño e insania de los poetas entusiasmados, aspecto ya criticado por Horacio en su *Epístola*, y que es destacado recurrentemente a lo largo de la novela:

*Muy delgado y muy pálido; los cabellos en desorden; grandes ojos negros, habitualmente tranquilos y tristes, pero apasionados y llameantes a poco de haber empezado a hablar; vestido con cierto abandono de poeta romántico; nervioso como una mujer; de andar rápido y ademanes bruscos...* (Gil Fortoul, 1888/2006, p. 9).

Julián Mérida es la representación del poeta inspirado platónico, cuyo proceso de creación está mediado por ensoñaciones e inconciencias y que, cual raptó divino, logra crear sin tener clara conciencia de lo que hace:

*Un día en que estaba entregado por completo al comercio con las musas, muy lejos de las realidades de la vida, con la cabeza perdida en las auroras del ideal y el corazón besado por dulces esperanzas, (...). Y el punto luminoso se convierte en sol, que nos reanima y nos calienta. Las piernas tiemblan, la lengua se pega al paladar; pero el espíritu se agita allí dentro, en los senos del cerebro; recoge todas sus energías en desesperado esfuerzo, y con soberbios aleteos de cóndor cautivo golpea y tortura el cráneo (...). El orador se transfigura, por su boca habla un dios invisible, es como el ídolo de piedra bajo cuyas formas circulasen de pronto corrientes de sangre y bajo cuya frente fría batiase un espíritu sus inflamadas alas* (Gil Fortoul, 1888/2006, pp. 17, 22 y 25).

La tragedia de Julián radica en llegar a un mundo que exalta el trabajo constante y la reflexión sosegada. Un mundo que confía ahora el progreso a la ciencia, a la mensura y a la medida. Al respecto, el capítulo quinto de la novela puede considerarse como un arte poética en sí misma, a la manera de un diálogo platónico, en el cual Julián, Enrique Aracil y el conde de Rada exponen sus puntos de vista acerca del arte y de la necesidad de encauzar la creación hacia la corrección y la lima del trabajo paciente:

*—Todos los esplendores de la imaginación en el estilo más correcto y limpio.*

*—Esa es la fórmula —replicó Enrique Aracil, acariciándose el naciente bigote—. Nada de broza, de frases epilépticas, de orgías de imágenes locas. Vamos a demostrar que los delirios de la juventud pueden sujetarse a reglas, y que nuestros sentimientos volcánicos y nuestras ideas relampagueantes pueden encajar en moldes transparentes, bien tallados como piedras preciosas, y sonoras como puñado de perlas cayendo sobre una mesa de mármol.*

*(...)*

*—La voluntad inquebrantable convertida en trabajo paciente (Gil Fortoul, 1888/2006, pp. 34-35).*

El positivismo, doctrina filosófica del siglo XIX que tuvo enorme influencia en el pensamiento y la creación, intentó crear la dicotomía razón/poesía con el sentido de reservar a la primera la objetividad, lo científico y lo verdadero, en oposición al arte que era ámbito de lo espurio y lo subjetivo. Es posible hallar indicios de este dicotómico fin que perseguía el positivismo en la novela *Julián* al mostrarnos, casi en forma de ejemplo aleccionador, que el poeta inspirado que encarna el protagonista no logra conquistar ni la fama ni el éxito y termina perdiéndose en el vicio y el fracaso debido a su



falta de rigor y organización; como sí los exhibiría, al contrario, un personaje como Enrique Aracil, antítesis de Julián Mérida, y sujeto que vendría a simbolizar al poeta artesano, vestido ahora con los nuevos ropajes del positivismo que esgrime el orden y la regla como guías de la creación.

El poeta irracional encarnado en Julián Mérida no da importancia a la realidad, desdeña el contexto y esto le confiere un sentido de reproche ético pues, rememorando la crítica platónica al quehacer del rapsoda, el no ser responsable de los deberes y derechos que emanan de la ciudad, lo inhabilita como voz de un intelectual que denuncia, enuncia y anuncia:

*¡Llevo algo aquí! Se golpeaba con la mano la frente; y continuaba en sus desordenados delirios, hasta que, al llegar a la Puerta del Sol, un codazo le volvía a la realidad. Permanecía un instante inmóvil, como averiguando dónde se encontraba, y echaba a andar de nuevo (Gil Fortoul, 1888/2006, p. 12).*

*Julián temía a la diosa invisible, confiando en ella al propio tiempo. Alma profundamente artista, no sabía apreciar más que las complicaciones del mundo moral. En las realidades de la existencia, tropezaba con la primera pedrezuela del camino. (...) ¡Pobres miopes que, por llevar todo el mundo metido en el cráneo, no saben ver delante de sí más que el vacío y lo ideal! (pp. 22-23).*

Julián, el poeta inspirado que no logra encajar en un mundo positivista que exalta la ciencia y el rigor, toma el camino del vicio y de la muerte involuntaria, quizás como un anuncio de Gil Fortoul de señalar que lo irracional no podrá llevarnos a ninguna parte.

*Un consuelo encontraba, uno solo, el consuelo de los que han nacido para vivir en el mundo de lo abstracto, en el único comercio de las ideas, en las esferas luminosas de las concepciones absolutas. Cuando los accidentes de la vida les arrojan contra un obstáculo, no saben saltar sobre él, y se estrellan. Se rompen las alas de las esperanzas de la realidad y el alma se asfixia en el ambiente donde chocan las pasiones. La antorcha del genio no ilumina ya el cerebro, y en el corazón despierta, se revuelca, se mancha con su propia baba, la bestia. El salvaje revive. El vicio es, a menudo, la única consolación del genio (1888/2006, p. 71).*

La historia culmina con un símil que relaciona la tinta derramada sobre cuartillas borroneadas con la sangre de Julián Mérida, que mana de su cráneo partido sobre la acera, luego de haberse caído del balcón de su habitación. Un poeta inspirado, alado, ligero, que no se acopla a los linderos del mundo racional de finales del siglo XIX. Un poeta irracional que no supo volar en los cielos medidos del Positivismo.

Como intentamos evidenciar, la tradición de la representación del poeta, que inicia en la cultura clásica grecolatina con Platón y Horacio, y que en el contexto del siglo XIX adquiere nuevos matices por los nuevos contextos económicos, sociales e ideológicos, sigue alimentando nuestro imaginario sobre la poesía y el proceso creador y nos sirve de modelo para entender nuestro ser y hacer en el mundo.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Acosta, C. (1982). "Cosas sabidas y cosas por saberse". En *Obras completas (II)*. Caracas: La Casa de Bello.
- Balzac, H. (1839/2006). *Las ilusiones perdidas*. Barcelona, España: Random House.
- Cappelletti, A. (1994). *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Chartier, R. (1995). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: Los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Barcelona, España: Gedisa.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina (2)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Fortoul, J. (1888/2006). *Julián (Bosquejo de un temperamento)*. Caracas: El Perro y la Rana. (Primera edición publicada en Leipzig: Imp. Julius Klinghardt, 136 pp.)
- Horacio (s. I a. de C. / 1996). *Epistula ad Pisones (Epístola a los Pisones)*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra.
- Larrazábal Henríquez, O. (1980). *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones Literarias.
- Murger, H. (1845/2007). *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona, España: Alba.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza. (Primera edición publicada en 1872).
- Penzini Hernández, J. (1974). *Vida y obra de José Gil Fortoul (1861-1943)*. Caracas: José González González Editor.
- Picón Febres, G. (1947). *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*. Buenos Aires: Ayacucho.
- Platón (s. IV a. de C. /2000). *Íón*. Traducción de E. Lledó. Madrid: Gredos.
- Reale, G. (1992). *Introducción a Aristóteles*. Barcelona, España: Herder.
- Reale, G. (2001). *Platón: En búsqueda de la sabiduría secreta*. Barcelona, España: Herder.
- Stendhal (1830/1985). *Rojo y negro*. Madrid: Cátedra. Escelicer.

- Velasco B., P. (2013). *Los arquetipos del genio (el genio inspirado, el genio loco y el genio innato)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, España: Ariel.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

# FICCIÓN, LITERATURA Y UNIVERSOS PARALELOS

**Francisco Morales Ardaya**  
**Universidad de Los Andes, Táchira**  
[franmorar@hotmail.com](mailto:franmorar@hotmail.com)

Recibido: 15-02-2018  
Aceptado: 30-03-2018

## RESUMEN

Este ensayo, si bien trata sobre la relación entre los relatos de ficción y los universos paralelos, no lo hace considerando la hipótesis del multiverso como materia para la literatura y las obras audiovisuales. Por tanto, no quiere añadirse a las numerosas revisiones ya existentes sobre la presencia de tal tema en la literatura y otras formas narrativas más contemporáneas. En cambio, este ensayo se propone reflexionar, sin pretensiones de profundidad científica, sobre la posibilidad de que los seres, objetos y hechos narrados en los relatos de ficción, de cualquier género y formato, tengan una existencia real en otros universos. Para ello, se ofrece una breve explicación sobre los cuatro niveles de los multiversos según los propone el físico y cosmólogo Max Tegmark, y en consideración de las características generales de cada nivel, se especula sobre las probabilidades de que, en ellos, las ficciones narrativas puedan haberse hecho realidad.

**Palabras clave:** ficción, literatura, universos paralelos, multiverso.

## **FICTION, LITERATURE AND PARALLEL UNIVERSES**

### **ABSTRACT**

This essay, although dealing with the relation between fiction stories and parallel universes, does not do so considering the multiverse hypothesis as a subject for literature and audiovisual works. Therefore, it does not intend to be added to the many existing reviews on the presence of such a topic in literature and other more contemporary narrative forms. Instead, this essay aims to reflect, without seeking scientific depth, on the possibility that the beings, objects and events narrated in fiction stories, of any genre and format, does really exist in other universes. To this end, a brief explanation is offered about the four multiverse levels as proposed by physicist and cosmologist Max Tegmark. Considering the general characteristics of each level, it speculates about the probabilities that, in those levels, narrative fictions may have come true.

**Keywords:** fiction, literature, parallel universes, multiverse.

## **FICTION, LITTÉRATURE ET UNIVERS PARALLÈLES**

### **RÉSUMÉ**

Cet essai, bien qu'il traite de la relation entre les histoires de fiction et les univers parallèles, ne le fait pas en considérant l'hypothèse multivers comme un sujet pour la littérature et les œuvres audiovisuelles. Par conséquent, il ne veut pas être ajouté aux nombreuses revues existantes sur la présence d'un tel sujet dans

la littérature et d'autres formes narratives plus contemporaines. Au lieu de cela, cet essai vise à réfléchir, sans prétention de profondeur scientifique, sur la possibilité que les êtres, les objets et les événements racontés dans les récits de fiction, de tout genre et format, aient une existence réelle dans d'autres univers. Pour cela, une brève explication est donnée sur les quatre niveaux des multivers proposés par le physicien et cosmologiste Max Tegmark, et compte tenu des caractéristiques générales de chaque niveau, on spécule sur les probabilités que les fictions narratives soient devenues réalité dans ces autres univers.

**Mots-clés:** fiction, littérature, univers parallèles, multivers.

*¿Hay una copia de usted que está leyendo este artículo?  
 ¿Una persona que no es usted, pero que vive en un planeta llamado Tierra,  
 con valles fértiles, ciudades desparramadas, en un sistema solar con otros ocho  
 planetas?  
 La vida de esta persona ha sido idéntica a la de usted en todos los aspectos;  
 pero tal vez ella decide dejar este artículo sin terminarlo,  
 mientras que usted sigue leyéndolo.*

Max Tegmark, "Parallel Universes"<sup>1</sup>

## LA FICCIÓN: ¿SOLO IMAGINACIÓN?

Vivimos en un momento de la civilización en que el discurso de ficción se ha vuelto ubicuo y omnipresente. Ya no solo son los relatos tradicionales (romances, leyendas, mitos) los que pueblan el imaginario de los seres humanos: tenemos también poemas, cuentos, novelas y dramas escritos que jamás existieron previamente como discursos orales, y además, narrativas con apoyo visual (texto + imagen, como los cuentos ilustrados, las antiguas fotonovelas y el aún vigente género del cómic) o incluso puramente visuales (en especial, desde la invención del cinematógrafo hace más de cien años), que hoy se producen y se consumen en forma de videos digitales, desde

<sup>1</sup> *Scientific American*, 2003 May, p. 41. La traducción es nuestra.

clips de pocos segundos hasta películas enteras.

La adaptación visual de ficciones originalmente literarias (entiéndase “literarias” en sentido amplio) no es, ciertamente, un fenómeno nuevo, y sin duda, no dejará de manifestarse. Puede decirse que tal fenómeno responde a ese placer tan ampliamente extendido y compartido de ver materializados (aunque solo se trate de una ilusión) a los personajes de nuestras obras favoritas, a los seres, los objetos y los lugares que pueblan nuestra imaginación, nuestros sueños, e incluso nuestras pesadillas.

De seguro, no son pocos los amantes de la lectura que habrán deseado realizar la hazaña de “causar” un relato a medida que lo leen (como en *La historia sin fin*, de Michael Ende), o tener el poder mágico de traer a la vida real a los personajes de un libro (como en *Corazón de tinta*, de Cornelia Funke).<sup>2</sup> Otros habrán deseado que la pareja ideal que alguna vez describieron en sus diarios íntimos fuera de carne y hueso; y otros, que los relatos que compusieron en su infancia sobre lo que querían llegar a ser cuando adultos, se hubiesen hecho realidad.

Todas son bellas fantasías, sin duda. Bellas, pero irreales, inexistentes, solo entelequias, sueños, ilusiones.

Pero... ¿qué tal si los entes que concebimos imaginativamente, o las posibilidades que concebimos irrealizadas o irrealizables en nuestro mundo, fuesen *realmente realidad en otro mundo real*?

## **MUNDOS PARALELOS, UNIVERSOS EN EL MULTIVERSO**

Los relatos de ficción más o menos “científica” acerca de las también llamadas “realidades alternas” tampoco son nuevos: las primeras novelas populares sobre el tema, y las primeras emisiones de programas televisivos tales como *Star Trek*, *The Twilight Zone* o *Dr. Who* tienen más de medio siglo. En los años siguientes a la aparición

<sup>2</sup> Ambas obras ya han sido adaptadas al cine: *La historia sin fin* en 1984, y *Corazón de tinta* en 2008.



de estas series, el tratamiento ficcional de esta idea (a menudo, no muy apegado al conocimiento científico) fue ganando mayor espacio en la llamada cultura “pop”, de modo que llegó a los cómics y a los dibujos animados.

En efecto, dos series animadas muy reciente, *Penn Zero* (2016-17), de carácter infantil-juvenil, y *Rick and Morty* (desde 2016), dirigida a un público adulto y desprejuiciado, se basan en los viajes de ida y vuelta a distintos mundos o universos paralelos al nuestro. En la primera serie, el acceso a esos mundos se efectúa mediante un “portal” de muy alta tecnología, accionado por una persona que, en el último episodio, se revela como un ser extraterrestre; en la segunda, uno de los protagonistas, Rick, el científico “loco”, abre el acceso a los universos paralelos mediante un artilugio portátil.

Se denominan “universos paralelos” porque, si bien guardan ciertas (a veces, numerosas) semejanzas con nuestro universo, a efectos prácticos son totalmente independientes (aunque esta independencia depende de ciertos niveles de complejidad, que comentaremos más adelante). El conjunto de universos paralelos es lo que se denomina, en un juego de palabras que ha resultado sumamente exitoso, el *multiverso*, es decir, el *universo múltiple*.

Hace sesenta años, el físico norteamericano Hugh Everett III fue quien propuso seriamente, por primera vez, una interpretación heterodoxa de la física cuántica, llamada “interpretación de los muchos mundos” o “de los mundos múltiples”, que ponía bases científicas a la hipótesis de la existencia del multiverso. Por tal osadía, Everett fue condenado al ostracismo académico, a tal punto que abandonó la ciencia (Deutsch, 2002, cap. 13, y Micó, 2015, 31 de julio).

Sin embargo, en las últimas tres décadas, así como los universos paralelos se han vuelto parte integral de la temática de la ficción audiovisual contemporánea, así también una parte de la comunidad científica, en especial los físicos, los astrofísicos y los cosmólogos, ha ido dejando el desprecio y la burla contra la idea de la

existencia del multiverso, y ha empezado a considerar y aceptar, si no su realidad, al menos sí su probabilidad. La causa de esto es que ha venido acumulándose, desde hace unas tres décadas, lo que exige toda ciencia para considerar seriamente una idea: datos aportados por observaciones científicas. Las observaciones disponibles hasta ahora son, principalmente, de carácter astronómico, y algunas de física subatómica experimental.

Hay que aclarar, no obstante, que estos datos no demuestran, propiamente, la existencia de universos paralelos, sino que su interpretación más amplia implica inferencias que fundan la hipótesis de esa existencia.<sup>3</sup>

## **MULTIVERSOS Y MÁS MULTIVERSOS**

Las reflexiones teóricas de la física y la astrofísica han llevado a postular cuatro niveles de multiversos, cada uno de mayor complejidad y más “contraintuitivo” que el anterior. La exposición más conocida de estos niveles es del físico y cosmólogo sueco-estadounidense Max Tegmark, del Instituto Tecnológico de Massachusetts (2003 May, pp. 41-51, y 2007 July, pp. 23-24). Según este científico, cada nivel siguiente no excluye, en principio, la existencia del anterior. Simplificando tal vez en exceso la exposición de Tegmark, podemos caracterizar los niveles de este modo:

### ***Multiverso de nivel I o multiverso de variación “trivial”***

Es el nivel menos complejo y tal vez el más respaldado por la observación, principalmente de datos astronómicos. Se basa en la consideración de que la materia, dentro de determinado rango de temperatura, solo puede tomar una cantidad finita de estados tanto subatómicos como macroscópicos; y en la observación, hasta el momento no rebatida por la astronomía, de que el espacio exterior es

<sup>3</sup> Al menos, la existencia de aquellos universos que podrían constituir un multiverso de nivel I o de nivel II. Véase la sección siguiente de este mismo ensayo.

(o parece ser) infinito. El argumento es este: Si el espacio es infinito y los estados de la materia son finitos, es posible que tales estados, a lo largo de la inmensidad inconcebible del espacio y del tiempo transcurrido desde el origen del universo (según la teoría del *Big Bang*, cerca de catorce mil millones de años), hayan tenido tiempo y lugar más que suficientes no solo para repetirse, sino también para experimentar todas las variaciones y combinaciones posibles. Por tanto, en algún momento y en algún punto, extraordinariamente alejado del lugar cósmico en que nos hallamos (Tegmark, 2003 May, p. 42),<sup>4</sup> se han dado las circunstancias para que se haya formado todo un universo idéntico al nuestro: las misma configuración de las galaxias, los mismos tipos de objetos estelares y planetarios, un sistema solar tal como lo conocemos; una Tierra igual a la nuestra, con la misma luna, los mismos océanos, los mismos continentes y las mismas especies de criaturas; otra humanidad como la nuestra y, lo más impactante, un ser humano exactamente igual a quien ha escrito o a quien está leyendo estas mismas líneas. Así pues, no es cuestión de que deseemos o no tener alguna vez un doble, un gemelo, un *alter ego* o un *Doppelgänger*; de hecho, ya lo tendríamos, independientemente de nuestra voluntad, en al menos uno de los otros universos de este multiverso de nivel I.

Pero esto no es lo más impactante. Si consideramos posible la conjunción de combinaciones que ha dado origen a una galaxia, a un sistema planetario y a un planeta idénticos a los nuestros, y a un ser humano idéntico a usted o a mí, y si también consideramos posible un número inconcebiblemente alto de otras combinaciones, se obtendrá cualquier variación imaginable de entes y circunstancias,

4 “Los cosmólogos suponen que nuestro universo, con una distribución casi uniforme de materia y fluctuaciones de la densidad inicial de una parte en 100.000, es un universo bastante típico (al menos entre aquellos que contienen observadores). Esta suposición subyace en el cálculo de que la copia idéntica de usted más cercana está a 10 a la 10<sup>28</sup> metros” (Tegmark, 2003 May, p. 42; traducción nuestra). Estos números quizás no signifiquen mucho para el lector, pero tal vez se hará una mejor idea de tal magnitud si sabe que esa distancia es mucho mayor que el radio del universo observable desde nuestra Tierra; en otras palabras, está más allá de nuestro *horizonte cósmico*.

siempre y cuando lo permitan las leyes de la física de este multiverso de nivel I.

Así, en un universo paralelo, usted, o mejor dicho, su doble extraterrestre *extrauniversal* tiene los ojos de otro color; en otro, su (otro) doble tomó un desayuno distinto del que usted ya tomó esta mañana; en otro, su (otro) doble ejerce otra profesión; en otro, su (otro) doble no vive en el quinto piso, sino en el segundo; en otro, su (otro) doble tiene cuatro hijos en vez de uno, o ninguno; en otro, usted nunca leyó estas líneas; en otro, yo no he escrito estas líneas y, en cambio, he tomado las mismas ideas para desarrollar una novela... Incluso cabe pensar en circunstancias un tanto inquietantes: En un universo paralelo, dos personas idénticas a sus padres se conocieron en idénticas circunstancias, pero no se casaron o no pudieron tener hijos y, por tanto, usted (o mejor dicho, su doble extraterrestre *extrauniversal*) nunca nació.

### ***Multiverso de nivel II o multiverso inflacionario***

Este nivel del multiverso implica la existencia de otros universos por efecto de lo que los cosmólogos llaman inflación cósmica,<sup>5</sup> o incluso por efecto de otros “big bangs”. Como quiera que sea, se trataría de universos que funcionarían, en general, con las mismas leyes generales de la física con las que funciona el nuestro, pero con una diferencia notable: las magnitudes y constantes fundamentales que interactúan estarían ajustadas a valores distintos de los que conocemos.

El argumento más fuerte para creer en este nivel II es más bien lógico que observacional: Los físicos y cosmólogos han notado, con asombro, que las fuerzas y constantes físicas fundamentales de nuestro mundo parecen estar muy precisamente ajustadas, dentro de un margen bastante estrecho, para la existencia de todo lo que

<sup>5</sup> Es decir, una expansión extraordinariamente enorme y veloz (más rápida que la velocidad de la luz, según se especula) del espacio-tiempo, fracciones de segundo después del “Big Bang”.

conocemos. Si esas magnitudes hubiesen tenido valores ligeramente distintos, no se hubiesen formado elementos más pesados que el hidrógeno ni las diversas moléculas de las distintas sustancias; no se hubiese constituido el agua o no existiría nunca en estado líquido; no se hubiese condensado la materia para formar las estrellas y otros cuerpos cósmicos; no se hubiesen formado planetas rocosos... En fin, no se hubiesen dado las condiciones para la aparición de la vida, y menos, para la aparición de la vida autoconsciente tal como la concebimos. Así pues, para evitar formular una explicación que se acerque peligrosamente a la tesis anticientífica del “diseño inteligente”, parece bastante razonable postular la existencia de otros universos en los cuales tales magnitudes físicas fundamentales podrían tener otros valores. De esta forma, nuestro propio universo no se vería como una solitaria y sospechosa conjunción de “casualidades demasiado afortunadas”: sería solo uno de los múltiples universos posibles, cuya probabilidad de existencia ha sido favorecida, así como en el caso del multiverso de nivel I, por la inconcebible enormidad del espacio y del tiempo.<sup>6</sup>

### ***Multiverso de nivel III o multiverso cuántico***

Este nivel (aunque no precisamente con este nombre) es el que postuló H. Everett III hace seis décadas. A efectos prácticos, produce los mismos resultados que el multiverso de nivel I: la realización de las múltiples posibilidades de la existencia, según lo que permiten las leyes de la física. Sin embargo, se diferencia principalmente del nivel I en cuanto a la forma en que se generan los universos paralelos: en el multiverso de nivel I, los universos se han creado gracias a la inmensidad del espacio y del tiempo, lo cual ha

<sup>6</sup> Aquel a quien le resulte más fácil pensar según analogías literarias, comprenderá mejor esta idea si se da cuenta de que tal es la noción general y básica del célebre cuento “La biblioteca de Babel”, de J. L. Borges. En efecto, con un alfabeto finito reorganizado de manera aparentemente azarosa, infinitas veces, en los volúmenes innumerables del espacio infinito de la biblioteca, habrá millones de millones de millones de escritos sin sentido alguno, pero entre todos ellos, la infinitud favorecerá la *probabilidad* de que aparezcan algunos textos inteligibles.

dado o ha debido dar ocasión a que ocurran todas las combinaciones y variaciones posibles de la materia. En cambio, en el multiverso de nivel III, los universos paralelos se originan por una característica desconcertante del mundo subatómico: la llamada superposición de estados cuántica.

Una vez más, simplificando en exceso los hechos, podríamos aventurar este intento de explicación: A diferencia del mundo macroscópico, donde los seres y objetos se hallan en estados físicos claramente definidos y mensurables con bastante precisión (a tantos metros de distancia, en reposo o en movimiento, a determinada temperatura, sólidos, líquidos o gaseosos...), en el mundo subatómico no existe tal definición y mensurabilidad precisa: los entes subatómicos (electrones, quarks, fotones...) se hallan en estados superpuestos, es decir, que toman al mismo tiempo todos los valores que les son posibles, y que tienen que concebirse dentro de cierto rango de probabilidades (Hawking y Mlodinow, 2010, pp. 71-96).<sup>7</sup>

Según la hipótesis del multiverso de nivel III, los efectos de superposición cuántica también deberían manifestarse en el mundo macroscópico, pues a fin de cuentas, nosotros, y los objetos tangibles y visibles que nos rodean, estamos compuestos de átomos y partículas subatómicas.<sup>8</sup> Así, deberíamos hallarnos constantemente en estados de superposición, los cuales se manifestarían de modo particularmente claro en dos clases de eventos: los lances de azar y la toma de decisiones.

En los lances de azar, un ejemplo típico es lo que ocurre cuando se arroja una moneda para saber si sale cara o sello. Desde el momento en que se arroja la moneda, si se ha lanzado de manera que

7 La ilustración más conocida de este fenómeno es la llamada paradoja del gato de Schrödinger, la cual también se ha ganado un lugar en la cultura popular contemporánea (Ouellette, 2007, pp. 259-269, y Brooks, 2011, pp. 28-37)

8 El fenómeno de superposición y el de resolución o ruptura de esta superposición se denominan, de modo técnico, *coherencia* y *decoherencia* cuánticas, respectivamente. Un filme de hace unos años, titulado precisamente *Coherence* (2013), dirigido por James Ward, aprovecha estos fenómenos como base de su argumento, que explora la sensación extraña y espeluznante experimentada por los protagonistas al hallarse frente a frente con sus "versiones" paralelas.

no se favorezca ni uno ni otro resultado, y mientras la moneda da vueltas en el aire, puede considerarse que esta se halla en un “estado superpuesto de cara/sello”, que no se resuelve hasta que la pieza metálica se observe con atención una vez que deje de girar. Entonces podemos decir, dado el caso: “Cara: gané”. Ahora bien, según la hipótesis del multiverso de nivel III, si ambas posibilidades eran igualmente probables,<sup>9</sup> la que parece que no ocurrió (“Sello: perdí”) realmente sí ocurrió, pero no en este, sino en un universo paralelo, que no se halla en esta “dimensión” del espacio-tiempo. La ubicación de esa otra “dimensión” es muy difícil de explicar de modo sencillo, y para intentar concebirla científicamente con cierto éxito habría que tener buena “imaginación científica”, o entender la llamada teoría de las cuerdas. Una forma de intentar imaginar esto sería suponer que el “otro yo” es como una suerte de figura fantasmal que me pisa, sin saberlo, mis zapatos mientras yo recojo mi moneda y mientras él mismo recoge su moneda paralela; o como si los universos paralelos estuviesen contenidos en inmensas “hojas de papel” situadas de lado o perpendicularmente con respecto a la “hoja” de la realidad de nuestro propio universo, y por eso no los percibimos; pero estas imágenes son casi caricaturas. En todo caso, sin necesidad de forzar la imaginación, se conocen ciertos datos experimentales que parecen avalar la existencia de este tipo de multiverso.<sup>10</sup>

Lo cierto es que, según la hipótesis del multiverso de nivel III, cada vez que ocurre un lance de azar, el universo en que nos hallamos se “desdobra” o se “multiplica” en tantos universos cuantos resultados sean posibles, según la probabilidad de cada resultado (o

9 Hay una tercera posibilidad: que la moneda, luego de caer, quede de canto; pero es una posibilidad tan minúscula que, para simplificar, se considera matemáticamente despreciable en el cálculo.

10 El físico británico D. Deutsch (2002, pp. 43-64) asegura que la prueba experimental directa de la existencia del multiverso cuántico es el fenómeno de interferencia de los fotones entre sí, y de otras partículas subatómicas también entre sí. Los experimentos, en esencia, son relativamente sencillos de describir, pero su explicación e interpretación requiere más espacio del que disponemos en estas líneas. Nos limitaremos a mencionar un dato muy curioso: según Deutsch, los experimentos sugieren que hay, al menos, un billón ( $10^{12}$ ) de universos paralelos que, al menos en cuanto a sus interacciones físicas, son idénticos, o casi idénticos, al nuestro (idem, p. 54).

sea, el hecho ha de ocurrir en mayor número de universos si es más probable; en menor número, si lo es menos). Pero no solo de ese modo: lo mismo sucedería cada vez que cualquiera de nosotros toma una decisión (“¿Voy a la derecha o a la izquierda?” “¿Veo televisión o hago los quehaceres?” “¿Me caso o sigo soltero?”...). Así pues en una dimensión paralela (o en varias otras), mis otros yo es habrán tomado las decisiones que no tomé en este universo, así como habrán tenido de lidiar con sus consecuencias.<sup>11</sup>

### *Multiverso de nivel IV o multiverso matemático*<sup>12</sup>

Este nivel es el más especulativo de todos y fue propuesto por M. Tegmark como una respuesta para uno de los grandes misterios de la filosofía de la ciencia: ¿Por qué las matemáticas, que parecen una invención puramente humana, son tan aptas, convenientes y precisas para describir las regularidades físicas del mundo que nos rodea, hasta el punto de que las leyes fundamentales del universo, de modo asombrosamente exacto, pueden formularse matemáticamente? Dejando de lado la explicación puramente realista-materialista (según la cual se trata de una mera coincidencia, que solo ocurre sin necesidad de motivación metafísica, y por tanto, solo importa que ocurra y funcione), hay quienes han intentado explicar esta aptitud, conveniencia y precisión de las matemáticas, simplemente, como

11 La postulación del multiverso cuántico permite una solución “elegante” a la llamada *paradoja del abuelo* (¿qué pasaría si alguien viajase al pasado y matase accidentalmente a uno de sus ascendientes [padre, abuelo, bisabuelo...]?); y por lo tanto, también haría posible el viaje en el tiempo sin violar el *principio de protección cronológica* (las alteraciones causadas en el pasado por un viajero del futuro no deben hacer imposible la existencia del futuro mismo de donde proviene el viajero). Esta tensión entre la posibilidad de las paradojas temporales y el principio de protección cronológica ha dado materia a varios relatos muy interesantes de ciencia ficción.

12 El físico norteamericano M. Kaku (2009, pp. 272-297) propone una clasificación distinta de los universos paralelos, en tres categorías: 1) el *hiperespacio* o universos con más dimensiones, que se corresponden en parte con el nivel II y en parte con el nivel III de Tegmark; 2) el *multiverso* propiamente dicho, correspondiente al nivel I; y 3) los *universos paralelos cuánticos*, que equivalen al nivel III y están basados en la misma interpretación de la teoría de H. Everett III. Kaku no menciona ninguna categoría que se corresponda con el nivel IV de Tegmark. En un libro anterior (2008), Kaku desarrolla mucho más ampliamente las categorías, relacionándolas con las ideas de la teoría de la relatividad y la física cuántica, pero sin ofrecer previamente aquella clasificación.



resultado de un esfuerzo consciente de los científicos por afinar un instrumento y hacerlo cada vez más preciso.

Sin embargo, Tegmark, para beneplácito de los platónicos y pitagóricos, afirma que la explicación es mucho más directa y asombrosa: el universo que conocemos se ajusta maravillosamente a las descripciones matemáticas porque la realidad, en sí misma, está hecha de matemáticas. De modo más específico, nuestro universo está constituido por una “macroestructura” numérica que difiere de otras estructuras, las cuales, a su vez, dan origen a otros universos. Dado que estos universos están constituidos por estructuras diferentes, las matemáticas que los describen serán, por tanto, también diferentes, lo cual implica que en ellos actúan leyes de la física muy distintas de las que conocemos en nuestro universo. ¿Un universo con otras fuerzas fundamentales distintas de la gravedad, del electromagnetismo y las interacciones nucleares? ¿Un universo donde no se aplican nuestras leyes de la termodinámica y donde el tiempo es reversible, o donde este avanza en unidades discretas, no de manera continua? Lo que ocurra en estos universos sería casi imposible de imaginar con alguna coherencia, pues no se parecería en nada a lo que ya conocemos en el nuestro.

### **“MUCHO GUSTO, SEÑOR QUIJANO”**

Todo lo que se ha expuesto anteriormente sirve de base para la suposición siguiente: Los personajes, objetos y acontecimientos de los relatos de ficción puede que no vivan solamente en nuestra imaginación de seres humanos de este universo; es posible que sean entes con existencia real, pasada, presente o futura, en otros universos.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> M. Kaku y otros científicos (Kaku, 2008, especialmente los capítulos 5 y 6) mencionan obras de ficción en las que aparecen realidades alternas, otras dimensiones, bifurcaciones de la historia humana o distintas leyes físicas (p. ej., los relatos de I. Asimov, de H. G. Wells o de L. Niven) cuando hablan de la posibilidad de existencia de los universos paralelos, pero casi siempre lo hacen citándolas como ejemplos o ilustraciones vívidas de lo que podría suceder en esos universos; y no precisamente para afirmar la existencia real de los seres, los objetos y los hechos específicos de esas obras.

## *Mindblowing!*

Puede que haya un universo en el que realmente vivieron, viven o vivirán don Quijote, Romeo y Julieta, Cándido, Madame Bovary, Ana Karenina, Tom Sawyer, los Buendía de Macondo, doña Bárbara... con las múltiples variaciones posibles de sus respectivos relatos. Tintín no sería solo una tira cómica o una película CGI. Charlot tendría existencia propia, independiente de la de Chaplin. Así pues, todo relato imaginado o imaginable de que no contravenga las leyes de la física, tiene posibilidad de realización al menos en el multiverso de nivel I. No solo eso: en la infinitud del espacio-tiempo, también son posibles las combinaciones de nuestro mundo real conocido y esos universos, de modo que en alguno de ellos, el *alter ego* del lector de estas líneas quizás ya ha conocido, con un apretón de manos, al bueno de Alonso Quijano.

En el multiverso de nivel I y en el de nivel III (multiverso cuántico) sería posible la existencia de los mundos descritos en los relatos de “ficción histórica” basados en hechos desconocidos o poco documentados de personajes históricos o de personajes de ficción basados en personajes históricos reales, o supuestamente relacionados con personajes históricos reales de nuestro universo (Robin Hood, los tres mosqueteros, el marqués Rasero de la novela de F. Rebolledo...).

También en ambos tipos de multiversos se habría hecho realidad lo que cuentan los relatos basados en “momentos cruciales de la historia” (personal o del mundo), es decir, lo que pudo ser y no fue en este universo, pero que sí logró ser en otro. Así, en otro universo, otra especie animal inteligente domina la “Tierra extraterrestre extrauniversal” y los seres humanos nunca evolucionaron, o al menos nunca salieron de la edad de piedra; en otro, ya alcanzaron un nivel de “civilización galáctica” y se han esparcido por toda la (otra) Vía Láctea; en otro, el Imperio romano no cayó ni en Occidente ni

en Oriente, y ha seguido gobernando por dos o tres mil años más; en otro, la Europa extraterrestre fue conquistada por los indígenas americanos de ese planeta Tierra; en otro, el Eje, y no los Aliados, ganaron la segunda guerra mundial; en otro, una “copia” de nuestro país perdió la guerra de independencia... Es más, si damos crédito a la hipótesis del multiverso cuántico, todos estos hechos tuvieron que ocurrir necesariamente en otros universos, según la proporción de sus probabilidades.

## **LA REALIDAD FANTÁSTICA, LA FANTASÍA REAL**

Debemos recordar que hemos considerado, hasta ahora, solo la posibilidad de existencia real de lo que cuentan los relatos de ficción no fantástica, es decir, aquellos relatos que son compatibles con las leyes de la física de nuestro universo. Ahora bien, ¿qué podemos decir de los relatos de ficción fantástica? ¿Los hechos que narran pueden realizarse en otros universos?

La respuesta a esta pregunta dependerá de lo que se entienda por fantasía, o, quizás más concretamente, de lo que se considere imposible o irrealizable según las leyes de la física que conocemos en nuestro Universo. Ciertamente, los seres humanos no vuelan, pero sí hemos inventado máquinas voladoras funcionales, que hasta hace relativamente poco, en la historia de la humanidad, se consideraban imposibles. Invenciones como las grabaciones de voz, los videos y las proezas de la robótica y de la inteligencia artificial son logros contemporáneos que podrían haberse visto como verdadera magia en otras épocas históricas (recordemos la llamada tercera ley de Clarke, del escritor Arthur C. Clarke).<sup>14</sup>

Por otra parte, ciertos clichés de los relatos fantásticos, como la reducción de tamaño con una reducción concomitante y proporcional de la masa y el peso, o la telequinesis “pura” (es decir, no me-

<sup>14</sup> “Cualquier tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia”. Véase una colección de las “Leyes de Clarke” y de otros dichos del autor en [Wikipedia.org](http://Wikipedia.org).

diada por la tecnología), son, al menos según lo que sabemos hasta ahora, violatorias de las leyes naturales tal como las conocemos, y por tanto no son posibles en un multiverso de nivel I, y muy probablemente, tampoco en un multiverso de nivel III (al menos, en los universos del nivel III derivados, por “desdoblamiento cuántico”, de universos de nivel I). Así pues, los *fans* de las historias de Harry Potter tendrán que conformarse con la idea de que sus amados personajes, expertos en las más variadas hechicerías, quizás no puedan existir fuera de la imaginación, al menos con forma humana en un mundo antrópico,<sup>15</sup> mientras que, al parecer, hay motivos válidos para que los *fans* de *Star Wars* crean en la existencia real de lo que se cuenta en todas las películas de la saga, aunque, quizás, al costo de descartar el fenómeno de la Fuerza como energía puramente psíquica no mediada por la tecnología.

Pero, si pensamos en los multiverso de nivel II y de nivel IV, ¿todavía es lícito creer que en otro universo existe realmente lo que se cuenta en las imaginaciones, incluso las más desbocadas, de la ficción fantástica?

Consideremos lo que caracteriza al multiverso de nivel II: las mismas leyes generales de la física para todos los mundos, pero con fuerzas fundamentales y constantes distintas de las que se aplican en nuestro universo, y probablemente, con más dimensiones que las tres espaciales y la temporal que ya conocemos. Ya hemos adelantado, más arriba, que, según la opinión de los científicos, si tales fuerzas y constantes estuviesen ajustadas a valores que salgan del estrecho rango dentro del cual funcionan en nuestro universo,<sup>16</sup> esto causaría condiciones físicas que no podrían permitir la existencia de compuestos orgánicos estables para el surgimiento de la vida (al menos, la vida tal como la conocemos), o esta no podría durar lo

15 Es decir, un mundo adecuado y adaptado a la existencia de seres humanos o seres antropomorfos.

16 Este rango estrecho de parámetros favorables a la vida tal como la conocemos es a lo que, en sentido lato, se refieren los astrofísicos cuando hablan de la “zona Ricitos de Oro” (*Goldilocks zone*) (v. Kaku, 2008, cap. 8).

suficiente para desarrollar autoconciencia e inteligencia discursiva y tecnológica (v. Kaku, 2008, cap. 8).

Entonces, en un multiverso de nivel II no habría, salvo en nuestro universo, seres humanos ni criaturas más o menos humanoides que nos reemplacen en la construcción de una civilización antrópica. Ni usted ni yo tendríamos *alter-egos* en esos universos de nivel II porque, en principio, las condiciones para su existencia requieren las fuerzas y las constantes físicas que solo son válidas en los universos del multiverso de nivel I y los del multiverso de nivel III (más exactamente, en los del nivel III derivados, por “desdoblamiento cuántico”, del nivel I), y que son las que han permitido la aparición de seres humanos y de formas de vida basada en carbono análogas a la nuestra.

Por otra parte, en el multiverso de nivel IV, otros universos distintos del nuestro tendrían, como ya hemos dicho más arriba, una configuración y unas leyes de la física totalmente distintas de las que conocemos, de modo que, si al menos uno de aquellos está habitado por seres y objetos, tendrían que ser tan abrumadora e inconcebiblemente distintos de lo que podemos percibir en nuestra realidad e imaginar en nuestras mentes, que, quizás, con todo el conocimiento científico que hemos acumulado hasta hoy, no haya palabras, ni conceptos, ni siquiera suficiente capacidad de raciocinio, para pensar con una mínima aproximación aceptable lo que ocurre realmente en un universo con otra estructura matemática. ¿Tal vez sea ese el verdadero reino de los seres que las diversas culturas humanas han concebido como *dioses*?

## **CUANTO MÁS VEROSÍMIL...**

Para recapitular, y como conclusión, si son válidas las hipótesis de los multiversos, todos los seres, objetos y hechos que aparecen en los relatos de ficción no fantástica (literatura, drama, cine, etc.), en la medida en que no contradigan las leyes fundamentales de la física

y los valores de las fuerzas y constantes físicas conocidas en este universo, tienen probabilidad de existir realmente, con todas las variaciones posibles dentro de tales límites físicos, en otros universos; más específicamente, en universos de un multiverso de nivel I o de nivel III. Tal probabilidad es mayor cuanto mayor verosimilitud (= mayor respeto a las leyes fundamentales de la física) haya en esos relatos.

Con respecto a los relatos de ficción fantástica, la probabilidad de que existan realmente los seres, objetos y hechos narrados en ellos, dependerá del grado en que tales relatos se alejen de las leyes fundamentales de la física: mientras más alejados, menos probable su existencia tal como se narra, y viceversa. No obstante, ciertas formas de “magia” que puedan concebirse como la manifestación de avances tecnológicos, o como la expresión de leyes físicas aún no reveladas en nuestro universo, tendrán tal vez mayor probabilidad de existir.

Puede que en un multiverso de nivel II sea posible la existencia de lo que se cuenta en ciertos relatos fantásticos, si el ajuste de las constantes físicas a ciertos valores distintos de los conocidos permitiese la realización de actos que, desde nuestra perspectiva, se consideran magia. Pero si esto es posible, tales actos los realizarían seres quizás muy alejados de la apariencia y la materialidad que asociamos a los seres que podemos concebir en nuestro universo.

En cuanto al multiverso de nivel IV, los seres y objetos que se hallarían en otros universos matemáticos estarían tan fuera de nuestras capacidades actuales de comprensión, que probablemente ningún relato de ficción escrito hasta ahora sea un trasunto mínimamente verosímil de lo que ocurre realmente en esos mundos. Por tanto, no siendo posibles estos relatos en nuestra imaginación humana, no cabe preguntarse si su contenido se realiza o no en otro universo. Sin duda, este es el campo ideal para el agnosticismo; o si somos muy optimistas, para comenzar a desarrollar una imaginación que en verdad supere los límites de todo lo imaginable hasta ahora.<sup>17</sup>

---

17 De este modo, se obraría según la llamada segunda ley de Clarke: “La única manera de descubrir los límites de lo posible es aventurarlos un poco más allá en lo imposible.”

Sin embargo, es válido pensar que las condiciones imposibles para la formación de cuerpos físicos y de seres tales como los conocemos o como los podemos imaginar de modo coherente, no implican, necesariamente, que *a priori* sea imposible la existencia de cuerpos físicos y de seres absolutamente distintos de los conceptos que tenemos de ellos en nuestro universo. En verdad, no podremos estar aceptablemente seguros de esto hasta comprender a cabalidad cómo se interrelacionan, de modo más profundo y complejo, las leyes y las constantes físicas en nuestro mundo y en otros lugares que no sean nuestro universo visible “inmediato”. En todo caso, a falta de datos fiables, la humanidad, al menos nuestra humanidad, o al menos una parte de ella, no ha dejado de recurrir a la imaginación y a la esperanza de ver realizado lo que se ha considerado alguna vez pura fantasía.

## REFERENCIAS Y TEXTOS CONSULTADOS

- Adam, F. (2008 June 16). “Is the Universe Actually Made of Math? Cosmologist Max Tegmark says mathematical formulas create reality” (entrevista). *Nature*. Disponible en <http://discovermagazine.com/2008/jul/16-is-the-universe-actually-made-of-math>
- Alemañ Berenger, R. (2005). *Física para todos*. Madrid: Equipo Sirius.
- Brooks, M. (2011). *Grandes cuestiones: Física*. Traducción de Joandomènec Ros. Barcelona (España): Ariel.
- Chown, M. (1997 December). “Dying to know”. *New Scientist*, 20/27.
- Deutsch, D. (2002). *La estructura de la realidad*. 2.ª edición. Traducción de David Sempau. Barcelona (España): Anagrama.
- Hawking, S. (2003). *El universo en una cáscara de nuez*. 9.ª ed. Traducción de David Jou. Barcelona (España): Crítica, Planeta.
- Hawking, S. y Mlodinow, L. (2005). *Brevísima historia del tiempo*. Traducción de David Jou. Barcelona (España): Crítica.
- Hawking, S. y Mlodinow, L (2010). *El gran diseño*. Traducción de David Jou i Mirabent. Barcelona (España): Crítica.

- Kaku, M. (2008). *Universos paralelos: Los universos alternativos de la ciencia y el futuro del cosmos*. Traducción de Dolores Udina. Atalanta.
- Kaku, M. (2009). *La física de lo imposible*. Traducción de Javier García Sanz. Barcelona (España): Debate.
- Micó, M. (2015, 31 de julio). “Hugh Everett y sus universos paralelos”. *Everett* [magazine electrónico]. Disponible en <https://everettmag.com/2015/07/31/hugh-everett-universos-paralelos/>
- Ouellette, J. (2007). *Cuerpos negros y gatos cuánticos: Relatos de los anales de la física*. Traducción de Luz Freire. Bogotá: Norma.
- Schneider, H. y Schneider, L. (1994). *Diccionario de la ciencia para todos*. Madrid: Alianza.
- Tegmark, M. (s. f.). “Welcome to My Crazy Universe”. *The Universes of Max Tegmark* [blog personal]. Disponible en <http://space.mit.edu/home/tegmark/crazy.html>
- Tegmark, M. (2003 May). “Parallel Universes”. *Scientific American*.
- Tegmark, M. (2007 July). “Many lives in many worlds”. *Nature*, vol. 448.



## **EL HUMOR EN *FOLKLORE TACHIRENSE* DE LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA**

**Anderson Jaimes R.**  
**Doctorado en Antropología de la ULA**  
**Museo del Táchira**  
[andersonjaimes@gmail.com](mailto:andersonjaimes@gmail.com)

Recibido: 24-02-2018  
Aceptado: 15-05-2018

### **RESUMEN**

Luis Felipe Ramón y Rivera (1913 – 1993) es el autor de la recopilación más importante sobre la cultura popular tachirense. Utilizando una metodología de avanzada para entonces, intenta realizar diversos análisis y categorizaciones del material recopilado. Un elemento constante dentro de la tradición oral recogida en *Folklore tachirense* lo constituye la categoría “humor”. El autor nos muestra una forma muy particular de humor que tienen los tachirenses y que lo hacen realmente original.

**Palabras clave:** humor, Táchira, cultura popular, tradición oral, folklore.

### **HUMOR IN *FOLKLORE TACHIRENSE* BY LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA**

### **ABSTRACT**

Luis Felipe Ramón y Rivera is the author of the most important collection about traditional culture of Táchira (Venezuela). Using an advanced methodology by then, he tries to do several analyses and

categorizations of the material collected. A constant element within the oral tradition collected in *Folklore tachireense* is the “humor” category. The author shows us a very particular way of humor that the inhabitants of Táchira have with some characteristics that make it really original.

**Keywords:** humor, Táchira, traditional culture, oral tradition, folklore.

## **L’HUMOUR DANS *FOLKLORE TACHIRENSE* DE LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA**

### **RÉSUMÉ**

Luis Felipe Ramón y Rivera est l’auteur de la plus importante collection sur la culture populaire de Táchira (Venezuela). En utilisant une méthodologie déjà avancée sur son époque, il essaie d’effectuer diverses analyses et catégorisations du matériel collecté. Un élément constant de la tradition orale recueillie dans *Folklore tachireense* est la catégorie «humour». L’auteur nous montre une manière très particulière d’humour que les habitants de Táchira ont avec certaines caractéristiques qui le rendent vraiment original.

**Mots-clés:** humour, Táchira, culture populaire, tradition orale, folklore.

El texto más importante dedicado a la cultura popular tachirense lo constituyen los estudios de Luis Felipe Ramón y Rivera, realizados con el apoyo de Isabel Aretz y conocido bajo el título *Folklore tachirense*. Estos fueron publicados por la Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses bajo los números 24 y 25, que comprenden los volúmenes 1 y 2 del primer tomo aparecido en 1961, y el número 37 de 1963 correspondiente al tomo segundo. El trabajo es el resultado de las investigaciones iniciadas por el maestro Ramón y Rivera en el año 1947. En ese año y los sucesivos 1954, 1956, 1958 y 1960, el autor emprendió diversos viajes desde Caracas al Táchira profundo de su infancia, los cuales se concretaron gracias al apoyo de otro tachirense, el colonense Ramón J. Velásquez.

Ramón y Rivera fue inspirado por las novedosas teorías de la antropología cultural de entonces, influenciada por autores como James Frazer (1986). De ahí procede el uso de la definición de folklore como "...parte de la vida material y social de los pueblos", que permitía "...un mejor conocimiento de estos" (Aretz, 1976, p. 19). Al mismo tiempo, se estaba muy consciente de que el registro y recopilación de estas manifestaciones salvaría del olvido muchas piezas literarias y musicales de tradición oral, lo mismo que invaluable conocimientos empíricos y experiencias técnicas y artesanales.

Para realizar esta recopilación, Ramón y Rivera utilizaría cintas magnetofónicas, aquellos gigantescos "riles" que durante mucho tiempo usaron las emisoras de radio, como soporte de registro de su metodología investigativa de observación participante. El registro fotográfico fue otro valioso aporte de esta investigación. Estos materiales fueron transcritos, clasificados y estudiados bajo la metodología utilizada por las ciencias sociales de entonces, pero presentados de una forma sencilla para permitir su fácil lectura y comprensión.

El mismo autor fue protagonista de estas narraciones cargadas de picardía y de una manera muy particular de ver las cosas. En una entrevista realizada después de una conferencia dada en la antigua casona de la Casa de la Cultura de San Juan de Colón, y publicada en el periódico *El Colonense*, narra lo siguiente:

—*Es una creencia que tenía el esposo de mi tía y los carpinteros que trabajaban con él aquí en Colón, que cuando una urna traqueaba se vende al día siguiente, porque el espíritu de la persona que se va a morir se está midiendo el ataúd que va a utilizar.*

—*Cómo sería el susto de su tío.*

—*Más que susto gusto, porque iba a entrar una platica que mucha falta hacía para alimentar a la catorcera de mis primos* (El Colonense, 1979, p. 24).

Y es que “salidas” o respuestas como estas, son señales de un muy particular sentido del humor, que responde a una lógica compartida por los habitantes de los Andes tachirenses. Es una de las señales de esa identidad cultural que particulariza a los nacidos de esta tierra respecto a los pobladores de otras regiones.

Otra anécdota ilustrativa de esto es la siguiente:

*En una ocasión quise hacerle una conversa a un viejo carpintero colonense, al que se me ocurrió decirle:*

—*Don Tito, el día está bastante fresco, ¿verdad?...*

*A lo que el venerable anciano de unos 92 años contestó:*

—*Si mijo... ¡no ve que es de hoy!* (Ramírez, 2008, p. 11).

Ejemplos como este abundan en la literatura oral popular de la región, una de las más ricas del país por su gran cantidad de ma-

nifestaciones tanto en prosa como en verso, así como en modos mixtos, aderezados por el habla tradicional campesina que la dota de un sabor muy particular. A pesar de tener una gran cantidad de palabras indígenas, el habla tachirenses se forma en la época colonial con la influencia de los grupos andaluces y aragoneses que formaron parte de las hordas que invadieron estos territorios. De los primeros, que se quedaron por la similitud de su clima y ambiente europeo, se conserva un léxico muy similar, aunque con una fonética que comienza a diferenciarse.

Igualmente el uso de arabismos y el relajamiento del sistema consonántico. De los segundos el seseo, el voseo y algunos giros fonéticos. Toda esa mezcla con otros grupos europeos y la persistencia de unos modos de expresión y construcción gramatical de los pueblos originarios, van a ser el origen de un conjunto de vocablos propios, así como de algunas formas propias de estas regiones españolas olvidadas ya en Europa: *mesmo, naide, truje, nascencia, sepoltura, endenantes, anque, cuasi, asconder, mantención*, etc. (Chiossone, 1977, p. 42).

Así, con esta forma tan particular de hablar y de pensar, surge la oralidad tachirenses. En sus expresiones no falta la picardía, la burla, la resistencia cultural, el doble sentido de las palabras y frases, y quizá, también, una forma de evadir y suavizar las penas y sufrimientos del duro quehacer de todos los días. Por eso, cuando una madre despierta a su hijo al inicio de una agotadora faena, lo estimula con un verso esperanzador que encuentra una no menos picaresca pero reflexiva respuesta:

—*Hijo levántate, que uno que madrugó, una bolsa de plata se encontró.*

—*Más madrugó el que la perdió*  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 154).

A esa misma filosofía, inspirada en la resistencia ante el trabajo alienante que sólo beneficia al propietario, corresponde esta otra sentencia: “El que espera viene/ y el día se va llegando/ uno es el que labra el trompo/ y otro lo carga bailando” (Ramón, 1961, p. 154).

Y es que el campesino debe trabajar duro para conseguir las cosas. Así lo refleja el refranero popular, muestra de la sabiduría del pueblo, y en el cual, a pesar de su valor moralizante, se encuentra un dejo de humor muy fino; como este refrán colonense transmitido por don Víctor Rivera, de ochenta y cuatro años de edad para 1960: “El que quiere coger panche bocón/ tiene que meter el culo en el Chorrerón” (Ramón y Rivera, 1961, p. 157).

El Chorrerón es un antiguo pozo de la quebrada La Sanjuana, donde los colonenses pescaban “panches” o bagres. Ramón y Rivera dice de este que se trata de “...un refrán netamente tachirenses y significa que hay que trabajar duro para conseguir las cosas” (Ramón y Rivera, 1961, p. 157).

En esta recopilación de literatura en prosa, el autor ofrece piezas de indudable interés social, psicológico, histórico y geográfico: narraciones de hechos y acontecimientos que marcaron la vida de los pueblos y aldeas tachirenses y que se fueron transmitiendo de generación en generación. Algunas quedaron como simples frases:

*Cuando hablan las enjalmas. Frase de uso general para significar algo muy antiguo*  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 159).

*Pa la ñara, dijo Lucas. Dicho de Pregonero, cuando uno hecha vaina a otro* (p. 160).

*La puerta es de los necios. Después de viejo sarna* (p. 160).

*No se puede, dijo Rangel en Capacho (p. 161).*

*En San Antonio de Caparo, cuando pasa una mujer bonita dice uno —ahí hay agua en ese pozo—. Y el otro contesta —pero tiene sabañón—. Aquí se reúnen dos dichos. El primero significa que allí hay algo bueno. Y el segundo “pero peligroso” o “tiene dificultades” (p. 162).*

De las expresiones de la literatura oral, es en los cuentos donde los viejos campesinos tachirenses dejan correr su vibrante imaginación. Sueños y aspiraciones parecen hacerse realidad en ellos. Sin llegar a fijar una categoría sobre el tema, el autor alude a dos clasificaciones donde el humor es el eje transversal de las narraciones. Por un lado, se encuentran los “cuentos picarescos y fantásticos”, donde intervienen personajes idealizados que se mezclan con otros más cercanos a la realidad. Así los reyes, el ladrón Aguilino (un pícaro muy nombrado a comienzo del siglo XX en las narraciones tachirenses), los esclavos y soldados, se mezclan con leñadores, carpinteros, herreros, con el vivo y el bobo, con el humilde afortunado y el vecino envidioso, con el compadre rico y el compadre pobre, con la bonita y la fea. En fin, un sinnúmero de personajes protagonistas de situaciones donde el héroe o la heroína resultan premiados, los encantos se rompen y donde el pequeño e indefenso triunfa sobre el grande y fuerte.

En los “cuentos picarescos y humanos”, se encuentran historias dentro de un contexto muy real. Son cuentos de ingenio, de viveza, de engaño y bromas en que el protagonista triunfa sobre su rival al dejarlo burlado. De estos personajes sobresale el pícaro, el antihéroe sin opciones de movilidad social. Todo dentro de un complejo itinerario humano que reaparece con múltiples nombres e identidades, en correspondencia con las expectativas de cada época. El pícaro por

excelencia es Pedro Rimales, Pedro Arrimales, o Pedro Urdemales, presente en la tradición oral castiza desde mediados del siglo XVI.

Se puede identificar así una de las primeras características del humor tachirenses, mencionado con insistencia por Ramón y Rivera: el personaje de “el pícaro”. Inspirado por los aventureros venidos a estas tierras durante los siglos XV y XVII, personas de carne y hueso pero también personajes de esos libros que comienzan a circular en estas tierras. Se trata, especialmente, de antiguos soldados de las guerras europeas o del proceso de conquista y colonización americana. Provenían de clases superiores venidas a menos, que, al finalizar su labor en las milicias, se valen de sus antiguos conocimientos sobre las formas de conducta y trato para acercarse a los hidalgos y sacar provecho de ellos y de su superior condición socioeconómica. Estos hidalgos pertenecían a las clases sociales fervientemente católicas y monárquicas, lo que explica la presencia en esas narraciones de representantes idealizados de aquellas y mostrados como reyes, nobles, ricos, curas, bachilleres, etc. Un ejemplo de estos “cuentos picarescos humanos” es conocido como “Las gallinas”, recogido en 1954 en Laguna de García, de Don Simón Pérez, con setenta y dos años de edad:

*Estaba la mujer en dieta y le dijo al marido ¿qué hacemos? No tenemos padrino para el niño. Le dijeron al padre que si quería ser el padrino y el padre dijo ¡cómo no!, que él buscaba otro padre para que lo bautizara. Lo bautizaron. Y dijo el hombre que tenían que hacerle una fiesta al padre. Y pusieron a engordar dos gallinas para darle comida al padre, cuando completara la dieta la mujer. Convidaron al padre. Se levantaron de madrugada, calentaron el agua; les sacaron el puro menudo no más. Le puso aliño a la olla y le dijo al marido, con intención que se alejara de la casa, que buscara yuca tierna. Y coció las gallinas. La mujer salió pa afuera y dijo: ¿cómo haría*



*yo para jartarme estas gallinas sola? En eso llegó el padre. El padre era compadre y querido de la mujer a la vez. Y preguntó el padre en qué andaba el marido y la mujer dijo que estaba buscando una navaja para caparlo y el cura se asustó y salió corriendo. En eso llegó el marido con la yuca y le preguntó por qué se había ido el padre y la mujer le dijo que el padre se había llevado las gallinas pa comérselas en la casa cural con calma. Y el hombre se fue y le gritó al padre: ¡padre de las dos déjeme una! Y contestó el padre ¡ni de las dos ni de ninguna!*

(Ramón y Rivera, 1961, p. 274).

Otra clasificación asomada por Luis Felipe Ramón y Rivera, la constituye el doble sentido. Esto consiste en la enunciación de palabras o frases de tal manera que, a pesar de leerse u oírse de una determinada forma, significa realmente otra distinta. Muchas adivinanzas que aún se dicen en los campos tachirenses, conservan este elemento propio de construcciones literarias humorísticas. Algunas de ellas eran usadas en los “velorios de gente grande”, entre las pausas de un rezo a otro, o entre las personas que se quedaban fuera de donde estaba el difunto. Constituían una forma de diversión y de hacer más llevadera la larga y fría noche del velorio. La primera es recogida en 1960 en Lobatera, contada por Agripina Colmenares, de cuarenta y cinco años de edad:

*La mujer que por su gusto  
se deja romper el cuero  
las bolas quedan colgando  
y el palo entre el agujero.*

—Los zarcillos— (Ramón y Rivera, 1961, p. 317).

O estas otras, suministradas por Margarita Chacón, de treinta y siete años, habitante de San Simón en 1960:

*Debajo te tengo  
y encima estoy  
si no te lo meto  
pendejo soy.*

—*El zapato*—” (Ramón y Rivera, 1961, p. 321).

*En las manos de las damas  
con frecuencia estoy metido  
unas veces estirado  
otras veces encogido.*

—*El abanico*—” (p. 321).

Existen otras formas de ese doble sentido que se puede encontrar en las coplas llamadas “versos” o “poesías”, las cuales acompañan los cantos de trabajo, las diversiones, los velorios de angelitos y los bailes. Estas son catalogadas como picarescas por el autor, categorización hecha sobre la forma ocurrente de presentar los temas en cuestión, por la forma de presentar determinadas realidades, o por la lectura muy distinta que se hace de lo cotidiano. En fin, de un doble sentido muy sutil que se puede encontrar en las cuartetas de versos pares o impares, de rima perfecta o consonante, imperfecta o asonante. Muestra de ello se puede encontrar incluso en los tiernos cantos de cuna o arrullos, llamados tururú o cantos para turear y que tienen siempre la misma melodía.

El primero de ellos es compartido por Natalia de Maldonado, de treinta y cuatro años de edad, residente en la aldea Guineas, municipio Ureña, en 1960: “Dormite mi niño/ sin tanto alboroto/ tu papa y tu mama/ están haciendo el otro” (Ramón y Rivera, 1961 I: 360). El segundo, por Azael Uzcátegui, de cuarenta y cinco años, natural de El Paradero, municipio Uribante, en 1959: “Dormite mi

niño/ dejá de llorar/ que sólo tu mama/ te puede aguantar” (p. 361).  
Ambas coplas son hexasílabas.

El tema es recurrente en otras formas literarias donde se mezcla realidad y fantasía; como las que se presentan en estas cuartetos octosílabas de Celestino Ramírez y Ángel María Mora, de San Joaquín de Navay y El Fical, respectivamente:

*Las muchachas de mi tierra  
me llaman tigre cebao  
porque cuando van por leña  
me encuentran encaramao”*  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 402).

*Una novia que yo tuve  
todas las efes tenía  
era fea, flaca, floja/  
fregona, frágil y fría* (p. 404).

El octosílabo es el metro preferido por los tachirenses para el canto de coplas o “cantas” que acompañaban el “canto a la cuerda”, el baile y los cantos de trabajo. Con este se hacen las famosas bombas que se recitan en una especie de contrapunteo entre parejas. Se cantan en golpes como “La buenamoza”, “El galerón”, “El gobierno”, “La guacharaca”, “La yuca”, “La Lumbarda”. En Pregonero se cantaron estas bombas en 1954. Con temas de amor y picardía, los hombres se las dedicaban a sus parejas durante breves pausas en el baile, y ellas inmediatamente les respondían con la misma gracia:

*Por ser la primera vez  
que bailo pato bombeao  
la boca de mi pareja  
parece un plato quebrao.*

*Ese verso que me echaste  
lo sacaste de un pantano  
y con otro que me echés  
tenés cara de marrano”*  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 448).

O estos otros, perteneciente a distintos géneros bailables:

*Dicen que los barrigones  
son los dueños de la plata  
yo también soy barrigón  
y estoy peleando una lata*  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 404).

*La carta que te pedí  
algunos borrones fueron  
y en acordarme de ti  
son lágrimas que cayeron* (p. 405).

Otro elemento presente en los versos tachirenses recabados en esta publicación, es la sátira o burla a situaciones propias del diario vivir del tachirense. Celestino Ramírez recuerda a dos personajes de los años 40 de San Joaquín de Navay, el cojo Solano Ramírez y el tuerto Sixto Molina:

*Sixto Molina y Solano  
se quieren como hermanitos  
el uno carga la jaula  
y el otro los pajaritos.  
En señor Sixto Molina  
el que vive en el barranco  
desde lejos se conoce*

*porque tiene un ojo blanco.  
Ayer pasé por la rueda  
y le pregunté al romero  
que si no ha visto pasar  
a Solano Pata 'e Cuero  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 460).*

O este, donde aflora la nostalgia de la niñez perdida y la dura adultez, cantada por Justino Ruiz en la Lobatera de 1947:

*Cuando yo estaba chiquito  
me quería mamá Manuela  
y ora que estoy grandecito  
me arrempuja y me echa muela.  
Cuando yo estaba chiquito  
todas me querían besar  
y ahora que estoy grandecito  
todas se hacen del rogar.  
Cuando yo estaba chiquito  
me quería mamá Francisca  
y ahora que estoy grandecito  
me arrempuja y me pellizca  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 461).*

Una característica muy presente dentro de estas composiciones es el uso de palabras consideradas como obscenas, vulgares, subidas de tono, coloradas o groseras. Las mismas son resonancia del lenguaje popular español y su rechazo hace referencia a un proceso muy peculiar surgido en estos territorios durante la época colonial. A partir del siglo XVI y hasta el XVIII, se da un proceso llamado por algunos autores como “hidalguización” (Chiossonne, 1977). Esta realidad se construye como consecuencia del arribo a estas tierras

de monjes fundadores de conventos: el agustino de San Cristóbal y el franciscano de La Grita; de los sacerdotes de las primeras parroquias eclesiásticas, así como de un grupo de funcionarios formados en profesiones liberales o al servicio de la Corona, y por ello pertenecientes a la clase culta. Ellos vienen a constituirse como un sector proporcionalmente numeroso.

Paralelamente a ellos, comienzan a llegar los libros que fueron difundiendo y marcando los modos lingüísticos de esos grupos. Textos de filosofía, religión, literatura y derecho comenzaron a marcar cuáles eran las buenas y malas palabras. Pronto los comarcanos buscaron adoptar los usos lingüísticos, el tratamiento y el estilo de estos clérigos, burócratas y profesionales. La dependencia que la región tuvo del virreinato de la Nueva Granada, con su aristocrática Santa Fe de Bogotá, originó que muchos de esos funcionarios, acostumbrados a las maneras de la corte del virrey, fuesen designados a esta región. Se debe recordar que, hasta antes de 1777, estaba prohibido, sin pasaporte expedido en Tunja o Bogotá, el paso hacia la Capitanía General de Venezuela, cuya frontera se ubicaba en Trujillo.

Sin embargo aún quedaron, en la literatura oral tachirenses, sobrevivencias de la “lengua vulgar” española:

*Mi chatica es muy bonita  
lo que tiene es muy tetona  
y debajo de una teta  
hizo un nido una ratona  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 405).*

*Allá arriba en aquel alto  
hay una mata de arroz  
donde cagan los pollitos  
mucho mierda para vos (p. 449).*

*Allá arriba en aquel alto  
hay una mata de ají  
donde cagan los pollitos  
mucho mierda para ti (p. 449).*

Situaciones protagonizadas por animales son también motivos humorísticos de la poesía tachireña recopilada en la monumental obra de Ramón y Rivera. Algunas de ellas se encuentran en forma de décimas, que realmente son composiciones largas llamadas también diez renglones o palabras; como esta, transmitida por Eulogio Scola, de Estación Táchira en 1960, uno de los fundadores de la única cofradía de chimbangueles para honrar a San Benito:

*Dijo Francisco a su gallo  
después que lo vio quebrado  
con vos preparo un guisado  
porque con hambre me hallo  
yatenés el pico fallo  
y tu edad muy avanzada  
estáis enfermo y de nada  
me servís en adelante  
y tu muerte en el instante  
por la ley está firmada.*

*Si fueras agradecido  
no me pagaras así  
y cuidarías de mí  
con esmero distinguido  
que hallándome mal herido  
peleé con ánimo fuerte  
tan sólo por defenderte  
los reales de un precipicio  
y en pago de este servicio  
es sentenciarme la muerte.*

*Yo no niego que vos  
muchos reales me habéis dado  
pero ya estáis en estado  
de componerte en arroz  
comeré yo y otros dos  
amigos que convidé  
yo mucho lo sentiré  
pero hay que cumplir la ley /  
resígnate camaguey/  
que ya el pailón lo monté  
(Ramón y Rivera, 1961, p. 449).*

Son muchas más las expresiones literarias donde encontramos estas muestras del particular humor tachirense: los testamentos de año viejo, los programas de misa de aguinaldo, las canciones de amor y otras. Y es que el humor llega incluso a las íntimas esquelas de los novios. Ejemplo son estos versos escritos por Armando Olivares alrededor de 1920, cuando su novia Heraclia Colmenares rompe con él tras comprobar que, después de mucho tiempo, su galán seguía prefiriendo el néctar de la caña que el dulce sabor de sus besos: “Ni tú me quieres ni yo te adoro/ víctima somos de igual error/ yo no soy digno de tu desprecio/ ni tú eres digna de tanto amor (Ramírez, 2008, p. 11).

## CONCLUSIÓN

Luis Felipe Ramón y Rivera (San Cristóbal, 23 de agosto de 1913 – Caracas, 22 de octubre de 1993) ha dejado a su tierra natal la recopilación más completa de las manifestaciones de su cultura popular. Sus análisis y categorías resulta el punto de partida para la comprensión del modo de ser andino. A pesar de haber pasado más de cincuenta años de la publicación de *Folklore tachirense*, poco o nada se ha hecho en la dirección de continuar profundizando en el estudio y comprensión de la cultura regional. El humor resulta tener



recurrencia dentro de la literatura oral tachirense. El trabajo de Ramón y Rivera permite una aproximación a su muy particular estructura, donde se destaca, entre muchos otros que quedan pendientes por estudiar, el uso de una forma particular del habla con palabras únicas, producto de un proceso histórico que hunde sus raíces en la Colonia.

Una lógica surgida de las coyunturas históricas culturales que acompañan el devenir de una provincia aislada de los grandes centros políticos y económicos, con una vida especialmente independiente.

Un escape de las duras faenas mediante la banalización del duro trabajo.

El recuerdo de acontecimientos históricos y cotidianos, especialmente hilarantes.

La imaginación y fantasía de los cuentos fantásticos y la recreación de viejas aspiraciones en los cuentos humanos.

La presencia de personajes que representa al pícaro, aquel que aspira movilidad social imitando la hidalguía de otros grupos donde nunca tendrá cabida.

El doble sentido de frases y palabras construidas con una gracia que se extiende por la poesía, la música y todas las expresiones de la rica y fecunda oralidad tachirense.

La burla a sí mismo, expresión de máxima sabiduría.

El uso de palabras consideradas prosaicas pero que realmente son producto de una resistencia cultural ante procesos de hidalguización o transculturización, sostenida en el interior de las clases campesinas menos favorecidas, como rechazo a imposiciones y signo de búsqueda de modos identitarios.

Los animales y su relación con el hombre, en procesos de reflexión moralizante, pero no por ello menos graciosos.

Otros aspectos encontrados en manifestaciones humorísticas de otras regiones, curiosamente no aparecen en el Táchira, como la

burla a la autoridad, a las instituciones y a los estamentos que ejercen el poder político, no así del económico. Se burla al rico, pero no al gobernante. Al cura corrompido, pero no a la Iglesia ni a los santos. Se burla al patrón desalmado, no al funcionario que impone el orden. Al gobierno central que maltrata, no al caudillo que marcha a la guerra por sus ideas de redención regional.

En 1950, mientras Luis Felipe Ramón y Rivera recopilaba la oralidad tachirense, en la aldea La Colorada del municipio Ayacucho, un grupo de albañiles terminaban de reparar los daños que un rayo había causado al torreón de un antiguo trapiche. En su friso, uno de ellos dejaría grabada para la posteridad una graciosa despedida: “Adiós colorada bonita/ con sus salidas y entradas/ adiós muchachas bonitas/ adiós viejas arrugadas”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alviz, M. (1992). *Rezoes y rezanderos del Táchira*. San Cristóbal: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Aretz, I. (1976). *Manual de folklore*. Caracas: Monte Ávila.
- Chiossone, T. (1977). *Léxico y refranero de nuestra tierra*. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Chiossone, T. (1980). *El lenguaje erudito, popular y folklórico de los Andes venezolanos*. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Durán, R. (1999). *Cultura tradicional del Táchira*. San Cristóbal: CONAC – FUNAMU.
- El Colonense* (1979). Edición especial. San Juan de Colón.
- Frazer, J. (1986). *La rama dorada: Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, H. (2008). “Tradiciones de nuestra tierra”. *Sinopsis*, n.º 10, San Juan de Colón, Fundación Galería de Arte El Punto.

- Ramón y Rivera, L. (1961). *Folklore tachireense*. Tomos I y II. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Ramón y Rivera, L. (1972). *Memorias de un andino*. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Sánchez, S. (2003). *San Cristóbal urbsquadrata*. San Cristóbal: Universidad Católica del Táchira.

***EL OLVIDO QUE SEREMOS (2006)*  
DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE:  
PODER Y ESCRITURA  
EN EL MARCO DE LA CIUDAD**

**Alexandra Alba**

**Universidad de Los Andes, Táchira**

[alexandraalbak@gmail.com](mailto:alexandraalbak@gmail.com)

Recibido: 28-01-2018

Aprobado: 15-05-2018

**RESUMEN**

La ciudad latinoamericana se configura como un espacio que refleja los imaginarios de la modernidad y las fuertes tensiones ideológicas que los traspasan. Tal complejidad puede ser abordada desde los diversos discursos que se tejen en las heterogéneas zonas que componen la ciudad. Dentro de dichos discursos se inserta gran parte de la literatura del continente, logrando materializar a través de la palabra las diferentes redes culturales que conforman, de cierta manera, las identidades de los individuos que habitan las urbes latinoamericanas. *El olvido que seremos* (2006), del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince, es una obra que permite entender el cruce de imaginarios que subsisten en la ciudad y cómo estos se articulan con una historia individual. Por otra parte, el espacio de la ciudad también parece instaurarse como arena ideológica al producir zonas ambiguas, en las que se hace posible el escamoteo a las prácticas hegemónicas, pues en estas se materializan experiencias sociales que resaltan la relación entre lo privado y lo público, configurando micropoderes idóneos para alterar el orden establecido. Se pretende entonces analizar en *El olvido que seremos* (2006) las estrategias utilizadas para representar las relaciones de

poder que se producen en el marco de la ciudad y cómo la escritura actúa como herramienta para confirmar experiencias que descentran los poderes dominantes y sus discursos.

**Palabras clave:** ciudad, poder, escritura, Héctor Abad Faciolince, literatura colombiana.

***EL OLVIDO QUE SEREMOS (2006)***  
**BY HÉCTOR ABAD FACIOLINCE:**  
**POWER AND WRITING**  
**IN THE CITY FRAME**

**ABSTRACT**

The Latin American city is configured as a space that reflects the imaginaries of modernity and the strong ideological tensions that transcend them. Such complexity can be approached from the different discourses woven in the heterogeneous zones that make up cities. Within these discourses a great part of the continental literature is inserted, managing to materialize through words the different cultural networks that in some way shape the identities of the individuals in the Latin American cities. *El olvido que seremos* (2006) by the Colombian writer Héctor Abad Faciolince is a work that allows us to understand the intersection of imaginaries existing in the city and how they are articulated to an individual story. On the other hand, the city space also seems to establish itself as an ideological arena by producing ambiguous zones, in which it is possible to dodge the hegemonic practices, since those zones materialize social experiences that highlight the relationship between the private and public life, configuring micro-powers suitable to alter the established order. The aim is then to analyze in *El olvido que seremos* the strategies used to represent power relations that take place within

the city frame, and how writing is a tool to confirm experiences that knock the dominant powers and their speeches off center.

**Keywords:** city, power, writing, Héctor Abad Faciolince, Colombian literature.

***EL OLVIDO QUE SEREMOS (2006)***  
**DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE:**  
**LE POUVOIR ET L'ÉCRITURE**  
**DANS LE CADRE DE LA CITÉ**

## RÉSUMÉ

La ville latino-américaine est configurée comme un espace qui reflète les imaginaires de la modernité et les grandes tensions idéologiques qui les transcendent. Une telle complexité peut être abordée à partir des différents discours tissés dans les zones hétérogènes qui composent la ville. Une grande partie de la littérature sur le continent est insérée dans ces discours, et grâce aux mots elle réussit à matérialiser des différents réseaux culturels qui forment, en quelque sorte, l'identité des personnes qui habitent les villes d'Amérique latine. *El olvido que seremos* (2006) de l'écrivain colombien Héctor Abad Faciolince est une œuvre qui nous permet de comprendre l'intersection des imaginaires restant dans la ville, et comment ceux-ci s'articulent avec une histoire individuelle. De plus, l'espace de la ville semble également établi comme une arène idéologique en produisant des zones ambiguës, où il est rendu possible d'esquiver les pratiques hégémoniques, parce que c'est dans ces zones que des expériences sociales sont matérialisées, lesquelles mettent en évidence la relation entre la vie privée et la vie publique, en configurant des micro-pouvoirs appropriés pour modifier l'ordre établi. On essaie donc d'analyser dans *El olvido que seremos* les stratégies utilisées

pour représenter les relations de pouvoir qui se produisent dans le cadre de la ville, et comment l'écriture agit comme un outil pour confirmer les expériences qui décentrent les pouvoirs dominants et leurs discours.

**Mots-clés:** ville, pouvoir, écriture, Héctor Abad Faciolince, littérature colombienne.

*Se ignora que el valor es virtud de los pacíficos  
—nunca de los matones—, y que a última hora  
las guerras las ganan siempre los hombres de paz,  
nunca los jaleadores de la guerra.  
Solo es valiente quien puede permitirse el lujo  
de la animalidad que se llama amor al prójimo,  
y es lo específicamente humano*  
Antonio Machado

*De mi papá aprendí algo que los asesinos no saben hacer:  
a poner en palabras la verdad para que esta dure más que su mentira.*  
Héctor Abad Faciolince

Se escribe para vencer el olvido, se escribe para postergar la inevitable aniquilación de un pasado que tarde o temprano será borrado por el tiempo. Héctor Abad Faciolince (1958), escritor de *El olvido que seremos* (2006), construye un discurso que funciona como un sortilegio en contra del olvido y, por tanto, en contra del silencio. La palabra revive, reproduce un pasado que por hermoso o por terrible y devastador no merece y no debe caer en la aniquilación. La palabra se erige en esta obra como única arma posible ante la injusticia perpetrada contra el padre del autor, y el texto se configura como objeto cultural que, en cuanto tal, está atravesado por la red de discursos que sostienen las instituciones dominantes en la sociedad colombiana del momento.

Héctor Abad Faciolince, periodista y traductor, nacido en la ciudad de Medellín, ha desarrollado una obra bastante particular que abarca la novela, el cuento, el libro de viajes y otros textos en prosa

narrativa de difícil clasificación, como es el caso de *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1996), *Traiciones de la memoria* (2009) y *El olvido que seremos*.

Ciertamente, *El olvido que seremos* es un texto de género ambiguo: bien podría leerse como novela testimonial, crónica confesional o biografía-autobiografía. Tal ambigüedad le aporta una cuota de belleza adicional, pues el desvanecimiento de las fronteras entre estos géneros le proporciona libertad al lector para acceder al texto desde el punto de vista que más le convenga. Obra inclasificable, tal vez, por la densidad de emociones, circunstancias y acontecimientos que maneja y que marcaron un país, una ciudad, una familia y un individuo particular: el autor mismo, quien logra escribir desde el yo, es decir, desde el dolor y desde una apreciación muy personal de los hechos. La producción del relato surge, entonces, como una confesión justificada, como necesidad vital: “mi vida y mi oficio carecerían de sentido si no escribiera esto que siento que tengo que escribir, y que en casi veinte años de intentos no había sido capaz de escribir, hasta ahora” (Abad Faciolince, 2006, p. 232).

Además, se puede agregar que la obra es de difícil clasificación porque su contenido así lo exige. La forma se abre ante el cúmulo de aristas temáticas que toca y, sobre todo, porque el *locus* de enunciación está penetrado por la subjetividad; el sujeto que enuncia el discurso se hace presente de forma consciente y constante.

Al mismo tiempo, deja vacíos para ser llenados por el lector, le siembra dudas no solo ante ciertos acontecimientos, sino también ante la propia naturaleza de la obra: ¿Hasta dónde el referente es tocado por la ficción? ¿Se enmascara el yo narrador? ¿Hasta qué punto nos habla de sí mismo y de un país desde la enorme figura del padre? Todas estas interrogantes y muchas más quedan detrás de la conmovedora historia de una familia colombiana afectada por el asesinato del progenitor.



En la calle Argentina de la ciudad de Medellín, el 25 de agosto de 1987, alrededor de las seis de la tarde, cae acribillado Héctor Abad Gómez, destacado médico, profesor de la Universidad de Antioquia, defensor de los derechos humanos. Dos sicarios vacían seis balas en su cuerpo para silenciar sus denuncias. Veinte años después, su hijo, Héctor Abad Faciolince, publica una obra que, a través de una prosa cercana, pulcra y de gran belleza, reconstruye el pasado de su familia, la cual encarna el pulso político de todo un país y refleja las tensiones ideológicas que lo han llevado a ser uno de los lugares más violentos del continente americano.

Es así como Abad Faciolince centra su narración, principalmente, en dos personajes, dos seres humanos retratados desde la experiencia vital: una voz en primera persona, identificada con el propio autor, el cual nombra al otro —el padre— para rescatarlo del paso incinerante del olvido y, a la vez, para reconocerse con ansias en su figura. El narrador se nombra a sí mismo para salvarse de un escepticismo visceral y ejercer, si se quiere, un pronunciamiento contestatario ante la injusticia:

*[...] es posible que todo esto no sirva de nada; ninguna palabra podrá resucitarlo, la historia de su vida y de su muerte no le dará nuevo aliento a sus huesos, no va a recuperar sus carcajadas, ni su inmenso valor, ni el habla convincente y vigorosa, pero de todas formas yo necesito contarla. Sus asesinos siguen libres, cada día son más y más poderosos, y mis manos no pueden combatirlos. Solamente mis dedos, hundiendo una tecla tras otra, pueden decir la verdad y declarar la injusticia. Uso su misma arma: las palabras. ¿Para qué? Para nada; o para lo más simple y esencial: para que se sepa. Para alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo (Abad Faciolince, 2006, p. 255).*

Al mismo tiempo, el autor-narrador ejerce un acto de catarsis a través de su discurso para narrar el proceso hacia la aceptación de su realidad y hacia la redención de la culpa que ha asumido como propia ante la impunidad del asesinato de su padre. En ese transcurrir reflejado en el texto también es transformado el lector. Lo transforma porque, a pesar de los enmascaramientos y silencios que se filtran en el texto, lo que predomina es la autenticidad de los afectos, hecho que involucra al lector de forma visceral, pues produce un cruce de subjetividades capaz de crear puntos de contacto entre la vida de quien escribe y la vida de quien lee:

*[...] Y si mis recuerdos entran en armonía con algunos de ustedes, y si lo que yo he sentido (y dejaré de sentir) es comprensible e identificable con algo que ustedes también sienten o han sentido, entonces este olvido que seremos puede postergarse por un instante más (Abad Faciolince, 2006, p. 274).*

Lo anterior parece confirmar que la voz en primera persona busca encontrarse con el lector desde el tratamiento de lo íntimo, plano en el que se hacen reconocibles las similitudes entre los individuos. Además, el establecimiento tácito del *pacto referencial*, el cual supone que el texto es un correlato de la realidad y que, por tanto, es confrontable con hechos verídicos (Lejeune, 1994), reforzará la relación narrador-lector y, a su vez, será alimentada por los paratextos que la acompañan: el epígrafe, la fotografía de la cubierta, los comentarios del propio autor sobre la obra en publicaciones periódicas, y de otras figuras reconocidas en torno a ella, así como también con dos de los textos que aparecen en *Traiciones de la memoria* y que aclaran y amplían parte de los hechos de *El olvido que seremos*.

En el mismo orden de ideas cabe destacar que la importancia de la primera persona, en este caso, viene dada por la relación con-

testataria que esta entabla con el poder. En otras palabras, la palabra aquí se constituye como arma capaz de deconstruir los discursos que sustentan el poder, aunque no desde lo jurídico, sino desde los afectos, la memoria, lo cotidiano y las diversas redes de subjetividades que los componen. La red de poderes que parte de instituciones como el Estado y la Iglesia se extiende en todas las direcciones y se materializa en el cuerpo social invadiendo los diversos planos en los que actúa el individuo, es decir, en lo social, lo familiar y lo personal. Dicha situación se presencia en diferentes escenas que reflejan el alcance del poder en el seno de lo íntimo; por ejemplo, se puede observar en las reacciones del narrador ante el exilio temporal al que se debe someter su padre para apaciguar las distintas presiones que ejercen sobre él las autoridades universitarias:

*Recuerdo que los primeros días, cuando él se marchó para uno de esos viajes, tal vez el primero, de más de seis meses, y que para mí era casi lo mismo que una muerte, yo le rogaba a mi mamá que me dejara dormir en la cama de él, y les pedía a las muchachas que no cambiaran las sábanas ni las fundas de las almohadas, para poder dormirme, sintiendo todavía el olor de mi papá (Abad Faciolince, 2006, p. 98).*

La fuerza de los poderes hegemónicos recae, definitivamente, no sólo sobre el nivel familiar y sus prácticas, sino también sobre el cuerpo, al punto de regularlo de diferentes modos, ya sea como cuerpo disminuido, recluso, exiliado, desaparecido, torturado o eliminado. De manera que el control se despliega desde las ideologías dominantes y sus discursos, las cuales configuran la naturaleza del estado-nación y llegan hasta el ser individual afectando su devenir y su misma identidad, produciendo nuevas subjetividades en torno a su propia materialidad y que, paradójicamente, pueden activar diver-

sas réplicas ante dichos poderes. Tal es el caso de la expresión física del afecto entre padre e hijo.

De manera que, en *El olvido que seremos*, Héctor Abad Faciolince logra el encuentro entre la Historia y la búsqueda personal, justamente, porque allí se pueden deconstruir los discursos que proclaman verdades únicas y lo que estos callan en función de dichas verdades. Para lograrlo, el autor utiliza la estrategia de situar la narración en lugares exactos de la ciudad de Medellín que sustentan la veracidad de los hechos y los conectan con su imaginario íntimo, revelando así los mecanismos de poder asentados en los imaginarios urbanos.

La ciudad figura, entonces, como un marco de referencia que ubica a los personajes en espacios concretos que los determinan, ligándolos a las circunstancias históricas y sociales de la época, es decir, a las redes de poder que se encuentran activas para el momento. Se puede afirmar que la relación espacio-tiempo es imprescindible en la narración, pues delimita totalmente los hechos y el modo de actuar de los personajes; en otras palabras, el cronotopo de la ciudad es central en la obra, ya que actúa como “el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse sin ambages que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración [...]. El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible” (Bajtín, 1989, p. 238). Precisamente, en la ciudad de Medellín, a finales de los años ochenta, se inicia el período más violento registrado, que llega, a principios de los noventa, al pico más alto de homicidios: más de 6.600 homicidios en 1991 (Moreno Bedoya, 2003, p. 216). Esas circunstancias dadas en un lugar y en un momento dados penetran el modo de vida de los sujetos, alterando su modo de estar en el mundo. Precisamente, ese fenómeno se experimenta en *El olvido que seremos*, pues es la violencia el eje que ha impulsado gran parte de los hechos que ahí se refieren.

Sin embargo, el espacio de la ciudad también proporciona zonas en las que se hace posible el escamoteo a las prácticas instauradas; dicho de otra manera, toda forma de poder contiene grietas a través de las cuales se filtran discursos y prácticas contestatarias que intentan desequilibrar su hegemonía. Tales grietas se hacen más visibles en los microespacios constituidos dentro del marco de la ciudad: en ellos se materializan experiencias sociales que demuestran la relación entre lo privado y lo público, evidenciando ciertas reacciones contestatarias capaces de alterar el orden establecido por los poderes dominantes.

Estos lugares bien pueden ser la casa, el patio de recreo de la escuela, el atrio de la iglesia, el callejón, etc. En estos microespacios, el sujeto puede actuar al margen de ciertas prácticas establecidas que, aunque estén presentes, allí son más maleables. Así se observa en una escena de la infancia del narrador, en la cual se presencia cómo queda arropado su género por la preeminencia de lo femenino; claro está, en el marco íntimo del hogar:

*Mi mamá nos había advertido muchas veces:*

— ¡Niñas!

*Mi mamá decía siempre “niñas” porque las niñas eran más y entonces esa regla gramatical (un hombre entre mil mujeres convierte todo al género masculino) para ella no contaba [...].*

*Tan confundido tenía yo el género gramatical, o tan confusa mi identidad que la primera vez en la vida que conseguí peinarme, con el partido muy recto al lado derecho (el lado equivocado), les pregunté a mis hermanas:*

— ¿Quedé bien peinadita?

(Abad Faciolince, 2006, pp. 14-15).

Algo semejante se puede producir en los diversos microespacios dispersos a lo largo y ancho de la ciudad, sobre todo en sus periferias. Dichas digresiones ejercidas por los sujetos que habitan la ciudad se constituyen como elementos móviles que aparecen y desaparecen al margen de las ideologías dominantes que persisten hasta en los espacios más ínfimos. Por esto, el sujeto que se desplaza por la urbe tiene la posibilidad de establecer cierto intercambio de imaginarios con los microespacios alternos que puedan surgir en su recorrido.

Al mismo tiempo, la actuación del sujeto instalado en la ciudad, en torno al desplazamiento, es múltiple, ya que puede ser de carácter libre (paseos o merodeos sin objetivo práctico) o de carácter impuesto, muchas veces, por las fuerzas organizadoras de la vida social, como el trabajo, el estudio, las diligencias de diversos tipos, etc. Indudablemente, ese movimiento opera en la configuración de su propia representación de la ciudad y de sí mismo como parte de ella. En consonancia con lo anterior, en el mapa de la ciudad, el sujeto que transita por ella no solo experimenta físicamente los objetos que componen la urbe, sino que también, a través de dichos recorridos, interactúa con variedad de sujetos y los imaginarios que los acompañan, situación que incorpora a la experiencia material una experiencia colectiva que habilita la formación de identidades, ya sea por identificación con el otro o por contraste. García Canclini (2010) destaca la idea de ciudad no solo como lugar para ser habitado, sino también como lugar para ser imaginado, al permitir la interacción continua entre los individuos con distintos modos de vida o circunstancias sociales dispares:

*No sólo hacemos la experiencia física de la ciudad, no sólo la recorremos y sentimos en nuestros cuerpos lo que significa caminar tanto tiempo o ir parado en el ómnibus, o estar bajo la lluvia hasta encontrar un taxi,*

*sino que imaginamos mientras viajamos, construimos suposiciones sobre lo que vemos, sobre quienes se nos cruzan, las zonas de la ciudad que desconocemos y tenemos que atravesar para llegar a otro destino, en suma, qué nos pasa con los otros en la ciudad (p. 90).*

En *El olvido que seremos* se puede evidenciar la importancia que poseen los desplazamientos a través de la ciudad en los dos personajes medulares, el padre narrado y el narrador-hijo, pues se concentran, en esos movimientos, momentos cruciales dentro de la narración, reactivando el cronotopo de la ciudad latinoamericana y lo que este incluye: encuentros, desencuentros, pérdidas, reconocimientos y transformaciones socio-políticas e individuales. La experiencia de transitar la ciudad implica el reconocerse parte de un espacio en el que confluyen diversas fuerzas, ya sea conciliadas con el poder, paralelas o contrarias. Lo anterior se puede entender, claramente, en dos momentos de la obra: el primero, una situación vivida por el narrador en su infancia al enfrentarse por primera vez a la geografía de Medellín:

*El colegio de las Hermanas de la Presentación, donde hacía el kínder, quedaba en el centro, por Ayacucho, cerca de la iglesia de San José, donde hoy está el Comando de la Policía. Me fui hasta la Avenida 33, por la carrera 78, donde nosotros vivíamos, y empecé mi camino hacia el centro, con una vaga idea de la dirección. Al cruzar la glorieta de Bulerías los carros me pitaban y casi me atropella un taxi, que me evitó con un frenazo que hizo chirriar las llantas. Yo iba sudando, con mi maletín de cuero colgado del hombro, caminando lo más rápido que podía, por el borde de la calle. Bulerías había sido un escollo casi insalvable, pero lo había superado y seguí adelante, hacia el río,*

*por donde me parecía que pasaba el bus. Cuando iba cruzando el puente sobre el río Medellín, al lado del Cerro Nutibara, paré un momento a descansar y a mirar la corriente, por entre los tubos de protección. Ése era el río al que yo pensaba tirarme si mi papá se moría, y nunca lo había visto tan de cerca, tan sucio, tan ominoso [...]. Esa tarde, después de que el señor Botero le puso la queja de lo sucedido a mi mamá, recibí un largo regaño de parte de ella [...]. Al cruzar el río, me advirtió, hubieras llegado a Barrio Triste y ahí te habrías perdido sin remedio y si no fuera por René Botero, un vecino de por la casa, no estarías contando el cuento (Abad Faciolince, 2006, p. 31).*

Este primer encuentro del niño con la ciudad demuestra una interacción con los objetos mediada por los imaginarios ligados a la ciudad; por ejemplo, como lugar del miedo al otro, como terreno del desamparo o como mapa del caos. Además, expresa la disposición jerarquizada de la ciudad latinoamericana, compuesta según esquemas de poder configurados desde su génesis. Tal como lo explica Ángel Rama (1984), existió un proyecto racional creado por el pensamiento renacentista para organizar la fundación de la ciudad como un reflejo de los esquemas de poder imperantes que aún hoy son visibles: “Las regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico [...] permitiendo que leamos la sociedad al leer el plano de una ciudad” (p. 19).

Ciertamente, el tránsito del niño por Medellín y las reacciones de quienes lo rodean ante la situación indican que existe un orden jerárquico establecido y que hay zonas de riesgo para un niño que forma parte de una clase social privilegiada, su paso por estos lugares constituye una transgresión.

El segundo momento en la obra que resalta los desplazamientos por la ciudad y el encuentro con sus imaginarios es el trayecto



que realiza el padre Héctor Abad a lo largo del día que le traerá la muerte. Durante el día, el personaje va enfrentándose a las diversas manifestaciones de violencia que azotan la ciudad, reconociendo, en esos encuentros con el cuerpo social, las fuerzas subyugadoras de los discursos dominantes que buscan, a través de diversas estrategias, instalar el silencio y el olvido ante la violación continua de los derechos de quienes actúan como dispositivos contestatarios. La ciudad sigue su curso, silenciosa ante la ola de violencia que la aborda. Ante ese panorama, el personaje principal se indigna, pues reconoce cómo queda arropada la ciudad real por la ciudad dominada, por la ciudad silente, inducida a fijar su atención en entretenimientos que la aíslan de la realidad:

*Al mediodía de ese martes, cuenta mi mamá, volviendo juntos de la oficina, mi papá quiso oír las noticias sobre el crimen de Luis Felipe Vélez, pero en todas las emisoras de radio no hablaban de otra cosa que de fútbol. Para mi papá el exceso de noticias deportivas era el nuevo opio del pueblo, lo que lo mantenía adormecido, sin nociones de lo que de verdad ocurría en la realidad, y así lo había escrito varias veces. Estando con mi mamá, le dio un puñetazo al volante y comentó con rabia: «La ciudad se desbarata, pero aquí no hablan sino de fútbol». Dice mi mamá que ese día estaba alterado, con una mezcla de rabia y tristeza, casi en el borde de la desesperanza (Abad Faciolince, 2006, p. 238).*

La ciudad silenciosa acentúa la cadena de exclusiones y el asentamiento de “verdades” únicas; es esa actuación la que particulariza el conflicto armado en Colombia, pues ciertos grupos de ciudadanos, sobre todo los de las clases medias y medias altas, parecen

estar al margen de una realidad que se hace más cruenta en las periferias de la ciudad y del país. Aunado a esto, los hechos violentos y sus consecuencias son mediados por las instituciones para alimentar ciertas tendencias ideológicas concentradas en los estratos dominantes, siendo a su vez reafirmados por la Iglesia.

Se puede decir que la ciudad colombiana, a pesar de las huellas contundentes de las desigualdades que en ella se registran, revela en ciertos círculos una actitud casi evasiva ante la realidad. La ciudad presencia en silencio el derramamiento de sangre, tal vez oprimida por el miedo y el desconocimiento de la verdadera naturaleza de algunos de los protagonistas, así como de los vínculos de estos con el poder. Justamente, durante la última fase de la vida del padre del narrador es cuando empieza a intensificarse el conflicto en el marco de la ciudad:

*Tras la crisis de violencia armada que ha venido padeciendo la ciudad, con particular intensidad desde mediados del decenio del 80, existe sin duda una gama de agentes y fuerzas movilizadoras accionadas por intereses múltiples. Muchos de tales agentes son particularmente oscuros e inabordables: nos referimos sobre todo a grupos de aparición espontánea –escuadrones de la muerte– y ciertos ejércitos privados al servicio de particulares. La violencia en Medellín se caracteriza por dos rasgos fundamentales: es supremamente compleja y a la vez impacta de gran manera en términos de vida, de agresión y de convivencia*  
(Moreno Bedoya, 2003, p. 215).

La complejidad señalada proviene de la cantidad de aristas que participan, cada una con sus particularidades ideológicas, en una

guerra no declarada que ha dejado tras de sí muerte, dolor y descomposición social. En este juego de poderes paralelos, amparados a la sombra de la ambigüedad y de intereses económicos diversos, se instaura la acción del padre como figura o, si se quiere, como *locus* de desestabilización de aquellos poderes dominantes. A lo largo de su vida, Héctor Abad padre había llevado a cabo diversas acciones relacionadas con la vida de la ciudad y la mejora de sus condiciones de vida, actuando, muchas veces, desde espacios ligados a instituciones cercanas a los círculos de poder. Este personaje se mueve en el espacio de la ciudad, lo reconoce y lo asume como campo de batalla ideológica.

Finalmente, es en su desplazamiento por la urbe donde el personaje es alcanzado por la muerte y es allí donde se produce la invalidación de sus actividades, cada vez más comprometidas con las denuncias por la violación de los derechos humanos. De modo que la presencia de la ciudad es crucial en la narración sobre el asesinato del padre del narrador:

*Mi papá, Leonardo y la señora caminaron por la carrera Chile hasta la calle Argentina y ahí doblaron hacia arriba, a la izquierda, por la acera del costado norte. Llegaron a la esquina de El Palo y la atravesaron. Siguieron subiendo hacia Girardot. Pasaron Girardot y en la esquina siguiente tocaron a la puerta de Adida (Asociación de Institutores de Antioquia), el sindicato de maestros. Les abrieron y se formó un pequeño corrillo en la puerta pues otros maestros estaban llegando también en ese momento, a informarse. Hacía más de dos horas que se habían llevado el cuerpo de Luis Felipe Vélez para una capilla ardiente y una manifestación de protesta que se le haría en el Coliseo [...]. Dice uno de los testigos que una moto con dos jóvenes subió por la calle*

*Argentina, primero despacio, y después muy rápido. Los tipos estaban recién peluqueados, dijo alguien más, con el pelo al rape típico de la milicia y de algunos sicarios [...]* (Abad Faciolince, 2006, p. 242).

Los últimos minutos de Héctor Abad padre se producen en la esfera pública y ante los ojos de los transeúntes, cerca de su oficina y la de su esposa, casi en presencia de algunos de sus seres más queridos. El movimiento final de esta persona es narrado desde la voz de su hijo y en esta narración se percata cómo se confunden la ciudad y su padre, al punto de hacer ver al lector la identidad de la una en el otro. En otras palabras, parte de la compleja identidad de Medellín parece reflejarse en la vida del personaje y en su muerte. Igualmente, la identidad del personaje está ligada por completo a su ciudad y al cruce de imaginarios, muchas veces contradictorios, que son característicos de las ciudades latinoamericanas con sus complejos entramados culturales híbridos.<sup>1</sup>

La ciudad latinoamericana entendida como campo de batalla ideológica permite pensarla como espacio en el que se articulan diversos discursos en torno al poder y las formas en las que estos interactúan entre ellos, con respecto a un momento y un lugar determinado. Estas luchas ideológicas se mueven en un sistema de referencia del caos, la barroca ciudad latinoamericana (Rama, 1984), y se levantan sobre saberes establecidos históricamente desde la fundación de la ciudad que se expanden hasta la materialidad individual del momento. En palabras de Foucault (1976): “No existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder” (p. 34). Uno de los campos de saber predominante dentro del imaginario colombiano es la Iglesia, la cual se presenta como

<sup>1</sup> Néstor García Canclini, en su libro *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), desarrolla la noción de hibridez, la cual implica un proceso de intersección y transacciones entre la tradición y la modernidad que en ciertas culturas se hace manifiesto.

participante esencial, de modo que las referidas correlaciones entre poder y los saberes que las sustentan se instalan con fuerza en los individuos desde su espiritualidad, funcionando como punto de referencia para alterar el poder o bien para mantenerlo. Todavía, en la segunda mitad del siglo xx, se conserva en una ciudad como Medellín la figura de la Iglesia como principio rector que se cruza con los actores del conflicto. Lo anterior se ejemplifica en la obra a través de los proyectos *macro* que organiza en conjunto la Iglesia y Estado en la ciudad, por supuesto, con fines de índole político:

*Por el mismo período en que yo acompañaba a mi papá y al doctor Saunders a las visitas de trabajo social por los barrios más pobres de Medellín, La Gran Misión hizo su solemne y bulliciosa entrada a la ciudad. Ésta representaba otro estilo de trabajo social, de tipo piadoso; una especie de Reconquista Católica de América patrocinada por el caudillo de España, Generalísimo de los ejércitos y príncipe de la cristiandad, su excelencia Francisco Franco Bahamonde (Abad Faciolince, 2006, p. 64).*

Del mismo modo, se pueden presenciar a lo largo de *El olvido que seremos* distintas escenas en las que se manifiesta la presencia de prácticas ligadas a la Iglesia y su participación en la conformación de la identidad de los individuos, hasta al punto de influir fuertemente en las decisiones que estos toman, tanto en la vida pública como en la vida privada. El narrador comenta, con respecto a lo anterior, lo siguiente: “Todo el que hiciera despertar y participar a los pobres era considerado un activista peligroso que ponía en riesgo el imperturbable orden de la Iglesia y de la sociedad” (Abad Faciolince, 2006, p. 68). La figura del padre viene a funcionar como un espacio cuestionador, que equilibra las fuerzas

religiosas que rodean al narrador-autor, pues las tensiones religiosas extremas que se cocinan en su familia, tanto paterna como materna, son bastante fuertes y ligadas con el poder eclesiástico. La infancia del narrador se encuentra marcada por lo religioso, pero el padre le proporcionará al hijo las herramientas intelectuales necesarias, aunque tal vez no suficientes, para escapar del control de forma total. El narrador se encuentra entre dos fuerzas: el pensamiento científico, progresista y liberal que profesa su padre, y el pensamiento católico, cerrado, apegado a la religiosidad exacerbada, represiva, clasista y cercana a ideas de pureza corporal y racial.

El niño realizará un desplazamiento por la ciudad para pasar de un lugar como el Gimnasio Los Alcázares, institución educativa asesorada por el Opus Dei,<sup>2</sup> espacio que representará para el niño la esfera pública, para pasar al mundo privado del hogar en el que la figura del padre le “ofrecerá antídotos caseros contra la educación escolar” (Abad Faciolince, 2005, p. 92); es decir, a las ideas impartidas por los curas les opondrá otras, tomadas de filósofos y científicos que contrastan fuertemente con lo recibido en clases. Sin embargo, se percibe que aun así existe en el narrador una lucha interior que hereda del padre y que revela parte de la idiosincrasia colombiana, sobre todo en una familia de clase media alta que posee nexos con instituciones de poder como la Universidad de Antioquia, el Opus Dei, el Gobierno o familiares ligados a la Iglesia como el arzobispo de Medellín.

En el mismo orden de ideas, se puede asegurar que el padre le enseña al narrador cómo lidiar y escapar del control ejercido por el poder sobre los individuos; por ello le incita a escribir, pues él conoce la fuerza subversiva que posee la palabra. La relación entre literatura y vida en la constitución misma de la obra es sumamente estrecha, pues la creación está ligada al vínculo afectivo entre el autor y su padre. Es el padre quien le proporciona al autor la seguridad requerida para la elección del oficio de escritor y es él mismo el objeto de la narración.

---

<sup>2</sup> Opus Dei es una institución perteneciente a la Iglesia católica. Fue fundada el 2 de octubre de 1928 por Josemaría Escrivá de Balaguer en España.

Como se ha mencionado, la escritura es el lugar en el que el yo narrativo puede ser libre, encontrarse con la imagen del padre; por tanto, es el espacio en el que se puede producir la conquista de la identidad propia, sostenida desde la armazón de los afectos y de la reconstrucción de un mundo en el cual se puede ejercer la recuperación de la memoria y el ejercicio de la justicia a través del vencimiento temporal del olvido. También en *El olvido que seremos*, Héctor Abad Faciolince trata de responderse a sí mismo la eterna y universal pregunta de “¿Quién soy?”. Para lograrlo construye un discurso desde el otro y sus circunstancias históricas: su padre, su familia, su ciudad, su país. Así que el ejercicio de la escritura como una práctica desmitificadora del poder se anuncia, en este caso, desde las subjetividades que atraviesan a los sujetos enalteciendo las razones que realmente mueven a los seres humanos a actuar, ya sea en la esfera íntima como en la esfera pública: los afectos.

En definitiva, el autor desarrolla, de forma bastante particular, un tema de gran densidad emocional y arquetipal, como lo es la relación entre un hijo y la figura de un padre extraordinario. Se confiesa sin pudor ante el lector como un reflejo de su padre y como dependiente de su recuerdo; con gran valentía le revela al lector el móvil más profundo que lo ha llevado a escribir una obra sumamente sincera:

*Creo que el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo todos estos años, y de entregar mis escritos a la imprenta, es porque sé que mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas más que no alcanzó a leer. Que no leerá nunca. Es una de las paradojas más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra*  
(Abad Faciolince, 2006, p. 26).

La sombra del padre, el verdadero destinatario del texto, se materializa ante los ojos del lector para encarnar en su persona las luchas internas del autor y, en definitiva, de un país. Un amor profundo entre padre e hijo atraviesa la obra y se sobrepone ante la intolerancia, la injusticia, la muerte y el olvido.

## REFERENCIAS

- Abad Faciolince, H. (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI Editores.
- García Canclini, N. (2005). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Moreno Bedoya, R. (2003). "Conflicto y violencia urbana en Medellín desde la década del 90: algunas valoraciones". En *Violencias y conflictos urbanos: Un reto para las políticas públicas* (91-232). Medellín: Instituto Popular de Capacitación.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.



# VIOLENCIA Y TRANSGRESIÓN EN EL LENGUAJE DRAMATÚRGICO DE RODRIGO GARCÍA Y DIEGO ARAMBURO

José Ramón Castillo  
Universidade Federal da Integração  
Latino-americana  
[josecas99@gmail.com](mailto:josecas99@gmail.com)

Recibido: 16-05-2018  
Aceptado: 04-06-2018

## RESUMEN

La comparación de la violencia como elemento de transgresión en la poética de Rodrigo García con la pieza *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo* (2009) y de Diego Aramburo con *...Feroz, la historia de las tres cerditas* (2000), radica en la elaboración de un discurso que se construye desde la fractura del lenguaje, y luego se transforma en imágenes basadas en el humor, lo grotesco y lo escatológico de sus piezas dramatúrgicas. Las estéticas de ambos dramaturgos se cruzan en categorías que residen en el caos, para desembocar en la hipérbole y acercarse a una poética del *Trash*, que nace de la violencia exacerbada y descontrolada.

**Palabras clave:** dramaturgia, violencia, transgresión, Trash.

## **VIOLENCE AND TRANSGRESSION IN RODRIGO GARCÍA'S AND DIEGO ARAMBURO'S DRAMATIC LANGUAGE**

### **ABSTRACT**

The comparison of violence as an element of transgression in Rodrigo García's poetics with the play *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo* (2009), and in Diego Aramburo's with ... *Feroz, la historia de las tres cerditas* (2000), lies in the development of a discourse that is built from the fracture of language, and then transformed into images based on humor, the grotesque and the scatological of their theatrical works. The aesthetics of both dramatists intersect in categories that reside in chaos, leading to hyperbole and approaching some poetics of Trash, which emerges from exacerbated and uncontrolled violence.

**Keywords:** dramaturgy, violence, transgression, Trash.

## **LA VIOLENCE ET LA TRANSGRESSION DANS LE LANGAGE DRAMATURGIQUE DE RODRIGO GARCÍA ET DE DIEGO ARAMBURO**

### **RÉSUMÉ**

La comparaison de la violence comme un élément de transgression dans la poétique de Rodrigo García avec la pièce de théâtre *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo* (2009), et celle de Diego Aramburo avec ...*Feroz, la historia de las tres cerditas* (2000), réside dans le développement d'un discours construit à partir de la fracture du langage, puis transformé en images basées sur l'humour, le grotesque et le scatologique de

leurs œuvres dramatiques. Les esthétiques des deux dramaturges se recourent dans des catégories qui résident dans le chaos, pour conduire à l'hyperbole et à l'approche de la poétique « trash », qui naît de la violence exacerbée et incontrôlée.

**Mots-clés:** dramaturgie, violence, transgression, trash.

*...mis textos son infortunados residuos de mis montajes teatrales.  
A fin de cuentas, unas víctimas*  
Rodrigo García, 2009

## VIOLENCIA Y TRANSGRESIÓN EN EL LENGUAJE ESTÉTICO

Desde que aparecen en escena las propuestas performáticas y dramáticas de Rodrigo García (Buenos Aires, 1962)<sup>1</sup> con la construcción de una estética de lo violento, partiendo de la palabra hasta su representación, se va a tornar en una constante que aumenta a medida que corren las piezas teatrales. De manera similar se encuentran estas variaciones de la transgresión en la producción literaria de Diego Aramburo (Cochabamba, 1971).<sup>2</sup> Para hallar los puntos de conexión entre los dos autores se debe revisar el uso del lenguaje escrito y su manipulación.

<sup>1</sup> *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo* (2009) es la pieza central sobre la que se realiza el estudio de la violencia como transgresión, y cabe la aclaratoria de que todas las piezas mencionadas fueron montadas por Rodrigo García en la Compañía La Carnicería Teatro. El año que se da es el de su estreno y divulgación en diferentes medios; mas el corpus empleado en esta investigación se toma de *Cenizas escogidas* de 2009, que recopila las piezas teatrales además de agregar un ensayo sobre su experiencia en la creación teatral. Como nueva aclaratoria, *Gólgota Picnic* no está en esta recopilación, pero se menciona para que se abra el espectro de la poética teatral, puesto que la obra fue estrenada en 2012 en Francia y luego censurada en España.

<sup>2</sup> *...Feroz, la historia de las tres cerditas* es la pieza en estudio. Igualmente, las fechas que se dan son las que corresponden con los estrenos con la Compañía Kiknteatro en Bolivia. Sin embargo, las piezas se han logrado rescatar por medio de los textos originales del autor, así como en la recopilación realizada en España bajo el título *Hojas volantes (Nuevas dramaturgias bolivianas)*, publicada por Teatro *El Astillero* en 2011, en Barcelona.

Lo violento y la transgresión desde la palabra son los patrones del cuerpo literario fragmentado que rompen el orden:

*El escritor, fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua —el estilo y el contenido—. Pero por otro lado, como el sentimiento de la abyección es juez y cómplice al mismo tiempo, igualmente lo es en la literatura que se le confronta* (Kristeva, 1989, p. 9).

Sobre esta aseveración, Dubatti la define como la violencia o rompimiento de la estructura del cuerpo escrito sobre la palabra: “la poiesis se diferencia de la vida cotidiana por el pasaje ontológico que implica la instalación de otro régimen del ser en el ente poético, y este a su vez genera expectación y zona de experiencia y subjetividad singulares” (Dubatti, 2007, p. 179). Esta acepción lleva a dos relaciones: una, la imagen metafórica del relato; otra, la irrupción del texto escrito, la impresión de la palabra, frases inconexas, anulación de los signos de puntuación, vacíos semánticos, incomprensión y la negación del sentido. “La estética no es una doctrina o una ciencia que se pueda sentar en el banco de un tribunal, es una configuración de lo sensible, un horizonte, que no se abre sino tumbando las palizadas que limitan a cada quien en su parcela disciplinaria” (Alzuru, 2007, p. 16).

Lo violento y transgresor lleva a tres componentes, que son lo grotesco, lo abyecto y lo escatológico aplicado al lenguaje (García, 2012, p. 22). También lo grotesco se define como la “exacerbación de la Hipérbole” (Bravo, 2004, p. 30), el uso de lo hiperexagerado que crece y rompe con el discurso académico y la norma: “el símbolo estético nace contra el símbolo científico” (Dewey, citado por Alazuru, 2007, p. 8).

Por ello lo grotesco busca la exacerbación y se extiende, no solo en la elaboración de la historia, sino que también recae directa-

mente en el lenguaje, y este, a su vez, se verá manipulado generando fracturas violentas en su morfología.

Lo grotesco reaccionario y lo grotesco utópico se basan en la provocación y la procacidad en el lenguaje, empleando frases referentes a secreciones, erecciones, fluidos, vómito, excremento, orina, semen, improperios, lo pornográfico y lo obsceno.

*En una perspectiva aplicada al ámbito de las Artes Escénicas, ¿hablaremos de un género grotesco o quizá con más propiedad de elementos grotescos, procedimientos grotescos, registros grotescos, parámetro grotesco, estilo grotesco, categoría estética grotesca, cosmovisión grotesca o código de comunicación grotesco? El grotesco no es considerado un género, sino una forma contracultural subversiva de los códigos establecidos (García, 2012, p. 22).*

Lo grotesco como categoría cultural entra en la diatriba de profundizar en las deformidades físicas, la exageración del discurso, y depositarse en elementos que generen la risa desbordante, es decir, que es igualmente la exacerbación del humor basándose en la burla, y de esta manera se contiene en una serie de códigos que se extienden en el texto literario, pero que responden al uso del cuerpo como centro de deformación. Es la construcción del imaginario donde la hipérbole del lenguaje y de las imágenes crecen en cada frase para definir la caída de la línea del orden en cada una de las escenas, que es el caso particular de los dramaturgos en estudio: “en ese límite de las palabras que casi siempre es tocado finalmente en forma directa y banal o a través de múltiples tácticas retóricas, como el chiste, la ‘coletilla’ del discurso serio, la intromisión elegante” (Mangieri, 2016, p. 68).

Lo grotesco utópico se oculta en el texto: “la eficacia de lo literario es justamente decir algo diciendo siempre otra cosa (el juego metafórico)” (Zavala, 2016, p. 5), y lo abyecto como violencia, según Kristeva: “en ocasiones, estos contenidos se manifiestan abiertamente en prácticas simbólicas, sin integrarse por ello al nivel del juicio consciente de los sujetos en cuestión” (1989, p. 7). Se habla de polifonía de términos y situaciones narrativas, que se pierden en medio del relato. Lo abyecto es más amplio, porque siempre estará allí oculto, detrás de las imágenes del despojo de lo sucio, putrefacto y obsceno.

Lo abyecto en el lenguaje va desde y hacia el margen, ubicándose en la exacerbación de lo corporal como medida de transgresión, entrando al juego semántico que oculta un mensaje. Es un recurso violento que se emplea en todo el cuerpo de la obra, tal vez en un juego hiperrealista de los dos autores —García y Aramburo— que los lleva a buscar construcciones de lenguaje, primero, claro y prístino; pero, metafóricamente, ocultan otra idea de caos.

Por último, lo escatológico de un cuerpo que trata de unirse y de separarse constantemente en la composición general del texto, “por ello el sacrificio de la imagen tradicional del hombre, plena y digna, la pérdida de sí a través de la ebriedad, el deseo sexual, el éxtasis que trasgrede todo límite del pudor” (Alzuru, 2012, p. 14). Este recurso es reiterativo en los autores, y el lenguaje se construye desde flujos (semen, excrementos, vómitos, sudor) y frases sublimes que permiten la transición de estilo y ritmos. Se lo oculto por diferentes medios, y dentro las piezas dramáticas hay un eje que se mantiene escondido en la risa, o el chiste unificado, la laceración del cuerpo, la muerte como chiste, el maltrato verbal y la agresión sexual, que terminan en grandes y desbordantes relatos de esperma y sangre.

Al unificar lo grotesco, lo abyecto y lo escatológico aparece la poética violencia y la transgresión del cuerpo del lenguaje escrito, en imágenes trazadas de fragmentos en la obra impresa como tal. Esta

construcción polimórfica responde a un conjunto estético de “la inmundicia” (García, 2012, p. 26) o arte Trash, que, de acuerdo con Alzuru:

*Tiene que ver con el sacrificio de la imagen tradicional del hombre, plena y digna, la pérdida de sí a través de la ebriedad, el deseo sexual, el éxtasis que trasgrede todo límite del pudor. Pero se trata de un potlatch interno al arte, el artista se auto-denuncia, se expone, con el precio del derroche de sí mismo. Para radicalizar este proceso, llega a afirmar que lo hace solo por dinero, denunciando entonces la misma interioridad, desmantelándola, confesando la derrota a todo nivel (...). La auto-iconoclastia, el denigrar de la propia imagen (Alzuru, 2012, p. 14).*

## **RODRIGO GARCÍA Y DIEGO ARAMBURO: TEXTO Y CONTEXTO**

Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) y Diego Aramburo (Cochabamba, 1971) crean poéticas similares en diferentes contextos en los que habitan, pero el punto de unión es precisamente la categoría de la violencia y la transgresión del lenguaje que se traduce en las imágenes que van elaborando en cada una de las escenas de sus piezas dramáticas. La comparación de sus estéticas de lo violento en el cuerpo literario resalta la modificación de la morfología del texto. En el caso de Rodrigo García se ven múltiples líneas discursivas basadas en frases, palabras e historias ligadas a lo escatológico. Cuestiona el orden del discurso, y por ende, pone de manifiesto su oposición a la academia: “La obra teatral con sus personajes y la manía de la representación, pasa en otro espacio y en otro tiempo. El teatro tradicional tiene algo horrible y es que te hace olvidar durante un par de horas de que estás vivo” (García, 2015, 29 de mayo).

Entrar a esta poética consiste en revisar la polifonía del texto, como recurso violento y transgresor desde la publicación de *Martillo/Klitemnestra/Acera* (1990), pasando por esta producción desmesurada desde 1986 de piezas como *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo* (2007), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004), *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003), *La historia de Ronald el payaso de McDonald* (2002), *Jardinería humana* (2003), *Aproximación a mi idea de desconfianza* (2006), *Esto es así y no me jodáis* (2009) o *Gólgota Picnic* (esta última, de 2012, le ha valido la censura en España y otras regiones de Europa).

Si Rodrigo García busca, en medio de las palabras, el lenguaje que lo lleva a lo escatológico como herramienta de lo violento, entonces el cuerpo escrito en cada uno de sus patrones dramáticos estará orientado por la intensidad de la imagen que construye del lenguaje en sí mismo. “Bien vale pensar en esta paradoja actual. Por una parte la desublimación y la sacralización de los procesos artísticos-poéticos de élite; y por otra, la sacralización y el encantamiento de la cultura masificada por el mercado” (Fajardo, 2001, p. 129).

Por otra parte, Diego Aramburo va hacia la conformación de un cuerpo violento de sus piezas, desde sus primeras producciones como *Recuerda al Sol* (1990), *Cave ne cadas* (1992), y *Salomé* (1993), *Nosferatu: Ejercicio del folklore del poder y el romance* (1997), *Tres fases de la Luna* (1998), ...*Feroz, la historia de las tres cerditas* (2000), *Amataramarta* (2002), *Ese cuento del amor* (2003) —escrita junto a Claudia Eid—, *Crudo* (2004), *Fragmentos líquidos* (2005), *El preciso instante para no ser amado* (2011), *Hamlet de los Andes* (2012), *Romeo y Julieta* (2013), *Morales* (2015) o *Pornografía* (2017), recién estrenada en Santa Cruz de la Sierra en mayo 2017. Los personajes transitan la violencia cotidiana, donde la historia es contada en diversos planos temporales y espaciales, pero un hilo na-



rrativo liga la fragmentación del discurso. Aramburo explora dentro del lenguaje y construye frases repletas de modismos bolivianos urbanos, basado en un lenguaje agresivo, visceral, abierto, sin límites.

Puesto que todas sus narraciones llevan este matiz, las imágenes desaparecen detrás de una metáfora literaria, pues sugiere entrar en la celebración del cuerpo abierto que lo lleva a manifestar esta violencia sin límites en imágenes grotescas y obscenas, que recae en la muerte de sus personajes de manera trágica.

Existen dos puntos de conexión entre García y Aramburo, primero las temáticas de lo urbano, luego, la fragmentación de sus discursos tanto escritos como representados, generando un contexto dinámico, violento y agresivo. Por tanto, el método de escritura se nutre desde el texto corporal representado, y luego del proceso de montaje, se comienza a escribir el texto que será definitivo para su impresión.

## COMPARACIÓN DE PIEZAS DRAMATÚRGICAS

Para buscar estas categorías de violencia y transgresión se escogen dos piezas que se acercan a la temática. De Rodrigo García se toma *En algún momento de la vida deberías de pensar en dejar de hacer el ridículo* (2009), es un texto que busca la violencia desde el humor y lo grotesco, partiendo desde el principio con un lenguaje que se mueve en el margen de la hipérbole y se transforma en caricatura, en el humor:

*Nadie sueña con follarse una cajera. Usualmente uno fantasea con follarse azafatas de avión o enfermeras de hospital o colegialas, pero nunca una cajera de supermercado. El salario no lo es todo, pero modifica los comportamientos. Y digo que a las cajeras hay que pagarles mejor (García, 2009, p. 451).*

En esta misma categoría, Diego Aramburo en ...*Feroz, la historia de las tres cerditas* (2000), los personajes bajan a las profundidades de la noche buscando la oscuridad, imagen que será constante en estas tres mujeres supeditadas a los embates del personaje Lupo, que viene a ser el cancerbero del prostíbulo en el cual están encerradas.

Cada situación, cuadro o escena está organizada de manera que lo oscuro es la marca que permite desarrollar una estética de lo profundo, de la búsqueda de la caída del orden; pero, en definitiva, los personajes estarán sumergidos en estructuras de violencia, refugiándose siempre en la noche, en el prostíbulo, en la muerte, el maltrato verbal y físico:

*INESITA: El primer día de trabajo de la Maga, fue noche de luna llena: ...ella tenía 13 años cuando vestía su primer traje de puta, el portalignas rojo, la falda mini, las botas...*

*MAGA: Este será mi vestido de novia, mi velo... que me lo quitarán esta noche...no sé quién*  
(Aramburo, 2000, p. 12).

Estas dos propuestas sobre el lenguaje y el imaginario violento, acompañado de lo grotesco, permite ver un laberinto sintáctico al que han sido sometidos los personajes, enclavados en la disociación del discurso y la posibilidad de entrar en una tragedia. “Si lo que distingue una palabra de un registro de lenguaje es hablar a otros (mensaje), palabra plena, la palabra comprometida está fundada en la estructura de la palabra invertida” (Zavala, 2012, p. 40).

Lo violento se sumerge en el espacio sin tiempo, son piezas anacrónicas, con un lenguaje que recurre a ruidos lingüísticos; entonces, Aramburo introduce en las tres mujeres de la pieza un diálogo donde lo abyecto transcurre en un plano al horizontal perma-

nente, con un significado que desemboca en símbolos comunes de los dos autores, es decir, la dialogía de sus personajes. En Rodrigo García, esta referencia culmina en humor para entrar en lo abyecto:

*La noche ¿es agradable o por el contrario, desorienta, inquieta y enloquece?  
el amanecer y el ruido de los primeros coches ¿nos sobresaltan o nos tranquilizan?  
la muerte, que siempre es de otro, ¿Qué relación tiene con lo que uno entiende o espera por muerte?  
¿quién es capaz de afirmar que puede ‘esperar’ la muerte!* (García, 2009, p. 451).

Aramburo transita en la escena, y el humor de la caricatura define lo abyecto, apoyado en situaciones del absurdo y dejando grandes vacíos en su desarrollo cronológico:

*LUPU: ¡Te adoro!  
MAGA: ¿Qué pasa?  
LUPU: Ah...  
MAGA: Bueno... Es la huevada de este negocio...  
LUPU: ¿Qué dices?  
MAGA: Que estuvo fantástico. ¿Un cigarro?  
LUPU: ¿Un cigarro?  
MAGA: ...El cliché del macho latino... Bueno... Tengo cosas que hacer... Son cincuenta pesos.  
LUPU: ¿Qué? (Aramburo, 2000, p. 12).*

Lo abyecto está en la lectura general del cuerpo de la obra. Kristeva (1989) introduce esta terminología para buscar en el arte y la literatura lo oculto, lo siniestro y lo extraño dentro de la narración: Rodrigo García reside en la conformación de un universo en el que

los personajes buscan un destino incierto, pero el conflicto está en el lenguaje que se construye desde lo absurdo detrás de las palabras:

*De mis amigos aprendí que yo tenía que dejar de ser un tipo arrogante. Es lo más desagraciado y ruin que me ha tocó aprender hasta ahora, y si de algo me arrepiento es de haber seguido los consejos de mis amigos en este asunto (García, 2009, p. 437).*

Aramburo crea un viaje hacia la disociación del lenguaje, pero sus personajes no soportan la idea de libertad; entonces, es posible ver un imaginario de la palabra abyecta que quiere representarse:

*MAGA: Tócame el cabello.*

*LUPO: Dame tu cuello.*

*MAGA: Nada de besos.*

*LUPO: No en la boca.*

*MAGA: Dame calor.*

*LUPO: Te saco la falda.*

*MAGA: Yo te desvisto.*

*LUPO: ¡Déjame los zapatos!*

*MAGA: Es lo de menos.*

*LUPO: Es lo demás (Aramburo, 2000, p. 11).*

Lo escatológico ahora es el punto concluyente de esta apreciación en las poéticas de la violencia. Hay que dejar claro que las manifestaciones de lo escatológico van desde los fluidos hasta insertarse en lo prohibido, buscando dentro del “trash” o la pornografía como fuente (Alzuru, 2012, p. 19). Rodrigo García elabora la imagen escatológica desde lo escrito y fragmenta el espacio desencadenando la repulsión:

*Las buenas tetas suelen estar en manos de los que no las acarician bien, y las pollas caen en bocas que no se deleitan con las pollas, y la gran literatura jamás alcanza al lector perfecto.*

*Así los libros caen en manos de cualquiera*  
(García, 2009, p. 445).

Aramburo se sumerge en lo escatológico para presentar este perfil de sus personajes:

*MAGA: No puedo. Debo salir a comprarme un enjuague vaginal, si quieres puedes acompañarme.*

*LUPO: Si quieres yo lo compro por ti, así podemos vernos ese tiempo... ¿Un enjuague vaginal?*

*MAGA: Tengo comezón, tal vez es una enfermedad.*

*LUPO: ...Yo te cuidaré...*

*MAGA: No hay forma, algunos tipos hacen las cosas mal y me lastiman, me emputan los que se ponen violentos, y más aun los que se sacan la protección y vuelven a entrarse* (Aramburo, 2000, p. 6).

Cada pausa, silencio o posibles vacíos lingüísticos cambian la fisonomía de este objeto literario final. Por ello, es necesario volver a Víctor Bravo (2003) y su metáfora de lo grotesco, donde reside lo abyecto, dejando claras las inminentes caídas del centro que se oscurecen con el viaje, palabras que van de un lado a otro sin definirse y poseen la capacidad de realizar un camino polifónico casi sin terminar.

Por eso, en este punto, Diego Aramburo, con *...Feroz*, va más allá de un viaje hacia un submundo en el que se encuentran las cerditas: las lleva a explorar en medio de la disociación del lenguaje que pretende liberarse, pero no soportan la idea de libertad. Es

el imaginario de la palabra abyecta, pero en medio del contexto se mueve hacia la infinita posibilidad de contar lo contrario:

*LUPO: Tú me gustas, Maga.*

*MAGA: ¿No lo soportas?*

*LUPO: ¡Qué dices...!*

*MAGA: Soy una prostituta, Lupo.*

*LUPO: Ya lo sé.*

*MAGA: Una puta de mierda...*

*LUPO: No.*

*MAGA: Sí, una mujer que se vende, como un objeto, como una flor...*

*LUPO: No Maga, puede que trabajes todas las noches, pero tú no eres eso, tú eres... ¡Mi Maga!*

(Aramburo, 2000, p. 12).

Lo escatológico transita por la transgresión del cuerpo, y es una propuesta que está respondiendo a patrones estéticos contemporáneos que se recrean desde los fluidos, pero se insertan en la demostración de lo prohibido. Allí aparece esta denominación de Trash que se equipara con la pornografía en las frases que se elaboran.

En este caso se habla de “la negación del arte como territorio separado y de la secuencia finalidad/proyecto/forma, la pérdida de la definición entre alto y bajo, bello/feo, forma/informe, la sustitución de la rebelión por la aceptación, de la subversión por la subvención, el mismo mundo deviene obra, la indistinción” (Alzuru, 2012, p. 19).

En Rodrigo García, el lenguaje se fragmenta en el mismo espacio, a manera de contradicción, para acercarse a un lenguaje que se desliga en los márgenes y busca la contradicción de sí mismo; es decir que la imagen desencadena la repulsión, pero es desde el humor como lo plantea Kristeva en lo abyecto como enfermedad —en este caso el lenguaje—, que es la que causa repulsión por el cuerpo que se descompone.

Por ello, el impropio, en la poética de Rodrigo García, llega al extremo del Trash.

*Que todo el mundo habla de sexo y nadie sabe follar como tiene que ser; hostias. Y que le llaman a esos intentos patéticos nada menos que practicar sexo. Como si se tratara de tirar la jabalina o de chutar un corner. Van saber ya desde chavales, que los tíos se corren incluso metiendo la polla entre dos almohadas o en el peor de los casos en una almohada doblada por el medio. Y que las tías, no se corren casi nunca si no es metiéndose mano a sí mismas (García, 2009, p. 435).*

## **CUADRO FINAL**

La violencia y la transgresión están insertas en estas dramaturgias; por ende, los autores estudiados se mueven entre estas líneas estéticas de sus cuerpos literarios, buscando conectarse con imágenes de lo abyecto como premisa, y abriendo la interpretación de lo grotesco, lo absurdo y lo escatológico. Sin embargo, de manera paradójica, la estética en la que se mueven llega al extremo de la violencia exacerbada en materia de lenguaje y de imágenes para llegar a una categoría del Trash como parte de este discurso polifónico.

El Trash es entonces una herramienta que permite ver las líneas de la violencia y la transgresión en las que se mueven los dos dramaturgos en cada una de las piezas seleccionadas. La propuesta genera una obra abierta de múltiples visiones en cuanto a estilo y orientación simbólica se refiere. El Trash viene de definir este conglomerado de categorías que se han usado para una lectura del trabajo dramático, de ahí que la polifonía de imágenes y sonidos concluyen en estas líneas que rompen el orden del discurso para generar el caos.

Rodrigo García y Diego Aramburo recrean espacios estéticos similares, puesto que llegan a poéticas compartidas y desarrollan

esta estética de la violencia, de la transgresión desde lo grotesco, el humor y la ironía, dejando de manifiesto nuevas lecturas, visiones o percepciones en cada una de las piezas teatrales escogidas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alzuru, P. (2008). “La estética americana contemporánea”. *Revista Estética*, n.º 009, pp. 7-16. Disponible en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20457/2/articulo1.pdf>
- Alzuru, P. (2011). “El Trash: La estética de la basura”. *Revista Bordes*, n.º 2, pp. 8-21. Disponible en <http://revistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4933/6535>
- Aramburo, D. (2005). *Crudo* [inédito]. Cochabamba.
- Aramburo, D. (2011). “Fragmentos líquidos”. En *Hojas volantes (Nuevas dramaturgias bolivianas)*. Barcelona (España): Teatro El Astillero.
- Aramburo, D. (2014). “De Shakespeare hacia uno mismo”. *Revista Conjunto*, n.º 168, pp. 96-101. La Habana: Casa de las Américas. Disponible en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/168/aramburo.pdf>
- Aramburo, D. (2000). ... *Feroz, la historia de las tres cerditas* [inédito]. Cochabamba.
- Aramburo, D. y Eid, C. (2006). *Ese cuento del amor* [inédito]. Cochabamba.
- Bravo, V. (2004). *El mundo es una fábula y otros ensayos*. Mérida, Venezuela: La Puerta del Sol.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: ATUEL.
- Fajardo, C. (2001). *Estética y posmodernidad: Nuevos contextos y sensibilidades*. Quito: Ediciones Abya-Yala. Disponible en <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/11516/Est%20y%20posmodernidad%20nuevos%20contextos.pdf?sequence=1>
- García, R. (2012). *Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): Teoría y práctica escénica* [monografía]. Madrid: UNED, Doctorado en Artes (Teatro Contemporáneo). Disponible en <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6299/6032>



- García, R. (1991). *Acera derecha / Martillo / Matando horas*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias.
- García, R. (2009). *En algún momento de la vida deberías de pensar seriamente en dejar de hacer el ridículo*. En: *Cenizas escogidas*. Segovia: La Uña Rota.
- García, R. (2015, 29 de mayo). “En Madrid me han despreciado siempre” [entrevista]. *Diario El País*. Madrid. Disponible en [https://elpais.com/ccaa/2015/05/28/madrid/1432829259\\_944255.html](https://elpais.com/ccaa/2015/05/28/madrid/1432829259_944255.html)
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1995). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra.
- Mangieri, R. (2012). “Ipsó-Facto: La insoportable estética de la desaparición antes y a partir de la caída de las Twins Towers”. *Revista Actual*, n.º 72, año 45. Disponible en <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/4630/4400>
- Mangieri, R.(2016). *Cuerpo y discurso: Cinco ensayos sobre la construcción social del sentido*. Mérida, Venezuela: Bordes de Papel.
- Zavala, I.(2016). *Bajtín y el acto ético del discurso al reverso*. San Juan: Letra & Pixel.

**NARRAR LA REALIDAD SOCIAL  
VENEZOLANA AL INICIO DEL XXI EN LAS  
NOVELAS *NOCHE OSCURA DEL ALMA* (2005)  
DE CARMEN VINCENTI Y *PRONOMBRES  
PERSONALES* (2002) DE ISAAC CHOCRÓN<sup>1</sup>**

**Vanessa Castro**

**Universidad de Los Andes, Táchira**

[vanessanatalyc@gmail.com](mailto:vanessanatalyc@gmail.com)

Recibido: 10-02-18

Aceptado: 30-05-18

**RESUMEN**

La novela como género literario se caracteriza por ser inacabada, polisémica y heterogénea. La diversidad en cuanto a su estructura, estilo, argumento y temática le proporciona esa cualidad plural. El escritor vuelca su mundo interior y artificios con un nexo que mira hacia el contexto histórico social del momento en el que escribe la obra. En este sentido, la hipótesis de lectura que orienta este artículo es en las novelas *Noche oscura del alma*, (2005) de Carmen Vincenti y *Pronombres personales*, (2002) Isaac Chocrón. La trama de ambas novelas parte de un discurso social propio del momento histórico en el que fueron escritas. Por tanto, se intenta dar cuenta de la realidad social para expresar su relación eminentemente social, a partir de algunos estudios teóricos y críticos sobre la novela (Swingewood, 1983; Lukács 2001, y Bajtín, 1989).

**Palabras clave:** novela venezolana del siglo XXI, teoría social de la novela, polifonía, literatura venezolana.

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de la investigación titulada: *La olvidadiza memoria en la narrativa venezolana: La tragedia de Vargas en obras y autores*, financiada por el CDCHTA de la Universidad de Los Andes, bajo el código NUTA-H-409-17-06-C.

**NARRATING THE VENEZUELAN SOCIAL  
REALITY AT THE BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup>  
CENTURY IN THE NOVELS *NOCHE OSCURA  
DEL ALMA* (2005) BY CARMEN VINCENTI AND  
*PRONOMBRES PERSONALES* (2002) BY ISAAC  
CHOCRÓN**

**ABSTRACT**

The novel as a literary genre is characterized by being unfinished, polysemic and heterogeneous. The diversity in terms of structure, style, argument and theme provides that plural quality. The writer pours out his inner world and artifices with a link to the social and historical context of the time in which his work is written. In this sense, the reading hypothesis that supports to this article is that in the novels *Noche oscura del alma* (2005) by Carmen Vincenti, and *Pronombres personales* (2002) by Isaac Chocrón the plot starts from a social discourse characteristic of the historical time in which they were written. Therefore, based on some theoretical and critical studies on the novel —Swingewood (1983), Lukács (2001) and Bakhtin (1989)— this article tries to account for social reality in order to express an eminently social relationship.

**Key words:** Venezuelan novel of the 21st century, social theory of novel, polyphony, Venezuelan literature.

**RACONTER LA RÉALITÉ SOCIALE  
VÉNÉZUÉLIENNE AU DÉBUT DU XXI SIÈCLE  
DANS LES ROMANS *NOCHE OSCURA DEL  
ALMA* (2005) DE CARMEN VINCENTI ET  
*PRONOMBRES PERSONALES* (2002) D'ISAAC  
CHOCRÓN**

## RÉSUMÉ

Le roman en tant que genre littéraire est caractérisé par être inachevé, polysémique et hétérogène. La diversité aux termes de structure, de style, d'argumentation et de thème lui confère cette qualité plurielle. L'écrivain verse son monde intérieur et ses artifices avec un lien qui regarde le contexte historique social du moment où l'œuvre est écrite. Dans ce sens, l'hypothèse de lecture qui supporte cet article est que dans les romans *Noche oscura del alma* (2005) de Carmen Vincenti, et *Pronombres personales* (2002) d'Isaac Chocrón, l'intrigue part d'un discours social du moment historique dans lequel ils ont été écrits. Par conséquent, à partir de quelques études théoriques et critiques sur le roman: Swingewood (1983), Lukács (2001) et Bakhtine (1989), on essaye de rendre compte de la réalité sociale pour exprimer une relation éminemment sociale.

**Mots-clés:** roman vénézuélien du XXI siècle, théorie sociale du roman, polyphonie, littérature vénézuélienne.

Nos encontramos en una época en que los estudios artísticos y culturales se precian por ser trans- y multidisciplinares. Recordemos lo manifestado por Cristóbal (2007) en cuanto a la interdisciplinariedad:

*No en balde han nacido nuevas nomenclaturas: George Steiner habla de «géneros pitagóricos», Rafael Argullol de «géneros transversales», e incluso Richard Rorty habla de un tipo de teoría donde se mezclan la observación sociológica y literaria, la reflexión filosófica y el análisis artístico (p. 15).*

Quizás posea mayor valor estudiar a una obra desde diversos ángulos, que a través de uno solo. A esto puede añadirse la interrogante de si la teoría hoy no goza de similar prestigio que en su florecimiento o aparición; o, si, por las características epocales, dicha teoría no parece, a simple vista, proporcionar las suficientes herramientas para el estudio.

Lo cierto es que, aunque la sociología de la novela haya surgido junto con el advenimiento de la clase burguesa como fuerza mercantil y productiva, partimos de que aún hoy goza de utilidad por la siguiente razón: existe una relación indiscutible entre el universo propuesto por el autor en la ficción y sus personajes, con el mundo real. En la novela actual, en muchas de ellas, se destaca el destino de los seres en su ámbito social, en su entorno. Tenemos claro que en toda novela habrá personajes (con un posible sustrato real) y cronotopo (lugares, ambientes, grupos y comunidades), por ello resulta una relación altamente compleja que por medio de la sociología se intenta comprender.

Con esto no quiero decir que la intención es que la novela se convierta en un documento<sup>2</sup> que solo refleje los procesos históricos,

<sup>2</sup> De lo contrario lo reduciríamos a una visión positivista, que solo refleje, a través del texto tratado como documento, los procesos históricos.

sino que se precia de ser un documento fehaciente de la vida<sup>3</sup> en un determinado entorno. De esta manera, sería supeditarla al mero servicio documentalista.<sup>4</sup> De acuerdo con Swingewood (1983, p. 9), la intención es procurar un análisis e interpretación que haga posible comprender por qué las ficciones novelísticas se remozan, se reflejan en la realidad social.

Es decir, el entramado literario descansa o se apoya en el entramado real, quizás porque es una fuente inagotable de exégesis sobre nuestro devenir como nación.

En este sentido, Swingewood (1983) manifiesta la relación compleja y dialéctica del hombre con la sociedad; sus formas de conducirse hacia el otro de manera oral o escrita conforme avanzan las épocas. A su vez, Cárdenas (s. f.), sobre las formas de la novela, sostiene:

*La forma de la novela es un intento de darle sentido a la vida empírica del hombre; pero el sentido se resiste a manifestarse de esa manera, resistencia que resulta en disonancia. Esa pretensión estética es el núcleo del conflicto psicológico y social de la novela, donde el 'dar sentido', por su aparente pertenencia al plano del contenido, requiere que lo ético y lo estético contribuyan a definir el problema. Estos elementos en la novela no son un telón de fondo, son constituyentes de cada singularidad y parte de la búsqueda que la caracteriza<sup>5</sup> (p. 6).*

Por tanto, la novela puede leerse, además, como un testimonio de la relación sociedad-hombre y sus transformaciones, aunque

<sup>3</sup> Entre las críticas de la teoría sociológica, se encuentra que no posee un método de análisis, pues ve la literatura con fines utilitarios y desdén su literariedad.

<sup>4</sup> Welck en Ceserani (2003) lo ha manifestado: las obras de arte no son documentos, son monumentos. Aunque pueden leer y estudiarse como documentos, pero hace la salvedad cuando se trata de clases. ¿Dónde quedan las obras actuales? ¿Habrán que esperar a que se conviertan en clásicos universales?

<sup>5</sup> El subrayado es mío.

no es mi propósito manifestar si un autor debe o no documentar el tiempo que vive o vivió.

Reitero, las lecturas cobran una interpretación de la insoslayable relación individuo sociedad y que se asume, a la vez, como una posible descripción e interpretación histórica. De lo contrario, las novelas realistas de Honoré de Balzac no tendrían pleno sentido y, al trasladarnos a un ámbito mucho más local en Latinoamérica, ciertas obras presentarían una lectura una tanto desarticulada por apartarse de su contexto, como las novelas que pueden etiquetarse como del ciclo del petróleo en Venezuela (*Oficina N°1, Mené*). Por lo anterior, Swingewood (1989) declara:

*La literatura no es un reflejo pasivo de determinados intereses clasistas, raciales, ambientales o simplemente la biografía personal del escritor; más bien la literatura surge tanto como interrogación y cuestionamientos a la realidad, como la respuesta compleja de hombres específicos que dan curso a sus vidas dentro de grupos humanos específicos, a esos problemas dominantes humanos, sociales y políticos de su tiempo (p. 169)*

En efecto, la obra debe mostrar un grado de autonomía entre la realidad y el autor. Quiero decir que la literatura no puede estar supeditada a la ideología del autor, pero sí, para ser verosímil, puede vincularse con la ideología social de un tiempo particular, del momento que retrata la obra. Aunque, irremediamente, mostrará una de las dos versiones —desvelar esto es una de las tareas del crítico literario—, porque, aunque no se quiera expresar directamente en la creación literaria, dicha creación tiene relación con el aparato cultural y el aparato ideológico del Estado, en palabras de Althusser. Y digo relación, mas no dependencia.

En vista de lo anterior, la investigación de carácter documental se trazó los siguientes objetivos: comprender, a través de una lectura social y cultural, el contexto histórico en el que fueron creadas las novelas como medio para vislumbrar la relación de nuestra literatura con la realidad social de la nación; e identificar, precisamente, esas conexiones sociales y políticas, pues estas hacen posible que el texto se precie como una polifonía del fin del milenio, y, asimismo, el ideologema<sup>6</sup> propio de la clase media alta venezolana, que vendría siendo su socio-texto.

## **SOCIOCRÍTICA Y POLIFONÍA**

Mijaíl Bajtín desarrolló los estudios sobre la novela durante las primeras décadas del siglo xx. Entre ellos se resalta la distinción del lenguaje (plurilingüismo), el papel del narrador en relación con sus intenciones, el cronotopo, la carnavalización y la polifonía, entre los conceptos principales. La concepción de la polifonía como objeto de estudio no se quedó con Bajtín: posteriormente a esto, Georg Lukács<sup>7</sup> desarrolla su teoría social de la novela<sup>8</sup> posiblemente por la indiscutible relación que tiene el entorno social en la creación de una obra. Para algunos, tal entorno puede enmascarse con el fin de no remitir directamente a esa realidad que se intenta ficcionalizar. Para otros, puede llegar a ser una alegoría de lo que podría ocurrir —rápidamente pienso en *1984* de George Orwell—.

Lo cierto es que esa eminente relación de un sinfín de obras con la realidad circundante fue lo que declara Lukács la razón que lo llevó a escribir. En concreto: la Primera Guerra Mundial

6 Podría definirse como la manifestación de la conciencia social a través de los personajes (individuo o conglomerado). Tal conciencia social es la voz que reúne y unifica a seres pertenecientes a un mismo grupo social. El escritor no hace más que tener un buen ojo para detectar cómo se expresa o través de qué acciones se expresa esa conciencia.

7 Para Guzmán (2003), Lukács “pone la mira en el fenómeno histórico de la lucha de clases y de la alienación del hombre provocada por el capitalismo” (p. 107).

8 Es preciso manifestar que bien podría incluir una síntesis de la teoría de Lukács como precursor de estos estudios, pero no me he propuesto dicha tarea. Lo relevante es mencionar de dónde surgen tales disertaciones.



(Lukács, 2000, p. 7). Luego, en décadas posteriores, los antecedentes y cimientos de dichos estudios permitieron que otros teóricos<sup>9</sup> retomaran y ampliaran los conceptos. Es el caso de la sociocrítica.

La sociocrítica es una teoría acuñada y propuesta por el profesor francés Claude Duchet.<sup>10</sup> La sociocrítica se asume, entonces, como una sociología del texto literario que destaca la importancia de su origen y espesor social. Guzmán (2002), en este sentido, hace una muy acertada interpretación del concepto de sociocrítica. En pocas palabras, es el medio que posibilita apreciar el espesor social en los textos por medio de los discursos sociales hallados en los personajes que dan vida al argumento. Así se tiene que el espesor social viene a ser el sustrato sobre el que se sostienen los discursos sociales. En palabras de Ramírez (2002):

*Se trata de una sociología crítica que aspira a ser una sociología del texto. Intenta restituirle al texto de los formalistas su condición social en cuanto específica producción estética, no como reflejo de tal o cual realidad: la sociocrítica lee lo social presente en el texto. Se trata de ver cómo se inscriben en el texto las condiciones sociales indisociables de la textualidad (p. 10).*

---

<sup>9</sup> George Lukács, Edmond Cross, Lucien Goldmann.

<sup>10</sup> Nació en Francia en 1925. Profesor de literatura de la Universidad de París VIII y Montpellier III. El nombre “sociocrítica” y el método empleado fueron creados por él. Aunque se inspiró en la “teoría psicocrítica” de Charles Mauron, (1948), también posee reminiscencias del “estructuralismo genético” propuesto por Lucien Goldmann durante la década de los 1960. La obra que cimienta la sociocrítica, *El manifiesto sociocrítico*, se publicó en el primer número de la revista parisiense *Littérature*, correspondiente al mes de febrero de 1971, en el ensayo intitulado: “Para una socio-crítica o variaciones sobre un *incipit*” (“Pour une socio-critique ou variations sur un *incipit*”). Este fue el punto de arranque, a partir de esta publicación, se extendió la bibliografía sobre el estudio teórico.

## **EL TEXTO Y SU RELACIÓN CON LAS CONDICIONES SOCIAL**

En la sociocrítica como teoría literaria destacan las marcas, los rastros que deja la sociedad, un momento social, un grupo, en la obra literaria, porque si bien al principio expresé la relación con la sociología de la novela, hay que tener muy claro que la sociología estudia, sobre todo, el proceso de producción y difusión de la lectura de determinados textos, mientras que la sociocrítica procura hacer visible las huellas de la sociedad que están en esos textos.

Asimismo, conviene destacar, como lo expone Ramírez (2002), que “es el lector el que vivencia aquel diálogo, reescribe y colabora con el texto para que éste se abra y se muestre” (p. 17). Es tarea del lector realizar ese tipo de lectura.

Al inicio expuse que George Lukács, Edmond Cross y Lucien Goldmann son los principales exponentes de la sociocrítica. Para el análisis que quiero realizar, voy a tomar las nociones de Claude Duchet<sup>11</sup> sobre el socio-texto o cómo concibe el autor el imaginario social que emula en determinada obra (frontera entre el texto: la ficción y lo extratextual: la realidad).

Pero, volviendo a la polifonía, esta se caracteriza por las diversas formas en que el autor inserta las palabras de la gente común en sus creaciones. En palabras de Bajtín: “se ordenan de manera especial al incorporarse a la novela, convirtiéndose en un sistema artístico específico que instrumenta el tema intencional del autor” (p. 116). Sirven de medio para orquestar o poner de manifiesto las intenciones o propósitos del autor, el cual es servir de ventana para evidenciar a los seres humanos (personajes) que relatan su historia; o por el contrario, enmascarar los discursos que se oponen al autor.

11 Para Guzmán (2003, p. 113), la propuesta de Duchet tiene mucha conexión con autores como Roland Barthes (tejido de significados en la lengua), Julia Kristeva (productividad y posibilidad de transformación), Gerard Genette (la unidad ordenada y coherente como sostén de la intencionalidad) y Yuri Lotman (la unidad cultural cuyos niveles de mensaje pueden aparecer como parte de un texto, como un texto o como un conjunto de textos).

He allí una intención que para Bajtín es el aspecto objetual-semántico y expresivo de la estratificación del lenguaje.

En definitiva, la polifonía cobra preeminencia en la novela porque “el prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir el segundo amo” (p. 116). Por esto, el carácter de las novelas como género es servir de tapiz que evidencie el panorama de un contexto, de una época o simplemente de los motivos del narrador. Para Bajtín (1989, p. 80), la tipología de las unidades compositivas en las que está conformada la forma novelesca son:

- Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes).
- Estilización de las diferentes formas de narración oral costumbrista (*skaz*).
- Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (diario, carta).
- Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico.

Además, otras formas textuales, como el lenguaje extraliterario: disertaciones morales, discursos morales, filosóficos, religiosos.

Bajtín expresa que el estilo de la novela se obtiene por la combinación, por la fusión de estos diversos estilos, y si puede llamarse así también, formas textuales. Sobre este plurilingüismo y plurivocalidad, Cárdenas (s. f.) señala:

*la diversidad de puntos de vista, dialectos, sociolectos, conciencia e ideologías que generan el diálogo que, extraño a la representación monofónica, casada con la verdad, con la referencia, con la objetividad, y con cierta forma de lo verosímil, entraña dos direcciones: 1. Sincrisis o conjunto de variaciones semánticas en torno a un tema con respecto al cual confrontan varios puntos de vista. 2. Anacrisis o maneras de provocar la opinión o la réplica del otro (p. 21).*

Son perspectivas que se ofrecen como mecanismos de difusión de la ideología de los personajes desde su cotidianidad, pero que parten de una sociedad y de un tiempo histórico determinado. Por ello, en las novelas objeto de nuestra investigación se evidencia un contexto social: la nación venezolana desde la última década del siglo xx y los inicios del siglo xxi. Venezuela pasaba por una transición política producto del descontento de la población en décadas anteriores. Se elegía a un nuevo presidente cuya campaña electoral y proyecto político se basó en apartarse de los modelos políticos tradicionales (principalmente Acción Democrática y Copei). De ahí que, en palabras de Gomes (2012, p. 110), el chavismo y su ratificación política se asuma como un motivo recurrente en la narrativa (cuento y novela). Por tanto, se corroboran los cruces entre la realidad ficcional y la realidad del país. A esto se suma un fenómeno natural: la tragedia o el deslave de Vargas, el cual marcó un antes y después en el destino del país.

En este sentido, los textos como realidades discursivas muestran las múltiples fracturas sociales. Tanto en *Noche oscura del alma* (en adelante, *NODA*) como en *Pronombres personales* (en adelante, *PP*) está presente la polifonía encargada de resaltar la ideología de los habitantes caraqueños; específicamente, habitantes de la clase media alta caraqueña.

### ***PRONOMBRES PERSONALES DE ISAAC CHOCRÓN Y NOCHE OSCURA DEL ALMA DE CARMEN VINCENTI: SEAMOS PERSONAJES PARA ENMASCARAR Y OLVIDAR QUE FUIMOS PERSONAS***

Tomemos a una persona, un individuo cualquiera que transita por la ciudad. A no ser que sea un marginado, formará parte activa del grupo social al que pertenece. De su forma de hablar, opiniones, expectativas de vida, profesión, lugar de residencia, entre otras co-

sas, podemos inferir cuál es su entorno social y el ideosema.<sup>12</sup> Los personajes en ambas novelas conforman un coro de interpretación a partir de los acontecimientos desencadenados por el deslave. Se convierten en seres ensimismados ante la realidad citadina, pero que no tienen posibilidades de desligarse de la tragedia. La tragedia está a flor de piel, así como el momento político y social que vive el país. En *PP* lo anterior es evidente:

*Ese mes de diciembre de 1999 avanzó por entre un torbellino de propaganda electoral, centrado en dos monosílabos básicos de cualquier idioma: Sí y No. Había simpatizantes para cada uno. Y en el endiablado tráfico de calles y avenidas, en medio de cornetas que chillaban sin cesar, se oían los gritos de Sí o No (p. 10).*

(...)

*Con más politiquería. Aprobada la nueva Constitución, sin darnos reposo para llenar nuestros días con la pesadez del duelo, cual si nuestra existencia fuese remedo de números consecutivos de circo barato, arrancó la campaña electoral para elegir todas las autoridades oficiales, desde la máxima hasta el último concejal del más recóndito municipio. Mientras tanto en Vargas, llamado el estado epicentro de la tragedia, todo quedó paralizado (p. 12).*

A modo de confesión, María Teresa Sánchez, uno de los personajes principales, nos sitúa en el contexto del país, pero hay que detenerse en la procedencia del personaje. En los capítulos siguientes, cuando la narración pasa a la voz de Agustín Campos, entenderemos su naturaleza, la naturaleza social de cada uno:

<sup>12</sup> Se refiere al modo de actuar y expresarse desde la práctica social, es decir, de la dinámica social del día a día.

*Todos somos graduados de universidades venezolanas y algunos hemos hecho postgrados en instituciones extranjeras. Todos somos de clase media tirando a alta y todos somos hijos de inmigrantes a Caracas, bien sea del interior del país (mi familia es de Maracaibo y la de Aura de Valencia) o del extranjero (los de Arturo y Victoria son españoles; los de Bernardo, italianos; los de Moisés y Rebeca, de no sé de dónde de Europa Central) (p. 22).*

La información suministrada permite designar directamente a estos personajes como seres que se desenvuelven en la dinámica social de la clase media alta. Una clase media alta que, quizás, intentó anticipar el descontento y desencanto que, años más tarde sumergiría, también, a la población venezolana de similar condición hasta llegar a los sectores populares. Es preciso hacer un alto sobre la clase media alta en relación con nuestro país. Según González (2014), quien se vale de otros autores (Hidalgo, 2010; García Guadilla, 2006; López Maya, 2004; y Barrios, 2004), esta se caracteriza por ser aquella que, en líneas generales, posee una situación económica estable. Así, los bienes materiales y la proyección de planes a futuro que se concretan a través de la disponibilidad monetaria, se ratifica en las acciones de los personajes de ambas obras. Por otra parte, y desde la consideración de la referencialidad de las novelas, Gomes (2009) expresa que estas plasman con verosimilitud la realidad social, pues se leen con cierta correspondencia con algunas producciones de la década de los setenta en cuanto al “informalismo”. Es decir, una realidad feroz y cruel.

No obstante, si bien el pre-texto<sup>13</sup> es el que corresponde al ocaso del siglo XX e inicio del nuevo milenio, todo parece remontarse a las décadas de los ochenta y setenta en Venezuela, porque en

<sup>13</sup> Referencia al mundo cultural (formas, expresiones, modos, imaginarios) de un grupo o momento social determinado.

ella se produjeron los marcados cambios de tipo social, económico y cultural. Razón de ello es que Agustín Campos se expresa con un dejo de nostalgia sobre los rasgos de cada personaje: “todos hablamos más o menos bien el inglés. Otra herencia que nos dejó la ‘Gran Venezuela’” (p. 26).

Las circunstancias políticas y sociales son objeto para discutir sobre nuestro devenir que resulta incierto, resquebrajado a partir de la tragedia.

Al igual que en *PP*, en *NODA* el personaje principal es oriundo de la clase social media alta. El pre-texto en el que se ubica la juventud de Adriana ocurre durante la década de los ochenta y noventa. Muestra de ello son los álbumes familiares en donde se recopilan imágenes de las vacaciones familiares; vacaciones en destinos predilectos de la clase media caraqueña (Mérida, La Guaira) y el extranjero (Buenos Aires, Londres). Asimismo, el sitio de residencia de la familia de Adriana es una urbanización de clase acomodada: Los Chorros. Por su parte, el lugar de escape y esparcimiento lo conforma La Guaira. Durante la infancia de Adriana, sus padres alquilaban una casa en lo alto de una montaña. En otra ocasión se hospedaban en un hotel, o de paseo con amigas de la adolescencia:

*Recuerdo que cuando era muchacha, todavía en el colegio, los padres de unas amigas tenían una casa preciosa allí frente a ese verde cuidado de paisaje suizo, y varias veces me invitaron a que me fuera de vacaciones o fines de semana (p. 82).*

Por último, su hermano Gabriel adquirió un apartamento para el disfrute de toda la familia. En definitiva, el círculo familiar y amistoso de Adriana está enmarcado por una clase social media con acceso a beneficios a los que no toda la población podía acceder. Lo anterior se ratifica con Mateo, amante de Adriana durante los días previos a la tragedia. Mateo ofrece el contraste de la población vene-

zolana. Mientras ella había crecido en una urbanización segura, planificada, ordenada y limpia, Mateo “había vivido en diversas partes pero siempre dentro del mismo barrio, solo se mudaban buscando mejorar a media que la pescadería progresaba” (p. 151).

El exilio, la migración de los habitantes a otros países viene a conformar otra realidad dentro de las prácticas discursivas de esta clase social producto del deslave. En ambas novelas, los personajes, luego de que ocurre el hecho catastrófico, piensan irse del país. En *PP*:

*Los que podían porque tenían y muchos otros sin poder o tener, comenzaron a irse al exterior, influenciados por la magnitud del desastre, por la delincuencia soberana en la vida diaria, y porque, valga la redundancia, veían y olían a sus pies aquella fruta hedionda que ahora les parecía el pronóstico más acertado sobre lo que sería ese futuro que antaño saboreamos por anticipado. (...) Me he quedado y me quedo porque sencillamente no tengo a dónde ir* (p. 13).

Lo anterior tiene similitud con *NODA*. Transcurrido el tiempo, familiares y amigos de Adriana tienen entre sus opciones irse del país. Es el caso de Maite, amiga desde la juventud. Muchos de los familiares de Maite se han ido del país, se hallan disgregados por diversos territorios del planeta. Al finalizar el capítulo, igual que María Teresa Sánchez, Adriana dice: “Divago, no me quisiera ir nunca de aquí. La nostalgia me mataría. ¿Y si todos se van? ¿Cómo harías con tu cajón de fragmentos de recuerdos?” (p. 164).

Por lo anterior, en estas novelas, el socio-texto,<sup>14</sup> el discurso social o las voces de los habitantes/personajes, a la vez que conducen las acciones —Adriana en *NODA* y María Teresa Sánchez en *PP*—, al igual que el incipit,<sup>15</sup> que en pa-

<sup>14</sup> Es el resultado del pre-texto y co-texto. Lo conforma el incipit, el discurso social y el socio-grama.

<sup>15</sup> La etimología de la palabra indica entrada, las palabras que dan inicio a la presentación de la



labras de Guzmán (2008), “tiene la función de fijar las coordenadas espacio-temporales e identitarias del texto mediante la presentación o la descripción de espacios, tiempos y personajes” (p. 114), muestran el panorama social, económico y cultural de la Caracas de las últimas décadas del siglo xx. Un final de siglo que se vistió de luto y fue acompañado por la nostalgia y el dolor provocado a raíz de la tragedia. Por esta razón, quizás, Silva (2009) exponga que el lector se acerca a novelas que reproducen la realidad como medio para entender y conseguir respuestas que no encuentra en el plano especular.

Es necesario explayarse en relación con el íncipit de ambas novelas en cuanto a los títulos de los capítulos. Bien es sabido que por medio de los nombres de las obras, títulos, epígrafes u otras rúbricas que forman parte de los elementos paratextuales o según Duchet, “textos prefaciales”, es posible obtener mayor conocimiento sobre lo que, en muchas ocasiones, no se encuentra expresado en el texto.

Desde luego, igualmente, ratifican y sintetizan la información que se desarrolla a lo largo de los capítulos. En este sentido, en *NODA* y en *PP*, los autores emplearon categorías gramaticales como pronombres personales y adverbios para nombrar los capítulos. Por lo general, el nombre de un capítulo lo integra una oración o frase. Ocurre también que no hay nombres, solo números o simplemente espacios para dividir una narración de otra. Por su parte, en *NODA*, la novela está conformada por tres apartados. El primero se titula “Porque va borrando el agua lo que va dictando el fuego”, compuesto por dieciséis capítulos. Cada uno recibe el nombre de un adverbio que puede ser de tiempo: *jamás*, *antes*, *luego*, *hoy*, *aún*, *en tanto*, *todavía*; de cantidad: *casi*, *además*, *tanto cuanto* y *apenas*;<sup>16</sup> de compañía: *junto*, de modo: *también*, o de lugar: *allá*. Así mismo, emplea el pronombre indefinido *nadie*, que también puede desempeñar la función de adverbio de cantidad. La segunda parte, “Sigue un lento caer de horas inútiles, desprendidas del tiempo”, está conformada

obra o texto.

16 También puede funcionar como adverbio de modo.

por doce capítulos. Emplea, igualmente, adverbios de tiempo, de cantidad, de modo y de negación (*ahora, cuando, mientras, siempre o nunca, cuánto, durante, entonces, cómo, lentamente, tampoco, mañana y después*). Y la tercera parte, “Pero volvamos con muerte y todo a la mar llena”, está compuesta por dos capítulos: un adverbio de duda: *acaso*, y una frase modal: *a tientas*.

Toda esta explicación sobre el uso de adverbios posee una notable intención que confluye con el hecho de pretender ser personajes y no personas. No obstante, al intentar tal pretensión, solo se vislumbra cómo poseen dichos personajes características muy marcadas y verosímiles de cualquier víctima de la tragedia.

En relación con *PP*, el autor optó por el empleo de pronombres personales en la primera parte, “Al borde”: *yo, tú, él, ella, ustedes, ellos, ellas*. En la segunda, “Desterrados”, se utilizan pronombres indefinidos: *alguien, algunos*, y demostrativos: *este, esta, esos, aquellos, aquellas, eso, aquel y estas*. ¿Por qué tales denominaciones? Tal vez para generalizar, para no inmiscuirse y hacer un intento por dotar a la narración de impersonalidad, de ubicuidad. Todos, venezolanos o no, podemos ser víctimas de traumas que colman de desasosiego la vida. En el capítulo “Cómo”, se intuye lo anterior: “¿Cómo contar la historia? ¿Cómo ubicar seres y casas y voces y edificios y árboles y animales y botes descarriados de sí mismos? ¿Cómo articular los fragmentos de ese otro discurso titánico y narcisista?” (p. 245). Producto de ese trauma, deja de ser persona, ya una vez lo fue. Ahora que intenta el ejercicio de narrarse, se convierte en personaje; como expresa Adriana al final del capítulo, es mejor ser un personaje.

Con todo, parece una contradicción porque, aunque el personaje no procure perfilarse mucho y prefiera ser un pronombre en el caso de *PP*, se transmuta en el retrato de una clase media venezolana, razón por la cual se identifican los lectores claramente. Quizás producto de esto es que los críticos, entre ellos Sandoval (2016) y Silva (2011), hayan expresado cómo se volcó el mercado editorial a publi-

car estas ficciones permeadas de realidad. De allí que sea importante rastrear la relación del mercado editorial y el comportamiento o la respuesta del lector.

## ISAAC CHOCRÓN Y CARMEN VINCENTI: BRÚJULAS PARA LA CREACIÓN DEL CO-TEXTO<sup>17</sup>

Isaac Chocrón<sup>18</sup> nació el dos de diciembre de 1933 en Maracay —aunque, según otra fuente, la fecha de nacimiento es el veinticinco de septiembre de 1930—, y murió en Caracas en el 2011. Fue toda una autoridad en el teatro venezolano, junto con Roman Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. Bien podrían escribirse cuantiosos ensayos sobre su dramaturgia. No obstante, el texto que se ha intentado estudiar es una novela y no una obra de teatro. Solo quiero expresar que bien pueden establecerse algunos nexos entre sus obras porque las temáticas y la configuración de los personajes guardan cierta similitud. Entre *Animales feroces*, de 1963, y *PP*, se destaca la impronta familiar en el quehacer de los personajes. Al respecto, Márquez (2000) señala, en Chocrón, la influencia de la familia y su relación de dependencia:

*El autor advierte que la familia es una carga onerosa para el individuo, sobre todo por la imposición de normas sociales, religiosas y culturales que encierra cada núcleo, las cuales deben ser aceptadas por todos los miembros por el simple hecho de haber nacido en ella (p. 40).*

En este sentido, así como la procedencia, también la imposición producto del cúmulo de normas dictamina el destino de los personajes en sus obras. Por tanto, los personajes se destacan por

<sup>17</sup> El talante cultural, el universo cultural manejado por el autor.

<sup>18</sup> Más de veinte obras teatrales en su haber entre las más reconocidas están: *Animales feroces*, 1963; *Tap dance*, 1999; *La revolución*, 1971; *Asia y el lejano oriente*, 1966; *Clipper*, 1987.

un todo coherente cuyo propósito es, posiblemente, demarcar, distinguir al venezolano hijo de padres inmigrantes. Por esta razón, y como se dijo en líneas anteriores, los personajes de *PP* o bien parte de su familia son oriundos del extranjero o del interior del país, característica que distingue el universo ficcional del autor, en comparación con otros autores, en este caso, Carmen Vincenti en *NODA*.

Ahora bien, el hecho de que casi todos los personajes, tanto en *PP* como en la mayoría de las obras de teatro de Chocrón, pertenecen a la clase media,<sup>19</sup> tiene su razón de ser porque sus obras armonizan con el momento histórico social delimitado por la democratización y el crecimiento económico de la nación, pero cuya existencia entra en conflicto.

Por eso, en sus personajes se avista, en palabras de Azparren (2012), “paradójica contraposición a un país sin pasado” (p. 60). Este aspecto se ratifica en las propias palabras del autor: “Venezuela es un país que no tiene pasado. El pasado es ayer que se acabó anoche. (...) aquí no tenemos nada. Ningún tipo de pasado. (...) Vivir en Venezuela es un reto. Un reto fenomenal, que por eso vivo aquí” (p. 14). Esto cobra relevancia con el análisis hecho por Rotker (2009). La autora percibe en su obra el destierro, el viaje, el no lugar, las genealogías y el aquí dentro, entre otros temas, para delimitar la transgresión, concebida como categoría de estudio en la obra de Isaac Chocrón.

Interesa lo expuesto por Rotker porque el aquí dentro es la relación íntima entre amigos o familiares. El espacio integrado por un grupo reducido, dentro de un espacio confortable, pero delimitado por paredes y circunscrito a la urbe, a lo ciudadano. *PP* no escapa a este hecho. Los personajes que orquestan a la novela se mueven en ambientes claramente urbanos. Pero al enfocar un poco más la lente, encontraremos que los espacios en que departen son las salas de estar de sus viviendas: María Teresa en su apartamento con Agustín

<sup>19</sup> Característica que también se aprecia en *NODA*.

hijo; la familia de Agustín Campos, en la casa de los Waimber: “el templo de los Waimber es una casota burda de cómoda” (p. 30).

Igualmente, entre Chocrón y los personajes, sobre todo entre Agustín Campos y María Teresa Sánchez, parece existir un guiño autobiográfico. Isaac Chocrón egresó como economista y ambos personajes son economistas; al igual que la realización de estudios en el extranjero, porque tuvo su formación universitaria y de posgrado en universidades norteamericanas.

Carmen Vincenti nació en Caracas en 1943 y murió en 2016. Fue profesora de la Universidad Simón Bolívar. En el año 1997 fue distinguida con el premio Municipal de Literatura. Víctor Bravo expresa que su obra ficcional está recogida en cinco novelas y cuatro libros de cuentos<sup>20</sup>. En su haber hay también producciones en el terreno del ensayo y la crítica, pero esta fue firmada con el nombre Carmen Bustillos.

A juicio de los críticos, su obra está dotada de una particular mirada femenina del mundo. Es decir, la indagación de la intimidad de la mujer, el deseo, el erotismo, así como los juegos intertextuales son marcas de su estilo como narradora (Bravo, 2017 y Rivas, 2012).

## **POLIFONÍA EN *NOCHE OSCURA DEL ALMA* (2005)**

En *NODA*, la polifonía se puede evidenciar a través de la reproducción paródica de la elocuencia periodística o noticiosa, de la incorporación de otros géneros: la crónica, la carta y la intertextualidad a través de los versos que convierten a la novela en una especie de tríptico del tiempo: pasado, presente y futuro, a consideración de Blanco (2005).

En el capítulo “33 noticias y una alocución presidencial”, se emulan los datos proporcionados por los diarios nacionales durante

<sup>20</sup> *En cristales de cuerdas de arena* (2000), *La sombra como siempre detrás de sí misma* (2001), *Cuentos de seducción, las muñecas y el Moloch* (2006), *Bajo las ruedas del tiempo* (2008), *Cuentos de cuentos* (2008), *Cuentos de seducción* (2005), *Guiones solitarios, once estaciones y alucinaciones del azar concurrente* (2011).

los días de la tragedia. En la sección anterior hemos expresado que la idea fue otorgar verosimilitud en cuanto a la reconstrucción de los recuerdos por parte de Adriana, a modo de un álbum de imágenes provenientes de diversas fuentes. En cualquier caso, tal plurivocalidad periodística permite entrever la *sin crisis* y la *anacrisis*.

En relación con la *sin crisis*, se aprecia a través de aquellas noticias que ofrecen diversas versiones sobre el mismo tema: las acciones emprendidas por las autoridades durante la tragedia, los casos de saqueo y robo a la propiedad privada, las promesas por la reconstrucción del estado Vargas.

Por su parte, la *anacrisis* se presenta como un medio para provocar la confrontación o réplica; es el caso de la alocución presidencial. Los televidentes se encuentran ante la pantalla. No tienen oportunidad de contradecir, intervenir o preguntar, pero sí da pie a que en cada hogar se realice tal refutación. Es el caso de la familia de Adriana, específicamente con su hermana Maruja.

Asimismo, más que diálogo, lo vemos en el monólogo de Gonzalo cuando va a visitar a Adriana días después del deslave. Intenta convencerla del proyecto regenerador del país con el nuevo mandatario, pero solo ocasiona un barullo de contradicciones en la protagonista que la conducen a intentar soltarse del recuerdo del amor; más que del amor, del apego:

*Sin embargo, una vieja luz se dejó ver: entendiste, finalmente y en todo su peso, que el vacío que horadaba tu espíritu estaba distante ya de la ausencia de ese ser desconocido. Este se alimentaba de la decepción, del desengaño, del desencanto infinito de la quimera envilecida (p. 131).*

Ahora bien, la crónica y la carta como tipos textuales, a diferencia de las noticias que irrumpen en el relato, igualmente pueden considerarse muestras de la polifonía en la novela. En relación con

la crónica, es preciso decir que no se incrusta en el texto a modo de fragmento, como es el caso de las noticias y la alocución presidencial. Al no existir una segmentación evidente, resulta complejo expresar la existencia de la crónica. Lo que sucede es que forma parte del tejido textual sin advertir al lector con títulos o cambios en el uso de la fuente.

La crónica<sup>21</sup> va más allá de aquella narración ordenada y lineal que da cuenta de hechos trascendentales o no en la vida de un individuo. Por esto, Pacheco (2009) manifiesta:

*Por crónica no sólo debe entenderse el relato de la pequeña historia de los días, sino su clara preocupación por su manera de contar, y al evolucionar en ella las tres disciplinas que la originan —historia, periodismo y literatura—, se conforma un género de innegable estirpe literaria dada la mencionada preocupación por decir, la amenidad de los relatado y el ágil manejo del lenguaje (p. 47).*

Esa preocupación por la amenidad de lo narrado y el manejo del lenguaje es quizás la razón por la cual Antonieta Madrid (2012), en el prólogo, la cataloga como una novela híbrida, porque claramente posee el estilo de la novela, pero su trama es multiforme a fin de intrigar al lector y moverlo a debatirse ante lo leído. No obstante, en ciertos pasajes de los capítulos es tangible la presencia de la crónica. Un ejemplo de ello son los relatos de los paseos por La Guaira durante la infancia, las descripciones de las vacaciones; en particular, el paseo por Macuto en 1970. La narradora se esfuerza por hacer una descripción de la Guzmanía en su época de esplendor:

---

21 Bien podría ahondarse en el estudio de la crónica como género discursivo y su relación con *NODA*, pero este no es el propósito de la investigación.

*Un día tu papá consiguió un permiso no supiste cómo y los llevó a la Guzmania. (...) la cultura de la Venezuela de entonces y cómo en esos salones se daban grandes fiestas y la gente hacía cualquier cosa para obtener una invitación. Y lo que no viste lo fuiste imaginando.<sup>22</sup> las litografías de flores pintadas a mano. Los grandes lienzos de escenas domésticas, el daguerrotipo de algún personaje importante, un exquisito abanico de madera de olivo para las cartas de visita que descubriste muchos años después en uno de tus libros de arte. Quizás una muestra de pintura pre-rafaelista adquirida por Guzmán en Europa o una vitrina esquinera con mariposas de esmalte y collares de ópalo, chinerías o pendientes de Lalique en marfil. Y hasta algún vitral Tiffany explotando los colores de un pavo real (p. 194).*

Además, se empeña en tratar de proporcionar datos de la vida social en ese contexto, pero con el componente que solo le puede proporcionar el discurso literario y no el histórico o el periodístico.

Junto a esta crónica, también algunas parecen tomar visos de la crónica social presente en las revistas de farándula y cotilleo, y en la sección de sociales de los diarios capitalinos. Es el caso de la boda de Fernán y Elena en 1958, padres de Adriana:

*Muy celebrado estuvo el enlace entre Elena Fabiani y Fernán Correa<sup>23</sup>, miembros de dos distinguidas familias de nuestra sociedad capitalina. La novia fue acompañada al altar por su padre Enrique*

22 El subrayado es mío.

23 Asimismo, este pasaje es propicio para establecer un brevisimo acercamiento de la novela como sociotexto. Líneas anteriores expresamos que estos personajes pertenecen a la clase media alta. Pero no es necesario que el narrador nos proporcione el dato. Por medio de frases como: “nuestra sociedad capitalina” junto con la descripción del traje y *bouquet* sin dejar a un lado el lugar de la recepción, podemos concluir que el sociotexto es el que, en efecto, corresponde a la clase media alta venezolana.



*Fabiani Ortiz e iba trajeada en shantung de seda natural, estilo clásico. La elegante cola confeccionada en encaje torchón se desprendía de los hombros y llevaba en sus manos un bouquet de orquídeas con lazos de cinta color lila. La recepción tuvo lugar en la quinta “Entre Ríos” de Santa Mónica, donde la pareja recibió las acostumbradas felicitaciones de familiares y amigos (p. 198).*

Así, la crónica permite informar al lector de forma sucinta los acontecimientos del pasado, de una época que no es posible reconstruir por la no existencia del personaje; pero en otros casos, es la imaginación el elemento para llenar esos vacíos que no proporciona lo tangible, junto con “la capacidad de observación de la realidad y cierta disciplina de la mirada”, a decir de Muñoz (2008, p. 631). Al mismo tiempo, no puede obviarse que la novela se construye sobre los cimientos de la memoria, y tal vez, el emplear la crónica como estilo en ciertos capítulos y pasajes, se haga para impedir borrar los hechos, debido a que esta realidad, como muchas tantas, es digna de ser bien contada.

La carta es otra forma discursiva empleada. En este caso, sí se diferencia del texto a través de la cursiva. Las cartas que se incluyen provienen del pasado, un pasado remoto en el que ni siquiera Adriana había nacido. Son las cartas de amor entre sus padres, Elena y Fernán. Adriana y su hermana Maruja se topan con las cartas, igual que con las fotografías, cuando comienzan a arreglar y guardar en cajas los bienes de sus padres. En este sentido, las cartas configuran el pasado que debe ser ordenado y articulado.

El último aspecto que permite determinar la polifonía en la obra es la intertextualidad de los versos que dividen la novela en tres partes. Especie de tríptico de tres tiempos, como ya se mencionó *supra*. La primera parte de la novela inicia con los versos de sor Juana Inés de la Cruz: “*porque va borrando el agua / Lo que va*

*dictando el fuego*". Los dos versos integran el romance "Con que en sentidos afectos prelude al dolor de una ausencia".

El narrador, algunas veces en tercera persona y otras en la primera y la segunda, relata lo acontecido previamente a la tragedia y durante ella. Hay que detenerse en las acciones previas a la tragedia porque son estas las que permiten la conexión con el poema de sor Juan Inés. La ausencia es la pérdida del amor: el amor de Gonzalo y la pérdida física de sus padres. El romance de sor Juana<sup>24</sup> inicia una despedida enmarcada con dolor, con llanto y desasosiego. Se intuye que es la misma tristeza que embarga y seguirá embargando a Adriana. Es interesante apreciar que la protagonista se encontraba en un ensimismamiento producto del duelo amoroso, que no podía entrever lo que sucedería los días próximos. Por ello es que los versos enmarcan el sentimiento de zozobra.

La segunda parte de la novela inicia con los versos de Maruja Vieira, poeta colombiana: "Sigue un lento caer de horas inútiles, / desprendidas del tiempo".

Estos versos son parte del poema "Tiempo definido". Después de relatar cómo sobrevivió a la tragedia y sobrevivieron otros tantos que halló en ese viaje fatídico por la supervivencia, pasa a relatar el intento por continuar con su vida y olvidar. Sin embargo, olvidar se hace difícil porque en el intento de hallar en la memoria un pasado afable y familiar, se topa con la reiteración del trauma. Por esto se añaden, desde la apreciación de Blanco (2005), las voces de los otros personajes que desdeñan, denuncian o simplemente destacan entre ellos la tragedia. Gustavo, que dirige su discurso hacia la acción militar y su desempeño con la sociedad civil; Maruja, quien se deja llevar por la exageración de la prensa, o Florencia, que duda sobre todos los que ofrecen una versión.

<sup>24</sup> Ya que para despedirme,  
dulce idolatrado dueño,  
Ni me da licencia el llanto  
ni me da lugar el tiempo.

La última parte de la novela la introduce un verso del poeta Rafael Cadenas, perteneciente al poema 27 de *Los cuadernos del destierro* (1960): “pero volvamos con muerte y todo a la mar llena”.

Después de que Adriana vivió la tragedia e intentó sacarla de su memoria, se abrirá paso al futuro, pero un futuro que cada día ofrece simulacros de la muerte. El párrafo final colma de incertidumbre al lector: ¿Se encuentra entre la borradura del sueño o se despide de la vida para entrar a los terrenos de la muerte? Este aspecto le confiere la característica de final abierto.

## CONCLUSIONES

Es bastante certero considerar la literatura como el medio para enmascarar la realidad. Ahora, cuando he llegado al final de la escritura de este artículo, considero que no solo la enmascara, sino que también, en este caso la potencia, resalta y robustece. Por ello fue posible reiterar lo expuesto por Piglia (2001): “todo se puede ficcionalizar” (p. 10). Gracias a la invención del escritor, la ficción logra dialogar con una realidad con la que a veces no es posible lidiar.

Ahora bien, en cuanto al objetivo principal de este artículo, es notable que el contexto histórico en el que fueron creadas las novelas está presente en ellas: el deslave de Vargas y los escenarios políticos (elección de la Asamblea Constituyente en 1999). Entonces, la literatura, en este caso, no elude los escenarios sociales de un determinado entramado social, sino todo lo contrario, y aunque quizás suene un tanto jactancioso, se evidencia y constata la relación de nuestra literatura con la realidad social de la nación precisamente por esas conexiones sociales y políticas, pues estas hicieron posible que el texto se apreciara como una polifonía del fin del milenio y, asimismo, del ideograma propio de la clase media alta.

De allí que el enmascaramiento haya resultado palpable en *Noche oscura del alma* y *Pronombres*, porque aun cuando ha transcurrido un siglo de la fundación de nuestras letras, nuestra litera-

tura sigue mirando a la realidad para reconocerla y así percatarse de lo que somos. La constante búsqueda en sucesos que conforman nuestro entramado como sociedad, razón por la cual bien pueden retomarse los planteamientos de Angarita (2007) sobre los planos, “el paisaje nacional”, “el perfil de los personajes” y el “urbanismo político”, en los que discurre la novela nacional.

En ambas novelas fueron palpables tales representaciones. A través de este corpus, nos fue posible demostrar que el paisaje nacional ya no es meramente rural, sino que se caracteriza por lo urbano. Es esta una tradición, como sabemos, presente desde mediados del siglo xx. Asimismo, los personajes se encuentran claramente perfilados por ese ambiente urbano sin escapar de las disquisiciones políticas fluctuantes con cada época. Es así como Adriana, Mateo, Gonzalo, María Teresa Sánchez, Agustín Campos y Agustín Campos hijo, por solo nombrar algunos, se erigen, en cuanto personajes, como enfatizadas marcas del urbanismo político y social propio de los albores del siglo xxi. De esta manera, acciones que parten de la realidad formarán parte de la creación literaria.

## REFERENCIAS

- Angarita, R. (2007). *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos*. Mérida: Publicaciones Vicerrectorado Académico.
- Azparren, L. (2012). *Isaac Chocrón: la vida requisada*. Caracas: Bid & Co. editor.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Blanco, J. (2005). “Noche oscura del alma de Carmen Vincenti: El eterno eco de la memoria colectiva”. *Cuadernos de Literatura*, 10 (19), pp. 115-119. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228518.pdf>
- Bravo, V. (2017). “Carmen Vincenti cuentista: once estaciones y el deseo”. Disponible en [http://www.el-nacional.com/noticias/literatura/carmen-vincenti-cuentista-once-estaciones-deseo\\_179776](http://www.el-nacional.com/noticias/literatura/carmen-vincenti-cuentista-once-estaciones-deseo_179776)

- Cárdenas, A. (s.f.). Grandes teóricos de la novela. Disponible en [http://cmaj.aveviana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1280521350161\\_1104984684\\_2494](http://cmaj.aveviana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1280521350161_1104984684_2494)
- Chocrón, I. (2005). *Pronombres personales*. Caracas: Random House Mondadori.
- Cristóbal, J. (2007). *Alfabeto del caos: Crítica y ficción en Paul Valéry y Jorge Luis Borges*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado.
- Gomes, M. (2009). *La realidad y el valor estético. Configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Gomes, M. (2012). “Sol negro sobre el Caribe: ‘la Tragedia de Vargas’ en la nueva narrativa venezolana”. *Argos*, 29, n.º 56. 109-133. Disponible en [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s0254-16372012000100008](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0254-16372012000100008)
- González, L. (2014). “Falta de oportunidades e insatisfacción: La clase media en Venezuela”. *Revista SIC*, pp. 163-171. Disponible en [http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/SIC2014764\\_163-171.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/SIC2014764_163-171.pdf)
- Guzmán, C. (2003). *Anuario estadístico cultural. Las cifras del libro y las bibliotecas en Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.
- Guzmán, M. (2008). “Panorama de las teorías sociológicas de la novela”. *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 3 (5), pp. 88-124. Disponible en <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num5/Guzman.pdf>
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.
- Márquez, C. (2000). *La dramaturgia de Isaac Chocrón. Experiencia del individualismo crítico*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrados. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela
- Muñoz, B. (2012). “Noticias desabotonadas. La crónica latinoamericana”. En Jaramillo, D. (ed.). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Pacheco, B. (2009). “Elisa Lerner: crónica y autoficción”. En Díaz, C. (coord.). *Leer en voz alta. Lenguajes emergentes de la crítica*, pp.47-57. Mérida: Universidad de los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.

- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ramírez, J. (2002). “Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: Estructuralismo, semiótica y sociocrítica”. *Revista Comunicación*, 12, 2, (23), pp.1-20. Disponible en <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1201>
- Rotker, S. (2009). *Isaac Chocrón y Elisa Lerner: Los transgresores de la literatura venezolana*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Sandoval, C. (2016). “Tópicos de la narrativa venezolana reciente”. *Presente y Pasado*, 21 (41), pp. 11-21. Disponible en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/42473/1/articulo1.pdf>
- Silva, P. (2011). “Novela e imaginación pública en la Venezuela actual: el regreso de viejos fantasmas”. Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/novimagve.html>
- Swingewood, A. (1983). *Algunos problemas de la sociología de la novela*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones.
- Vincenti, C. (2005). *Noche oscura del alma*. Mérida: El Otro, El Mismo.
- Wellek, R. (2003). *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Editorial Laia.

**DISTOPIA DEL PODER EN *ANGOSTA*,  
DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE,  
*LAS PERIPECIAS INÉDITAS DE TEOFILUS  
JONES*, DE FEDOSY SANTAELLA,  
Y OTROS TEXTOS LATINOAMERICANOS<sup>1</sup>**

**Cristhian Camacho Soto**

**Universidad de Los Andes, Táchira**

[soto4c@gmail.com](mailto:soto4c@gmail.com)

Recibido: 13-03-2018.

Aceptado: 08-04-2018

**RESUMEN**

La distopía es el género literario más político de todos, y se extiende por una amplísima gama de connotaciones y elementos que se circunscriben al mundo complejo del poder. La presente investigación tiene como propósito establecer vínculos comparativos entre las estructuras narrativas de los textos escritos por Abad Faciolince (2004) y Santaella (2009), a través de los cuales se han explayado en los terrenos de la distopía, y han dibujado sociedades violentadas que nos remiten a la constante distopía de las entidades latinoamericanas; además de sentar las bases del subgénero desde la rama de la ciencia ficción. Por medio de una investigación documental se profundizará sobre los diferentes elementos que componen la distopía de poder y, además, muestran aristas diferentes entre Latinoamérica y otros hemisferios, con base en autores ya clásicos como Foucault, Deleuze y Williams, y contemporáneos como Bauman.

**Palabras clave:** distopía, poder, Latinoamérica.

---

<sup>1</sup> Síntesis de trabajo de grado presentado para optar al grado de magister. Defendido el 02-12-2017, con la tutoría de Psic. Fania Castillo

**DYSTOPIA IS THE MOST POLITICAL OF ALL LITERARY GENRES, AND SPREADS ACROSS A VERY WIDE RANGE OF CONNOTATIONS AND ELEMENTS THAT ARE CIRCUMSCRIBED TO THE COMPLEX WORLD OF POWER. THE PURPOSE OF THIS**

**ABSTRACT**

Dystopia is the most political of all literary genres, and spreads across a very wide range of connotations and elements that are circumscribed to the complex world of power. The purpose of this research is to establish comparative links between the narrative structures of the texts written by Abad Faciolince (2004) and Santaella (2009) through which they have enlarged on the fields of dystopia, and have described disrupted societies that bring us back to the constant dystopia of Latin American entities, while laying the subgenre foundations from science fiction. Through a documentary research we will dig deep into the different elements that make up the dystopia of power, and show different edges between Latin America and other hemispheres, based on already classic authors such as Foucault, Deleuze and Williams, and contemporaries such as Bauman.

**Keywords:** dystopia, power, Latin America.

**RÉSUMÉ**

La dystopie est le genre littéraire le plus politique de tous, et elle englobe un large éventail de connotations et d'éléments qui sont circonscrits au monde complexe du pouvoir. Le but de cette recherche



est d'établir des liens comparatifs entre les structures narratives des textes écrits par Abad Faciolince (2004) et Santaella (2009) à travers lesquels ils se sont étendus sur le terrain de la dystopie, et ont dessiné des sociétés violentées qui nous renvoient à la constante dystopie des entités latino-américaines, en plus de jeter les bases du sous-genre depuis la science-fiction. A travers une recherche documentaire, les différents éléments qui composent la dystopie du pouvoir seront approfondis et, en outre, montreront des contours différents entre l'Amérique Latine et les autres hémisphères, basés sur des auteurs déjà classiques comme Foucault, Deleuze et Williams et des contemporains comme Bauman.

**Mots-clés:** dystopie, pouvoir, Amérique latine.

## LA GÉNESIS DE LA DISTOPÍA

El estudio de la distopía es notablemente reciente. Viene como consecuencia de la emancipación del estilo utópico entre los siglos XVIII y XX en Europa, y parece recobrar interés en los lectores de la actualidad. A través del cine con filmes como *Mad Max* (1979) o *La naranja mecánica* (1971), ha logrado inmiscuirse en la cultura popular, logrando además, que la onda investigadora por el género empiece a revisar los antecedentes, redescubriendo otras manifestaciones como la música dodecafónica de Schönberg (1951), a la que se bautiza como distopía musical; *Ubú Rey* (1896), la primera de las distopías en teatro; *El jardín de las delicias* (1500-1505), pintura con destellos distópicos, de El Bosco; o las narraciones literarias como *Señor del mundo* (1908), de Robert Hugh Benson, o *Barra siniestra* (1947), de Vladimir Nabokov.

El cimiento de este subgénero no es otro que la ciencia ficción, la cual, mientras en otros continentes se ha distinguido a través de experimentos duros, viajes interestelares y sociedades tecnocráticas, en la tierra del realismo mágico y lo real maravilloso, dicho

fenómeno literario (que viene *in crescendo*) ha permitido elaborar nuevos universos muy vinculados a sus raíces utópicas, y es esa espontaneidad soñadora la que ha permitido la construcción de materia distópica observable en las urbes del continente, que se subsumen además al paradigma del poder.

Cierto es que, desde que en 1851 William Wilson aportó el nombre «ciencia ficción», la crítica ha acompañado al término con un larguísimo debate acerca de lo que realmente sugiere su significado. El término pasó por múltiples transformaciones, hasta que finalmente se vería la conversión de “científica” a “ciencia”, evolucionando de adjetivo a sustantivo, y así se mantendría hasta el día de hoy, aun con su gran legión de detractores.

Por otro lado, el debate no solo se refiere a su nombre, sino también a lo que pudiera comprender el género en su estética narrativa. Habría que esperar a que una veinteañera escribiera ficción científica con *Frankenstein* (1818), para que el género discrepara oficialmente de lo que antes podía calificarse de «fantástico».

Así, desde la herencia marcada por Verne, Europa ha sido más proclive a la ciencia ficción dura,<sup>2</sup> llamada así por Darko Suvin (1930), puesto que los nuevos estilos del género, denominados ciencia ficción blanda,<sup>3</sup> por incluir denuncias futuristas, eran víctimas de la censura. Ese fue el destino de *Nosotros* (1921; publicada apenas en 1988), del ruso Yevgueni Zamiatin, por ejemplo, considerada de manera oficial como la primera distopía de la historia.

Aunque debe hacerse la salvedad de que tal vez Latinoamérica pueda poseer este título, gracias a la poco conocida *Eugenia* (1919) del mexicano Eduardo Urzaiz, que debiera ser considerada como distopía, aunque hasta la fecha sigue siendo bastarda. Para la década de los 60, los ingleses fueron pioneros en aunar esta corrien-

---

2 Narrativas de la ciencia ficción, cuyo núcleo son las revoluciones tecnológicas, y de ninguna manera, las denuncias sociales y/o morales.

3 Narrativas de la ciencia ficción, cuyo núcleo involucran denuncias sociales y/o morales.

te, naciendo de allí el fenómeno *New Wave*,<sup>4</sup> con temas mucho más sociales. Norteamérica, por su parte, fuerza ambas vertientes del género (dura y blanda), aunque se explayaría mucho más en otros códigos artísticos como el cine y la televisión.

Habría que viajar hasta 1971, cuando el filme *La naranja mecánica*, adaptación de la novela de Anthony Burgess (1962), se convirtió en un fenómeno pop, para que el espectador se interesara por el género. *Blade Runner* (1988), *Doce monos* (1995)<sup>5</sup> y *Matrix* (1999) le seguirían en popularidad. Actualmente, el éxito del género distópico sigue sumando fanáticos, gracias a la adaptación televisiva de *El cuento de la criada* (2017), basada en la dura distopía de Margaret Atwood (1985) y la alabada serie episódica *Black Mirror* (2011).

La ciencia ficción, definitivamente, es hoy día un género mucho más flexible que rebate la canónica idea *suviniana*,<sup>6</sup> y que se extiende a un gama de amplísimas posibilidades y multiuniversos que generan la especulación. Al respecto, la ciencia ficción escrita en Latinoamérica podría ir consolidando algunas constantes que recapitula Pestarini (2013),<sup>7</sup> quien cree que el género es filosófico porque recrea los cuestionamientos clásicos de la existencia humana. Así mismo, el referido autor aduce que este género: “hace operativa algunas preguntas de la filosofía... ¿qué es lo que somos?... ¿qué es lo que nos hace humanos?, y esa es la forma de hacer operativa una pregunta, a través de un relato” (Pestarini, 2013).

Y a las preguntas de Pestarini podrían agregarse otras, como: ¿de dónde venimos?, respondida en los retrofuturismos: *steampunk*, *dieselpunk*, con un continuo revisionar de la historia; y ¿hacia dónde vamos?, con las contrautopías, que parten de lo que es el hombre de

4 Traduce al español “la nueva ola”. Se refiere a un movimiento de la CF (ciencia ficción) de fondo mucho más social.

5 Adaptación norteamericana de la versión original francesa, *La Jatee* (1962).

6 El término se refiere a la sentencia de Darko Suvin, quien aclaraba que la ciencia ficción, para ser ciencia ficción, debía poseer estrictamente un *novum* tecnológico, es decir, una revolución tecnológica como núcleo de la historia, y que no podría ser de ninguna manera moral, ética o social.

7 Luis Pestarini, argentino, es investigador, bibliotecólogo y, principalmente, editor de la revista *Cuá-sar*; dedicada a la CF.

hoy y se proyectan a futuros inmediatos.

De cualquier manera, sí hay una marcada tendencia humanista en Sudamérica, y es probable que esta exégesis provenga de la misma cultura que el continente ofrece. Para esto habría que viajar una vez más en la máquina del tiempo al principio de la colonización. Sentencia Fuentes (1998): “fuimos fundados por la utopía, porque la memoria de la sociedad feliz está en el origen mismo de América, y también al final de camino como meta...” (p. 12).

Por ende, se habla de un continente utópico en su inicio y desenlace; sin embargo, la utopía, en su condición irresoluble, solo está en el inicio, mientras que, en su punto final, se ha transgredido irónicamente a su opuesto; lo que auguraba tal vez Fuentes, pues, es la desesperanza como meta súbita. Al final del camino sólo queda un continente inminentemente distópico. Fuimos fundados intrínsecamente por la distopía, y será esta la memoria de todo principio y fin.

Esta condena habría de permear los concordatos tópicos de las letras del continente. En América, haciendo uso del contexto sociohistórico, el Nuevo Mundo representaba el Edén del que los conquistadores se servirían para entregarse con placer al porvenir. Nada resultaría más lejos de la realidad, no solo para los colonizadores, sino también para los colonizados, condenando así a la América a un laberinto de alteración en el cual el resultado es la constante reconsideración de su identidad cultural, social, política y hasta geográfica.

Este ejemplo ha sido repetido desde la génesis del mundo en múltiples escenarios y culturas, logrando que la incertidumbre impere como filosofía de una buena parte del colectivo, aun sin estar consciente de ello. La utopía iluminista, industrialista, ambientalista, capitalista, socialista, entre otras, han propuesto ideales maximalistas que terminaron por no satisfacer las expectativas, causando que el hombre apelara a su autonomía racional para cuestionarse acerca de la veracidad de las cosas. Estas corrientes filosóficas han alimentado el alegato utópico como esfera literaria.

Con respecto a la ciencia ficción latinoamericana, Argentina ha sido cuna principal, pero Chile, México, Perú, Cuba y Colombia han demostrado interés por el género. Por su parte, en Venezuela, la ciencia ficción ha caminado por el ángulo del cuento: se recuerda «La realidad circundante» de Julio Garmendia en 1927, por ejemplo, aunque para 1932, Enrique Bernardo Núñez traería *La galera de Tiberio*, novela futurista que por lógica sería la primera del movimiento en el país. Se excluye prácticamente de toda reseña a la novela del cumanés Federico León Madriz, *El regreso de Eva*, publicada en 1933 bajo el seudónimo de Pepe Alemán con la editorial La Esfera, y de difusión casi nula. Debiera ser esta, de hecho, la primera distopía escrita en Venezuela.

*A posteriori*, la ciencia ficción será revisada por Julio Miranda en su antología de 1979, quien resucitará las voces de David Alizo, José Balza, Ednodio Quintero, Pascual Estrada, Francisco De Venanzi, y Luis Britto García, con su texto *Futuro* (1971),<sup>8</sup> que sería incluido en una recopilación de lo mejor de la ciencia ficción en Latinoamérica por Goorden y Van Vogt.<sup>9</sup>

Aunado a esto, aparecerían, en los últimos años, autores que han coqueteado directamente con el género: Gabriel Jiménez Emán con *Averno* (2007), Iliana Gómez Berbesí con *Alto no respire* (2009), Ana Teresa Torres con *Nocturama* (2009), Fedosy Santella con *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones* (2009), la vuelta de Jonuel Brigue con *Operación Noé* (2011), José Urriola con *Experimento a un perfecto extraño* (2012), o Rafael Baralt Lovera con *Identidad compartida* (2015), dialogando o explayándose todos estos con la ciencia ficción a través de la novela.

Sin embargo, el texto de Santaella (2009) puede ser claramente una de los pocos en adentrarse libremente en la esfera distópi-

8 Incluido en *Rajatabla*, La Habana, Editorial Casa de Las Américas, 1970.

9 Bernard Goorden y Alfred E. van Vogt (1982), *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, España: Simon & Schuster.

ca. Él mismo confiesa<sup>10</sup> que no estaba consciente de haberlo hecho, mientras que otros autores como Héctor Abad Faciolince (2003) y Edmundo Paz Soldán (2013) también se han adentrado a este infinito universo, publicando textos de culto para los lectores de la distopía, como *Angosta* (2003) e *Iris* (2014) respectivamente.

Pero, ¿bajo qué concordatos debiera considerarse un texto como distopía? Revisense las distopías literarias más famosas, y se encontrará que el objeto narrativo tiene como eje el poder. Un alto porcentaje de la historia literaria distópica viene inherente al ejercicio de este. Además, no sería complicado para los autores latinoamericanos como Santaella, Paz Soldán o Abad Faciolince corresponderse con esta exégesis, pues el poder es otra de las tóxicas relaciones que posee la literatura latinoamericana.

## **DISTOPIA DEL PODER**

Estas reminiscencias sobre el poder en la distopía, se derivan de la propuesta que Michael Foucault (1975) diagramó sobre poder disciplinario en el que la dominación tenía como finalidad doblegar los cuerpos a través del encierro de las prisiones literales. Más tarde, su pupilo Gilles Deleuze (1990) redimensionaría estas teorías, señalando que la dominancia se esparciría a través de las cárceles modernas de la tecnología, y cuya finalidad era doblegar, más que los cuerpos, las mentes:

Reformar la escuela, reformar la industria, reformar el hospital, el ejército, la cárcel; pero todos saben que, a un plazo más o menos largo, estas instituciones están acabadas. Solamente se pretende gestionar su agonía y mantener a la gente ocupada mientras se instalan esas nuevas fuerzas que ya están llamando a nuestras puertas. Se trata de las sociedades de control, que están sustituyendo a las disciplinarias (Deleuze 1990, p. 1).

Desde el poder, además, se bifurca una rama de fenómenos

---

<sup>10</sup> Fedosy Santaella, mensaje de correo electrónico al autor (mayo, 2017).

afines que construyen el fondo de la narrativa utópica y distópica. Todos, en el marco de la que se ha llamado «distopía de poder». El panoptismo, la vigilancia, el cretinismo, la melancolía, la globalización, la liquidez, la fugacidad, la alienación y el Cuarto Control, son algunos microtópicos a examinar para construir las bases teóricas del subgénero. Son los distopos que parecen sentar las bases de las narrativas distópicas.

## **ALIENACIÓN Y CUARTO CONTROL**

En este orden de ideas, quizá el objeto o técnica del Cuarto Control, como se conoce al dominio a través de los medios de masas, recae principalmente en las noticias adulteradas y en el propagandismo; también contribuye a la enajenación de los sujetos. Este es, pues, el ataque moderno del poder: se trabaja para construir un estadio en el que el sujeto teorice desde cero (*tabula rasa*), para viciarlo con contenidos preseleccionados e incluso para dominar su inteligencia emocional, a fin de obtener un control *a priori* sobre su autonomía pensante.

Por ejemplo, las mecánicas educativas “paradisinas” de *Angosta* (2003) se muestran a sí mismas como segregacionistas, elaborando discursos a su favor, fuertemente influenciadas por imitaciones extranjeras y evocando tal vez la “cultura primera” de Briceño Guerrero (1994). Si los caletanos edifican sus jergas vulgares y modernas, los fríos se vanaglorian de su inglés avanzado o su *span-glish*: “Welcome to Paradise” es la sistemática bienvenida al entrar a Paradiso, y “I will like to live in Miami” es de las frases que más se pronuncian. A esto se suman las instituciones, que proclaman las consignas con las que fueron diseñadas y fundadas desde las políticas separatistas:

*A veces los colegios de Tierra Templada consiguen permisos provisionales para que sus alumnos puedan*

*conocer las maravillas de Paradiso. Hacen excursiones de uno o dos días y visitan los monumentos, los museos, los parques de diversiones... «Algún día algunos de ustedes, si se portan muy bien y trabajan muy duro, podrán vivir también aquí», decía la maestra, «Harán parte de lo elegido, llegarán a ser dones, y quizá se acuerden alguna vez de la maestra que alguna vez les anunció el futuro» (Abad Faciolince, 2003, pp. 22-23).*

Mientras que, en *Las peripecias* (2010),<sup>11</sup> los monjes, las putas religiosas, sacerdotisas y etcétera, confluyen en un caos temporal, subsumidos en el discurso del aparato político, que interrumpe por completo su raciocinio. Los conceptos implantados son parte de todo clon:

*Yo soy un clon, un vulgar clon burocrático... Alguna vez tuve uno que otro conocimiento intelectual a través de mis estudios literarios, pero soy ajeno totalmente a la experiencia mística y religiosa que tanto pregona el gobierno, o a cualquier otra que tenga aires de ser más profunda y que pretenda estar en contra de los estatutos del Estado (Santaella, 2013, p. 151).*

Ya en *Angosta* se extendía este sentido través de la educación básica impartida en escuelas (prisiones), y a través de las políticas de manipulación que trasgredían la veracidad informativa (*mass media*), pero en *Las peripecias*, la manipulación mediática mostrará su cara más agresiva.

Acá se ha erradicado por completo la prensa y el Gran Presidente de la Paz se ha elevado a nivel de fenómeno pop:

---

11 De aquí en adelante se designará a *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones* (2013) como *Las peripecias*.



*Hace años cuando todavía existía prensa, un intelectual de oficio... acuso al Supremo Barbado de la Guerra de estar convirtiendo a los empleados del Estado en clones. Decía que nos estaban lavando el cerebro que cada vez había menos libertad de expresión entre nosotros y no sé cuántas descalificaciones más (Santaella, 2013, p. 15).*

La cultura del combate será ahora la publicidad, la propaganda, la repetición<sup>12</sup> y la impresión de felicidad; todas estas, técnicas del cada vez más presente fenómeno de la postverdad; tanto, que cuando aparece un detractor (en este caso una nota de prensa contra los clones), la arremetida del líder es una sabia respuesta publicitaria: “hubo una arremetida de humor viperino. Hasta sacaron algunas franelas alusivas. Recuerdo que alguna decía ‘Ser Clon es Cool’” (Santaella, 2013, p. 16).

Así, el clon fue la milicia ciudadana de la guerra moderna: se convirtieron en Clones del Alma, Clones de Paz, Clones de Libertad. El gran líder les otorgaba adjetivos bucólicos que además extendía por completo a su discurso de retórica cantinflesca, decretados además por la Santa Gaceta Oficial: “... en Gaceta Oficial, todos los empleados públicos, los soldados de la Nación, las amas de casa menores de 30 años y las amantes menores de 25... fuimos decretados clones” (Santaella, 2013, p. 15).

Para ver otro ejemplo, pasemos a los golpes institucionales que desataron el caos, cuando el aislamiento internacional, la rebelión civil y la austeridad mantenían al “Sacro Torbellino de las Pasiones” pendiendo de un hilo.

La embestida mortal del gobierno fue distraer al pueblo con cualquier noticia ajena. En este caso, después de los análisis de su equipo de ególatras, el titular elegido sería la trágica sequía que ago-

<sup>12</sup> Alusión a la frase: «Una mentira mil veces repetida... se transforma en verdad». Original de Joseph Goebbels.

biaría el país por el resto de sus días.

Y efectivamente, la gente se distrajo y el gobierno salió por un tiempo de los reflectores, pero cuando la masa opositora volvía a renacer, reciclándose a sí misma para no morir, se abanderaban con la consigna de que el Presidente era el conjuro que maldecía la nación y por ello debía derrocar. Mientras tanto, la máquina de gobierno volvía a tirar el gatillo en su guerra mediática:

*No es este el momento para luchas y egoísmos, dijo en cadena de televisión. «Debemos unirnos, debemos estar juntos en esto». Y entonces organizó una comisión, salió a los caminos, se dejó ver en todas partes. Estaba en una nueva campaña presidencial (Santaella, 2013, p. 89).*

Y así vendría la fórmula de la campaña redentora, el monólogo de la ternura, la empatía del desvalido, la dieta a las que se sacrificó el Sacro Santo Líder para estar a la par del pueblo, la cadena presidencial de todos los días, porque los únicos canales de televisión vigentes debían mostrarle a él y a sus infinitas comisiones y subcomisiones, dando dones a sus adeptos; y así, todos se unían a sus filas de borregos.

Los chistes, los sarcasmos, las canciones, las cientos de sonrisas, todos llevaban a confundir las mentes de los alienados hasta el punto de odiarlo y amarlo a la vez:

*Se empezó a llamar a sí mismo Libertador de Almas, Revelador de las Tradiciones, Unificador de las Religiones, Excelso Sacerdote Místico. Habló de amor, paz, hermandad, tolerancia, concordia, nueva era, sacrificio, humanidad. El Supremo Sabio era inocente de toda culpa. Al final, ya nadie supo si lo odiaba o lo amaba (Santaella, 2013, pp. 90-91).*

La masa opositora se rindió, se fue focalizando hasta el tedio, se convirtió en instrumental más que en estrategia, y aceptó su cíclico papel de la serpiente que se come a sí misma. Las prohibiciones, la austeridad, el austericidio, el lavado de conciencias, el moribundo mundo, se convirtió en «normal».

Con respecto al fenómeno *massmediático*, habrá que acercarse a la manipulación informativa entre las fuentes de Angosta, que servirán para cubrir o descubrir sus sectas. Su función gira siempre entorno a la verdad: para dismantelarla, como ocurre con *El Herald*, el principal diario opositor de Angosta, o para desvirtuarla, como sucede con *El Globo*, la publicación dinástica que solapa los horrores de la política de Apartamiento.

Y es que el espíritu periodístico es uno de los hilos conductuales de la ficción. Se tiene a Zuleta y a Camila en el momento incitador de la historia, reparando una misión encargada por *El Herald* y con un resultado trágico y desesperanzador. La muerte del joven Zuleta desata una guerra comunicacional en la que sus vicios políticos imperan sobre la verdad. Primeramente, el Estado asume silenciar el deceso, mientras que *El Herald*, propio de su condición insurgente, opta por reportar fielmente los hechos, pero sus intenciones se verán altamente viciadas, pues no solo les basta con publicar su verdad, sino que la refuerzan con la publicación de los poemas inéditos del joven Zuleta, su espíritu de lucha y sus humildes sueños como escritor, sembrando así una estela de demagogia en torno a su muerte, que repuntará el interés del público, horrorizado, pues, por los crímenes del gobierno.

## **POSTMODERNIDAD Y OTRAS NOCIONES**

Sin embargo, cierto es que los universos construidos por el género, y explicitados en el *corpus* de análisis, se sirven de reminiscencias de la condición posmoderna, que enriquecen el rizoma de

las distopías. *Las peripecias* escapa de cualquier totalitarismo; muy al contrario, existe una gran masa heterogénea que subyace en la dinámica de la sociedad. Su cultura es sincrética y no se edifica de un concepto unificador. A pesar del alegato hegemónico de su “Supremo Líder Barbudo”, los discursos se han multiplicado en infinitos dogmas, cada uno de ellos válido, desde la voz disidente o desde la voz administrativa con intereses propios.

Por su parte, *Angosta* se presta para ser una alegoría del «desencanto», la ciudad que no pudo ser, enfocando el conflicto no de una masa en rebelión contra su opresor, sino del individuo contra la sociedad. La forma en la que se amalgama con esta en su lucha por sobrevivir. Es la edad de la «austeridad» de Fernández (2015), pero más es la era de la «precariedad» de Bauman (1999), de los sujetos distópicos que crean sus propias políticas de resistencia (*Angosta*), de placer (*Las peripecias*) y de trascendencia (*Iris*). Es la edad de la guerra desinformativa, como también lo predijo Lyotard (1979), de la manipulación de los diarios, del *reality show*, del falso positivo, de la demagogia, del *happening*, de la postverdad, de la gloria del aislamiento, de las normas modernas de combate como el terrorismo infundado y premeditado. Una vez más, la edad del *theatrum mundi*, presente desde lo más remoto de los tiempos, y que se recicla en secreto en el trasfondo de la humanidad.

## LOS CRETINOS Y LOS MELANCÓLICOS

La sociedad distópica piensa, actúa y se propaga en masa, es gestora y receptora del «efecto de masas» y en su mayoría vive del apego *massmediático*. A esto se refieren muchos autores cuando dicen que todos estos componentes de la «gran masa» son automáticos, mecánicos, monstruos, *zombies*, clones, y un largo etcétera. Probablemente, todas sean versiones del mismo rostro *cuartocontrolizado* de la posmodernidad.

*Angosta* parece conformarse, en su mayoría, por personas

conscientes, terriblemente esclavizadas pero conscientes, que actúan por conveniencia entre la maraña política; son los sujetos cínicos que sobreviven a su distopía. Mientras que, en *Las peripecias*, se encuentra el lector con una masa fanática, corrompida y entorpecida. Son una bola de torpes que actúan por automaticidad, incapaces de analizar e incapaces de decidir. Estos son los “cretinos”: un discurso ajeno es el que piensa por ellos y están, pues, inhabilitados para despertar alguna vez de su ensueño. Han sido cretinos antes, alienados luego, y cretinos después.

A lo largo de la historia distópica, ha sido común el «lavado de cerebro» o cualquier forma de infección de mentes; existe un vacío de contenido en los individuos originales, que los forma vulnerables, completos cretinos para lobotomizar; y, una vez infectados, vuelven a su estado natural «idiota», solo que ahora no actúan como individuos: son parte de una masa a la que se le conoce como “la cultura de los cretinos”. Umberto Eco (1989) representa a su cretino así:

*El cretino ni siquiera habla, babea, es espástico. Se aplasta el helado contra la frente, no puede ni coordinar los movimientos. Entra en la puerta giratoria por el lado opuesto.*

—¿Cómo es posible?

—Él lo consigue. Por eso es un cretino. No nos interesa, se le reconoce en seguida, y no aparece por las editoriales. Dejémosle donde está (1989, p. 43).

Por otro lado, se tendrá a los «melancólicos», aquellos que, aun teniendo los detalles de su dimensión fabricada, no tienen siquiera la opción de «elegir», sino que viven su duelo y lo aceptan como Gómez, refugiado en la música de Nino Bravo, replicario de la gran cultura idiota y acusado de clon defectuoso, pero que acepta sobrevivir desde la incertidumbre, o como Jones, aislado en una isla

desierta para entregarse al olvido.

Resignados, conformados y arrinconados, la máquina vuelve a controlarlos. Esa forma abstracta del poder ejecuta su tesis otra vez, ha cerrado todas las puertas para que el melancólico no escape. Así pues, estará eternamente bajo el foco del panóptico, el ojo que acecha, el espejo que observa, el televisor que transmite y vigila. Una máquina con suficiente capital intelectual será capaz de dominar incluso al melancólico. La máquina lo procesa, lo engulle en su laberinto, pues ha tenido la habilidad de esperar desde el acecho silente, y escoltada por los cretinos.

En primera instancia, Jones es un «sujeto cretino», sufre su anagnórisis y duda de la cultura cretina del Gran Barbudo Presidente, duda de las putas de nomenclatura servicial y de su posición de burócrata. A pesar de que, en un punto, enfrenta con su torpe valentía al sistema, termina relegado al destino de los infames, es silenciado por el *reality show* que lo borró de la memoria colectiva y beatificó las proezas del Gran Líder: “Nadie recuerda nada. La lluvia. La lluvia borra los recuerdos de todos... Menos los míos, porque yo estoy aquí, a la orilla del mar. Tengo recuerdo y tengo preguntas...” (Santaella, 2013, p. 239).

Jones es Katja de *Iris*, es Winston Smith de *1984*, es Clarisse y es Montag de *Fahrenheit 451*, es John el Salvaje de *Un Mundo Feliz*, es el Andrés Zuleta de *Angosta*, rendidos ante el peso del conocimiento y la resignación, ante las preguntas que no serán respondidas jamás.

Ahora bien, ¿podría decirse que esta impresión de melancolía y surrealismo es propia de toda distopía? Es válido al menos empezar a pensarlo. Sin que quiera parecer una fórmula, este sentido es el que le otorga a la distopía la condición de género reflexivo. Infinidad de epígrafes se escuchan en los coloquios y publicidades sobre el género y en las formas como se vende a través del cine y la literatura «el futuro que se quiere evitar», «el espejo de nuestra realidad», «el

género que pronostica», «el porvenir del que no se escapará», todas estas y más, con la misma estela acongojante, que convierte a los personajes en “monos saltarines de ciclos que no acaban” (Santaella, 2013, p. 238), plagiándose a sí mismos, comprándose las mismas ideas, hasta que quizá llegue la muerte, si es que esta misma existe.

Se está ante un género fecundo, fortalecido por distintos referentes que alcanzan expresiones semánticas sobre la realidad que parece acontecer en la humanidad. Paz Soldán (2014) ha sentenciado, en ocasiones anteriores, que se está ante un nuevo realismo (A. López, 2014, 01 de mayo), mientras que Abad Faciolince (2014) cree que la distopía es una nueva forma de corriente literaria (R. Garzón, 2004, 22 de abril), como en algún momento lo fueron el realismo mágico o el McOndo. Es la era, tal vez, de las poblaciones superpobladas e interconectadas, que especularan alguna vez los textos de la sacra tríada distópica<sup>13</sup> (solo por nombrar algunos), y precisamente esta realidad inminente ha hecho que distintas formas distópicas se amalgamen a la narrativa social e histórica que hasta los momentos parece predominar en la América Latina.

Por consiguiente, sirva esta reflexión para dejar abiertas disposiciones a fin de que la distopía, dentro estas esferas ajenas a la ciencia ficción, sea estudiada como fenómeno literario aparte. Aquí se ha coqueteado apenas con ello, pues se ha explayado el interés por visitar los orígenes consensuados y desprendidos de otro fervor creciente como lo es la *sci-fi*.

La «burocracia», evolucionada al «burocratismo», ha permitido encontrar el proceder del «poder», descubriéndose sobre la urbe velada. Es precisamente la «ciudad», en su condición de sitio, la que se registra como dimensión satirizada, cercando los límites contrautópicos de su ficción, pero dejando abierta las opciones, para que se desplieguen proyecciones de otros sitios de aforismos inhóspitos. Sin embargo, las estructuras de estas no solo estarán politizadas por formas

<sup>13</sup> *Un mundo feliz* (1932), *1984* (1949) y *Fahrenheit 451* (1953).

que recuerden al poder ejecutivo, legislativo y judicial, sino que también agregará a su dinámica un cuarto *executus* moderno de dominio, el «cuarto control», utilizando la cultura de los *mass media* y la sofisticada manipulación para imprimir «vigilancia» sobre sus naturales.

Además, son los residentes de esos sitios materia inerte, manufactura de los discursos hegemónicos de sus líderes. «Alienación» es, pues, un constructo que vaga en la nube de la ciudad distópica y engulle a los caminantes para hacer de ellos deambulantes. Hay quienes no conocerán regreso de su viaje mancebo, y propagarán el «cretinismo» de los códigos totalitarios, y habrá quienes disientan, pero probablemente, terminarán suplicando el olvido bajo la «razón melancólica».

Por otra parte, el «utopismo» se extiende como paradoja. Al respecto, Sandoval y Contreras (2006) ya daban destellos de rebatir aquella idea de la utopía solamente como «restitución a futuro», pues la consideraban como folio de mito fundador:

*Porque la utopía es, efectivamente, un género literario y como tal se halla supeditado a unas constantes retóricas, a una gramática que norma su lógica ficcional. Sin embargo, no compartimos con Trousson la exclusividad de una proyección a futuro que implique la “restitución” de la vida social, lo que dejaría afuera del catálogo al mito fundador del pensamiento utópico en Occidente: la Edad de Oro. Antes bien, la utopía puede presentarse como un relato en tiempo pasado donde la nostalgia incite, precisamente, bien que de forma velada, a esta futura restitución de la felicidad perdida (2006, p. 3).*

Y tanto en Venezuela como en Latinoamérica, esta directriz parece estar presente en las formas narrativas desde las crónicas de Indias hasta todos los procesos republicanos. En definitiva, la utopía



se constituye como una idea mortinata que acabará transgrediéndose a distopía. La distopía está, pues, presente en origen y final de todos los órdenes.

Finalmente, se deja abierta la posibilidad de incluir otros elementos como la modernidad líquida y el alegato posmoderno, también presentes en condición de *leitmotivs*, y que conformarían un universo repleto de significaciones constantes para complementar la normativa retórica de la distopías.

Cada uno de ellos, además, es irradiado en otros subfenómenos, porque son riquísimos en significado, y declaran tendencias dignas de estudio dentro del marco distopista; pertinentes, además, a este rizoma estructural.

Sin embargo, no quiere decir esto, pese a que se establece una normativa de recurrentes, que se esté ante un análisis de fórmula, ni que estos componentes evidenciados sirvan para concretar un manual sobre el género, pues se estaría llevando el análisis crítico a un espacio de reductividad insuficiente. No es ese el objeto precisamente de la crítica, sino, por el contrario, se hace mención de distintos actantes que han resultado de la naturaleza y espontaneidad del género propio, develando así su esencia como literatura. Como agrega Santaella (2017):

*Creo que hay una tradición de las historias distópicas dentro de la que se mueven los autores. Es una gran corriente inevitable. Creo también que esta tradición contiene elementos del género que surgen, digamos, necesariamente. Están allí, en potencia, y cada texto (cine, novela, cuento, cómic) los representa en el acto de distinta manera. Creo que hay un ADN del discurso ficcional distópico.<sup>14</sup>*

<sup>14</sup> Fedosy Santaella, mensaje de correo electrónico al autor (mayo, 2017).

Por ende, la misma naturaleza del género permite que los distopos prosperen al ritmo de cada talento y de cada expresión literaria, y también de la visión periférica en la que se pretenda expandir el género; más que «norma», es un «corpus reflexivo» que permite aproximarse a la médula ósea de la distopía.

El diálogo con *Angosta* ha permitido transitar entre la segregación y el poder comunicacional, ocasionando un drama más cercano a la novela negra y al estilo de la distopía social. Por su parte, *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones* franquea la tragicomedia, evocando al caudillo carismático en la realidad del infierno, y continuando la tendencia contrautópica subyacente en el seno de la narrativa venezolana, como también lo predijeron Sandoval y Contreras (2006).

Así, establecidas ya algunas constantes, pudiera decirse que es afirmativo que existe un discurso inherente en la distopía literaria; que nos hemos aproximado a él a través de varios textos, independientemente de su lugar de origen; que esto permite, a su vez, que se descomponga el latido íntimo de su narración; y que, además, se circunscribe bajo el espejo del poder; hipotético análisis que, en este punto, recoge sus frutos. Esta aproximación también ha sido útil para discernir sobre la forma en la que género ha evolucionado en Latinoamérica desde sus orígenes, y cómo parece tomar un vuelco tendencioso en la actualidad.

No se trata de que el *fandom* latinoamericano haya sido repercutido por la fama efímera de las distopías norteamericanas, ni que se trate de un género tan mal llamado “adolescente romántico”. Se trata de que la distopía ha dicho “aquí estoy” desde los principios del continente, desde los tratados utopistas y políticos, desde el llamado de la ciencia ficción que se mantuvo en las periferias, desde las coordenadas de la distopía social, desde el ejercicio del poder y desde la voz disidente por naturaleza del latinoamericano.

Parafraseando a Santaella (2017),<sup>15</sup> los tiempos actuales requieren estas literaturas proféticas, y puede que llegue a un punto en el que la misma distopía se haga corta ante los designios de la humanidad globalizada y autodestructiva. Rodrigo Bastidas (2015) cree también que la distopía latinoamericana ha sabido cruzar las premisas del género y encaminarlo con el alma de su pueblo. Lanza la metáfora de los *Cholets*, hermosos castillos bolivianos de la «arquitectura transformer» de F. Mamani,<sup>16</sup> que representan audazmente el lujo de los opulentos sectores sociales, pero sin olvidar la raíz boliviana.

Así es y debiera ser el destello del género salido de este hemisferio, un movimiento en pugna que proyecte el discurso híbrido e insurgente; que, lejos de evocar las *suvinianas* historias de Europa o Norteamérica, más destinadas a las revoluciones tecnocientíficas, se encamine a esbozar la figura multidisciplinaria del latinoamericano, la voz emergente de Bolivia o Perú, la paranoia sofisticada argentina, la biodiversidad de Colombia o la reiteratividad del venezolano; en definitiva, la identidad de la América Latina, la razón segunda de Bri-ceño Guerrero (1994). Como sentenció uno de los versos angosteños:

*Quizá por eso sus poetas y pensadores más dignos, al escribir sobre ella, no han optado por el panegírico sino por la diatriba...Mientras la realidad siga siendo esa lacra, esta terrible herida histórica, lo constructivo no es inventar una fábula rosa ni hacer un falso encomio del terruño, sino seguir reflejando la herida... (Abad Faciolince, 2003, p. 308).*

15 Fedosy Santaella, mensaje de correo electrónico al autor (mayo, 2017).

16 Freddy Mamani, arquitecto boliviano conocido por la «arquitectura transformer» y la «nueva arquitectura andina», extendida en la población boliviana de El Alto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, H. (2004). *Angosta*. España: Grupo Planeta.
- Bastidas, R. (2015). “Los Chullachaquis cibernéticos del siglo XXI (Ciencia Ficción Latinoamericana)”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fYFYgXFW4Sk&t=36s> [fecha de acceso: diciembre de 2015].
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benítez, G. (s. f.). *Terminología de la ciencia ficción*. Disponible en [http://navedeasterion.blogspot.com/2017/06/ciencia-ficcion-y-fantastico-gabriel\\_23.html](http://navedeasterion.blogspot.com/2017/06/ciencia-ficcion-y-fantastico-gabriel_23.html) [fecha de acceso: 10.02.2017].
- Borges, J. (1995). *Crónicas marcianas de Ray Bradbury*, “Prólogo” (Minotauro). Disponible en [http://jorgeluisborges.gipuzkoakultura.net/jorge\\_luis\\_borges\\_bradbury\\_eu.php](http://jorgeluisborges.gipuzkoakultura.net/jorge_luis_borges_bradbury_eu.php) [fecha de acceso: 15.02.2017].
- Briceno Guerrero, J. M. (1994). *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila.
- Burton, R. (1994). *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. Disponible en <http://www2.uadec.mx/pub/pdf/melancolia.pdf>
- Capanna, P. (1992). *El mundo de la ciencia ficción: Sentido e historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Deleuze, G. (1990). *Conversaciones 1972-1976: Posdata sobre las sociedades de control*. Pre-Textos: Valencia.
- Eco, U. (1989). *El péndulo de Foucault*. Editorial Lumen.
- Fernández, A. (2015, 7 de diciembre). “El poder detrás de las políticas de austeridad: Los monopolios”. Disponible en <http://tonyfdez.blogspot.com/2015/07/el-poder-detras-de-las-politicas-de.html> [fecha de acceso: 20.05.2016].
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Francia: Editions Gallimard.
- Fuentes, C. (1998). *El espejo enterrado*. México: Santillana.

- Garzón, Raquel (2004, 22 de abril). “Héctor Abad explora en ‘Angosta’ la exclusión en el mundo globalizado”. *El País* (España). Disponible en [https://elpais.com/diario/2004/04/22/cultura/1082584802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/04/22/cultura/1082584802_850215.html) [fecha de acceso: 16.05.2016].
- Liotard, Jean (1979). *La Condición Posmoderna: informe sobre el saber*. Paris: Minuit.
- López, Artemio (2014, 01 de mayo). “La Ciencia Ficción será un nuevo realismo”. *El País* (España). Disponible en [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398973459\\_037484.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398973459_037484.html) [fecha de acceso: 14.01.2016].
- Paz, Edmundo (2014). *Iris*. Bolivia: Alfaguara.
- Pestarini, Luis (2013). “Editar y escribir ciencia ficción e Latinoamérica” (conferencia). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RTq3hJEBmi4>
- Santaella, Fedosy (2009). *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones*. Caracas: Alfaguara.
- Suvin, Darko (1976). *Science Fiction Studies: Selected Articles on Science Fiction*. Boston. Gregg Press.

# **SURGIMIENTO, APOGEO Y EXTINCIÓN DEL PREMIO Y COLECCIÓN “LETRA ERECTA” DE LA EDITORIAL ALFADIL<sup>1</sup>**

**Yady Campo Ramírez**  
**Universidad de Los Andes, Táchira**  
[yadycamp@gmail.com](mailto:yadycamp@gmail.com)

Recibido: 16-02-2018

Aceptado: 20-03-2018

## **RESUMEN**

Partiendo de que Alzuru (2010), Díaz Orozco (2003) y Monasterios (2010) coinciden en que la crítica literaria venezolana se ha caracterizado por “por resguardar los preceptos morales y las buenas conductas” ante los textos de corte erótico, en este trabajo se hace una aproximación al surgimiento, apogeo y extinción del Premio y Colección “Letra Erecta” (Alfadil), enmarcados en el contexto histórico-literario de principios del siglo XXI y que representaron una importante muestra de la vigencia de este género en la producción narrativa nacional. Para lograrlo, se hace un acercamiento a la literatura erótica en Venezuela; la editorial Alfadil; las bases, jurados y ganadores del Premio; y, finalmente, las obras publicadas en la Colección, por cuanto reúne a escritores de la talla de Denzil Romero (*La esposa del Dr. Thorne*, 2004), Israel Centeno (*La casa del dragón*, 2004) y Ana Teresa Torres (*La favorita del señor*, 2004). Finalmente, se hace un llamado a la crítica especializada para que

<sup>1</sup> Este artículo es producto del capítulo III del trabajo de grado *Lo erótico y lo pornográfico en dos novelas de la Colección Letra Erecta*, defendida en el año 2014 como requisito para optar al grado de Magíster Scientiae, con la tutoría del profesor Camilo Ernesto Mora Vizcaya.

tome en cuenta a este género por cuanto continúa –y continuará– vigente en las letras venezolanas.

**Palabras clave:** erotismo, pornografía, premio y colección Letra Erecta.

## **EMERGENCE, APOGEE AND EXTINCTION OF THE “LETRA ERECTA” PRIZE AND COLLECTION OF ALFADIL PUBLISHING HOUSE**

### **ABSTRACT**

Considering that Alzuru (2010), Díaz Orozco (2003) and Monasterios (2010) agree that Venezuelan literary criticism has been characterized “for safeguarding moral precepts and good behavior” with regard to erotic texts, this paper approaches the emergence, apogee and extinction of the “Letra Erecta” Prize and Collection (Alfadil), which in the historical and literary context of the beginning of the 21st century, were an important sample of validity of this genre in the national narrative production. To achieve this, an approach is made to erotic literature in Venezuela, the Alfadil Publishing House, the bases, juries and winners of the Prize, and finally the works published in the Collection, since it brings together very important writers as Denzil Romero (*La esposa del Dr. Thorne*, 2004), Israel Centeno (*La casa del dragón*, 2004) and Ana Teresa Torres (*La favorita del señor*, 2004). Finally a call is made to specialized critics to take this genre into account since it continues and will continue to be in use in Venezuelan literature.

**Keywords:** eroticism, pornography, “Letra Erecta” Prize and Collection, Venezuelan literature.

# APPARITION, APOGÉE ET EXTINCTION DU PRIX ET DE LA COLLECTION «LETRA ERECTA» DE LA MAISON D'ÉDITION ALFADIL

## RÉSUMÉ

Étant donné que Alzuru (2010), Diaz Orozco (2003) et Monasterios (2010) sont d'accord que la critique littéraire du Venezuela a été caractérisée comme « sauvegardant les préceptes moraux et de bonne conduite » au regard des textes érotiques, dans cet article on s'approche à l'apparition, l'apogée et l'extinction du prix et de la collection « Letra Erecta » (Alfadil), lesquels, encadrés dans le contexte historique et littéraire du début du XXI<sup>e</sup> siècle, ont été une démonstration importante de la validité du genre dans la production narrative nationale. Pour y parvenir, une approche est faite de la littérature érotique au Venezuela, de la maison d'édition Alfadil, des bases, des jurys et des lauréats du Prix, et enfin des œuvres publiés de la collection, parce qu'elle rassemble des écrivains très importants comme Denzil Romero (*La mujer del Dr. Thorne*, 2004), Israel Centeno (*La casa del dragón*, 2004) et Ana Teresa Torres (*La favorita del señor*, 2004). Enfin, un appel est lancé aux critiques spécialisés pour qu'ils prennent en compte ce genre, qui est et sera toujours en vigueur dans les lettres vénézuéliennes.

**Mots-clés:** érotisme, pornographie, prix et collection «Letra Erecta», littérature vénézuélienne.



## **SURGIMIENTO, APOGEO Y EXTINCIÓN DEL PREMIO Y COLECCIÓN “LETRA ERECTA”**

### ***I. Preámbulo o breves apuntes de la literatura erótica en Venezuela***

El estado actual de la literatura erótica y de la literatura en general en Venezuela, no dista mucho del que vive la latinoamericana. De hecho, Nieves Montero (2007) considera que en este punto del planeta las desigualdades geográficas, la tendencia política y los contactos con editores importantes juegan un papel determinante en la producción y difusión de obras venezolanas.

Desde esa perspectiva, solo se reconocerán por la crítica aquellos escritores cuyas obras hayan podido llegar a editoriales epicéntricas como Monte Ávila, Alfa o Punto Cero y algunas instituciones como Fundación Empresas Polar, Fundación Bancaribe, Ediciones Ekaré y Fundación Editorial El perro y la rana, las cuales –como podrá inferirse– tienen algún tipo de vínculo con entes públicos y privados.

De este modo, toda pretensión de clasificar, unificar o determinar con precisión las obras que forman parte de la literatura nacional será un acto de exclusión, puesto que se ignorarán las obras y autores de la periferia que no han podido calar en el gusto del público por limitaciones de diversa índole.

Aunado a ello, la diversidad de temas, estilos, tendencias y propuestas impiden hablar de una producción homogénea. Al igual que el estado de la literatura latinoamericana, la venezolana atraviesa un momento en el cual es imposible etiquetarla. El propio Carlos Sandoval, intentando dar un panorama de la narrativa venezolana actual, anunció a través de las antologías *La variedad: el caos* (2000) y *De qué va el cuento* (2013), que es una tarea prácticamente imposible.

Violeta Rojo con *Mínima expresión. Una muestra de la minificción en Venezuela* (2009), Antonio López Ortega con *Las voces secretas* (2006) y Rubi Guerra con *21 del XXI* (2007) hicieron lo propio al mostrar las producciones de los autores venezolanos más destacados del momento, coincidiendo al final en que la literatura venezolana en la actualidad presenta tanta diversidad que es complejo tratar de encasillarla con un adjetivo.

La producción erótica no escapa de esa realidad; de hecho, ningún antologista ha recogido muestras significativas de autores inclinados por este género. Con todo y ello, dentro de los más reconocidos escritores de finales del siglo XX y principios del XXI se hallan historias que, aunque no se correspondan con la definición de novela erótica, albergan en sus páginas pasajes importantes sobre la sexualidad.

Asimismo, en el campo del cuento destaca Enza García Arreaza con su *ópera prima Cállate poco a poco* (2007), pues alberga en su entramado temático la trasgresión del cuerpo tanto desde el punto de vista físico: desfloración, acto sexual, violación; como desde lo figurado, donde su influencia es una constante en todos los relatos desplazando cualquier otra forma de interpretación que no incluya la incidencia de esta acción. Si bien el libro no se cataloga de erótico, pudiera considerársele como tal por cuanto las historias y el lenguaje apuntan a la sexualidad, proponiendo además de una forma de narrar audaz y trasgresora, una ruptura de la norma que se corresponde con el pornoerotismo planteado por Monasterios (2010).

Héctor Torres, por su parte, en su novela *La huella del bisonte* (2008) exploró un erotismo muy sutil al recrear la historia clandestina entre un adulto y una adolescente; sin embargo, no llegó a etiquetarse su obra de erótica por cuanto su centro no gira únicamente en torno a esa relación pedofílica. Semejante caso ocurre con *La otra isla* (2005) de Francisco Suniaga, quien dedica un impactante pasaje a una escena considerada por Monasterios (2010) “la mejor muestra de

pornoerotismo dentro de las letras venezolanas de los últimos años”. Mientras que Ana Teresa Torres en *La favorita del señor* (2000), Israel Centeno en *La casa del dragón* (2004) y por supuesto el clásico de Denzil Romero *La esposa del doctor Thorne* (1988) sí dieron un lugar importante al discurso erótico dentro de la narrativa venezolana.

Ahora bien, a pesar de este fugaz vuelo por la narrativa erótica venezolana, lo que pareciera predominar es la escasez de estudios sistemáticos que den cuenta del estado de la literatura erótica en el país, debido en parte a la censura de la que ha sido objeto el hecho literario que se atreve a contravenir los tabúes sociales. Los casos más relevantes de esta afirmación son la censura e indiferencia, impuestas a las obras de Garmendia y Monasterios, respectivamente.

Con “El inquieto Anacobero” (1974)<sup>2</sup>, Salvador Garmendia (1928-2001) recibió una reprimenda del gremio periodístico de la época por usar “malas palabras”. Uno de los argumentos que usaron los acusadores, relata Díaz Orozco (2003), para sacar de circulación al cuento de Garmendia, fue el uso de vocablos obscenos que inducían e incitaban a la lujuria y a la perversión. Prostitutas, proxenetas y burdeles conforman el relato y, en ese contexto, el escritor no hizo más que reproducir el lenguaje popular que se empleaba en esos lugares. Por fortuna, aclara la autora, “el caso no llegó a mayores y pronto pasó a formar parte de los anales del más refinado humorismo venezolano” (Díaz Orozco, 2003, p. 24).

Díaz Orozco (2003) expone, al respecto, que “Por muy aborrecibles que parezcan, los procesos operativos de la censura ofrecen cierta utilidad, pues dibujan, en apretada síntesis, la noción de un ideal ético de enormes consecuencias para la serie literaria” (p. 21); de allí se explica por qué la censura ha impedido el desarrollo de una tradición erótica en las letras y las artes venezolanas. A los textos de Garmendia se les aplicó, por tanto, juicios de valor que se alejaron de los criterios estético-literarios y se ciñeron a la “pacatería”, la cual

<sup>2</sup>Aunque Díaz Orozco (*Ob. Cit*) reseña que este cuento se publicó por primera vez en *El papel literario* del diario *El Nacional* el 11 de enero de 1976.

“paradójicamente, honró a Garmendia al obligarlo a compartir banquillo con Baudelaire, Nabokov, Flaubert y Miller” (Ob. Cit, p. 30)

Aunque los textos de *Monasterios* no fueron expuestos al escarnio público, la manera en que se han obviado de los estudios literarios demuestra el apego de la crítica especializada por resguardar los preceptos morales y las buenas conductas. Una posible explicación a ese veto podría radicar en que la censura está supeditada a prejuicios sociales y judiciales que obvian los valores estéticos de la obra.

Alzuru (2005) explica:

*Y aquellos que se erigen en censores de las obras que llaman pornográficas, condenando a los perversos, practican en realidad una venganza sádica contra aquello que no los deja insensibles. Las razones invocadas por estas personas e instituciones no son sino una doble moral para mantener su buena conciencia (p. 12).*

De ese modo, la exclusión de la que ha sido víctima la obra de *Monasterios* en las últimas décadas se debe probablemente a una doble moral así como a un apego a un gusto literario conservador. En otras palabras, a pesar de que en Venezuela sí se han dado muestras de literatura pornográfica y pornoerótica, su disfrute, legitimación y estudio sistemático se ha pospuesto indefinidamente.

De hecho, según Salazar (2001), por lo general en Venezuela se han confundido erotismo con pornografía a pesar de que el “erotismo tiene una relación indivisible con el sexo y que todo lo erótico está destinado a elevar esta relación.” (p. 158). En *Eróticos, erotómanos y otras especies* (1983), Lovera-De Sola afirma que Venezuela para mediados de la década de los ochenta, ya contaba con una vasta producción erótico-literaria, lo cual daba cuenta de “cómo el escritor

venezolano ha expresado a través de la palabra escrita nuestras vivencias colectivas en torno a los diversos matices de la sexualidad” (p. 7).

Para el mencionado autor, el erotismo es un elemento permanente de la vida social y corresponde a una necesidad profunda del cuerpo, por tanto, la literatura erótica será aquella cuyo tema, cuya preocupación, cuyo interés será explorar lo sexual: “ponerse frente a la vida erótica como centro.” (Lovera-De Sola, 1983, p. 9). Aclara que en 1983 nuestros autores venezolanos, representantes de la literatura de ese momento, “exhiben casi siempre a la sexualidad como una zona oscura en la cual encontramos a la mujer no solo insatisfecha, sino frustrada al no poder vivir su erotismo como una forma de comunicación o diálogo con el hombre” (*Ob. cit.*, p. 197).

De allí, según este autor, la presencia de un erotismo sin ternura ni preámbulos. Asimismo, ya para ese entonces se publicaban, en pocos ejemplares por cierto, textos o relatos que llegaban a considerarse obscenos como los de Rubén Monasterios en *El pájaro insaciable* (1989) o *Encanto de la mujer madura* (1992), lo que nos recuerda la presencia de la narrativa erótica dentro de nuestro país; a su vez, la tendencia a emplear los términos erotismo y pornografía como sinónimos, pues el mismo Monasterios (2010) reconoce que durante muchos años sus textos fueron considerados obscenos y, por tanto, de acuerdo a esa concepción simplista de muchos críticos: pornográficos, con toda una carga negativa implícita.

En la actualidad, y muy a pesar de que en otros lares se esté cultivando el género, al punto de producir extraordinarias ventas a nivel mundial, nos encontramos con un panorama en el cual no se hallan muestras representativas de la erótica venezolana, al menos no en términos de crítica literaria especializada. De hecho, de acuerdo a Díaz (2011) en su artículo sobre *Tres momentos de la (meta) crítica literaria en Venezuela*, ni Luis Barrera Linares, Gustavo Luis Carrera o Juan Liscano, reconocidos críticos de la literatura venezolana, han dedicado estudios a este género. En consecuencia, es

comprensible que hayan mermado las convocatorias a concursos de cuento o novela erótica en Venezuela desde que se extinguió en el 2005 el premio *Letra Erecta* convocado por Alfadil.

## ***II. Alfadil: artífice de la Colección “Letra Erecta”***

Para poder reconocer el aporte de la Colección Letra Erecta para el necesario e inminente comienzo del estudio sistemático y especializado de la literatura erótica y pornográfica en Venezuela, apremia dedicar unas líneas a la editorial que hizo posible una revitalización del género, al menos en lo que falta de promoción y edición se refiere. Si bien es cierto, como se explicó anteriormente, que ya había un bagaje importante de obras que daban cuenta de la preeminencia del tema en las letras venezolanas, también lo es que crear un espacio para nuevas producciones era vital y este riesgo lo tomó Alfadil. Veámoslo detalladamente.

La editorial Alfadil tiene más de cincuenta años en el país. Surgió como iniciativa de su fundador Benito Milla Navarro (Alicante 1918-Barcelona 1987), un español inmigrante de la Guerra Civil, cuyo oficio de librero así como el de poeta le apasionaban. De acuerdo al portal del grupo Alfa, entre 1945 y 1949, Milla dirige el semanario *Ruta* y colabora en otros periódicos y revistas de los exiliados españoles en Francia. Fue secretario de la Juventud Libertaria de Cataluña y posteriormente parte de la generación que tuvo que exiliarse como consecuencia de la Guerra Civil. En 1949 abandona Francia rumbo a Buenos Aires, donde permanece hasta 1951.

A partir de 1951 y hasta 1967 reside en Montevideo, Uruguay, donde fue colaborador del semanario *Marcha* y del diario *Acción*. En este año se traslada a Caracas y funda a Monte Ávila Editores. En 1958 creó la Editorial Alfa y dirigió entre 1951 y 1968 tres revistas de literatura e ideas: *Cuadernos Internacionales*, *Deslinde* y *Temas*. En las publicaciones que él dirigió dio acogida tanto a autores argentinos y españoles como a representantes de la literatura mun-

dial. Albert Camus, Ernesto Sábato, Juan Goytisolo, Octavio Paz, Nicolás Sánchez-Albornoz, Mario Benedetti, Carlos Barral, Onetti, Martínez Moreno, entre otros, conforman su catálogo como editor.

Su hijo, Leonardo Milla (Marsella 1941-Caracas 2008) continuó con su legado y por supuesto con la editorial. Alfa Grupo Editorial (que incluye a Alfadil), es creado cuando ya tenía un gran bagaje como editor independiente en Uruguay y Argentina. Su línea editorial hace honor al legado que pesa sobre sus hombros, pero además se adecuaba al contexto histórico-literario que le tocó vivir por lo que edita títulos referidos al tema político como *Los ricos bobos* (1995) de Juan Carlos Zapata, *Dos izquierdas* (2005) y *El socialismo irreal* (2007) de Teodoro Petkoff, y *Del Viernes negro al Referendo revocatorio* (2006) de Margarita López Maya.

Ulises Milla, hijo de Leonardo y nieto de Benito, entregado a la pasión de los libros, continúa hoy esta estirpe de editores con la misma visión de su padre y su abuelo al fundar la Editorial Punto Cero, con éxitos en Venezuela, Colombia, Ecuador, Argentina y Uruguay. Aunque continúa publicando textos de corte político, en sus colecciones ha reunido a autores emergentes de la reciente literatura venezolana como Salvador Fleján (1966), Gabriel Payares (1982), Rodrigo Blanco Calderón (1981) y Camilo Pino (1970).

Respecto al surgimiento de Letra Erecta, dada la amplia trayectoria de la editorial y el enfoque que había tenido hasta entonces, suenan sumamente interesantes los argumentos usados por el presidente del Grupo Alfadil, Leonardo Milla, para crear la colección y el premio Letra Erecta (2003-2005), pues afirmó que “podría ser lúdico e interesante para el público lector; además, el tema resultaba lo suficientemente interesante para los creadores y daba la oportunidad para que un importante número de jóvenes mujeres escritoras participaran”. Milla afirmaba en ese entonces que la literatura que surgiría a partir de la convocatoria iba a ser un giro inevitable en la novelística venezolana.

En ese marco, se llegaron a publicar siete obras (entre ganadoras, finalistas y clásicos) en el siguiente orden: *La columna que dibujaste dentro de mí* (2003) de Vivian Jiménez, ganadora de la primera convocatoria; *Mi mano fue su intimidad* (2003) de Valentina Saab, finalista de la primera convocatoria; *La favorita del señor* (2004) de Ana Teresa Torres quien quedara finalista con esta obra en el Premio Internacional de Novela Erótica La Sonrisa Vertical (España, 1993); *La casa del dragón* (2004) de Israel Centeno, por considerarse una excelente muestra de este género y una voz consolidada dentro de las letras nacionales; *El sabor de su piel* (2004) de José Luis Muñoz, ganador de la segunda convocatoria; *La esposa del doctor Thorne* (2004) de Denzil Romero, quien recibiera en el año de 1989 el Premio La Sonrisa Vertical; y, por último, *La diosa es un pretexto* (2005) del peruano Jorge Gustavo Portella, ganadora de la tercera y última convocatoria.

### ***III. Premio Letra Erecta: bases reguladoras***

Antes de explicar cómo surge y cuáles son las bases reguladoras del premio, es menester traer a colación las afirmaciones de Nieves Montero (2007) quien considera que los concursos y más aún en la actualidad –tanto dentro como fuera de Venezuela– resultan una “especie de lotería en la que prelan valores extraliterarios” (s/n), donde los premios van desde una simple publicación en la web, hasta miles de dólares junto a un reconocimiento público casi inmediato; de allí tal vez su intensa proliferación en todo el mundo. Por lo tanto, reitera Nieves Montero, el escritor contemporáneo debe decidir “si quiere jugar o se dedica a trabajar” (Nieves Montero, 2007, s/n).

Asimismo, y dadas las limitadas condiciones que existen para publicar en el país, los concursos se convierten en una alternativa para una generación de narradores ávidos por mostrar sus historias. Nieves Montero (2007) aclara que



*Para un escritor, sobre todo uno joven, el concurso literario es una forma de validación, es alimento para su vocación, legitimación de sus escritos, posibilidades de publicación. Para un escritor joven en Venezuela, donde no existen prácticamente espacios en los periódicos para divulgar nueva narrativa, poesía o ensayo; donde aparte de esfuerzos como los de Jorge Gómez Jiménez en Letralia o Héctor Torres en Ficción Breve Venezolana lo que queda es el under-underground; ganar un concurso literario es abrirse paso (s/n).*

Además, explica que los incentivos no se limitan a la publicación y divulgación del texto ganador, sino que además se promueven estímulos que van desde dinero, pasajes aéreos, diplomas, medallas hasta noches en el hotel Aladdín (Caracas-Venezuela). El mejor ejemplo de ello, además de la Colección objeto de estudio, fue el I Concurso de Relatos Eróticos “Sexo para leer” llevado a cabo en el año 2006, promovido por la revista *Urbe Bikini*. Una vez emitido el veredicto, el ganador y los finalistas vieron cumplidas sus expectativas al pasar una o más noches en el Hotel Aladdín y publicados sus relatos en el libro *Sexo a 62 manos* (2007).

A pesar de que la tradición literaria en el campo de lo erótico/pornográfico en Venezuela, como se explicó anteriormente, ha sido marcada por la censura y la falta de un corpus crítico que dé cuenta de la diversidad y matices que giran en torno a este prolífico campo, no faltaron los concursos que estimularan a los creadores a mostrar sus obras. El extinto Letra Erecta a la mejor novela del año fue un fiel ejemplo de ello.

El Premio de Novela “Letra Erecta” de Alfadil se otorgaba a la mejor novela erótica inédita del año, en un llamado a concurso público en el cual podían participar todos los escritores sin importar la nacionalidad. Dado que el premio contemplaba la publicación de

la obra y un anticipo en efectivo sobre los derechos de autor, entre los países participantes, además de Venezuela, estuvieron España, Estados Unidos, Argentina e Italia.

Las obras fueron consideradas eróticas en la medida en que los elementos que las convirtieran en literatura incorporaran pasajes referidos a la sexualidad. Asimismo, aunque Alfadil Editores se comprometió a publicar las novelas ganadoras, no solo publicó a los ganadores del Premio, sino a finalistas como Valentina Saab Carbonel con su obra *Mi mano fue su intimidad* (2003) y novelas de alta factura como la reconocida y controversial *La esposa del Dr. Thorne* (2004)<sup>3</sup> de Denzil Romero (1938-1999), la cual se atreve a mostrar, según Monasterios (2010), a un Bolívar “humanamente erótico”, desmitificado, y a una Manuelita Saenz desinhibida, lésbica, mucho más humana que la de la historiografía oficial (p. 201).

Los aspirantes al Premio debían seguir las pautas de unas bases reguladoras establecidas por la Editorial si deseaban acceder al galardón. Las bases de dicha regulación eran:

1º El primer premio consistirá en la publicación de la obra dentro de la colección Letra Erecta de Alfadil Ediciones y un anticipo en efectivo sobre derechos de autor.

2º La obra finalista será considerada para su eventual publicación dentro de la colección Letra Erecta, de acuerdo a las condiciones contractuales para edición y representación normalmente establecidos por Alfadil Ediciones.

3º El jurado estará formado por un jurado calificado y Raúl Cazal (en calidad de Presidente).

4º Podrán participar en este premio todos los escritores de cualquier nacionalidad que presenten uno o más manuscritos, originales e inéditos, escritos en castellano, haciendo entrega de tres (03) copias impresas más un (01) archivo digital (disquete).

---

<sup>3</sup> Aunque su primera edición fue en la Colección La sonrisa vertical en 1988.

5° Será requisito fundamental que las obras sean presentadas bajo seudónimo. Los autores deben adjuntar con el original un sobre en cuyo exterior se señalará el seudónimo utilizado y el título de la obra. En el interior figurará el nombre completo y señas del autor, además de un curriculum vitae actualizado. Si el manuscrito resulta seleccionado, se abrirá el sobre y se revelará la identidad del autor. El autor aceptará hacer pública su identidad.

6° Las obras presentadas deberán ir acompañadas de una carta en la que el autor declare que la obra es inédita, que no ha sido presentada a otro premio o concurso del que aún no se haya producido el fallo y que los derechos de la obra no han sido cedidos anteriormente.

7° La extensión permitida para los originales será de 150 cuartillas (mínimo) a 300 cuartillas (máximo), presentados a doble espacio y por una sola cara.

8° El plazo de admisión de originales finaliza el ...<sup>4</sup>

9° La recepción de originales y copias se realizará en las ubicaciones según cada país (Venezuela, Colombia, Panamá y Uruguay).

10° El premio se fallará durante el mes de noviembre, simultáneamente a la publicación y aparición del libro.

11° El autor de la obra seleccionada como primer premio recibirá un anticipo a cuenta de los derechos de autor del 10 % del precio de venta al público de las ediciones de Alfadil Ediciones y de los porcentajes de derechos de autor que devenguen de coediciones o traducciones a otros idiomas. A aquellos concursantes que lo soliciten se les enviará una copia del contrato tipo de edición.

12° Alfadil Ediciones hace constar que no devolverá ningún ejemplar de los manuscritos presentados a concurso.

13° Alfadil Ediciones garantiza la más absoluta discreción en lo que concierne al contenido de las obras presentadas al premio.

---

<sup>4</sup> Generalmente en el mes de abril.

14° La participación en este premio implica la aceptación de todas sus bases.

15° El premio podrá ser declarado desierto<sup>5</sup>.

Los jurados que se conformaron para determinar las obras ganadoras de la primera convocatoria en el año 2003 fueron Raúl Casal, Atanasio Alegre, Blanca Elena Pantín, Walter Rodríguez y Javier Vidal, resultando ganadora la novela *La columna que dibujaste dentro de mí* (2003) de la cubana Vivian Jiménez. Al siguiente año, reunieron en ese selecto grupo a Ana María Kahan, Vivian Jiménez, Israel Centeno, Iván Niño y Raúl Casal y seleccionaron a *El sabor de su piel* (2004) del español José Luiz Muñoz. Finalmente, en la tercera y última edición del premio, quienes asumieron la responsabilidad de escoger la mejor novela del año fueron Karlinda Hernández, Elí Bravo, Mónica Montañés, María Ángeles Octavio y Raúl Casal, resultando ganadora la obra del peruano Jorge Gustavo Portella, *La diosa es un pretexto* (2005).

#### ***IV. Extinción del Premio y Colección***

Aunque la convocatoria al Premio y la Colección en sí mismos hayan representado un importante aporte a la literatura iberoamericana, al reunir obras de gran renombre internacional y jurados con una larga trayectoria artística, Alfadil debió dar por terminada esta etapa y concentrarse en publicar otros géneros. Extraoficialmente se ha manejado que la acogida del público, en términos de ventas, no fue la esperada.

Sea cual fuere las razones por las cuales no se convocó más al Premio ni se editaron más obras conocidas; es indudable que el paso de este galardón, así como las obras que componen la Colección por el ámbito literario nacional fue importante para reconocer que el tema erótico tiene preeminencia en todas las épocas, pero sobre todo en una tan convulsa como el siglo XXI en la que hay una hiper-

<sup>5</sup> Tomado de la revista electrónica *Análítica* [Consultado el 09/02/18 Disponible en <http://www.analitica.com/entretenimiento/ii-premio-letra-erecta-de-novela-erotica-alfadil-2004/>]

sexualidad inmersa en la publicidad, los medios y las redes sociales.

Por otra parte, y si bien “Letra Erecta” empleó como modelo al Premio y Colección “La sonrisa vertical” sin llegar a alcanzar sus niveles de difusión, trascendencia y sobre todo calidad, es justo reconocer que ubicó al país como un importante promotor de la literatura erótica. De esta suerte, se compiló una serie de novelas que visibilizaran de una manera mucho más organizada y sistémica un género que tiene muchos seguidores y que merece el mismo respeto que otros mejor valorados como la ciencia-ficción o la novela histórica. El meollo acá es convocar a la crítica literaria a dar un paso más allá y empezar a voltear la mirada a estas producciones. Es perentorio, pues, que las futuras investigaciones consideren estudiar con mucha más profundidad y sin prejuicios la narrativa erótico-pornográfica existente en el país a partir de lo que la Colección visibilizó y de todas las regadas por las regiones del interior del país que esperan una valorización mucho más franca, aguda y profunda.

## REFERENCIAS

- Alzuru, P. (2005). *La ilusión erótica*. Mérida: Universidad de Los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.
- Centeno, I. (2004). *La casa del dragón*. Caracas: Alfadil Grupo Editorial.
- Delgado, R.; Fernández-Feo, J.; Bastidas y otros. (2008). *Sexo a 62 manos*. 1ª Colección de relatos eróticos. Caracas: Urbe Bikini.
- Díaz, F. J. (2011). *Tres momentos de la (meta) crítica literaria en Venezuela*. En *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. N° 19, enero-diciembre. pp.63-78.
- García Arreaza, E. (2007). *Cállate poco a poco*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

- Garmendia, S. (2004). *El inquieto Anacobero y otros relatos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Guerra, R. (2007). *21 del XXI*. Caracas: Ediciones B.
- López Ortega, A. (2006). *Las voces secretas*. Caracas: Alfaguara.
- Lovera-De Sola, R. (1983). *Eróticos, erotómanos y otras especies*. Caracas: Alfadil.
- Monasterios, R. (1989). *El pájaro insaciable*. Caracas: Alfadil.
- (1992). *Encanto de la mujer madura*. Caracas: Producciones Lithia Merlano C. A.
- (2010). *Lo erótico/Lo pornográfico. Ensayos sobre la sexualidad y el amor*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Muñoz, J. L. (2004). *El sabor de su piel*. Caracas: Alfadil Grupo Editorial.
- Rojo, V. (2009). *Mínima expresión. Una muestra de la minificción venezolana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Romero, D. (2004). *La esposa del Dr. Thorne*. Caracas: Alfadil Grupo Editorial.
- Saab, V. (2003). *Mi mano fue su intimidad*. Caracas: Alfadil Grupo Editorial.
- Sandoval, C. (2000). *La variedad: el caos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- (2013). *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012*. Caracas: Alfaguara.
- Suniaga, F. (2005). *La otra isla*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.
- Torres, A. T. (2004). *La favorita del señor*. Caracas: Alfadil Grupo Editorial.
- Torres, H. (2008). *La huella del bisonte*. Caracas: Grupo Editorial Norma.

## ***DE FUENTES ELECTRÓNICAS***

Díaz Orozco, C. (1996). “El pornoerotismo de Rubén Monasterios”. Disponible en <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/32281/1/articulo17.pdf>

----- (2003). Bondades y perversiones de la censura literaria en Venezuela. En *Investigaciones Literarias*. II Etapa. Caracas, Instituto de Investigaciones Literarias, UCV. N° 11. Volúmenes I y II. Segundo semestre, 2003, pp. 21-31. Disponible en [http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_il/article/viewFile/5802/5593](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_il/article/viewFile/5802/5593)

Nieves Montero, J. (2007). “Un comentario sobre la polémica del veredicto del Concurso de Autores Inéditos de Monte Ávila Editores, edición 2007 (Segunda parte: en Venezuela)”. Disponible en [http://cuestiondemetodo.blogspot.com/2007/08/un-comentario-sobre-la-polmica-del\\_05.html](http://cuestiondemetodo.blogspot.com/2007/08/un-comentario-sobre-la-polmica-del_05.html)





## **Entrevista**

*Entrevista a la profesora Bettina Pacheco,  
editora-fundadora de la revista Contexto*



José Javier Chacón. *Celestial*. 2009





Foto: Porfirio Parada

La Dra. Bettina Pacheco fue una de las fundadoras  
y directora de la revista Contexto por 20 años.  
A propósito de la celebración de los 25 años de existencia  
de la revista (1994-2019), hemos querido conocer  
su experiencia como editora y docente  
de Literatura de la Universidad de Los Andes



**“EN ESTA CRISIS DE VALORES QUE  
VIVIMOS LOS VENEZOLANOS,  
LA LITERATURA SALVA”,  
ENTREVISTA A LA PROFESORA  
BETTINA PACHECO**

*“In this crisis of values that Venezuelans live, literature saves”,  
Interview with Professor Bettina Pacheco*

**Marisol García Romero**  
**Universidad de Los Andes, Táchira**  
[profesoramarisolgarcia@gmail.com](mailto:profesoramarisolgarcia@gmail.com)

## **INICIOS DE LA REVISTA**

El profesor José Albarracín Fernández fue el fundador de la Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe, junto a los profesores Carlos Sosa y Jesús Pacheco Miranda, vicerrector del Núcleo Táchira para ese entonces, quienes estudiaban la Maestría de Literatura Latinoamericana en la Universidad Simón Bolívar. Ellos hicieron el programa curricular que posteriormente fue modificado.

En 1994 se publicó por primera vez la revista *Contexto* como órgano de difusión de la Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe de la ULA en el Táchira. No solo se publicaban artículos sobre literatura sino también de otras áreas del conocimiento. El primer número fue un diseño del profesor de la ULA José Eliel Camargo, conocido cariñosamente como Pepe Camargo.

Durante la gestión como vicerrector académico del Dr. Humberto Ruiz, los editores de las revistas científicas de la ULA recibieron formación sobre el funcionamiento de los índices y sus requerimientos, por lo que se recomendó que las revistas se especializaran

en un área. También la profesora Sonia Matalía, de la Universidad Autónoma de Barcelona, recomendó trabajar con dossiers. Esta idea fue adoptada en la revista desde el vol. 5, nro. 7 (2001).

Para mí fue fundamental la asistencia a eventos académicos internacionales, pues conocí investigadores a quienes invité a coordinar números monográficos o enviar artículos.

Como editores vamos aprendiendo sobre la marcha porque no se nos enseña qué hacer en el cargo. Recuerdo que asistí a un evento académico en la UPEL y conocí a una persona que mostró una revista que trabajaba con editores invitados, desde ahí comenzamos con esa dinámica de trabajo editorial. En las actividades de formación nos hacían énfasis en que no debíamos publicar constantemente a los mismos autores, pues ello desacredita la revista.

Nuestra revista siempre fue clase B, nunca tuvimos adecuados canales de distribución institucionales y yo no tenía disposición para encargarme de esa parte. Aprovechábamos los eventos académicos para hacer una expoventa, pero se vendían pocas. Cuando se donaban, sobraban los interesados en adquirirlas.

## **TRANSFORMACIONES EN LA IMAGEN DE LA REVISTA**

Hasta el número 6 (2001) el director fue el profesor Mario Cerda Cuitiño, luego de la jubilación del profesor José Albarracín. Antes de ese número la revista fue inestable en su periodicidad, cuando me encargué se hizo un nuevo diseño (ver presentación del número 7). Incluimos como imagen en la portada obras de artistas plásticos tachirenses. El diseño del nombre fue creado por el licenciado Freddy Calle, él fungió como diagramador hasta el número 15. Después se encargó el licenciado Bernardo Navarro, docente de la Universidad Simón Bolívar y egresado de nuestra Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, hasta el vol. 19, nro. 21 (2015).

El presente número de Contexto completa el par que debía salir en el año 2001, el cual se distingue por representar la nueva etapa de nuestra revista. Los múltiples tropiezos, frecuentes y podría decirse que obligados, por los que suelen atravesar las publicaciones periódicas en el país, retrasaron las entregas que debían corresponder a los dos años anteriores, de ahí el salto temporal. Además de artículos, notas y reseñas, incluimos un dossier en el que se agrupan una serie de ensayos sobre la creación literaria de las mujeres; con ello abrimos un espacio al debate sobre el tema de la escritura y la lectura femenina, a la vez que se ofrecen estudios sobre tres escritoras contemporáneas de importancia incuestionable.

Esperamos que Contexto continúe siendo referencia obligada en la región tanto para los estudiosos como para los aficionados a la literatura, así como el vocero más directo de las actividades de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe.

Pacheco, B. (2001). Presentación del número 7 de la revista *Contexto*

La revista ha evolucionado mucho en su imagen y en la diversidad de aportes de los autores, por lo que considero que tiene un buen nivel entre las revistas de literatura venezolanas. A partir de 2015 comenzó a salir solo en formato digital con Bernardo Navarro y Luis Mora, como editores invitados.

## **SU LABOR COMO EDITORA**

Para quien ama los libros, trabajar con ellos siempre le es amable. Es un trabajo arduo y conviene contar con apoyo. En mi caso, fui apoyada por Freddy Calle y posteriormente por Bernardo Navarro. El pago de la diagramación lo hacíamos con dinero que asignaba el CD-CHTA a través de los ADG (Apoyo Directo a los Grupos) al Grupo de Investigación de Literatura Latinoamericana y del Caribe (GILAC).

Celebramos los 15 años de la revista con una conferencia dictada por el doctor Adolfo Yáñez Leal, profesor de la Universidad de Otago en Nueva Zelanda, una exposición y una entrega de reconocimientos.

Se han publicado 19 números impresos durante 20 años (desde el vol. 1, nro. 1 en 1994 hasta el vol. 18, nro. 20 de 2014), de los cuales 14 se hicieron bajo mi dirección.

Me parece que no hay un incentivo académico institucional: tú eres editora y eso no te lo reconocen como carga académica, no

te lo toman en cuenta para la evaluación de los ADG. Es un trabajo gratuito que tú haces y no dispones de un presupuesto suficiente para cubrir gastos de traductores.

En nuestro caso hemos contado con la colaboración de varios docentes del Departamento de Español y Literatura como José Francisco Velásquez Gago y Francisco Morales Ardaya. El arbitraje de los artículos también es un trabajo *ad honorem*. **Publicar una revista es sumamente importante para divulgar el conocimiento que se genera en la universidad y resulta que ese trabajo no es reconocido.**

En el CDCHTA no se han puesto a pensar que los editores necesitan ser reconocidos, sabemos que no hay dinero, pero puede ser con méritos académicos. Hay revistas que dependen de una persona y eso no puede ser porque cuando esa persona se va, la publicación se retrasa o muere. Debe ser un esfuerzo institucional, a la universidad le falta valorar más el recurso humano que está al frente de las publicaciones.

## DIFICULTADES DURANTE EL PROCESO EDITORIAL

Durante la gestión del Dr. Humberto Ruiz, en el Vicerrectorado Académico, recibimos varias actividades de formación en Mérida. Las revistas fueron evaluadas, la nuestra fue clasificada como B. El CDCHTA se ha preocupado de que las revistas mejoren su calidad. En la medida en que la reducción presupuestaria empeoró, se comenzó a sancionar a las revistas que se atrasaban, afortunadamente *Contexto* no sufrió ese percance. Aunque era un sinsentido porque la revista tenía más difusión por internet que en su formato impreso. Estoy en desacuerdo con la tecnocracia que





obliga a los editores a incluir las revistas en índices como Latindex porque si no es así, los autores y los evaluadores piensan que la revista carece de valor.

Antes recibíamos muchas revistas por canje de Francia, México, España, entre otros países, con eso se pagaba la revista, esto ya no se hace porque las revistas han migrado al formato electrónico.

Siempre es un problema conseguir árbitros que sean expertos en el tema y que cumplan con los lapsos pautados. Creo que es un trabajo que debe pagarse.

### **RECOMENDACIONES A LAS INSTANCIAS DE LA ULA VINCULADAS CON LA PRODUCCIÓN DE LAS REVISTAS Y, EN PARTICULAR, A LOS FUTUROS EDITORES DE *CONTEXTO***

1. Contactar con los autores latinoamericanos para divulgar el conocimiento con mayor efectividad.
2. Disponer de un equipo que ayude con las complejas tareas.
3. Y a las autoridades universitarias: que hagan difusión de los números que se publican con tanto esfuerzo.

### **LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES POSEE TRES REVISTAS DE LITERATURA (*CIFRA NUEVA, CONTEXTO Y VOZ Y ESCRITURA*), ¿QUÉ IMPACTO TIENEN LAS INVESTIGACIONES LITERARIAS EN UN PAÍS SUMIDO EN UNA GRAVE CRISIS POLÍTICA, ECONÓMICA Y SOCIAL?**

Vale la pena seguir leyendo y la literatura te dice muchas cosas. ¿Qué es lo que hace un investigador, un crítico literario? Crear conocimientos sobre los textos literarios, con ellos conecta al lector, este puede ser que no lo necesite, pero generalmente lo quiere, busca quién es el autor. El investigador no solo produce el conocimiento

sino que también enseña a leer literatura. El escritor, por supuesto, no escribe para el crítico, sino para el lector común, pero este necesita orientación.

**En esta crisis de valores que vivimos los venezolanos, la literatura salva.**

## **DESCUBRIMIENTO DE SU PROFESIÓN**

Cuando estaba en bachillerato decía que quería estudiar Psicología, pero mi papá quería que estudiara Derecho en la UCAB. Estudié el primer año y en la mitad del año decidí cambiarme al Instituto Pedagógico de Caracas para estudiar literatura porque me gustaba leer.

Mi papá me insistía en que debía hacer un posgrado, por lo que me inscribí en la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar (estuve en la II cohorte). En la I cohorte estudiaron mi papá y los profesores Carlos Sosa y Mario Cerda Cuitiño.

Trabajé 14 años en educación media, aprendí a dar clases en ese nivel, a interactuar con los muchachos, a darle vida a los textos. Posteriormente, ingresé en la universidad, y tuve muchas oportunidades de formación.

El gusto por las humanidades me viene de mi entorno familiar, de mi papá.

## **LA HUELLA DE LOS DOCENTES**

He tenido como profesores a una estela de estrellas: he sido alumna de Óscar Zambrano Urdaneta, Domingo Miliani, Isacc Chocrón, Hanni Ossott, María Fernanda Palacios, Eduardo Gil, Adriano González León, Josefina Falcón de Ovalles, Eleazar León y muchos más. Esos han sido mis profesores en el Pedagógico de Caracas, la Escuela de Letras de la UCV y la Maestría en Literatura de la Simón

Bolívar. Creo que he sido una mala alumna porque con esos profesores debería haber sido una estrella boreal.

## **INICIOS Y MOTIVACIÓN POR LOS ESTUDIOS SOBRE LA MUJER**

Mi tesis de la Maestría fue sobre la escritora venezolana Enriqueta Arvelo Larriva. Lo que me motivó fue darme cuenta de que todos los programas están llenos de autores hombres como si las mujeres no escribieran. Me dije: “Esto no puede ser, me voy a dedicar a las escritoras”. En España, cuando estuve realizando el doctorado en la Complutense de Madrid ya había movimientos feministas, mis profesoras estaban interesadas por la escritura autobiográfica.

He tutorado varias tesis sobre escritoras o sobre personajes femeninos, los estudiantes me buscan porque conocen mi línea de investigación.

## **SUS AUTORES PREFERIDOS**

Teresa de la Parra y José Antonio Ramos Sucre. Actualmente me interesa Federico Vegas, Francisco Zuniaga, el cubano Leonardo Padura, los relatos policiales, como el de Raquel Rivas, *Muerte en el Guaire*. Esta escritora me parece interesante, pues en su obra hay un proceso de autoficción, su mirada de la migración me mueve. Me interesa el aquí y el allá cortazariano, los venezolanos no habíamos vivido esta situación de emigrar.



## Reseñas



José Javier Chacón. *Trance eterno*. 2013



***PERFIL 20***

**Jacqueline Goldberg (2016)**

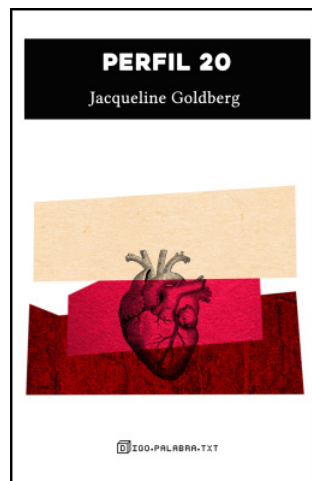
Chicago, Estados Unidos: Digo Palabra TXT

**LA POÉTICA DE LA SANGRE O EL TEMIDO OLVIDO  
DE UNO MISMO**

Si la poesía es respiro, tal como lo ha señalado con bastante precisión el poeta y docente Pedro Cuartín, la poesía de la escritora venezolana Jacqueline Goldberg (Maracaibo, Venezuela, 1966) es una suerte de indagación sobre el cuerpo que se establece a partir del discurso poético, y su vinculación directa con las formas y diálogos que se dan desde el propio escenario de la carne y sus reiterados acercamientos hacia esos territorios indescifrables, también por el lenguaje. Una geografía íntima que se manifiesta a partir de una reflexión que igualmente tiende sus redes causales para deshacer lo que es constancia entre ese discurso que aparece a ratos en las sombras, y el otro que se mueve o se nos cruza como la sangre.

Este libro propone una mirada donde los cauces desembocan en escritura estableciendo de esta manera, un campo inexplorado que colinda con una memoria que es también lenguaje, vista desde concepciones científicas. La sangre y sus reiterados mecanismos que generan un cuerpo sólido con su torrente, recorren con astucia nuestra biografía que nadie ha sabido explorar. El cuerpo como casa que guarda sus más recónditos misterios, también es una radiografía que se manifiesta en lo que somos, y desde allí llama a instaurar la otra historia que se sabe extraviada, pero que se nos muestra en esa misma lectura del cuerpo circundante, cuerpo microscópico y enfermo que supura viejas rencillas con sus coetáneos. Batallas que se emprenden al decirse. Exilios voluntarios que yerguen y se esparcen por un territorio que constantemente desconocemos o damos por

perdido. Este libro arma noticias de otros mundos, y junta escenarios para declarar abiertamente los diálogos, y las voces que no registramos, pero que suceden en el diagnóstico unitario de un galeno que transita a gatas y en silencio por nuestro malquerido cuerpo. Son las otras palabras que se intercambian, y bajo otro sistema de comunicación irrumpen las desvencijadas heridas que también dialogan entre sí. Texto que construye, desde un horizonte ajeno, las diversas formas que se articulan acudiendo a los temidos olvidos que padecemos. Biografía que desanda entre la sangre que cruza como un río; y los diversos asuntos de la memoria que ya no es íntima como la piel, y que ha quedado desplazada por otros ámbitos que son también los que nos habitan. *Perfil 20* es un examen a la materia ordenada y transitada; un incesante recorrido por todo aquello que solemos silenciar. Es el padecer mismo desde el lenguaje, son los diversos tratamientos por los cuales se somete el organismo para terminar en una suerte de prueba que será lo que acaece y acaba por determinar lo que somos en esencia o diga “cuán cristalinos u opacos somos” (Goldberg, p. 26). Este libro, además, permite generar desde sus fueros un desplazamiento íntimo que trasciende lo meramente instrumental y lingüístico. No obedece en tanto ordenamiento al cuerpo que es atravesado, acaso escrutado, para dar paso a una indagación exhaustiva, como si mi deseo navegara en ese principio de saber lo que el otro tiene por dentro, como si mi naturaleza estuviera estableciendo una mirada que no ha partido precisamente de condiciones aisladas. Antes bien, la lectura ha surgido de un ejercicio poco usual donde arterias, venas, capilares y memorabilia intentan decirse y manifestarse, “ramificadas con macabra armonía” (Goldberg, p. 6).





Solo veintiún poemas conforma la primera parte de este libro, entre ellos “Biografía”, que recorre con habilidad las líneas invisibles que se nos cruzan: hemoglobina, leucocitos, glóbulos blancos y rojos, ácido úrico, triglicéridos, colesterol, creatinina, urea y glicemia, seguido de “Noticias de otros mundos”, con solo tres documentos extraídos de la revista científica *Royal Society*, donde se pone de manifiesto algún indicio de la sangre en otros escenarios de la carne: hallazgos de momias como Otzi, quien moriría violentamente hace unos 5.300 años tras una lenta agonía; y animales de la prehistoria como el mamut hembra que fue hallada congelada, de cuyo abdomen fluyó sangre, muy oscura, y que según el científico que la encontró, permaneció líquida a lo largo de tantos años, debido a que el animal pudo haber caído “en un pozo o en un pantano probablemente hasta la mitad de su altura, mientras que el resto de su cuerpo se congeló” (Goldberg, p. 31). Además, el diseño y la programación de un dispositivo electrónico llamado memristor, el cual consiste en emplear sangre humana para elaborar “nuevos tipos de memorias para ordenadores”; y se piensa que es posible en un futuro no tan lejano desarrollar “microcanales del dispositivo memristor de flujo e integrar varios que lleven a cabo funciones específicas de la lógica” (Goldberg, p. 33); y “La vida de la carne en la sangre está”. Este poemario da cuenta de un entramado discursivo que apela a lo indecible, donde el exceso y la polución desarman lo que decimos de nuestro cuerpo, donde hallamos una voz que se escurre cual torrente sanguíneo que deambula enardecido por fisuras y parajes innominados. Es ciertamente un libro para leer a hurtadillas, quizás en las noches, donde se dice que transcurre copiosamente el misterio de las palabras, de tantas palabras y un mismo temor.

Juan Joel Linares Simancas  
Universidad de Los Andes, Trujillo  
[caicare1@gmail.com](mailto:caicare1@gmail.com)

***EROS Y LA DONCELLA*****Szichman, Mario (2013)**

Madrid: Verbum

*Eros y la doncella* (2013) de Mario Szichman es una atractiva novela histórica, escrita en un estilo, tono y ritmo apasionante pero a su vez desgarradora, insinuante y también precisa. Sin llegar a perder la intención del eje narrativo, el autor logra recrear momentos, personajes y acciones notables de la Revolución francesa en un acto creador fascinante, que se instaura a partir del mismo título de la novela; título conformado gramaticalmente por dos sustantivos que connotan belleza y seducción, en un juego lingüístico que representa, al estilo Aristotélico, la “síntesis ideal” de la trama narrativa.

Si bien la obra narra, describe y caracteriza momentos, hechos y personajes encadenados a marcas temporales definitorias de un contenido histórico-social, perteneciente a la cruenta Revolución, es significativo resaltar las imbricaciones artísticas a las que apela Szichman en su creación para reflejar experiencias vitales concretas y/o transfiguradas. Inicia con la simbolización retórica de la guillotina, la prestigiosa y altiva doncella: “Estilizada como una escuadra de carpintero, escueta como un atril, virtuosa como un altar, la doncella siempre aguarda a su amante” (Szichman, p. 13), en su tarea devastadora e insaciable de seccionar los cuerpos jacobinos, girondinos y hasta los “que nada tenía que ver con nada” (p. 18). La doncella implica un lenguaje representacional, es la gran configuradora de la totalidad indisoluble: condena-muerte, que alcanza su preponderancia y caída con su amado Robespierre, eternizados en la historia.

Una posibilidad interpretativa del texto puede situarse, dentro del paralelismo de referentes históricos y expresiones artísticas, en la manifestación del arte escénico; pues en la narración se captan aspectos recurrentes susceptibles de una connotación dramática-teatral. Presenta una serie de marcas o elementos que prefiguran una puesta en escena: la visualización del espacio escénico, la acción o situación dramática (o ambas), los personajes, la tensión dramática y la temporalidad; sin la pretensión de un seguimiento técnico riguroso del género, dado a su carácter narrativo.

Desde este entrecruzamiento historia-ficción, ficción-historia, podría decirse que el ascenso al cadalso instaura la representación del escenario trágico y, la guillotina –la doncella– el decorado central de la historia, “el altar de la patria, la luneta republicana...” (p. 26), donde llegan todos sus amantes; con un público espectador de pie, a quien busca atraer y halagar a través del desfile de personajes famosos: Luis Capeto, Danton, Fouquier Tinville, Mirabeau, Desmoulins, María Antonieta, Madame Roland, Robespierre; quienes configuran, escena tras escena, la contemplación del temor o coraje de algunos personajes ante la ejecución de la guillotina. El traslado en carruajes de los condenados desde la prisión, crea la atmósfera precisa de las distintas escenas que lleva algunos espectadores a lamentar “la brevedad tanto del espectáculo como del sufrimiento de cada espécimen...” (p. 17), como cuando en una buena función teatral la pieza dramática deja a los espectadores con deseos de seguir deleitando la función.

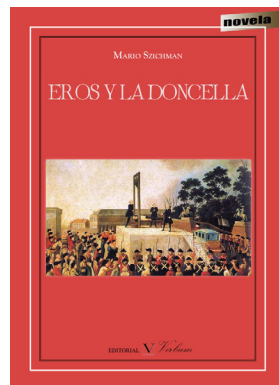
Entre las representaciones dramáticas se destaca el espectáculo fantasmagórico/humorista del mago ilusionista Robertson, en la sala del Convento de los Capuchinos de París, en donde el monstruo, el enano y el payaso, hacen de la escena un acto burlesco en el cual el espectador forma parte del espectáculo. Otro acto representativo es la celebración del Festival del Ser Supremo en la Plaza, ceremonia gloriosa que se convirtió en decadente, en una escena satírica, donde

el Incorruptible sintió el peso de la crítica, burla y mordacidad de los espectadores ante la quema de la efigie del Ateísmo y la chamuscada del rostro de la Sabiduría, el desafinar de las voces del Himno al Ser Supremo y hasta de sus propias palabras y gestos. En fin “Un tribuno sin tribuna” (p.176), destruido por la inexorable decisión de trastocar la ubicación espacial del trágico decorado central.

De igual forma, sobresalen durante el acontecer discursivo las diversas escenas trágicas en el cadalso, en particular la de Danton, quien previas acusaciones en el tribunal ironiza, burla y es burlado; y luego durante el traslado en el carruaje hacia el cadalso ríe, canta, grita, advirtiendo en medio de la multitud que “se ha transformado de espectador en espectáculo” (p. 197), hecho que se maximiza al cumplir el verdugo Sansón la petición de que su cabeza fuera exhibida al pueblo, realizado “en los cuatro costados del cadalso” (p. 198). Acto similar se dibuja en el final del personaje más representativo de la historia: Robespierre, quien igualmente se convierte en el gran espectáculo, en la acción revertida.

Llena de conmoción, incertidumbre y temor; bajo efectos alarmantes, marcha en el carruaje en medio de la agitación de la muchedumbre, hacia la proximidad del encuentro amoroso, sin la posibilidad del día siguiente. Avanza hacia el cadalso experimentando sensaciones tormentosas, donde hace su entrada a pie por las escaleras y su salida hacia la eternidad como cuerpo degollado en el cesto al igual que todos los amantes que le proporcionó a su doncella.

Vemos así, cómo en cada una de estas escenas se desarrollan acciones o situaciones dramáticas, caracterización de personajes, elementos escénicos y efectos especiales que generan la connotación del espectáculo teatral; en especial porque en ellas siempre hay



un público espectador, bien de calle y de pie o de sala y butaca. De manera que en el acto de contar, Szichman le concede al discurso histórico un tratamiento configurativo mediante representaciones dramáticas, que insta al lector narrativo a mantener la mirada de un lector espectador al atravesar el umbral del acto escénico.

Es importante destacar también cómo muchos encuentros dramáticos quedan a su vez perpetuados en expresiones artísticas. Es el caso del pintor Jacques Louis David, en especial, su descripción del asesinato de Lepeletier, quien ante muchos espectadores, particularmente desde la aguda observación y crítica de Louvet, transfigura la fealdad versionada en el boceto a la belleza del lienzo, al estilo de un mártir romano. La de la escultora Madame Tussaud, quien crea las mascarillas mortuorias de protagonistas de esta historia, llevadas finalmente al museo de cera londinense. De igual forma sobresale la del crítico y escritor Louvet. En la instancia de crítico se comporta como una especie de juez, que analiza fríamente las diferencias y defectos de ambos grupos ideológicos, la embriaguez y credulidad sobre la concepción de la revolución, las palabras, anotaciones y actitud de Robespierre; así mismo desmiente la falsificación de identidad física de los cuadros de David.

Pero es significativo advertir cómo el narrador, a través del personaje Louvet, instaura el oficio escritural como el subterfugio que permite ocultar infortunios y crear nuevos mundos “Y acude al único expediente que le da placer y lo saca de su melancolía: escribirá el plan para una nueva novela” (p.199). Entre sus interrogantes, reflexiones críticas, reminiscencia de su amada Lodoiska, las aventuras y caballero de Faublas, episodios del Quijote; Louvet intenta escribir una novela que configura, desconfigura y compara, “Pero Cervantes no es como Louvet, que hasta ahora se ha dedicado a describir generalizaciones” (p. 202), para contar una historia que no es otra sino la trama de *Eros y la Doncella* y, por consiguiente, bien podría verse que Louvet no es más que una representación de Szichman.

En definitiva, *Eros y la doncella* es una extraordinaria creación literaria que conjuga magistralmente las artes para hacer de la reconstrucción de un ominoso hecho histórico, una escritura narrativa que hurga estéticamente las profundidades inconmensurables de la vida.

Alexis del Carmen Rojas P.

Profesora e investigadora

Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, Trujillo

[alcaroja8@yahoo.com](mailto:alcaroja8@yahoo.com)

## ***ISLAS: CITAS LATINOAMERICANAS EN SOCIOLOGÍA, ECONOMÍA Y HUMANIDADES***

Año 57, número 179, mayo-agosto, 2015

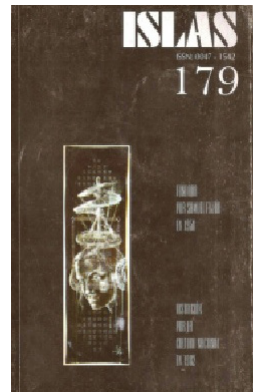
Santa Clara, Cuba

Cuando un cuerpo textual trasciende la formalidad estructural y cumple la dinámica comunicativa entre el lector y el autor, se crean vínculos afectivos en torno al ser. En efecto, la comunicación define en parte el fondo de la revista cubana Islas, en la cual se evidencian las reflexiones y el papel crítico del sujeto moderno en Cuba, sintetizados en dieciocho artículos.

Por esto se destacan artículos investigativos como el de Mariela Castro Espín, que, a través del tema de la transexualidad, cuestiona cómo el sujeto moderno se enfrenta a su propia identidad para formar parte de una sociedad conservadora. Asimismo, la autora invita a la reflexión y a la conciencia crítica del problema.

Otro artículo de interés, del autor Ricardo Vázquez Díaz sobre la prosa de Severo Sarduy, describe la refiguración de la identidad narrativa en la construcción de los fragmentos autobiográficos en la imagen del cuerpo y la sexualidad.

Seguidamente, el artículo de Luis Carpio y Javier Padilla sobre “De la Torre de Marfil a las calles nocturnas de la Habana”, del cubano Julián del Casal, es un referente importante para visualizar la modernidad histórica, política y social de Cuba. Por lo tanto, los autores reflexionan el aporte literario del escritor como evidencia de la transformación en la escritura narrativa.



Por su parte, Mario Rodríguez y Juan Palacio elaboran un artículo en torno a la educación, en el cual indican: “Aspiramos a que los docentes sean para sus estudiantes un modelo de rigor científico, de maestría pedagógica, de integridad moral y cívica” (p. 151). Así, la responsabilidad docente en el entendimiento y la aplicación de las teorías curriculares resulta imprescindible para la transformación educativa en Cuba.

En definitiva, la comunicación no solo sintetiza la esencia de la revista *Islas*: los demás artículos que conforman su contenido estructuran un panorama cultural que define la realidad social latinoamericana, e igualmente se dirige a encontrar el valor de su verdadera identidad.

María Alejandra López  
Universidad de Los Andes, Táchira



## ***ISLAS: CITAS LATINOAMERICANAS EN SOCIOLOGÍA, ECONOMÍA Y HUMANIDADES***

Año 57, número 180, septiembre-diciembre, 2015

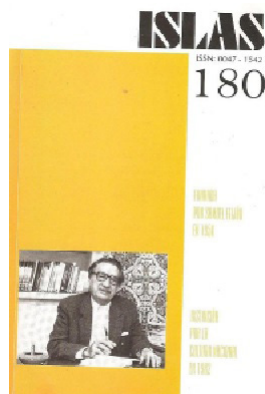
Santa Clara, Cuba

Es través del lenguaje como se exterioriza el interés por avivar las añoranzas de un sujeto moderno que, pese a la incertidumbre, anhela incesantemente un cambio para su vida. De esta manera, en número 180 (año 57) de la revista cubana *Islas*, constituido por catorce artículos investigativos, se enfoca en diversas temáticas que permiten reflexionar a Cuba como un contexto vivencial que trasciende las fronteras territoriales mediante la escritura.

Así, el artículo de Jeisil Aguilar Santos, “Orígenes y el discurso de la nación ausente” (desde la p. 47), traslada al lector a la época de los cuarenta y a los cincuenta, en la cual las respuestas artísticas surgieron tras un ideal que fundamenta los principios intelectuales de Cuba.

Por su parte, Nemesio Castillo, en el artículo “Incidencias en las políticas públicas de las organizaciones civiles” (desde la p. 116), aborda los distintos mecanismos que vigilan la gestión pública de los gobiernos en todos los niveles de poder. De esta manera, presenta la concepción de los proyectos de gestión gubernamental fundamentada en la participación activa de los ciudadanos en construcción de la realidad, la enseñanza significativa como patrón de intervención constructiva y la capacitación social de los temas afines.

Identificar el entorno y estructurar la realidad desde una visión artística se



concibe en la propuesta de Danilo Cabrera, quien estudia al pintor cubano Fidelino Ponce de León (1895-1949) y refiere lo siguiente: “Dicen los viejos que las mujeres en San Juan temían mirar los ojos de Ponce, puesto que aunque su cara era muy fea, sus ojos imitaban con un extraño embrujo” (p. 190). Para el autor, Ponce exterioriza, en su muralismo, la existencia humana contrastada en los pigmentos del amor, el dolor y el sufrimiento.

Finalmente, la preocupación por la categoría lenguaje hallada en la revista *Islas*, va más allá de los aspectos etnográficos y sociológicos porque sugiere también procesos importantes para la construcción de un mundo singular, como respuesta a las interrogantes que dan cuerpo a la existencia del sujeto moderno.

María Alejandra López  
Universidad de Los Andes, Táchira

## REVISTA DE INVESTIGACIÓN LINGÜÍSTICA

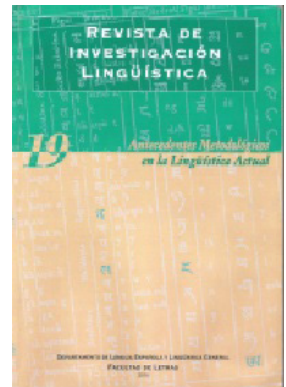
Año 2016, vol. 19. Murcia

Indagar sobre el lenguaje ha sido tarea de importantes autores como F. Saussure, N. Chomsky y Ángel Rosenblat, quienes, movidos por la curiosidad e intrepidez, se enrumbaron a investigar las teorías concernientes. Por ello, la Revista de Investigación Lingüística dedica su volumen número diecinueve (19), titulado “Antecedentes metodológicos en la lingüística actual”, a valorar los trabajos realizados a través de la historia, como reconocimiento a los precursores de esta ciencia.

La revista investigativa editada por la Universidad de Murcia está dividida en tres secciones. La primera está conformada por una sección monográfica, que contiene el artículo que desarrolla el tema del “Elogio de la lengua nativa y planteamiento metalingüístico en las gramáticas misioneras: el ejemplo de Domingo de Santo Tomás” (desde la p. 15), escrito por Miguel Ángel Esparza, el cual valora la lingüística realizada por los misioneros.

Por otra parte, las investigadoras María Isabel López Martínez y Eulalia Hernández Sánchez, en su contribución “La pragmática y sus orígenes lingüísticos a principios del siglo XX” (desde la p. 61) indagan sobre la historia de la lingüística. Así, reflexionan acerca del origen de la disciplina pragmática y, para ello, estudian los aportes realizados por Ferdinand Saussure tras la publicación del *Curso de lstas* por Benveniste.

La segunda sección, denominada “Misceláneas” (desde la p. 132) consta de ocho trabajos de investigación, entre los cua-



les María Dolores Boluda Rodríguez desarrolla un artículo titulado “Análisis de las fórmulas de tratamiento pronominales de segunda persona (vos- tú) en un pleito por brujería de 1602”; reflexiona sobre cómo la sociedad del siglo XVII usaba las fórmulas de tratamiento “vos / tú”, especialmente en las clases sociales menos favorecidas. De esta forma, la autora acerca al lector a entender el orden jerárquico establecido entre los hablantes de la época.

Igualmente, encontramos el artículo “La traducción de la metáfora – una reflexión del traductor” (desde la p. 251), por Vladimir Luarsabishvili, quien se vale de las definiciones aportadas por diversos autores en el contexto de la traducción, los cuales permiten pensar en la importancia de la metáfora en la escritura.

Para concluir, las investigaciones que conforman este volumen llevan a reflexionar las palabras del poeta Rafael Cadenas: “el lenguaje está cargado hasta los bordes del tiempo y nos sumerge en él...” (2016, p. 26). Es decir, solo el lenguaje permite expresar las huellas del sujeto moderno como parte de su historia personal en un espacio y en un tiempo específico.

Erika Varela  
Universidad de Los Andes, Táchira

## REFERENCIA

Cadenas, R. (2016). *En torno al lenguaje*. Caracas: Editorial CEC.





## Documentos



José Javier Chacón. *Celestial*. 2009





## **TRABAJOS DE GRADO APROBADOS (1995-2017)**

**Camilo Ernesto Mora Vizcaya**  
**Coordinador de la Maestría (2015-)**

La Universidad de Los Andes, institución bicentenaria de una larga tradición humanística, tiene en los estudios de posgrado del área literaria tres programas de maestría (Mérida, Táchira y Trujillo) y un doctorado en Letras (Mérida). En el Núcleo universitario de la ciudad de San Cristóbal, estado Táchira, se encuentra la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, aprobada por el Consejo Universitario (25-07-1991) y por el Consejo Nacional de Universidades. La primera cohorte inició sus actividades académicas en el año 1992.

Hasta el año 2017, han concluido la escolaridad once (11) Cohortes, y han defendido exitosamente sus trabajos de grados sesenta (60) profesionales. Los títulos de los trabajos son un reflejo de los principales tópicos de investigación del programa: literatura regional, literatura venezolana, literatura latinoamericana y literatura del Caribe. Las temáticas predominantes son: poder, memoria, violencia, errancia, soledad, mito, leyenda, imaginarios, horror, autobiografía, transgresión, erotismo, cuerpo, intertextualidad y alteridad en la literatura. Todos los géneros han tenido oportunidad de ser estudiados: cuento, novela, poesía, dramaturgia, crónica y ensayo. Así mismo, ha tenido espacio para las lecturas de obras de arte en la pintura y el cine.

A continuación, se presenta un listado de los textos producidos, para quienes deseen indagar en algún autor, género o temática, en especial si lo hacen con fines académicos.

N.º	TÍTULO	AUTOR(A)	TUTOR(A)	MES/AÑO
1	Camino de leyenda: tradición oral en el Táchira ( <a href="https://bit.ly/2CbRAQN">https://bit.ly/2CbRAQN</a> )	María de los Dolores Robles de Mora (†)	M. Sc. Bernardo Enrique Flores Ortega	Mayo 1995
2	La praxis socio-estética en César Rengifo: Dramaturgia y pintura ( <a href="https://bit.ly/2RMZWE3">https://bit.ly/2RMZWE3</a> )	José Eliel Camargo Duque	M. Sc. Arturo Linares Rivas	Septiembre 2005
3	El discurso ideológico en la ensayística de Luis López Méndez ( <a href="https://bit.ly/2OU35Dj">https://bit.ly/2OU35Dj</a> )	Luz Marina Sarmiento	M. Sc. Francisco Castillo	Febrero 1996
4	La desmitificación de poderes, saberes y valores del orden patriarcal en <i>Eva Luna</i> ( <a href="https://bit.ly/2pRLwW8">https://bit.ly/2pRLwW8</a> )	Alejandrina D'Santiago	M. Sc. Arturo Linares Rivas	Marzo 1996
5	La figura de Cristóbal Colón en <i>Vigilia del Almirante</i> ( <a href="https://bit.ly/2yzOPp2">https://bit.ly/2yzOPp2</a> )	Félica Caicedo Pinto	M. Sc. Mario Cerda Cuitiño (†)	Marzo 1996
6	La poética en la poesía contemporánea de Cuba (1990-1995): Una proyección desde 1900 hasta 1995 ( <a href="https://bit.ly/2EhT6DR">https://bit.ly/2EhT6DR</a> )	José Alberto Sánchez Ochoa	M. Sc. Mario Cerda Cuitiño (†)	Marzo 1996
7	El diablo enfrentado: Santo Vega y Cantaclaro ( <a href="https://bit.ly/2A7AVMZ">https://bit.ly/2A7AVMZ</a> )	Consuelo Trujillo de Zambrano	M. Sc. Carmen Teresa Alcalde de Rosales	Junio 1996
8	El discurso de la violencia como testimonio en la novela indigenista: <i>Huasipungo</i> de Jorge Icaza ( <a href="https://bit.ly/2pOnCLm">https://bit.ly/2pOnCLm</a> )	Reinaldo A. León M.	M. Sc. Francisco Castillo	Octubre 1996

9	Aproximación a la poética de algunos mitos maquiritare [No está disponible en línea]	Adolfo Bartolomé Ayuso	M. Sc. Yariesa Lugo M.	Mayo 1997
10	Mariano Picón Salas: Humanismo y venezolanidad: Crítica, proyectos y empresas culturales ( <a href="https://bit.ly/2A7zxKk">https://bit.ly/2A7zxKk</a> )	Beatriz Denis	M. Sc. Arturo Linares Rivas	Junio 1998
11	El palimpsesto como lectura de <i>Dichosa edad y siglo aquel</i> ( <a href="https://bit.ly/2CK3na0">https://bit.ly/2CK3na0</a> )	Thais Magaly Mendoza de Chacón	M. Sc. Yariesa Lugo M.	Julio 1998
12	La poesía como nostalgia: Una lectura a la obra poética de Luis Alberto Crespo ( <a href="https://bit.ly/2Pvr48Z">https://bit.ly/2Pvr48Z</a> )	José Antonio Cegarra Guerrero	M. Sc. Bernardo Flores	Junio 1999
13	La poesía de la violencia en la literatura venezolana de los años sesenta ( <a href="https://bit.ly/2PvMSBr">https://bit.ly/2PvMSBr</a> )	Edgar O. Mora Tovitto	M. Sc. Mario Cerda Cuitiño (†)	Junio 1999
14	La nueva poesía en el Táchira: ¿Un paradigma estético emergente? ( <a href="https://bit.ly/2NEZ00Y">https://bit.ly/2NEZ00Y</a> )	Omaira Hernández Fernández	Dr. Gabriel Ugas Fermín (†)	Enero 2000
15	La cuentística en San Cristóbal, estado Táchira: Desde 1845 a finales del siglo xx ( <a href="https://bit.ly/2NF07hj">https://bit.ly/2NF07hj</a> )	Dexy Ruíz Rodríguez	M. Sc. Yolanda Rodríguez Jáuregui	Marzo 2000
16	La metáfora como elemento configurador en tres cuentos borgianos ( <a href="https://bit.ly/2CGT5Yb">https://bit.ly/2CGT5Yb</a> )	Claudia Cavallin Calanche	Dr. Gabriel Ugas Fermín (†)	Abril 2000

17	La escritura como representación en <i>El falso cuaderno de Narciso Espejo</i> de Guillermo Meneses ( <a href="https://bit.ly/2pS6N2g">https://bit.ly/2pS6N2g</a> )	Miriam Josefina Quiroz de Sánchez	Dr. Gabriel Ugas Fermín (†)	Junio 2000
18	<i>En la casa del pez que escupe el agua</i> de Francisco Herrera Luque: Análisis del poder y sus implicaciones o las implicaciones del poder ( <a href="https://bit.ly/2yzYbBk">https://bit.ly/2yzYbBk</a> )	Bexy Yolanda Parra	M. Sc. Mario Cerda Cuitiño (†)	Abril 2001
19	La dramaturgia en el Táchira (1970-1999): Una aproximación al texto <i>El Bachiller</i> , de Alirio Pérez ( <a href="https://bit.ly/2yfJGTT">https://bit.ly/2yfJGTT</a> )	Rita Lisseth Mora	M. Sc. Mario Cerda Cuitiño (†)	Septiembre 2001
20	La ironía y el poder en el contexto latinoamericano, a través de Carlos Fuentes con <i>La Muerte de Artemio Cruz</i> , Alfredo Brice Echenique con <i>Un mundo para Julius</i> y Gabriel García Márquez con <i>Los Funerales de Mamá Grande</i> [No está disponible en línea]	Yirah Zuraya Pérez Pérez	M. Sc. Mario Cerda Cuitiño (†)	Octubre 2003
21	La expresión de la soledad en cuatro piezas teatrales de Jhonny Gavlovski [No está disponible en línea]	José Ramón Castillo Fernández	M. Sc. José Francisco Velásquez	Diciembre 2003

22	El pensamiento de la errancia en la obra del martiniqueño Edouard Glissant ( <a href="https://bit.ly/2pTCxUp">https://bit.ly/2pTCxUp</a> )	Patricia Mazeau de Fonseca	M. Sc. Arnaldo Valero	Febrero 2004
23	El horror como motivo en el cuento latinoamericano y del Caribe: Los extraños casos en la narrativa de Luis López Méndez, Horacio Quiroga, Inés Wallace, William B. Seabrook, Lydia Cabrera, Julio Cortázar y Salvador Garmendia ( <a href="https://bit.ly/2EjXvGe">https://bit.ly/2EjXvGe</a> )	José Antonio Pulido Zambrano	M. Sc. José Francisco Velásquez	Marzo 2004
24	<i>Doña Inés contra el olvido</i> : Propuesta de una “No-Voz” impugnadora y deconstructiva de la historia desde la memoria ( <a href="https://bit.ly/2RNefuy">https://bit.ly/2RNefuy</a> )	Sioli Cristancho Albornoz	Dra. Yariesa Lugo	Abril 2004
25	Memoria y alteridad en tres obras de Iris M. Zavala ( <a href="https://bit.ly/2A9mQPb">https://bit.ly/2A9mQPb</a> )	Otto de Jesús Rosales Cárdenas	M. Sc. José Francisco Velásquez	Mayo 2004
26	El imaginario afro-bahiano en <i>Tereza Batista cansada de guerra</i> : Un análisis desde la estética bajtiniana ( <a href="https://bit.ly/2A9mQPb">https://bit.ly/2A9mQPb</a> )	Arex Alejandra Aragón Cerón	Dra. Bettina Pacheco Oropeza	Abril 2005

27	Manifestaciones indígenas venezolanas y elementos de la identidad nacional en la poesía de Gustavo Pereira (Majayura) ( <a href="https://bit.ly/2Ok0K54">https://bit.ly/2Ok0K54</a> )	Kellys Xiomara García de Salgado	Dr. Alberto Rodríguez Carucci	Octubre 2006
28	El cuerpo propio: Materialidad múltiple en tres poetas venezolanas ( <a href="https://bit.ly/2QNT2wS">https://bit.ly/2QNT2wS</a> )	María Alexandra Alba Paredes	Dra. Bettina Pacheco Oropeza	Febrero 2007
29	Ficcionalización y perspectiva de la historia en <i>La fiesta del Chivo</i> de Mario Vargas Llosa [No está disponible en línea]	Pedro José Pisanu Molero	M. Sc. José Francisco Velásquez	Marzo 2007
30	Autobiografía y ficción: Conformación del yo femenino en el <i>Diario íntimo de Francisca Malabar</i> de Milagros Mata Gil ( <a href="https://bit.ly/2yc0Oty">https://bit.ly/2yc0Oty</a> )	Melissa Manrique de Logreira	Dra. Bettina Pacheco Oropeza	Octubre 2009
31	La alteridad presente en los personajes de <i>Seis mujeres en el balcón</i> de Dinorah Ramos como representación de la literatura femenina del 42 [No está disponible en línea]	Efraín Antonio Logreira Rivas	M. Sc. Luz Marina Sarmiento	Octubre 2009
32	Entre la memoria y la alteridad en <i>Mariana y los comanches</i> , de Ednodio Quintero: El juego desde lo fantástico ( <a href="https://bit.ly/2yfKt7j">https://bit.ly/2yfKt7j</a> )	Camilo Ernesto Mora Vizcaya	Dra. Bettina Pacheco Oropeza	Octubre 2009

33	La libertad y el caos como fin vital en la obra <i>Los detectives salvajes</i> de Roberto Bolaño ( <a href="https://bit.ly/2CdAHVZ">https://bit.ly/2CdAHVZ</a> )	Jonathan Jesús León Niño	M. Sc. Bernardo Enrique Flores Ortega	Enero 2010
34	Mirar la Gorgona: Trauma, indirección y narrativa [No está disponible en línea]	Fania Atamaica Castillo Delgado	Dr. Pedro Alzuru	Junio 2011
35	Rituales: O el modo de encontrarse con el otro en <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar ( <a href="https://bit.ly/2Ccleosv">https://bit.ly/2Ccleosv</a> )	Marian del Valle Pernia Medrano	M. Sc. Otto Rosales Cárdenas	Junio 2011
36	Importancia de la obra <i>Nuevas hazañas del sapo Cururú</i> en el fomento de la identidad cultural, a través de la intertextualidad ( <a href="https://bit.ly/2EfsHXb">https://bit.ly/2EfsHXb</a> )	Adriana Tibisay Castellanos Gelvis	M. Sc. Alirio Heli Ortiz	Julio 2011
37	Intertexto y poder en <i>Averno</i> , de Gabriel Jiménez Emán [No está disponible en línea]	Luis Alfredo Mora Ballesteros	M. Sc. José Antonio Romero Corzo	Octubre 2012
38	El poder pastoral en <i>El crimen del Padre Amaro</i> de Eça de Queiros [No está disponible en línea]	Shirly Carolina Arellano Contreras	M. Sc. José Antonio Romero Corzo	Noviembre 2012
39	El tiempo en <i>El libro de arena</i> (1975) de Jorge Luis Borges ( <a href="https://bit.ly/2yiiROS">https://bit.ly/2yiiROS</a> )	María Alejandra Rosales Pérez	M. Sc. Otto Rosales Cárdenas	Noviembre 2012

40	El significado del mestizaje en <i>El país de la canela</i> de William Ospina [No está disponible en línea]	Pedro Nelson Montes	M. Sc. Camilo Mora Vizcaya	Febrero 2013
41	Nación y petróleo en el ensayo de Arturo Uslar Pietri [No está disponible en línea]	Yildret Rodríguez Ávila	Dra. Omaira Hernández	Febrero 2013
42	Personaje y lenguaje cinematográfico en tres novelas de Manuel Puig [No está disponible en línea]	Bernardo Alexander Navarro Villareal	Dra. Bettina Pacheco Oropeza	Marzo 2013
43	Soledad y muerte en <i>Tan triste como ella y El pozo</i> de Juan Carlos Onetti [No está disponible en línea]	María Milena Rincón Quintero	M. Sc. Félida Caicedo	Octubre 2013
44	La transgresión, "Leitmotiv" en la escritura teatral de Diego Aramburo [No está disponible en línea]	Elsa Yolimar Molina	M. Sc. José Antonio Pulido	Marzo 2014
45	El imaginario popular venezolano en la novela <i>Perfume de Gardenia</i> de Laura Antillano [No está disponible en línea]	María Yaneth Rodríguez Santamaría	M. Sc. Arex Aragón	Abril 2014
46	Lo erótico/Lo pornográfico en dos novelas de la colección "Letra erecta" [No está disponible en línea]	Yady Sorleth Campo Ramírez	M. Sc. Camilo Mora Vizcaya	Mayo 2014



47	El fenómeno de ensoñación en <i>Desembarco en la memoria</i> de Luis Hernández Carmona y <i>Sueños enanos</i> de Miriam Matthey [No está disponible en línea]	Carlos Guillermo Casanova Delgado	M. Sc. Alejandrina D'Santiago	Julio 2014
48	La temporalidad en la obra poética de Adolfo Segundo Medina Ontiveros: <i>Los Libros Condenados</i> (1990), y <i>Nubia de por medio</i> (1995), <i>En el Resplandor Rojo del Aire</i> (2002) [No está disponible en línea]	Andrés Enrique Labrador Rondón	M. Sc. Camilo Mora Vizcaya	Octubre 2014
49	Memoria, hibridación y transtextualidad en la narrativa de Reina María Rodríguez [No está disponible en línea]	Víctor Manuel Valdés Rodda	Dr. Rubén Darío Jaimes Martínez	Octubre 2014
50	Textualización del silencio en la poética de Milagros Haack: <i>Cenizas de espera</i> y <i>Lo callado del silencio</i> [No está disponible en línea]	Josefa Elisa Camargo de Labrador	M. Sc. Otto Rosales Cárdenas	Octubre 2014
51	<i>Ursua</i> . La reescritura de la conquista de El Dorado William Ospina y la retórica postoficial [No está disponible en línea]	Rubiela De La Hoz Arias	Dr. Rubén Darío Jaimes Martínez	Diciembre 2014

52	La piedad en <i>La Pasión</i> según G. H., de Clarice Lispector [No está disponible en línea]	Alba Karibay Velásquez Perdomo	M. Sc. Otto Rosales Cárdenas	Diciembre 2014
53	Hibridación texto-imagen fotográfica en puertorriqueños: Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898 de Edgardo Rodríguez Julia ( <a href="https://bit.ly/2CeWZqw">https://bit.ly/2CeWZqw</a> )	Richard Orlando Escalante Carvajal	Dra. Bettina Pacheco Oropeza	Enero 2015
54	Literatura y poder: Una lectura paratextual a <i>El derecho al pataleo de los ahorcados</i> de Ronaldo Menéndez ( <a href="https://bit.ly/2CbrL3w">https://bit.ly/2CbrL3w</a> )	Alexander Lemus García	M. Sc. Otto Rosales Cárdenas	Marzo 2015
55	Transgresión del cuerpo en la conformación de los imaginarios femeninos en <i>Hormiguero de concreto</i> de Ana Angarita Trujillo [No está disponible en línea]	Sandy Elizabeth Caballero Toloza	M. Sc. Otto Rosales Cárdenas	Marzo 2015
56	Incidencia del periodismo tachirense en la difusión de la literatura regional: Caso <i>Vanguardia Literaria Dominicana</i> 1964/1968 [No está disponible en línea]	Alba Josefina Durán Rúgeles	M. Sc. José Antonio Pulido	Mayo 2015
57	El cuerpo femenino como elemento discursivo y diálogo en tres cuentos de Ana Lydia Vega ( <a href="https://bit.ly/2A7xLIQ">https://bit.ly/2A7xLIQ</a> )	Yulimar Tibusay Lindarte López	M. Sc. Otto Rosales Cárdenas	2015

58	Erotismo y feminidad como elementos de subversivos en las novelas <i>El cuarto mundo</i> (1988) y <i>Los trabajadores de la muerte</i> (1998) de Diamela Eltit [No está disponible en línea]	Caribay Amaru Yamari Vanegas Santander	Dra. Bettina Pacheco	Octubre 2017
59	Memoria en el libro de cuentos <i>Trilogía sucia de La Habana</i> del cubano Pedro Juan Gutiérrez [No está disponible en línea]	Henry Johany Barajas Vera	M. Sc. Bernardo Navarro	Octubre 2017
60	Distopia bajo la mirada del poder en los textos: <i>Angosta</i> de Héctor Abad Faciolince, <i>Las peripecias inéditas de Teofilus Jones</i> de Fedosy Santaella e <i>Iris</i> de Edmundo Paz Soldán [No está disponible en línea]	Cristhian Carlist Camacho Soto	M. Sc. Fania Castillo	Diciembre 2017

## INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

La revista *Contexto* es una publicación anual de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de LosAndes, Táchira, destinada a la divulgación de investigaciones realizadas en el campo de la literatura. Los autores deben enviar sus trabajos atendiendo a las siguientes orientaciones:

1. Las colaboraciones deben estar escritas en castellano y ser inéditas, pueden remitirse para su consideración artículos críticos, estudios panorámicos, ensayos, notas y reseñas; su publicación estará sujeta al informe que la comisión arbitral presente al consejo de redacción. El proceso de arbitraje contempla que por lo menos dos jueces evalúen el trabajo. Al recibir las observaciones de todos, la dirección de la revista elabora un informe que remite al autor.
2. Los artículos deberán tener una extensión comprendida entre 10 y 20 páginas tamaño carta (21,59 x 27,94 cm.; 8,5 x 11 pulg.), escritas a doble espacio en Times New Roman a 12 puntos, con un número entre 25 y 27 líneas por página, y un máximo de 90 caracteres por línea (incluyendo espacios). Para el texto correspondiente a las citas ha de usarse la misma fuente pero en 10 puntos. Además, debe incluir el lugar y la fecha de finalización del artículo.
3. Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del trabajo, así como las notas. Las referencias hechas en el texto deben hacerse según el sistema autor/año/página (Ferrero, 1992:2). Los datos incluidos en las referencias bibliográficas se presentarán según el siguiente orden: a) **Libros**: Apellido, Nombre (año de edición). Título. Ciudad: Editorial. b) **Partes de libros**: Apellido, Nombre. (Año de edición). “Título del capítulo” en Apellido, Nombre y Nombre y apellido (comp./ Ed. Título del volumen. Ciudad: Editorial. c) **Artículos de revistas**: Apellido, Nombre. (Año de edición). Título del Artículo. Nombre de la Revista. Vol. N<sup>o</sup>. :pp.

4. En todos los subtítulos que requieren numeración se usarán cifras arábicas exclusivamente.
5. Las notas o reseñas tendrán una extensión máxima de entre 2 ½ y 4 páginas, siguiendo de igual modo las indicaciones dadas para los artículos, estudios y ensayos.
6. Los artículos deben acompañarse de un resumen en castellano no mayor de 150 palabras y, de ser posible, traducido al inglés, igualmente deben incluirse por lo menos cuatro palabras clave referentes al contenido.
7. Cada autor debe aportar una mínima información en la que conste: la actividad profesional desempeñada (docente, investigador u otras), la institución, empresa o entidad donde desempeña su labor científica, docente o investigadora; la dirección postal (en caso de varios autores, la de todos ellos o la del responsable de la correspondencia) y correo electrónico; el campo científico en el que lleva a cabo la mayor parte de sus investigaciones; el lugar y fecha de finalización del artículo, empleando cifras arábicas y siguiendo el orden año, mes, día.
8. Las colaboraciones deberán ser enviadas impresas y en cedé en formato Word 97, o en versión más reciente, a la dirección suministrada para efectos de canje y correspondencia: Coordinación de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, Avenida Los Kioscos con avenida Estudiante, sector Santa Teresa, Edificio D, oficina 4. Teléfono: (0058) 276-8084580.
9. Los aspectos no contemplados en estas normas serán resueltos por el Consejo de Redacción.

## CRITERIOS DE ARBITRAJE

- El Comité de Redacción de *Contexto* verificará que los artículos recibidos respeten la temática y las normas de publicación exigidas. Posteriormente, se someterán al juicio de dos árbitros especialistas en el área temática correspondiente.

- Los árbitros recibirán, junto con el artículo a evaluar, una **FORMULARIO DE EVALUACIÓN** en el que indicarán la adecuación o no del artículo a las siguientes pautas:

- Título adecuado
- Coherencia de ideas a lo largo del trabajo
- Pertinencia de la metodología utilizada
- Solidez de las conclusiones
- Claridad y calidad de la redacción
- Originalidad y relevancia de la investigación
- Actualización de la bibliografía

- La evaluación final del artículo debe resumirse en uno de estos tres puntos:

- Publicable sin modificaciones
- Publicable con modificaciones
- No publicable

En el caso en que un árbitro considere que un artículo es publicable y el otro árbitro considere que no lo es, el Comité de Redacción someterá dicho artículo a la consideración de un tercer árbitro.

- Si el artículo es aceptado para publicación, el Comité de Redacción se reserva el derecho de hacer las correcciones que considere pertinentes.

# **MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE**

## **Autoridades**

### **Coordinador**

**de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe**  
MS.c. Camilo E. Mora Vizcaya

### **Consejo Académico**

MS.c. Otto Rosales Cárdenas  
MS.c. Alexandra Alba Paredes  
Lcda. Martha Medina (representante estudiantil de la maestría)

La maestría se propone perfeccionar la formación de los graduados universitarios interesados en el conocimiento de la creación literaria de Latinoamérica y del Caribe.

El perfil del egresado que se desea lograr es el de un profesional calificado en el área de la Literatura que pueda ejercer la docencia, tanto a nivel de educación media como universitaria, y que esté a la vez ampliamente formado para la investigación y la crítica literaria.

Mediante este programa de postgrado se aspira satisfacer la necesidad, notable en el país, de graduados de cuarto nivel con capacidad para estudiar las obras de autores latinoamericanos y caribeños, contextualizándolas en medio del acontecer histórico, social y político en el que dichas obras han sido creadas, sin desconocer las aportaciones de otras disciplinas que han diversificado y con ello enriquecido los estudios literarios. Igualmente se propone otorgar especial interés a la producción literaria de la región, con el fin de situarla como le corresponde en el ámbito de la literatura universal.

**PÉNSUM DE ESTUDIO:  
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA  
Y DEL CARIBE**

<b>Asignatura</b>	<b>U. C.</b>
<b>Primer semestre</b>	
Historia y Cultura Latinoamericana y del Caribe	03
Teoría y Crítica de los Estudios Literarios I	02
Literatura Latinoamericana I	03
<b>Segundo semestre</b>	
Teoría y Crítica de los Estudios Literarios II	02
Literatura Latinoamericana II	03
Seminario (electivo)	03
<b>Tercer semestre</b>	
Literatura del Caribe I	02
Seminario de Investigación y Trabajo de Grado (obligatorio)	03
Seminario (electivo)	03
<b>Cuarto semestre</b>	
Literatura del Caribe II	02
Literatura Venezolana	03
Seminario (electivo)	03
<b>Trabajo de grado</b>	10



**LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN:  
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA  
Y DEL CARIBE**

Literatura latinoamericana	Dr. José Francisco Velásquez Gago Dra. Bettina Pacheco MSc. Camilo Mora
Literatura venezolana del siglo XX y contemporánea	Dr. José Francisco Velásquez Gago Dra. Bettina Pacheco MSc. Camilo Mora MSc. José Romero Corzo (UNEY) MSc. Luis Mora Ballesteros (UPEL)
Literatura comparada	Dr. José Francisco Velásquez Gago Dra. Bettina Pacheco
Antropología narrativa	MSc. Otto Rosales Cárdenas
Arte y literatura	MSc. Fania Castillo MSc. José Ramón Castillo (UNET)
Literatura y cine	MSc. Fania Castillo MSc. Otto Rosales Cárdenas MSc. Bernardo Navarro (USB)
Literatura del Caribe hispano	Dr. Ruben Darío Jaimes (USB) MS.c. Anderson Jaimes (Museo del Táchira)
Literatura y cultura de habla inglesa caribeña	Phd. Gerardo Contreras
Literatura, género y autobiografía.	Dra. Bettina Pacheco MSc. Luz Marina Sarmiento
Literatura e historia	MSc. Francisco Castillo MSc. Gladys Niño MSc. Luis Mora Ballesteros (UPEL)
Literatura para niños	MSc. Camilo Mora
Teoría y crítica literaria	MSc. José Romero Corzo (UNEY) Dr. Adolfo Bartolomé Ayuso





# CDCHTA



*El Consejo de Desarrollo, Científico, Humano y Tecnológico y de las Artes es el organismo encargado*

*de promover, financiar y difundir la actividad investigativa en los campos científicos, humanísticos, sociales y tecnológicos.*

## **Objetivos Generales:**

El CDCHT, de la Universidad de Los Andes, desarrolla políticas centradas en tres grandes objetivos:

Apoyar al investigador y su generación de relevo.

Vincular la investigación con las necesidades del país.

Fomentar la investigación en todas las unidades académicas de la ULA, relacionadas con la docencia y con la investigación.

## **Objetivos Específicos:**

Proponer políticas de investigación y desarrollo científico, humanístico y tecnológico para la Universidad.

Presentarlas al Consejo Universitario para su consideración y aprobación

Auspiciar y organizar eventos para la promoción y la evaluación de la investigación.

Proponer la creación de premios, menciones y certificaciones que sirvan de estímulo para el desarrollo de los investigadores.

Estimular la producción científica.

## **Funciones:**

Proponer, evaluar e informar a las Comisiones sobre los diferentes programas o solicitudes.

Difundir las políticas de investigación.

Elaborar el plan de desarrollo.

## **Estructura:**

Directorio: Vicerrector Académico,  
Coordinador del CDCHT.  
Comisión Humanística y Científica.  
Comisiones Asesoras: Publicaciones,  
Talleres y Mantenimiento, Seminarios en el Exterior, Comité de Bioética.  
Nueve subcomisiones técnicas asesoras.

## **Programas:**

Proyectos.  
Seminarios.  
Publicaciones.  
Talleres y Mantenimiento.  
Apoyo a Unidades de Trabajo.  
Equipamiento Conjunto.  
Promoción y Difusión.  
Apoyo Directo a Grupos (ADG).  
Programa Estímulo al Investigador (PEI).  
PPI-Emeritus.  
Premio Estímulo Talleres y Mantenimiento.  
Proyectos Institucionales Cooperativos.  
Aporte Red Satelital.  
Gerencia.

[www.ula.ve/cdcht](http://www.ula.ve/cdcht)

E-mail: [cdcht@ula.ve](mailto:cdcht@ula.ve)

Telf: 0274-2402785/2402686

**Alejandro Gutiérrez**  
**Coordinador General**



# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios - Segunda Etapa - Vol. 21 - No. 23 - Año 2017

## SUMARIO

PRESENTACIÓN	9
ARTÍCULOS	
Diego Rojas Ajmad La representación del escritor en <i>Julián</i> de José Gil Fortoul: Una aproximación desde la tradición clásica	15
Francisco Morales Ardaya Ficción, literatura y universos paralelos	37
Anderson Jaimes R. El humor en <i>Folklore tachireense</i> de Luis Felipe Ramón y Rivera	57
Alexandra Alba <i>El olvido que seremos</i> (2006) de Héctor Abad Faciolince: Poder y escritura en el marco de la ciudad	76
José Ramón Castillo Violencia y transgresión en el lenguaje dramático de Rodrigo García y Diego Aramburo	97
Vanessa Castro Narrar la realidad social venezolana al inicio del XXI en las novelas <i>Noche oscura del alma</i> (2005) de Carmen Vincenti y <i>Pronombres personales</i> (2002) de Isaac Chocrón	114
Cristhian Camacho Soto Distopía del poder en <i>Angosta</i> , de Héctor Abad Faciolince, <i>Las peripecias inéditas</i> de Teofilus Jones, de Fedosy Santaella, y otros textos latinoamericanos	143
Yady Campo Ramírez Surgimiento, apogeo y extinción del Premio y Colección “Letra Erecta” de la Editorial Alfadil	165
ENTREVISTA	
Marisol García Romero “En esta crisis de valores que vivimos los venezolanos, la literatura salva”, entrevista a la profesora Bettina Pacheco	189
RESEÑAS	
Juan Joel Linares Simancas <i>Perfil 20</i>	199
Alexis del Carmen Rojas P. <i>Eros y la doncella</i>	202
María Alejandra López <i>Islas: Citas Latinoamericanas en Sociología, Economía y Humanidades</i>	207
María Alejandra López <i>Islas: Citas Latinoamericanas en Sociología, Economía y Humanidades</i>	209
Erika Varela <i>Revista de Investigación Lingüística</i>	211
DOCUMENTOS	
Trabajos de grado aprobados (1995-2017)	217
Instrucciones a los autores	228
Criterios de arbitraje	230
Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe	231