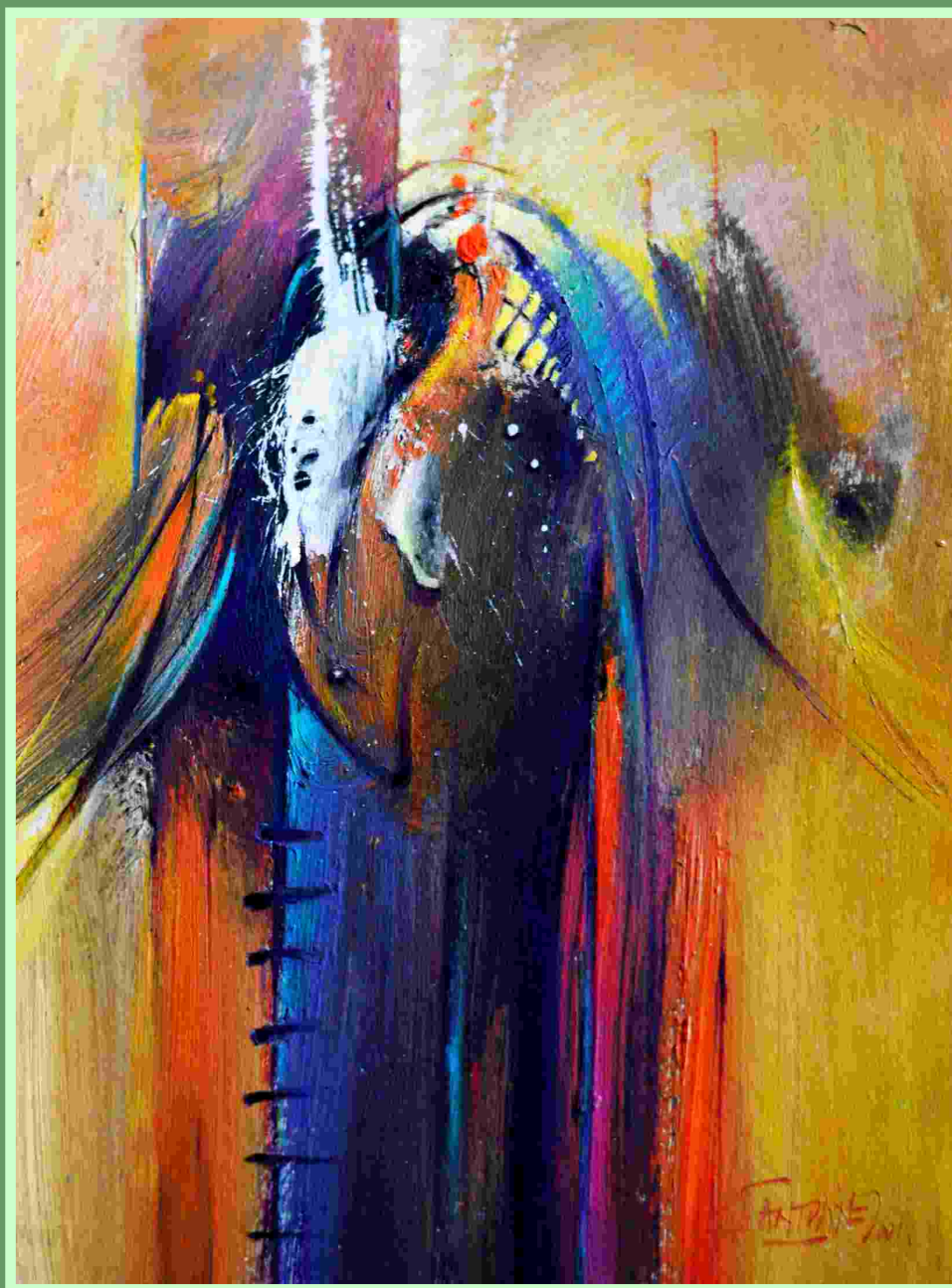


Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Remolino* / 2016 / acrílico sobre cartón / 40 x 30 cm



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TÁCHIRA VENEZUELA



MAESTRÍA
EN LITERATURA
LATINOAMERICANA
Y DEL CARIBE

Contexto

Contexto es una publicación anual, en acceso abierto y arbitrada, 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. *Contexto* está incluida en el Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas Venezolanas (Revencyt) y opera bajo una licencia Creative Commons CC BY-NC-SA.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 25 - n.º 27
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066

DIRECTOR-EDITOR

Camilo Ernesto Mora Vizcaya
(Universidad de Los Andes, VE)

EDITOR ADJUNTO

Christian Alexander Martínez-Guerrero
(Universidad Escuela de Administración, Finanzas y Tecnologías, CO)

EDITOR INVITADO DEL DOSSIER

Juan Joel Linares Simancas (Universidad de Los Andes, VE)

CONSEJO EDITORIAL

Alexandra Alba Paredes (Universidad de Los Andes, VE)
Bernardo Navarro (Universidad Simón Bolívar, VE)
Cristian Suárez Giraldo (Universidad Escuela de Administración, Finanzas y Tecnologías, CO)
Efrén Barazarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador, VE)
Elena Palmeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro, BRA)
Gilmei Francisco Fleck (Universidade Estadual do Oeste do Paraná, BR)
Jeffrey Vicente Cedeño (Pontificia Universidad Javeriana, CO)
IngerEnkvist (Universidad de Lund, SUE)
José Gregorio Parada Ramírez (University State Kansas, EUA)
Luis Barrera Linares (Universidad Católica de Chile, CL)
Luis Mora Ballesteros (The City University of New York, EUA)
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)

CONSEJO DE ARBITRAJE

Douglas Uzcátegui Pérez (Universidad de Oriente, VE)
Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)
José Francisco Velásquez Gago (Universidad de Los Andes, VE)
José Gregorio Vásquez (Universidad de Los Andes, VE)
José Romero Corzo (Universidad Nacional Experimental del Yaracuy, VE)
Leisie Montiel (La Universidad del Zulia, VE)
Liduvina Carrera (Universidad Católica Andrés Bello, VE)
Melissa Manrique (Universidad Nacional Experimental del Táchira, VE)
Mireya Vásquez Tortolero (Universidad Católica Andrés Bello, VE)
Vanessa Castro Rondón (Universidad de Los Andes, VE)
Wilmer Zambrano Castro (Universidad Nacional Experimental del Táchira, VE)

CONSEJO ASESOR

Bettina Omaira Pacheco Oropeza (Universidad de Los Andes, VE)
Gregory Zambrano (Universidad de Tokio, JAP)
Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)

RECTOR

Mario Bonucci

VICERRECTORA ACADÉMICA

Patricia Rosenzweig

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

Manuel Aranguren R.

SECRETARIO

José María Andérez

COORDINADOR DEL CDCHTA

Alejandro Gutiérrez

ÁRBITROS DEL NÚMERO

Alexis del Carmen Rojas (Universidad Nacional Experimental "Simón Rodríguez", VE)
Anderson Jaimes (Museo del Táchira, VE)
Alexandra Alba (Universidad de Los Andes, VE)
Camilo Morón (Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, VE)
Consuelo Trujillo de Zambrano (Universidad Nacional Abierta, VE)
Cristian Suárez Giraldo (Universidad Escuela de Administración, Finanzas y Tecnologías, CO)
Douglas Uzcátegui Pérez (Universidad de Oriente, VE)
Eleonora Croquer (Universidad Simón Bolívar, VE)
Fania Castillo (Universidad de Los Andes, VE)
Ivonne De Freitas (Universidad Simón Bolívar, VE)
Ildelfonso Méndez Salcedo (Universidad Nacional Experimental del Táchira, VE)
Iraida Casique (Universidad de Oriente, VE)
Mariana Libertad Suárez (Pontificia Universidad Católica del Perú, PE)
Nathaly Pineda (Universidad de Los Andes, VE)
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)
Yildret Rodríguez (Corporación Universitaria del Caribe- CECAR, CO)

TRADUCCIÓN

Inglés: Nathaly Pineda (Universidad de Los Andes, VE)
nathalypineda5@gmail.com
Francés: Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)
franmorar@hotmail.com

CORRECCIÓN DE ESTILO

Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)
Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)

DISEÑO

Christian Alexander Martínez-Guerrero (Universidad EAFIT, CO)
camartinezula@gmail.com

DIAGRAMACIÓN

Osvaldo Barreto Pérez (Fundajau)
fundajau@gmail.com

DISEÑO DE LOGOTIPO DE LA REVISTA

Jamir Henríquez (Universidad de Los Andes, VE)

IMÁGENES DE LA REVISTA NÚMERO 27

Antolines Castro (Artista plástico, VE)

AUTORIDADES NÚCLEO TÁCHIRA

VICERRECTOR-DECANO

Alfonso Sánchez

COORDINADOR

ADMINISTRATIVO Y DE DOCENCIA

Omar Pérez Díaz

COORDINADORA DE SECRETARÍA

Doris Pernía Barrágan

COORDINADORA DE POSGRADO

Doray Contreras

Contexto

SUMARIO

PRESENTACIÓN

Camilo Ernesto Mora Vizcaya y Juan Joel Linares Simancas

11

DOSSIER: MIGRACIONES, DESPLAZAMIENTOS Y DISCURSOS LITERARIOS

Luz Marina Rivas

La escritura como refugio en *Algo habla con mi voz*, de Vaitière Alejandra Rojas, novela del exilio venezolano

17

Jesús Oneiver Arellano Pérez

Viajes textuales y desplazamientos de la memoria en *Santo Oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli

29

Daniela Rebeca Campos Atienzo

El desplazamiento como espacio del “entre-lugar” del crítico brasileño Silviano Santiago

45

Juan Joel Linares Simancas

Viaje y extranjería. A propósito de *Entrevisiones de Berlín* del escritor venezolano Douglas Bohórquez Rincón

59

HOMENAJE A EDMUNDO ARAY

Douglas Bohórquez

Poesía, política y amor en Edmundo Aray

71

ARTÍCULOS

Camperos García, Karlin Andrés

El discurso en los márgenes. Los personajes psicóticos en la narrativa de Ricardo Piglia

84

Sergio Guauque Benítez y Javier Omar Costa Puglione

Partituras músico-literarias: dialogismos culturales en *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla

97

Víctor Manuel Valdés Rodda

Mentira y verdad en *El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse

112

José Francisco Velásquez Gago

La autobiografía de la infancia en el Caribe francófono: El caso de Patrick Chamoiseau

125

Nelson Arturo Corrales Suárez y Mayra Verónica Riera Montenegro

Realismo y vanguardia en la cuentística de *Los que se van*

148

Fernando Guzmán Toro

Novela, testimonio y biografía en *Leonora* de Elena Poniatowska

161

Mónica Torres R. Ramos Sucre: mundo ensoñado, mundo imaginado, mundo poetizado	173
María Alejandra López Chacón Mitos del agua en <i>Construcciones sobre basamentos de niebla</i> de Ana Enriqueta Terán	183
José Antonio Pulido Zambrano Voces, susurros y silencios en tiempos de compadres; Castro y Gómez en la novela venezolana	200
Katya Mercedes Grados Fabara y Mayra Alexandra Molina Lozada Mateo Simbaña: identidad y espiritualidad en la literatura infantil ecuatoriana	218
Leonor Mora Salas El enigma más sombrío de los niños: revelaciones de la literatura a la psicología social	232
ENTREVISTAS	
“No importa el soporte: un texto es un texto, un libro es un libro y eso es lo que va a perdurar”: Entrevista a la profesora Norma González Vilorio Marisol García Romero	252
Conversación en el cerro el Ávila con el escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá Rubén Darío Jaimes	262
RESEÑAS	
Luis Mora Ballesteros. <i>Díptico de la frontera</i> (2020) Camilo Ernesto Mora Vizcaya	276
Vaitière Alejandra Rojas Manrique. <i>Algo habla con mi voz</i> (2020) Amarú Vanegas	279
María Gabriela Lovera. <i>Extraño Vértigo</i> (2020) Juan Joel Linares Simancas	282
Antonio Ortuño. <i>La fila india</i> (2013) Yady Campos	285
María Tena. <i>Nada que no sepas</i> (2018) María Alejandra López Chacón	288
Greta Rivara Kamaji. <i>Poemas de la espera que desespera</i> (2018) Samy Reyes	291
DOCUMENTOS	
Dmitry Kalmykov. Cuento “Carpa”	296
NORMAS PARA AUTORES	302

SUMMARY

PRESENTATION

Camilo Ernesto Mora Vizcaya and Juan Joel Linares Simancas

11

DOSSIER: MIGRATIONS, DISPLACEMENTS AND LITERARY DISCOURSES

Luz Marina Rivas

Writing as a refuge in *Algo habla con mi voz*, by Vaitière Alejandra Rojas, venezuelan exile novel

17

Jesús Oneiver Arellano Pérez

Textual travels and memory displacements in *Santo Oficio de la memoria* by Mempo Giardinelli

29

Daniela Rebeca Campos Atienzo

Displacement as a space of the “place-between” of the Brazilian critic Silviano Santiago

45

Juan Joel Linares Simancas

Travel and foreignness: About *Entrevisiones de Berlín* by the venezuelan writer Douglas Bohórquez

59

TRIBUTE TO EDMUNDO ARAY

Douglas Bohórquez

Poetry, politics, and love in Edmundo Aray

71

ARTICLES

Karlin Andrés Camperos García

The speech on the margins: The psychotic characters in Ricardo Piglia's narrative

84

Sergio Guauque Benítez and Javier Omar Costa Puglione

Musico-literary scores: cultural dialogisms in *La marquesa de Yolombó* by Tomás Carrasquilla

97

Víctor Manuel Valdés Rodda

Lie and truth in *El largo atardecer del caminante*, a novel by Abel Posse

112

José Francisco Velásquez Gago

The childhood autobiography in the French-speaking Caribbean countries: The case of Patrick Chamoiseau

125

Nelson Arturo Corrales Suárez and Mayra Verónica Riera Montenegro

Realism and Avant-Garde in the short stories of *Los que se van*

148

Fernando Guzmán Toro

Novel, testimony and biography in *Leonora* de Elena Poniatowska

161

Mónica Torres R. Ramos Sucre: Dream world, imagined world, poeticized world	173
María Alejandra López Chacón Water myths in <i>Construcciones sobre basamentos de niebla</i> , by Ana Enriqueta Terán	183
José Antonio Pulido Zambrano Voices, whispers and silences in time of <i>compadres</i> : Castro and Gómez in the Venezuelan novel	200
Katya Mercedes Grados Fabara and Mayra Alexandra Molina Lozada Mateo Simbaña: identity and spirituality in Ecuadorian children's literature	218
Leonor Mora Salas The darkest enigma of the children: Revelations from literature to social psychology	232
INTERVIEW "The medium does not matter: A text is a text, a book is a book and that is what will last": Interview with professor Norma González Viloría Marisol García Romero	252
Conversation in Mount El Ávila with the Puerto Rican writer Edgardo Rodríguez Juliá Rubén Darío Jaimes	262
REVIEWS Luis Mora Ballesteros. <i>Díptico de la frontera</i> (2020) Camilo Ernesto Mora Vizcaya	276
Vaitière Alejandra Rojas Manrique. <i>Algo habla con mi voz</i> (2020) Amarú Vanegas	279
María Gabriela Lovera. <i>Extraño Vértigo</i> (2020) Juan Joel Linares Simancas	282
Antonio Ortuño. <i>La fila india</i> (2013) Yady Campos	285
María Tena. <i>Nada que no sepas</i> (2018) María Alejandra López Chacón	288
Greta Rivara Kamaji. <i>Poemas de la espera que desespera</i> (2018) Samy Reyes	291
DOCUMENTS Dmitry Kalmykov. Story "Carpa"	296
RULES FOR AUTHORS	302

RÉSUMÉ

PRÉSENTATION

Camilo Ernesto Mora Vizcaya et Juan Joel Linares Simancas

11

DOSSIER : MIGRATIONS, DEPLACEMENTS ET DISCOURS LITTÉRAIRES

Luz Marina Rivas

Écrire comme refuge dans *Algo habla con mi voz*, par Vaitière Alejandra Rojas, nouveauté de l'exil vénézuélien

17

Jesús Oneiver Arellano Pérez

Voyages textuels et déplacements de la mémoire dans *Santo Oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli

29

Daniela Rebeca Campos Atienzo

Le déplacement comme espace de l'entre-lieu du critique brésilien Silviano Santiago

45

Juan Joel Linares Simancas

Voyage et extranéité : À propos d'*Entrevisiones de Berlín* par l'écrivain vénézuélien Douglas Bohórquez

59

HOMMAGE À EDMUNDO ARAY

Douglas Bohórquez

Poésie, politique et amour chez Edmundo Aray

71

ARTICLES

Karlin Andrés Camperos García

Le discours en marge : Les personnages psychotiques dans la prose de Ricardo Piglia

84

Sergio Guauque Benítez et Javier Omar Costa Puglione

Partitions musico-littéraires: dialogismes culturels dans *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla

97

Víctor Manuel Valdés Rodda

Mensonge et vérité dans *El largo atardecer del caminante*, roman d'Abel Posse

112

José Francisco Velásquez Gago

L'autobiographie de l'enfance dans la Caraïbe francophone : Le cas de Patrick Chamoiseau

125

Nelson Arturo Corrales Suárez et Mayra Verónica Riera Montenegro

Réalisme et avant-garde dans les contes de *Los que se van*

148

Fernando Guzmán Toro

Roman, témoignage et biographie dans *Leonora* par Elena Poniatowska

161

Mónica Torres R. Ramos Sucre: Monde rêvé, monde imaginé, monde poétisé	173
María Alejandra López Chacón Mythes de l'eau dans <i>Construcciones sobre basamentos de niebla</i> par Ana Enriqueta Terán	183
José Antonio Pulido Zambrano Des voix, des chuchotements et des silences dans le temps des <i>compadres</i> : Castro et Gómez dans le roman vénézuélien	200
Katya Mercedes Grados Fabara et Mayra Alexandra Molina Lozada Mateo Simbaña: identité et spiritualité dans la littérature jeunesse équatorienne	218
Leonor Mora Salas La plus sombre énigme des enfants : Les révélations de la littérature à la psychologie sociale	232
ENTRETIEN	
"Le support n'a pas d'importance : un texte est un texte, un livre est un livre et c'est ce qui durera" : Entretien avec la professeur Norma González Vilorio Marisol García Romero	252
Entretien au mont El Ávila avec l'écrivain portoricain Edgardo Rodríguez Juliá Rubén Darío Jaimes	262
RECHERCHE	
Luis Mora Ballesteros. <i>Díptico de la frontera</i> (2020) Camilo Ernesto Mora Vizcaya	276
Vaitière Alejandra Rojas Manrique. <i>Algo habla con mi voz</i> (2020) Amarú Vanegas	279
María Gabriela Lovera. <i>Extraño vértigo</i> (2020) Juan Joel Linares Simancas	282
Antonio Ortuño. <i>La fila india</i> (2013) Yady Campos	285
María Tena. <i>Nada que no sepas</i> (2018) María Alejandra López Chacón	288
Greta Rivara Kamaji. <i>Poemas de la espera que desespera</i> (2018) Samy Reyes	291
DOCUMENTS	
Dmitry Kalmykov. Recit "Carpa"	296
RÈGLES POUR LES AUTEURS	302

PRESENTACIÓN

Editar una revista de estudios literarios durante la cuarentena la pandemia de la COVID 19, se ha convertido en una actividad de resiliencia a través de la investigación literaria, para no sucumbir ante el aparente silencio y quietud al que hemos sido reclusos en nuestras casas. Sin embargo, el universitario no puede abandonarse en la pasividad, por lo que este número de *Contexto* contribuye a relacionarnos a través de la palabra escrita.

Al programar la convocatoria de *Contexto*, volumen 25, número 27, año 2021, el consejo editorial de la publicación decidió convocar un *dossier* sobre al tema de las migraciones, especialmente por la necesidad de ir develando un tema que se convierte en una constante económica, política y cultural en Venezuela, pero de vieja data en Latinoamérica. De modo que se realizó la convocatoria en el mes de febrero del 2020, titulada “Migraciones, desplazamientos y discursos literarios”, con la coordinación del profesor Juan Joel Linares Simancas.

El primer texto que abre este *dossier* pertenece a la docente e investigadora Luz Marina Rivas del Instituto Caro y Cuervo de Colombia, con el trabajo “La escritura como refugio en *Algo habla con mi voz*, de Vaitière Alejandra Rojas, novela del exilio venezolano”, narración que da cuenta de la experiencia subjetiva de una joven mujer venezolana que experimenta la migración como un exilio. Ese exilio está precedido por un insilio en el país de origen. En medio de las penurias económicas, del dolor de la pérdida arrastrado por muchos años en Venezuela, de la incertidumbre y la precariedad que vive en Bogotá, la ciudad de llegada, la protagonista narradora encuentra un refugio en la literatura. En su escritura, que dialoga con los autores de una biblioteca muy personal, funda su propia patria literaria.

“Viajes textuales y desplazamientos de la memoria en *Santo oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli” de Jesús Arellano. En este estudio el autor nos ofrece un viaje por la memoria en la novela *Santo oficio de la memoria*, que mereció el Premio Internacional de novela “Rómulo Gallegos” en el año 1993, del destacado narrador argentino Mempo Giardinelli. Arellano ofrece una lectura desde tres perspectivas: las aperturas de la idea de nación y su textualización (Achugar, Volpi); el debate entre la memoria y la historia como formas de visitar al pasado (Benjamin, Ricoeur) y la recurrencia a otros textos para dar cuenta de los viajes textuales (Deleuze).

El tercer estudio “El desplazamiento como espacio del “entre-Lugar” del crítico brasileño Silviano Santiago” de Daniela Campos. El interés de este estudio, según Campos, radica en hacer un breve recorrido en la crítica y los postulados teóricos de Silviano Santiago (Formiga, Minas Gerais, 1936) que está presente desde el esclarecedor texto *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000), pasando por *O cosmopolitismo do pobre* (2004) hasta *Duas máquinas textuais de diferenciação: as raízes e o labirinto* (2006). Este recorrido es visto desde la perspectiva del desplazado, es decir, el crítico que está entre la provincia y el cosmopolitismo, entre la academia y los grupos de las minorías y los subalternos. Además, se entretendrá un diálogo entre la noción de pueblo y de comunidad propuesta por el filósofo italiano Giorgio Agamben (2011) y el reciente *Indicionário do contemporâneo* (2018), respectivamente.

El cuarto estudio corresponde al docente Juan Joel Linares Simancas “Viaje y extranjería. A propósito de *Entrevisiones de Berlín* del escritor venezolano Douglas Bohórquez Rincón”. Una revisión del viaje y su implicación con el sujeto que emigra y los que habitan en las grandes ciudades europeas, también una indagación acerca del lugar que ocupa el extranjero, los desplazamientos y la amistad. Una crónica que describe el amor por los otros y la necesidad de encontrarse.

Luego del *dossier*, el lector encontrará un texto en homenaje al poeta y cineasta Edmundo Aray (1936 - 2019), escrito por el investigador Douglas Bohórquez de la Universidad de Los Andes, sobre poesía, política y amor en la obra literaria del escritor venezolano.

Por otro lado, *Contexto* ha recibido una diversidad de artículos, todos arbitrados por pares académicos o solicitados para la presente edición, y se han organizado siguiendo un orden de afinidades temáticas o geográficas.

La sección de artículos inicia con el trabajo “El discurso en los márgenes. Los personajes psicóticos en la narrativa de Ricardo Piglia”, del profesor Karlim Andrés Camperos de la Universidad Experimental Sur del Lago (Venezuela), el cual hace un acercamiento a los recursos poéticos que se esconden en los personajes psicóticos de la narrativa pigliana.

Continúa el texto “Partituras músico-literarias: dialogismos culturales en *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla”, de los docentes Sergio Guauque Benitez de la Universidad de Pamplona (Colombia) y Javier Omar Costa Puglione del Consejo de Educación Secundaria (Uruguay). Es un estudio desde la dimensión cultural que desbroza la relación musical presente en el texto, como un recurso retórico del proceso idiosincrático afrocolombiano.

El investigador Víctor Valdés Rodda, desde México, contribuye con el texto “Mentira y verdad en *El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse”. La indagación de Valdés sobre la

novela histórica del argentino Posse, rescata la interesante y nunca agotada polémica entre historia y ficción desde la crónica de la conquista española.

El Caribe francés es abordado en el artículo “La autobiografía de la infancia en el Caribe francófono: el caso de Patrick Chamoiseau” del profesor José Francisco Velásquez Gago de la Universidad de Los Andes (Venezuela). Es una indagación sobre la autobiografía, autoficción y relato de la infancia que permite a los escritores de países colonizados contar sus experiencias en relación a la visión de las metrópolis dominantes, de modo que Velásquez Gago selecciona la trilogía autobiográfica de Patrick Chamoiseau, y a partir de los relatos de infancia, logra establecer la visión poscolonial del Caribe francófono.

Los profesores Nelson Arturo Corrales Suárez y Mayra Verónica Riera Montenegro, de la Universidad Técnica del Cotopaxi (Ecuador), realizan, en el artículo “Realismo y vanguardia en la cuentística de *Los que se van*”, un análisis sobre tres cuentos publicados en una antología realizada en la década del treinta del siglo pasado, que constituyen una referencia para comprender los recursos estéticos realistas y vanguardistas utilizados en “El malo”, de Enrique Gil Gilbert, “El cholo que se castró”, de Demetrio Aguilera Malta, y “La salvaje”, de Joaquín Gallegos Lara, en la literatura ecuatoriana.

Desde la Universidad del Zulia (Venezuela) Fernando Guzmán Toro presenta el trabajo “Novela, testimonio y biografía en *Leonora* de Elena Poniatowska”, novela inspirada en la artista plástica y escritora inglesa Leonora Carrington, que la escritora mexicana rescata para construir su historia personal, lo cual sirve para revisar las categorías enunciadas en el título de la investigación.

La investigadora venezolana Mónica Torres de la Universidad de Los Andes, indaga en la poesía a través de texto “Ramos Sucre: mundo ensoñado, mundo imaginado, mundo poetizado”, en el cual reflexiona sobre la ensoñación como fenómeno creador en la poética del autor.

La profesora María Alejandra López Chacón, también de la Universidad de Los Andes, en su trabajo titulado “Mitos del agua en *Construcciones sobre basamentos de niebla* de Ana Enriqueta Terán”, explora el poemario, a fin de identificar los indicios de mitos del elemento natural del agua, como principio de los orígenes universales y del sujeto a través de las categorías de la imagen y el cuerpo.

El investigador José Antonio Pulido Zambrano (Academia de la Historia del Táchira), retoma las figuras históricas venezolanas de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, desde el imaginario ficcional de la literatura venezolana, en “Voces, susurros y silencios en tiempos de compadres; Castro y Gómez en la novela venezolana”.

Los profesores Katya Mercedes Grados Fabara y Mayra Alexandra Molina Lozada de la Universidad Técnica de Cotopaxi (Ecuador) presentan el estudio “Mateo Simbaña: identidad y espiritualidad en la literatura infantil ecuatoriana”, artículo que nos permite

conocer en la interrelación entre la obra como forma artística con las categorías que se enuncian en el título, es decir, la visión ontológica del ser desde la construcción de un lenguaje lírico en una narrativa que expresa la cosmovisión ancestral de lo indígena y mestizo.

La profesora Leonor Salas Mora de la Universidad Central de Venezuela, en “El enigma más sombrío de los niños: revelaciones de la literatura a la psicología social”, examina el tema del abuso sexual infantil en algunos textos de la narrativa breve que se produce en Venezuela a comienzos del siglo XXI, con el propósito de comprender como se construye y se registra el imaginario social de la violencia en la literatura, para develar fenómenos, procesos, prácticas y actores sociales vinculados con dicho fenómeno, y analizar el papel que juega este género literario sobre el imaginario colectivo.

En la sección de “Entrevista” se incluyen dos diálogos. El primero, la profesora Marisol García Romero (Universidad de Los Andes) entrevista a la promotora de literatura infantil y juvenil Norma González Vilorio (Instituto Pedagógico de Caracas). El segundo, tiene como protagonista al escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, entrevistado por el investigador Rubén Darío Jaimes (Universidad Simón Bolívar).

Las reseñas están vinculadas con el tema del *dossier: Díptico de la frontera*, ópera prima del docente universitario Luis Mora Ballesteros, editada bajo el sello editorial, La Castalia en el año 2020, es reseñada por Camilo Ernesto Mora, quien hace un recorrido por esta novela. *Algo habla con mi voz* de Vaitière Alejandra Rojas Manrique, editada por Ediciones Universidad Central de Bogotá para el año 2020, firmada por Amarú Vanegas; *Extraño vértigo* de María Gabriela Lovera publicado en el año 2020, escrita por Juan Joel Linares Simancas. María Alejandra Chacón reseña la novela *Nada que no sepas* (2018) de la escritora española María Tena, ganadora del XIV Premio Tusquets Editores de Novela. *La fila india* de Antonio Ortuño bajo el sello Océano, escrita por Yady Campos Ramírez, publicada en el año 2013. Por último, se reseña el libro *Poemas de la espera que desespera* de Greta Rivara Kamaji, bajo el sello editorial Monosílabo, 2018, escrito por Samy Reyes.

En la sección de “Documentos” contamos con la colaboración de un cuento, “Carpa”, del escritor ruso Dimitri Kalmykov, traducido por Olga Slyuñko y revisado por el profesor, corrector y traductor Francisco Morales Ardaya.

Además, en esta ocasión *Contexto* se acompaña con imágenes de la obra plástica del artista tachireño Antolines Castro.

Aprovechamos para informar que, gracias a las gestiones de Christian Martínez y Cristian Suárez, ha sido aceptada en el Directory of Open Access Journals (DOAJ). De igual manera, queremos agradecer la elaboración del *Libro de estilo de la revista Contexto*, realizado por el profesor Francisco Morales Ardaya, con la colaboración del Consejo Editorial; el cual facilitará el trabajo de los autores, árbitros, correctores y diseñadores gráficos de nuestra

publicación, además servirá para formar a nuevas generaciones en la corrección de estilo de revistas académicas. Quizás sea, la primera revista de estudios humanísticos en Venezuela, en poseer un instrumento tan completo para sistematizar los trabajos consignados.

Para finalizar, queremos agradecer a todos los autores, árbitros, correctores de estilo y especialmente a los lectores que ayudan a seguir construyendo esta publicación. Así mismo al personal de SaberULA, por visibilizar *Contexto* en el repositorio institucional.

Camilo Ernesto Mora Vizcaya
Universidad de Los Andes (VE)

Director-editor
vizcayaernesto@gmail.com

Juan Joel Linares Simancas
Universidad de Los Andes (VE)

Editor invitado
caicare1@gmail.com

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2008 / acrílico sobre lienzo / 70 x 50 cm

Artículos

La escritura como refugio en *Algo habla con mi voz*, de Vaitière Alejandra Rojas, novela del exilio venezolano

Writing as a refuge in *Algo habla con mi voz*, by Vaitière Alejandra Rojas, venezuelan exile novel

Écrire comme refuge dans *Algo habla con mi voz*, par Vaitière Alejandra Rojas, nouveauté de l'exil vénézuelen

Recibido 30-08-20

Aceptado 30-09-20

Luz Marina Rivas¹

Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia

luz.rivas@caroycuervo.gov.co

Resumen: La novela *Algo habla con mi voz*, de Vaitière Alejandra Rojas, escrita como novela epistolar, da cuenta de la experiencia subjetiva de una joven mujer venezolana que experimenta la migración como un exilio. Ese exilio está precedido por un insilio en el país de origen. En medio de las penurias económicas, del dolor de la pérdida arrastrado por muchos años en Venezuela, de la incertidumbre y la precariedad que vive en Bogotá, la ciudad de llegada, la protagonista narradora encuentra un refugio en la literatura. En su escritura, que dialoga con los autores de una biblioteca muy personal, funda su propia patria literaria.

Palabras claves: migración; insilio; exilio; Vaitière Alejandra Rojas; novela venezolana

1. Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela, Magíster en Literatura Latinoamericana y Doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar. Actualmente, es la Coordinadora de la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá. Es profesora titular jubilada de la Universidad Central de Venezuela. Ha sido profesora de la Pontificia Universidad Javeriana y de la Universidad de los Andes (Colombia). Ha publicado los libros *La historia en la mirada* (1997), *La novela intrahistórica* (2000 y 2004), *Las mujeres toman la palabra. Antología de narradoras venezolanas* (2004) y más de 60 artículos académicos entre artículos en revistas arbitradas, capítulos de libros y prólogos. Sus intereses de investigación son la narrativa del Caribe, la narrativa de autoría femenina, en particular de Venezuela y Colombia, los estudios de género y la relación entre historia y ficción. <https://orcid.org/0000-0002-7412-4896>.



¿Cómo citar?

Rivas, Luz Marina. "La escritura como refugio en *Algo habla con mi voz*, de Vaitière Alejandra Rojas, novela del exilio venezolano". *Contexto*, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 17-27.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The novel, *Algo habla con mi voz*, by Vaitière Alejandra Rojas, written as an epistolary novel, accounts for the subjective experience of a young Venezuelan woman who experiences migration as an exile. This exile is preceded by an insilio in the country of origin. In the midst of the economic hardships, the pain of loss dragged by many years in Venezuela, the uncertainty and precariousness that lives in Bogotá, the city of arrival, the narrating protagonist finds a refuge in literature. In his writing, which dialogues with the authors of a very personal library, he finds his own literary homeland.

Keywords: migration; insilio; exile; Vaitière Alejandra Rojas; Venezuelan novel.

Résumé: Le roman *Algo habla con mi voz* de Vaitière Alejandra Rojas, écrit comme un roman épistolaire, rend compte de l'expérience subjective d'une jeune vénézuélienne qui vit la migration comme un exil. Cet exil est précédé d'une insilio dans le pays d'origine. Au milieu des difficultés économiques, de la douleur de la perte entraînée par de nombreuses années au Venezuela, de l'incertitude et de la précarité qui vit à Bogotá, la ville d'arrivée, le protagoniste narrateur trouve un refuge dans la littérature. Dans son écriture, qui dialogue avec les auteurs d'une bibliothèque très personnelle, il fonde sa propre patrie littéraire.

Mots clés: migration; insilio; exil; Vaitière Alejandra Rojas; roman vénézuélien.

*Te desperté
para liberarte de la frugalidad
de nuestras vidas migrantes,
sin nevera llena de frutas y golosinas,
sin televisor ni radio con que pasar el rato,
sin los libros que perdimos y vendimos (...)
Vaitière Alejandra Rojas, Algo habla con mi voz (2020)*

En noviembre de 2019 se conoció la noticia de que Vaitière Alejandra Rojas, joven venezolana, hija de padre colombiano y madre venezolana, nacida en 1988, se hizo acreedora del premio del *Concurso Nacional de Novela Universidad Central 2019*, en Bogotá, con su primera novela *Algo habla con mi voz*. Vaitière nació en Caracas, pero como hija de una familia de San Cristóbal, vivió y estudió en el estado Táchira y se siente andina.

Algo habla con mi voz se construye como una novela epistolar. La protagonista escribe 31 cartas a un amigo imaginario, a quien llama primero Franz y luego F., para dar una pista al lector y conducirlo hacia Franz Kafka, cuya identidad se revela hacia el final, con quien se identifica por las múltiples experiencias que le ha tocado vivir como migrante en la ciudad de Bogotá. Ha emigrado con su pequeña familia: el que llama padre de su hija y su hija de tres años. A lo largo de la correspondencia, se va develando la vida de precariedad y soledad de esta protagonista sin nombre.

La escogencia del género epistolar obliga, por consiguiente, al uso de la primera persona. Se trata, entonces, de uno de los géneros del yo, que se manifiesta en una escritura íntima. Desde esta se establece la subjetividad de la mirada de este personaje que vive en carne propia los azares de su desplazamiento y mira desde su condición la situación venezolana. Tres ejes temáticos estructuran este texto: el pasado en Venezuela, como patria expulsora, por las necesidades más elementales no satisfechas, en especial, el hambre; el presente caracterizado por la estrechez económica, por la xenofobia percibida en el entorno, que le dificulta la integración en Colombia (pese a que, al igual que la autora, la protagonista tiene padre colombiano), por la soledad y por un dolor existencial que se expresa en una enfermedad mental, y, finalmente, pero lo más importante, su refugio en la literatura, tanto como lectora, como escritora. El relato se cruza con sus observaciones sobre sus propias lecturas y transcribe los poemas de autores con los cuales se identifica. También ella misma escribe sus propios poemas.

Lo primero que nos interesa es que esta novela es, probablemente, la primera construida en torno a la migración venezolana en Colombia. Sin embargo, más que novela de la migración, puede verse como una novela del exilio, con toda propiedad, pues lo que se pone en escena en esta novela se explica muy bien en la teorización sobre el exilio en la literatura, según Michaelle Ascencio:

[...] hablamos todavía de exilio (y no de viaje) porque el individuo, en cierta manera, se prohíbe a sí mismo regresar hasta que cambien las condiciones que lo obligaron a partir. Esta prohibición de regresar es, en cierto modo, inherente a la noción de exilio; se añade que, en el exilio, el contenido de disfrute, propio del viaje, ha sido anulado. Exilio es pena por la separación y es también trabajo y necesidad [...]. Pensamos que la novelística y la crítica han preferido emplear también la locución *exilio voluntario* o simplemente *exilio*, en lugar de la palabra emigración, para insistir en estos contenidos de necesidad, pena y prohibición de regreso que lleva implícitos la palabra *exilio* (p. 16).

Cuando analizamos obras anteriores, escritas por venezolanos asentados en el exterior, es frecuente la nostalgia por paisajes, comidas, recuerdos entrañables del terruño, como Juan Carlos Méndez Guédez o Raquel Rivas Rojas. No es el caso de esta novela. Probablemente, el único recuerdo amable, ligado al pasado de la protagonista, es el de la abuela. Todo lo demás, dejado atrás, es parte del contexto expulsor que obliga a la familia a salir de Venezuela en una suerte de huida, buscando mejores condiciones económicas y una mejor calidad de vida. No hay paisajes gratos; solo se describe el deterioro gradual sufrido no en el pasado inmediato, sino a lo largo de la vida de la protagonista. Esto parece estar presente en la narrativa de los autores venezolanos más jóvenes, como en los casos de Eduardo Sánchez Rugeles en *Blue Label* (2010) y el de Karina Sainz Borgo, en *La hija de la española* (2019). En el primer ejemplo, la protagonista dice, al principio de la novela, que cuando sea grande quiere ser francesa y declara al final: "Cuando puse el primer pie en el

avión juré que nunca regresaría a ese país de mierda. Fue la única promesa que cumplí” (Sánchez Rugeles, p. 162). Por su parte, en *La hija de la española*, la Venezuela ficcionalizada es la Venezuela de la escasez, de la turbulencia política, de las invasiones a las propiedades, de las detenciones injustas, que es aquella en la que los más jóvenes han crecido. Esta novela termina con una sentencia lapidaria: “Eran las diez y media de la mañana. Las nueve y media en Canarias. En Caracas, siempre sería de noche.” (Sainz Borgo, p. 216).

La patria, madre expulsora

Vaitière Alejandra Rojas llegó a Colombia en el 2018. Cabe decir que coincidió con un fenómeno migratorio masivo, que tuvo lugar a partir de 2016. Como lo explica Claudia Vargas Ribas (2018):

[...]los nuevos emigrantes buscan condiciones mínimas de vida: acceso a la alimentación y atención médica completa, que no encuentran en Venezuela por la escasez de estos rubros o el alto costo de los mismos, pues se han vuelto inaccesibles para el común, especialmente para sectores de la población con menor capacidad económica (p. 111).

A lo largo de la novela van apareciendo las señales que impulsaron a la familia a emigrar, entre las cuales se reitera una y otra vez el hambre: “migramos porque si permanecíamos más tiempo en casa nuestra hija iba a conocer el hambre” (p. 35); “Somos una diáspora por necesidad, por hambre, por enfermedad, por abandono” (p. 36); “Por eso mi madre le solía sacar en cara a mi papá que mi abuela nos mataba el hambre” (p. 77); “En la IV [república] yo me moría de hambre. Mi abuela, no. En la V yo me muero de hambre. Mi abuela también.” (p. 76); “Nosotros nos fuimos en la raya: No sé qué sería de Ale si no hubiésemos migrado; aquí somos unos dones nadie, pero ella puede ir al parque, comer helados, frutas, y curarse si se enferma” (pp. 97-98). De la última visita a su familia, la protagonista recuerda:

En aquella última visita no hubo café ni pan ni comida familiar. Cuando nosotros nos fuimos, me imagino que comieron arroz recalentado y sopa de sobras. No se atrevieron a ofrecernos nada ni a comer ante nosotros. Y ellos todos se veían tan flacos, que me parecían zombis deambulando con hambre y sed, sin plata, sin transporte público, solo con paciencia y zapatos gastados (p. 117).

El hambre recorre toda la novela en diversos momentos. No hemos extraído todas las citas, pero llama la atención que sea un motivo recurrente, que va desde antes del periodo de la llamada Revolución Bolivariana, lo que Chávez llamó la IV República, previo a lo que él llamó la V República. La amenaza del hambre es, fundamentalmente, la razón para emigrar.

Cuando la narradora recuerda el pasado, las imágenes no son nada alentadoras. Hay dos pasados representados: uno lejano, el de su infancia y adolescencia, y el del tiempo inmediatamente anterior a la partida hacia Colombia. En la elaboración que se hace de su infancia y adolescencia, se revela una difícil relación con la madre y con el mundo. Cuenta que el día de su nacimiento, las enfermeras le fracturaron una clavícula y le dijeron a la madre: “La bebé rechaza el ambiente”. Esa sentencia la persigue a lo largo de su vida. Al ir haciéndose mayor, la madre se distancia y la hija se repliega sobre sí misma. Tiene dificultades para relacionarse con los demás, se refugia en la escritura y en los libros, y se siente incomprendida por quienes la rodean. Encuentra en su madre, su hermano, sus compañeros de colegio, actitudes hostiles. La sociedad en la que vive es también hostil y agresiva. Entonces vive un primer exilio, que podemos llamar “exilio interior” o “insilio”:

Yo siempre me he sentido extraña, rara, y fui una extranjera en mi propio país desde que tuve uso de razón, pero la influencia de la costumbre y de los territorios que damos por nuestros me hacían tolerable la existencia, pese a esa sensación de no pertenecer a nada (p. 33).

El exilio interior o insilio es, precisamente, la sensación de extrañamiento en el país de origen. Como lo explica Daniel “Chango” Illanes, el insiliado “está en su propia tierra en calidad de desterrado” (s.p.). Su definición es contundente:

El insilio sí requiere una caracterización: se trata de aquel estar sin ser dentro de la propia patria de uno que a uno se le presenta enajenada, pero no enajenada exclusivamente en lo socioeconómico sino en el sentido, en lo destinal, en el adonde va todo (s.p.).

También para Marisa Martínez Pérsico, el insilio es existencial. A partir de las mismas consideraciones de Illanes, a quien cita, explica lo siguiente:

[...] el insilio puede traer aparejado un sentimiento de alienación insalubre, que impone experiencias de soledad directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no-lugares. Creemos que la diferencia entre una condición y la otra (ser un exiliado o un insiliado) es un viraje del desgarramiento geográfico al puramente existencial. Insilio es el nombre de un crujido interior cuyos confines no figuran en los mapas: son fronteras imaginarias y a veces caprichosas que empujan al absurdo y a la enajenación (p. 21).

Añade esta autora:

El insilio parece poner en crisis la conciencia/coincidencia entre sujeto y nación, entre physis y psiquis, entre sujeto y sociedad. En la intersección de estas dualidades emerge una conciencia extrañada, destopificada, sin anclaje o fuera de eje, derivada de la abolición de lugar (p. 22).

El insilio implica una conciencia extrañada, podemos subrayar. Explica la autora que hay una disociación entre identidad y geografía. Se produce un sentimiento de “no pertenencia” que hace que la protagonista se sienta muy sola a lo largo de su vida.

La soledad y la no pertenencia se hacen tan suyas, que llega a decir: “he pensado que quizá yo no le temo a la soledad, sino a lo que piensan los demás de mi soledad” (p. 50). La incomunicación con los demás, la idea de que cuando habla “mete la pata”, la sensación de solo tener como compañía a los libros se acentúa cuando el medio que la rodea se va haciendo intolerable. Los espacios se vuelven cada vez más ajenos, como puede apreciarse cuando la narradora describe su último día antes de viajar a Colombia:

Aunque tuvimos el privilegio de viajar en la comodidad de un asiento disponible, gracias al miedo de la gente a salir pasado el mediodía y no regresar a tiempo para encontrar un autobús de vuelta a la ciudad dormitorio. Eran tiempos en los que abundaban las necesidades y escaseaba el transporte público, como la comida y las medicinas. Parece que lo único que sobraba en el país era la paciencia o el conformismo. // Llegamos a una ciudad en ruinas. ¡En ruinas! Qué simple: solo dos palabras para expresar la desolación que me desarmó el ánimo (p. 26).

El panorama que sigue es, en verdad, desolador: la ciudad invadida de pordioseros, la imposibilidad de encontrar lo que se necesitaba para el viaje, la fila de más de dos horas para retirar un documento, la suciedad del entorno, el encuentro con una niña pordiosera que se acerca a su hija. Otras “últimas veces” vuelven a la memoria de la narradora, como la última vez que vio a su abuela, caminando con los zapatos rotos para hacerse un examen en un hospital. En algún momento hace alusión al hecho de que no le crece el pelo luego de haberlo vendido. No da explicaciones, pero el contexto reciente sí lo hace: muchas mujeres, para conseguir algo de dinero a su llegada a Colombia, venden su cabello en la frontera para la elaboración de pelucas. Recuerda cómo debía pasar sus menstruaciones en Venezuela usando trapos, porque no se conseguían toallas sanitarias, y cuenta que su hija conoció ciertas frutas y golosinas al llegar a Bogotá, porque los precios en Venezuela las hacían prohibitivas. Por todo esto, el desarraigo comienza en el propio país. No hay en toda la novela sino un único recuerdo feliz de la infancia: el olor de las sábanas de la abuela y su afecto, el saber que solo un tiempo muy lejano fue mejor, pero fue vivido por la abuela, no por ella misma.

Ya en su infancia conoció las dificultades y la hostilidad de la madre, quien tuvo que refugiarse en casa de la abuela, porque no podía alimentar a sus hijos por haber perdido su trabajo. La madre es también quien constantemente la cuestiona, quien resulta de alguna manera castradora. Solo recuerda una época lejana cuando todavía se hablaban. Esa fractura de la relación con la madre tiene un aspecto simbólico. La madre, de alguna manera, enraiza; también la patria es una madre. La madre de la protagonista no puede protegerla, al igual que tampoco lo hace la patria. Se trata esta última de una madre que la expulsa. De ahí que prefiera no saber de Venezuela, no extrañar nada. Supone que la llegada al país extranjero le traerá paz:

Una paz escapista, porque a mis espaldas, allá en el país que debí abandonar, 100 niños hospitalizados en un solo estado, lo que acá llaman departamento, mueren al mes por las fallas eléctricas; los familiares de pacientes del Hospital Vargas en Caracas, la capital, cargan baldes de agua de lluvia para los enfermos porque no hay agua ni electricidad (p. 115).

Es, entonces, el desarraigo una condición existencial para la narradora, algo que ya había comenzado desde la infancia como un insilio y que, en ciertos momentos de la novela, la narradora interpreta como autismo, cuando comienza a indagar por la posible enfermedad mental que la amenaza.

El insilio de la narradora es, por tanto, el precedente de un exilio que será más desgarrador, pues no tendrá el amparo de la nostalgia por el lugar de origen. Citando a Simone Weil, Edward Said, en sus *Reflexiones sobre el exilio* (2013), dice “Tener raíces (...) quizá sea la necesidad más importante y menos reconocida del alma humana.” (p. 191). El insilio está ligado al silencio y a la represión, explica Illanes. Curiosamente, la narradora estudia francés en la universidad, una lengua que nunca podrá usar para hablar con nadie en Venezuela, entre otras razones, porque pasa de ser estudiante *Cum Laude* a desempleada.

Del insilio se pasa al exilio, ya en Colombia, pues como decíamos con Michaelle Ascencio, el individuo se prohíbe regresar. Se prohíbe incluso saber algo de los que se quedaron atrás, por miedo a que estén pasando por grandes necesidades y ella no esté en condición de ayudarlos: “Que me perdone Alejandra, que me perdone mi familia, que me perdonen los recuerdos, pero yo no puedo con tanto. No soy capaz de llamar a los que se quedaron, no quiero, no puedo. Hasta aquí llego yo” (p. 119).

El presente del exilio

La sensación de extranjería se exagera con la llegada a Bogotá. La ciudad grande, la dificultad de transitarla, porque las coordenadas del espacio son diferentes a las que conocía, inducen a la narradora a retraerse. A ello se añade la precariedad de los recursos y la xenofobia que percibe en los bogotanos, frente a la gran marejada de venezolanos que llegan. Dice Edward Said, en *Reflexiones sobre el exilio*, que “los exiliados son siempre excéntricos que *sienten* su diferencia (aun cuando la exploten con frecuencia) como una especie de orfandad (p. 189).

En la novela se destaca un episodio ocurrido en el Transmilenio, el transporte público de Bogotá. La narradora cuenta cómo un hombre le cede un asiento cuando ella va a viajar con su hija. Ella agradece y el hombre continúa su conversación con otro pasajero. La conversación gira en torno a los “venecos”, considerados como un problema social, que se han convertido en mendigos que asedian, que trabajan por menos que los nacionales. En el momento en que esto sucede, sube una venezolana vendiendo caramelos, buscando suscitar compasión. La narradora se agacha lo más que puede en su asiento y cuenta lo siguiente:

La voz de mi pensamiento repetía una y otra vez: “Ojalá no hayan detectado mi acento cuando dije ‘gracias’”. // Desde ese día, si alguien me dirige la palabra para pedirme la hora o para comentar la lluvia o el mal tiempo, señalo mi garganta y finjo que no puedo hablar por disfonía. Una vez traté de imitar el acento cuando una señora me dirigió la palabra para elogiar la belleza de mi hija, pero no pude camuflarme. “¿Son venezolanas?”, espetó la señora (p. 35).

De esta manera, se condena al silencio en la vida cotidiana. El silencio del insilio en el lugar de origen se traslada al lugar de llegada:

Desarmada, sin trucos, con mi único par de anteojos rayados y rotos, cuando trato de hablar con los demás se acumulan las palabras en mi garganta, se apelmazan en mi lengua, y torturo los oídos de quienes me escuchan con frases atropelladas, olvido lo que quería decir al instante y huyo (p. 14).

La incomunicación se agrava cuando la relación con el esposo es de distancia. No es el esposo, sino “el padre de mi hija”, con quien la comunicación se da con dificultad. Ella es una mujer rara, que lee demasiado, que no comparte la coquetería de otras mujeres. Ambos están juntos por la necesidad, pero hay una grieta en la relación. Por otra parte, el hecho de que solo él tenga una visa para trabajar, que resulta muy costosa para el presupuesto familiar, la obliga a quedarse en casa cuidando a su hija. El hogar es un “apartaestudio” que a ella se le antoja apenas una habitación. No hay lujos. El dinero debe medirse tanto, que la pareja come apenas dos veces al día. Ella lava la ropa a mano, con una pastilla de jabón. Se vive precariamente, porque no hay todavía raíces en el nuevo lugar, por lo cual la cómoda donde se guardan las cosas es la misma maleta con la cual llegaron. Dice Edward Said: “El exiliado sabe que en un mundo secular y contingente los hogares son siempre provisionales” (p. 193).

La narradora resiente ser etiqueta por su nacionalidad; se la reduce a un pasaporte y no se la mira como un ser humano. Y ese ser humano tiene síntomas de una enfermedad mental, que incluso ella misma se la diagnostica, aunque los psiquiatras la hacen ir de un lado a otro sin darle respuestas: “no soy una escritora por dentro, sino una autista y por fuera una migrante” (p. 45). “Una vez más constato que a los hombres no les gustan las mujeres inteligentes ni tristes. No sé si soy inteligente, solo sé que soy un ser muy triste” (p. 45).

La narradora pasa por diversas hipótesis de diagnóstico: depresión, esquizofrenia, autismo, trastorno bipolar. Los distintos psiquiatras por los que va pasando la medican, le prescriben exámenes de todo tipo, hasta tomografías, la interrogan sobre si tiene deseos suicidas, lo que le hace pensar sobre si ha habido migrantes venezolanos que se suicidan. La incompreensión y distancia de los psiquiatras resulta casi en caricatura; hay momentos de humor amargo en el discurso: “Debo esperar a que la psy vea las placas y me diga si tengo o no cerebro de bipolar o de futura demente” (p. 85). Los psiquiatras piden síntomas, no anécdotas y lo que realmente salva a la narradora es su necesidad de contar historias.

A lo largo de la novela, se va dilucidando que los síntomas parecen ser los síntomas del exilio: soledad, depresión, miedo a la incertidumbre. No hay ni siquiera un “nosotros” como aquel del que habla Said: “Y justo al otro lado de la frontera entre 'nosotros' y 'los de fuera' se

encuentra el peligroso territorio de la no pertenencia.” (p. 183). Para la narradora, son envidiables los gitanos y los judíos, por su fidelidad entre ellos: “Quizá muchos venezolanos me odien por opinar esto, pero en nuestra migración yo he sentido muy poca solidaridad” (p. 72).

La escritura como refugio

Fernando Aínsa, en “La patria literaria más allá de la periferia” (2007), habla de cómo los escritores migrantes han fundado una patria excéntrica más allá de sus países. Se trata de una literatura lejos de la nación,

[...] que surge fuera del centro, oblicua y marginal, desajustada con relación a lo que son las atribuciones que se le asignan como misión. Instalados en la fragilidad de las zonas intermedias, los creadores buscan un espacio donde integrar una sensibilidad aguzada en un mundo que maneja otros valores y que por ello los empuja fuera del sistema (p. 13).

Aínsa menciona a gran cantidad de escritores latinoamericanos ya canónicos, pero que produjeron su literatura lejos de su país. En la novela que nos ocupa, Vaitière Alejandra Rojas es una lectora asidua, una de cuyas mayores alegrías se da cuando consigue un carné de la Biblioteca El Tintal, que le permitirá resarcirse por haber tenido que dejar atrás sus libros en Venezuela. Otra de sus alegrías es la que la embarga cuando se inscribe en un taller de escritura creativa. Ahora bien, ella elige a un escritor, Franz Kafka, como interlocutor de su discurso íntimo. Se identifica con la poesía de autores como José Watanabe, Alejandra Pizarnik, Vicente Huidobro y Rainier María Rilke, a quienes cita o transcribe. Declara haber leído el cuento “Justino”, de Andrés Neuman. También, haber visto un corto titulado “Cuerdas”, del español Pedro Solís García, ganador del Premio Goya. El hilo que los reúne es la soledad del poeta o del personaje de ficción, su diferencia, su no encajar en el medio social. Cuando la narradora empieza a escribir las cartas a Franz, le comunica que no tiene amigos de carne y hueso. Cuando obtiene su primer préstamo de cuatro libros en la biblioteca, siente que supera la soledad:

Pero ya tengo compañía, ahora somos los cuatro libros y yo, hasta el 28 de febrero, cuando deba regresarlos y vaya por más. Para mí Julien Sorel, Oliver Twist, Ana Karenina, don Quijote, Fausto, Werther, Hamlet, Lucien de Rubempré, Swann, madame Bovary, K., Gregorio Samsa... Ellos son más reales que mis propios padres. Todos los de carne y hueso terminan por irse, por dormirse; entre las palabras nadie huye, hay compañía, hay complicidad. Ni las pastillas ni las terapias me ayudan a ser de este mundo (p. 88).

Podemos notar que ninguno de los autores mencionados arriba y ninguno de los personajes literarios de esta última cita forman parte de la literatura venezolana. La narradora definitivamente se sitúa en otro lugar. Su exilio es también literario.

Se apropia de una biblioteca particular, en la que conviven autores europeos y latinoamericanos que se transforman en los amigos entrañables con quienes llena su soledad. Encuentra en su poesía o sus relatos ecos de su propia manera de estar en el mundo: descentrada, lateral, como diría Julio Cortázar. En el territorio de la literatura, la narradora construye un lugar, un refugio donde se está bien. No necesita hacer un inventario de sus síntomas; solo necesita historias. Esas historias le dan la libertad de ser ella misma y no lo que los demás ven: un estereotipo:

¿Acaso es egoísta sentirse mal cuando a uno lo reducen a una nacionalidad? “Usted es venezolana”, me dicen a cada rato cuando abro la bocota. Yo no soy venezolana. Soy un ser humano con una nacionalidad, sí; mas no soy una nacionalidad. Me desespera que me reduzcan al hambre, la miseria, la pobreza, el desconcierto y los errores de una nación en uno de sus momentos históricos (p. 87).

Sin embargo, la novela que tenemos entre manos es muy venezolana; nos muestra el desgarramiento de los migrantes venezolanos que perciben su migración como un exilio, en especial los llegados a Colombia; reelabora la historia reciente del país desde la vivencia descarnada. Por otra parte, encuentra padres literarios en diferentes latitudes, lejos de la patria expulsora, se los apropia y, con ellos, comienza su propia creación. El epígrafe que abre este trabajo es un fragmento del poema que la narradora le escribe a su pequeña hija, el motor que la saca de su ensimismamiento o de la quietud de la depresión, el motivo por el cual nunca se suicidaría, la razón de la migración, el único ser de carne y hueso a quien puede leerle historias. La narradora asume su maternidad de manera distinta a como lo hizo su madre o como lo hizo Venezuela con ella: busca darle a su hija un refugio, un lugar en el mundo. Para ello, debe construirlo primero y lo hace en el espacio de la escritura, nutrida de múltiples lecturas. Funda su propia patria literaria. En ese sentido, asume una mirada femenina sobre el mundo; lo mira desde su propia experiencia, desde la mujer que amamanta a su hija en el Transmilenio o que resiente la distancia del esposo, o que carece de toallas sanitarias en su país de origen, o que necesita ahorrar por muchos días para pagar el bus que la llevará a la biblioteca.

Fernando Aínsa reflexiona:

Literatura nacional, por un lado y, literatura extraterritorial y periférica por el otro, están en los extremos irreconciliables en los que se debaten, por un lado, la regresión a los orígenes nacional o étnico, cuando no nacionalista, y su opuesto, la alienación y la dispersión en un eclecticismo cosmopolita invertido. ¿Cómo conciliar tendencias tan contradictorias, diástole y sístole de un mundo que parece tan fascinado como temeroso de la transculturación que vive a diario? (p. 15).

La distancia puede proporcionar nuevas miradas sobre el terruño natal. Los venezolanos no habían tenido en toda su historia una migración tan masiva como la de estos tiempos oscuros que vivimos. Si bien Venezuela fue un crisol de migraciones que nutrieron su cultura y su literatura, no con frecuencia podía verse a sí misma desde la distancia. A lo largo de la historia de la literatura, pocos escritores nacidos en Venezuela han escrito desde el exilio.

Cabe preguntarse cómo será la literatura venezolana de los próximos años, pues como dice el poeta Rafael Cadenas, en su texto “¿Dónde está Venezuela?”, “Venezuela hoy es un país desperdigado por el mundo. Donde esté radicado el talento, la inteligencia y el trabajo de los venezolanos, ahí queda Venezuela” (s.p.).

Referencias

- Aínsa, Fernando. “La patria literaria más allá de la periferia”. *Akados*, vol. 9, n.º 2, 2007, pp. 77-20. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Universidad Central de Venezuela. *SaberUCV*,
http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ak/article/view/664/611
- Ascencio, Michaelle. *El viaje a la inversa: Reflexiones acerca del exilio en la narrativa antillana*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades, Universidad Central de Venezuela, 2004.
- Cadenas, Rafael. “¿Dónde está Venezuela?” *El Mercurio Web*,
<https://elmercurioweb.com/opinion/2015/10/20/dnde-est-venezuela-por-rafael-cadenas>.
- Illanes, Daniel “Chango”. “Exilio e insilio: Una mirada de tres décadas desde y hacia San Juan, que prolonga su insilio interminable.” Universidad Nacional de San Juan (Argentina), Facultad de Ciencias Sociales (FACSO), 22 de marzo del 2006.
- Martínez Pérsico. *Tres formas del insilio en la literatura ecuatoriana del siglo XX*. Madrid, Bubok / Gobierno de España, 2010.
- Rojas Manrique, Vaitière Alejandra. *Algo habla con mi voz*. Bogotá, Universidad Central, 2020.
- Said, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio*. Traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona (España), Debolsillo, 2013.
- Sainz Borgo, Karina. *La hija de la española*. Bogotá, Lumen, 2019.
- Sánchez Rugeles, Eduardo J. *Blue Label/ Etiqueta Azul*. Caracas, Los libros de El Nacional, 2010.
- Vargas Ribas, Claudia. “La migración en Venezuela como dimensión de la crisis.” *Pensamiento Propio*, n.º 47, año 23, enero-junio, 2018, pp. 91-128. *Cries.org*,
<http://www.cries.org/wp-content/uploads/2018/09/009-Vargas.pdf>

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2016 / acrílico sobre madera / 54 x 38 cm

Viajes textuales y desplazamientos de la memoria en *Santo Oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli

Textual travels and memory displacements in *Santo Oficio de la memoria* by Mempo Giardinelli

Voyages textuels et déplacements de la mémoire dans *Santo Oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli

Recibido 10-08-20

Aceptado 28-09-20

Jesús Oneiver Arellano Pérez¹

Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

a.j.oneiver@gmail.com

Resumen: El discurso latinoamericano presente en la literatura está siempre reconstruyéndose. La narrativa histórica participa en esa reconstrucción a través de producciones que evidencian una preocupación por la identidad cultural. La novela *Santo Oficio de la memoria*, de Mempo Giardinelli, visita la historia del siglo XX de Argentina para indagar sobre las formaciones identitarias híbridas de sujetos migrantes y desplazados, por medio de estrategias textuales que también van más allá de sus fronteras. En este artículo ofrezco una lectura de la novela de Giardinelli desde tres perspectivas: las aperturas de la idea de nación y su textualización (Achugar, Volpi); el debate entre la memoria y la historia como formas de visitar al pasado (Benjamin, Ricoeur) y la recurrencia a otros textos para dar cuenta de los viajes textuales (Deleuze). Estas tres perspectivas evidencian un “carácter extranjero” en la narrativa de Giardinelli.

Palabras claves: memoria; exilio; literatura de viajes; Mempo Giardinelli; literatura argentina.

1. Doctorando en Estudios Literarios: Teoría de la Literatura Comparada. **Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-4720-0926>



Abstract: The Latin-American discourse present in the literature is always being reconstructed. The historical narrative participates in this reconstruction through formations that show a concern for cultural identity. Mempo Giardinelli's novel *Santo Oficio de la memoria* visits the 20th century history of Argentina to inquire about the hybrid identity formations of migrant and displaced subjects through textual strategies that also go beyond their borders. In this article I offer a reading of Giardinelli's novel from three perspectives: the openings of the idea of □□nation and its textualization (Achugar, Volpi); the debate between memory and history as ways of visiting the past (Benjamin, Ricoeur) and the recurrence to other texts to account for textual journeys (Deleuze). These three perspectives show a "foreign character" in Giardinelli's narrative.

Keys words: memory; exile; travel literature; Mempo Giardinelli; Argentine literature.

Résumé: Le discours latino-américain présent dans la littérature est toujours en cours de reconstruction. Le récit historique participe à cette reconstruction au moyen des œuvres qui montrent un souci d'identité culturelle. Le roman *Santo Oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli parcourt l'histoire du XX^e siècle de l'Argentine pour s'enquérir des formations identitaires hybrides des migrants et des personnes déplacées, grâce aux stratégies textuelles qui dépassent également ses frontières. Dans cet article, je propose une lecture du roman de Giardinelli selon trois points de vue : les ouvertures de l'idée de nation et sa textualisation (Achugar, Volpi) ; le débat entre la mémoire et l'histoire comme manières de visiter le passé (Benjamin, Ricoeur) et le retour à d'autres textes pour rendre compte des voyages textuels (Deleuze). Ces trois points de vue montrent un « caractère étranger » dans le récit de Giardinelli.

Mots-clés : mémoire; exilé; littérature de voyage; Mempo Giardinelli; littérature argentine.

La expansión de las fronteras

La literatura latinoamericana siempre tuvo un compromiso con la idea de nación, cada país fue representado en su literatura para configurar una sólida unidad identitaria que los diferenciara de los vecinos y del resto del mundo. Pero, en las últimas décadas, presenciamos la proliferación de narrativas que se construyen con "palabras nómadas" y cuyo nacionalismo "naufrega" –sobrevive– en las aguas de la globalización. Fernando Ainsa afirma que "en el mapa de los referentes identitarios de América Latina se han borrado las fronteras" (p. 55). Sin embargo, el vínculo entre literatura, memoria y nación comienza a mutar, pues, como señala Hugo Achugar: "la construcción de una memoria nacional, varía de acuerdo con el lugar de enunciación que incluye comunidades nacionales, regionales, étnicas, raciales y las llamadas minorías sexuales" (Achugar, p. 54). Surge, así, la inquietud sobre el debate entre esa multiplicidad de voces en las últimas décadas del siglo

pasado. Para responder a dicha inquietud, es necesario tener en cuenta los espacios desde donde esas voces enuncian, puesto que en la mayoría de los casos están condicionados por un desplazamiento.

Así, el trabajo de los intelectuales no debe apuntar a homogenizar a América Latina, al contrario, es necesario comprenderla como “[...] uno de los campos de batalla en que los distintos sujetos combaten por la construcción de su proyecto en función de sus particulares memorias [...]” (Achugar, p. 46). A partir de estas ideas, podemos pensar que América Latina es una pluralidad que según Achugar, no puede huir de los procesos de globalización, migración y desplazamientos, pero donde la formación de los estados nacionales como formas de organización de los principales movimientos identitarios, todavía tienen algún tipo de nacionalismo como meta:

Lo que no se toma en cuenta es [...] que, si bien la globalización de la economía ha podido volver obsoleto el Estado-nación, las formaciones nacionales no se agotan en lo económico y que las múltiples historias – dominantes o silenciadas, hegemónicas o subalternas – y las múltiples historias memorias son un elemento central de la categoría “nación” incluso en estos días globalizados y de migración (Achugar, p. 49).

En ese sentido, es necesario entender a América Latina como una construcción de pluralidades. Las propuestas estéticas, literarias, narrativas deben asumirse como diferentes y abiertas al diálogo con otras propuestas. En este escenario donde los movimientos migratorios condicionan las experiencias vitales, sobrevive la necesidad de reflexionar sobre lo que es propio y lo que es ajeno, incluso siendo conscientes que las fronteras entre uno y otro son móviles y flexibles.

Esta intención de comprender lo propio a partir de la heterogeneidad que nos envuelve está detrás de obras como *A república dos sonhos* (1984) de la brasilera Nélida Piñon, *Álbum de familia* (1994) y *Santo Oficio de la memoria* (1991) de los argentinos Ana María Shua y Mempo Giardinelli, respectivamente, por nombrar solo algunas. Estas obras tienen en común que son sagas familiares a partir de las cuales se muestra la participación de migrantes y extranjeros en la historia nacional del siglo XX en Brasil y Argentina, contadas desde las generaciones recientes, con una retrospectiva que incorpora las historias nacionales – con su turbulenta actividad política – y las historias familiares cotidianas y anónimas. Estas historias familiares se configuran a partir de las memorias de sujetos migrantes que llegan a América a principios de siglo y son partícipes de la modernización de estas naciones, en diálogo con las memorias de generaciones más recientes cuyas experiencias vitales también estarán signadas ya no por la migración sino por el exilio.

Este universo que constituye gran parte de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas del siglo pasado – y de inicios de este – es escenificado a partir de una serie de prácticas textuales que también se expanden – se desplazan – hacia otros territorios.

Los límites de las categorías tradicionales como género, texto, medio, se amplían, se pluralizan y surgen formas híbridas. Presenciamos, así, el surgimiento de modalidades narrativas que apelan a otras estrategias; amplían sus posibilidades, recurriendo y remitiendo a otros medios e incluso transponen estrategias de una forma de arte en otra, y así se van expandiendo los límites.

También el universo de la crítica literaria y cultural se expande incorporando y esbozando nuevos conceptos, lo intermedial, los estudios de *performance*, la narrativa performática², las *prácticas inespecíficas*, son solo algunas de las propuestas que surgieron para explicar esas formas híbridas.

Por ello, la novela de Mempo Giardinelli me interesa porque en ella forma y contenido se amalgaman y se dejan guiar por el mismo principio: los desplazamientos. *Santo Oficio de la memoria* es la historia de una familia de emigrantes italianos que llegan a Argentina a finales del siglo XIX. La base de la familia está compuesta por tres personajes: la Nona, el Nono y Gaetano, el hijo de ellos dos y padre de toda la estirpe Domeniconelle. Estos sujetos llegaron de Italia, de otro continente, con otra lengua, con otra cultura y con otras tradiciones, viéndose obligados a desapropiarse de su cultura, para adoptar una identidad nueva, determinada, principalmente, por su condición de inmigrantes. Por tanto, su arraigada italianidad se verá desterritorializada, trayendo como consecuencia la reterritorialización de lo argentino.

En esta novela se cuentan, por medio de cada uno de los integrantes de esta familia, acontecimientos relevantes de la historia de Argentina que van desde la fundación de algunas localidades hasta la problemática del peronismo. Es un período histórico de casi un siglo en el que se muestra toda la modernización de Argentina, desde una perspectiva diferente, integrando estos acontecimientos a la trama de la novela: la historia familiar. Vemos, entonces, cómo la historia oficial y la historia de “los otros” se juntan, complementándose una con la otra, para mostrar una versión de lo ocurrido en estos casi cien años. Todo esto siempre recurriendo a la memoria.

Cada uno de los personajes mira hacia el pasado para reflexionar acerca de su vida, de sus experiencias, de sus acciones, evocando sus recuerdos para indagar sobre algún aspecto de su vida vinculado al ámbito familiar:

[...] en sus cartas [Pedro] no hace más que preguntar y querer saber, como si nosotros fuéramos los Medici o los Borgia, una familia que valiera la pena reconstruir y no la que somos: una cantidad de mujeres y hombres nada ilustres, todos signados por muertes trágicas, nunca esclarecidas y una vieja loca, admirable pero loca, que no se cansa de jodernos la vida (Giardinelli, p. 60).

2. Narrativa performática es una propuesta de Graciela Ravetti, para referirse a ciertos textos que muestran una “intencionalidad performática”, tanto en el aspecto escénico y teatral como en el político-social, propio de la *performance* son preponderantes en esta manera de narrar que ella describe a partir de escritores que evidencian “la exposición radical de sí mismo del sujeto enunciador así como del lugar de la enunciación, la recuperación de comportamientos renunciados o reprimidos; la exhibición de rituales íntimos; la escenificación de la autobiografía; la representación de las identidades como un trabajo constante restauración, siempre inacabado” (Ravetti, p. 48).

En ese fragmento, enunciado por Franca, vemos cómo la novela se va construyendo, desde la individualidad de los personajes, quienes recuerdan por petición de Pedro, el último miembro de la familia que regresa de un largo exilio, como Ulises que regresa a Ítaca. Todos los personajes contribuyen en la enunciación y en la configuración de una trama que representa la vida argentina del siglo XX, problematizando la experiencia condicionada por los desplazamientos, y sus correspondientes formas memorialísticas. Entre estos personajes que se ocupan de la memoria destaca “el tonto de la buena memoria” quien tiene la capacidad de recordar absolutamente todo, como “Funes el memorioso”, de Borges.

Los relatos de cada uno se textualizan a partir de un conjunto de estrategias que se expanden para ofrecer formas textuales híbridas, cartas, diarios, cuadernos de apuntes, remitiendo también a otros textos, que van desde la *Divina Comedia* y la *Eneida*, con lo cual se exalta la cultura italiana, hasta textos recientes como el cuento de Borges a través de “el tonto de la buena memoria”. Este arsenal de estrategias narrativas entretejidas y mezcladas trabajan en función de configurarse como un relato de viajes, donde la búsqueda y la exploración son centrales. Se busca una identidad y se explora el pasado y la historia.

Este panorama deja entrever cómo, en la novela de Mempo Giardinelli, ciertos procedimientos textuales y memorialísticos se conjugan con lo literario, poniendo de manifiesto la relación que existe entre las historias de desplazamientos y las prácticas artísticas “inespecíficas”³ y en expansión.

Del sueño de Bolívar a una realidad transversal

La cuestión de la identidad palpita en el texto de Giardinelli mostrando cómo la única manera de conceptualizar lo latinoamericano es recurriendo a la heterogeneidad; por eso, la insistencia en exhibir el discurso en primera persona de cada uno de los miembros de su familia para dejar en evidencia la multiplicidad de voces que luchan por instituir sus memorias individuales. Jorge Volpi afirma que la “unidad” latinoamericana parece no existir, pues se desvanece ante cualquier intento de aprehenderla. Lo que nos une, de acuerdo con Volpi, es “[...] la historia de la conquista, la religión y la lengua [...]” (p. 9).

3. “Prácticas inespecíficas” es una de las entradas del *Indicionário do contemporâneo* (2018) un texto que recoge las reflexiones de un grupo de críticos y académicos, escritos en conjunto, en colaboración y sin atribución autorial. Las nociones que integran el *Indicionário* son: *arquivo, comunidade, enderçamento, o contemporâneo, a pós-autonomia y as práticas inespecíficas*. Todas ellas remiten, como vemos, a esas conceptualizaciones que son inevitables a la hora de pensar la producción cultural actual. Cuando hablan de las prácticas inespecíficas, ellos se refieren a aquellas prácticas artísticas que son inclasificables y que reúnen en una sola manifestación estrategias de las artes visuales, de la poesía, de la narrativa, del cine, *performance*, autobiografía, en fin, son prácticas cuya característica principal es la inespecificidad. La novela de Mempo puede leerse bajo ese principio, pero eso es material para otro artículo.

Sin embargo, la realidad social, económica, política, cotidiana y las idiosincrasias de cada uno de los países son enigmas para los países vecinos. Además de eso, lo que nos une –dice Volpi– es una lista de lugares comunes, ideas preconcebidas relacionadas a los prejuicios de América Latina:

[...] la fascinación por las dictaduras sangrientas y las guerrillas derrotadas, la algarabía futbolística, la venerable corrupción de nuestros políticos, la avaricia de los millonarios y la coquetería de las mujeres, el surrealismo como regla de vida, la crisis y la crisis de la crisis, la afición al sol y al ron con coca-cola, la hospitalidad hacia los extranjeros, la violencia ritual y la pereza elevada a la categoría de virtud [...] (Volpi, p. 11).

A partir de esas “cotidianidades” –en las que insiste a lo largo del texto– saturadas de la influencia del capitalismo y la globalización, explica Volpi que el sueño de Bolívar desapareció; en otras palabras, la unión latinoamericana concebida como “Nuestra América” se desvaneció. De esta forma, él hace un recorrido por el panorama intelectual y político de la primera década del siglo XXI, para reafirmar que la literatura latinoamericana reducida por la crítica al *Boom* y al realismo mágico, ya no existe. Destaca, a lo largo del libro, que la literatura de nuestro continente fue anulada por una nueva orden colonizadora del mercado editorial –reorganización de las instancias de legitimación–, lo que posiciona la producción literaria apenas como parte de un mercado o como una mercadería que se ofrece al mundo condicionada por la constante estandarización del mundo global.

Estas afirmaciones de Volpi pueden ser matizadas y repensadas, la drástica afirmación de que Latinoamérica no existe, así como su condicionamiento por el mercado y la globalización, resulta reduccionista, pues como vimos con Hugo Achugar, el mercado y la globalización son solo un aspecto del universo latinoamericano. La misma novela de Giardinelli es un claro ejemplo de cómo una unidad identitaria puede sustentarse –paradójicamente– en una heterogeneidad de discursos. Por otro lado, no es solo el espacio latinoamericano que “desapareció”, no es un estatus exclusivo de la región. Los panoramas del quehacer literario y las estancias de legitimación fueron reconfigurados a partir de una nueva distribución de lugares de enunciación, constantemente influenciados por la movilidad y el nomadismo intelectual que está explícito en la novela de Giardinelli, ya que en un juego de autoficción Pedro, el personaje, al igual que Mempo, es un escritor en el exilio.

De acuerdo con Zilá Bernd (p.216), asistimos a un fenómeno de escala global donde existen narrativas transnacionales que no se quejan melancólicamente sobre el pasado, sino que se deslumbran con lo que el futuro les ofrece; y por eso están siempre en búsqueda de lo que está afuera de sus propias fronteras. Por otro lado, Bernd afirma que la literatura mundial intenta prescindir de su anclaje lingüístico y exige una interpretación y un abordaje de comunidades basadas en principios de alteridad más radical.

Esta literatura, de la cual habla Bernd, requiere un posicionamiento transcultural y transversal para la interpretación de los textos.

El posicionamiento de una literatura migrante, dentro de la cual se encuadra la novela de Giardinelli, es una especie de reinterpretación de la idea de que el discurso latinoamericano está en un “entre-lugar”, como nos dice Silviano Santiago. Sobre todo, si pensamos que “la mayor contribución de América Latina para la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de conceptos de *unidad y pureza*” (Santiago, p. 96). Generando ese universo cultural “entre” que llamamos Latinoamérica:

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la trasgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión —allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana (Santiago, p. 78).

Así, ese discurso “entre” y ese espacio “entre”, me permite pensar la novela de Giardinelli desde un abordaje transversal. Lo latinoamericano puede ser entendido como un conjunto de multiplicidades e inespecificidades con fronteras permeables —pero existentes— que consienten el diálogo, apelan a elementos regionales y globales, de ese modo, se perfilan como literaturas migrantes y exigen un posicionamiento “trasversal” (Coutinho, p. 203), lo que me permite explorar tanto el compromiso —heredado— con la historia, generando el contacto del presente con el pasado, como la exposición de la subjetividad, la intimidad familiar y la memoria de sujetos minoritarios y desplazados.

La memoria, un interés por el presente

En esa constante mutación y fusión de géneros de las nuevas modalidades de enunciación, la ficción, la historia y la biografía, se camuflan entre sí. En la novela de Giardinelli, la historia es revisitada para interrogar el presente y reconfigurar el pasado que no vivió, pero le pertenece. Recurre a la memoria, a la subjetividad, a lo cotidiano y al anonimato para mostrar otras perspectivas, otras líneas de pensamiento a veces divergentes, mas siempre intentando hacer visible aquello que pasó desapercibido.

Tanto Paul Ricoeur (*Tiempo y narración*) como Hayden White explican cómo la memoria y la historia están vinculadas al acto de narrar. White afirma que la Historia, así como la literatura son creadoras de tramas, y ambas recurren a mecanismos de representación; Ricoeur fusiona la noción de mimesis de Aristóteles con las ideas sobre el tiempo de San Agustín, la problemática del tiempo lleva a San Agustín a afirmar que el presente, el pasado y el futuro no existen concretamente, sino que todos los tiempos se condensan en el presente.

Explica Ricoeur que, para San Agustín, el presente de las cosas pasadas es la memoria, el presente de las cosas presentes es la atención y el presente de las cosas futuras es la expectación o la espera. El tiempo solo existe por el hecho de ser narrado, la memoria se convierte en el sustento de la historia, como explica Rita de Grandis leyendo a Ricoeur:

El vínculo entre memoria e historia es fundamental, propongo la memoria como matriz de la historia porque en torno a la memoria gira la cuestión de la relación representativa del presente con el pasado y la identidad personal y colectiva. Así, la primera premisa de [de Ricoeur] es que la representación del pasado comienza con la memoria y no con la historia; y la segunda, ligada a una fenomenología fragmentada de la memoria, establece la distinción entre memoria y los recuerdos individuales y colectivos (Grandis, p. 11, traducción mía)⁴.

Esta perspectiva, sintetizada por de Grandis, basándose en *La memoria, la historia y el olvido*, de Paul Ricoeur, posiciona los discursos memorialísticos en la esfera de la subjetividad; lo que propicia una aproximación a los recursos y mecanismos de transmisión vinculados a formaciones que están fuera de los archivos y de la institucionalidad; la subjetividad se encuentra en los recuerdos individuales, los cuales remiten a las prácticas cotidianas, desde esta perspectiva configurándose como otro saber, una memoria que sustenta la tradición, la historia y la cultura. Ya lo advierte Miguel de Unamuno cuando habla de “intrahistoria”⁵ para referirse a la tradición anónima y cotidiana que sustenta a la Historia.

Por eso es importante comprender que la memoria individual, como dice Halbwachs: “Es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista muda conforme al lugar que allí yo ocupo, y que este lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros medios” (Halbwachs, p. 51). Así la enunciación múltiple se potencializa al dejar en evidencia la relación de interdependencia entre la memoria individual y la memoria colectiva. Esa interdependencia interactúa también con el olvido:

¿No sería, pues, el olvido, en todos los aspectos, el enemigo de la memoria? ¿Y no debería la memoria negociar con el olvido para encontrar a tientas la justa medida de su equilibrio con él? ¿Y esta justa memoria tendría algo en común con la renuncia a la reflexión total? ¿Sería la memoria sin olvido el último fantasma, la última figura de esta reflexión total que combatiremos en todos los registros de la hermenéutica de la condición histórica? [...] (Ricoeur, p. 532).

Encontrar la medida justa, el equilibrio entre la memoria y el olvido, es equivalente a la abertura de formas de enunciación descentradas que interrogan constantemente el pasado, y los mecanismos de legitimación, al mismo tiempo, modelan una delicada articulación

4. “O vínculo entre memória e história é fundamental, propondo a memória como matriz da história, porque em torno da memória gira a questão da relação representativa do presente com o passado e da identidade pessoal e coletiva. Assim, sua primeira premissa [de Ricoeur] é que a representação do passado começa com a memória e não com a história; e a segunda, ligada a uma fenomenologia fragmentada da memória, estabelece distinção entre a memória e as lembranças individuais e coletivas.”

5. El término “intrahistoria”, originalmente empleado por Miguel de Unamuno, es usado por Luz Marina Rivas para proponer un subgénero de la narrativa femenina venezolana del siglo XX en su libro *La novela intrahistórica*

entre el discurso de la memoria y el del olvido, el de la culpabilidad y el perdón (Ricoeur). Así esa articulación me permite pensar la novela bajo la idea de que en “[...] un libro como cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación [...]” (Deleuze, p. 10). Un libro, según Deleuze, es un agenciamiento constituido por estas líneas, un libro es una multiplicidad que se articula y rearticula para generar un plano de consistencia y otro de inmanencia desplazando siempre el significante y estableciendo conexiones con el afuera, y cuya función solo es posible gracias a otras multiplicidades. Nos dice con todo esto que la organización jerárquica y centrada —o centralizada— limita el contenido, la significación y las posibles relaciones establecidas entre los textos con el afuera.

Este “afuera”, planteado por Deleuze y Guattari, involucra otros conceptos filosóficos, aspectos de la vida política y vivencias personales. En fin, llegan a afirmar que el libro ideal sería aquel capaz de distribuir todo ese “plan de exterioridad”, en una sola página, poniendo de manifiesto “[...] acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales [...]” (Deleuze, p. 15). En este sentido, *Santo Oficio de la memoria* es un agenciamiento constituido por estas “líneas de fuga” que son las relaciones “intertextuales”, “intermediales”, “performáticas”, “inespecíficas”, expresando y ejemplificando la idea de que “[...] la cultura de occidente, en estos tiempos, en este siglo, consiste en la reiteración de lo dicho antes, pero embellecido o tratando de embellecerlo. Como si ya no se parieran grandes ideas, como si se hubiese alcanzado un cierto estado de agotamiento [...]” (Giardinelli, p. 300).

Pero esa reiteración y ese supuesto agotamiento funcionan actualizando las ideas y el pensamiento anterior para resignificarlo, despojándolo de su significado originario para renovarlo en función de la cultura y la sociedad contemporánea. En otras palabras, esta novela puede explicarse como una multiplicidad que se articula con cada uno de los textos a los cuales remite estableciendo una relación intertextual y temporal, desmantelando, así, su carácter híbrido y, además, actualizando su significado para adaptarlo a las manifestaciones culturales de la sociedad contemporánea, una especie de presentificación. Esta idea aparece implícita en la novela cuando Pedro se pregunta: “[...] ¿Qué hay de malo en escribir esto, en reproducirlo, o sea en volver a formularlo, en producirlo de nuevo, pero a otro efecto? [...]” (Giardinelli, p. 383).

Estas ideas sobre la reescritura o actualización de los discursos es una forma de la memoria que evidencia una preocupación con el presente, con lo contemporáneo, por eso la novela recurre al pasado para desatar “[...] una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste, y a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y de un anacronismo [...]” (Agamben, pp. 18-19). De este modo, una perspectiva contemporánea implica un posicionamiento ante el tiempo —ante el presente— que: “[...] está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación

con otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de “citarla” según una necesidad [...]” (*Agamben*, pp. 28-29). Esta pulsión por lo contemporáneo dialoga con la propuesta de W. Benjamin:

Cuando se pregunta con quién empatiza el historiador historicista. La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento. El materialista histórico tiene suficiente con esto. Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo [...] todos deben su existencia no solo a la fatiga de los grandes genios que los crearon sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. [...] por eso el materialismo histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contra pelo (pp. 41-42).

Benjamín apunta a ese posicionamiento en el tiempo para revisar la historia recorriendo otros caminos, otras estrategias en las cuales la presencia de minoridades, anonimatos y cotidianidades es preponderante. En este sentido, este anonimato que se configura como sustento y sustrato de la historia articula cada trazo de la imagen que nos hacemos del pasado: “[...] la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer de todo presente que no se reconozca aludido en ella [...]” (Benjamin, p. 30). La narrativa contemporánea parece ser consciente de esta amenaza y ha incorporado a su itinerario esta revisita al pasado para mostrar el rol y las contribuciones de una “servidumbre anónima”.

Los viajes textuales

Esas formas de memoria que se concretan recurriendo a otros textos, son una materialización de los desplazamientos. El viaje está presente en la vida de los Domeniconelle por las profesiones o los oficios de los varones de la familia. La Nona se lo advierte a Pedro: “[...] *Carissimo*, te digo algo: tu bisabuelo, tu abuelo y tu padre fueron unos necios. Viajantes continuos. Mi Antonio fue carrero; Gaetano ferroviario; y Enrico marino. Vos debiste ser aviador o astronauta [...]” (Giardinelli, p. 133). El varón de cada generación repite la historia de la anterior, todos son viajeros, engendran muchas mujeres y solo un hombre, y mueren poco después de cumplir los cuarenta años, esta herencia se convierte en una amenaza para Pedro. Además, poseen un espíritu aventurero que guía sus experiencias.

Todos en algún momento son comparados con personajes literarios cuya característica es el viaje. A través de estas comparaciones con Simbad de *Las mil y una noches*, con Ulises de la Odisea o con los textos de Dante y de Virgilio, se pone de manifiesto una relación intertextual que, según hemos venido apuntando, incluye y pone de manifiesto una relación entre los desplazamientos espaciales y desplazamientos textuales – o mediales –. Vemos,

de este modo, cómo una novela cuya intención es mostrar la intrahistoria de un país a través de la historia de una familia recurre a múltiples textos, de múltiples culturas, mostrando de esta manera la hibridez cultural de este colectivo.

El viaje de Pedro, en particular, muestra el carácter “desplazado” de la novela. Con respecto a esto, encontramos en la novela comentarios muy explícitos:

[...] Los viajes cambian a la gente [...] el afán del viaje es el mismo afán de la literatura: conocer, crear. Por eso, la literatura es también un exilio. Un viaje interminable, una larga sucesión de cambios [...] en esencia un viaje es un edificio que se va haciendo en diversos lugares. Y la literatura también. Leo Bloom viajó a su interior; Proust hizo un viaje a la memoria; Samsa viajó al horror, al no-ser como todos, viajó a la diferencia. Martín Fierro viajó a una Patagonia que ya se intuía trágica. Dante y Virgilio, diría la Nona, viajaron al corazón del hombre, que se encuentra siempre en el infierno. Pedro Páramo viajó a la muerte (Giardinelli, p. 316).

Este comentario de Alberta, una de las hermanas de Pedro, va un poco más allá de lo que hemos apuntado, pues señala directamente cómo la literatura es un viaje en cuyo destino están las preocupaciones del hombre por encontrarse a sí mismo. Este encuentro requiere necesariamente una búsqueda y eso se materializa en la novela de manera enfática con el exilio de Pedro y su retorno, el cual sirve de pauta para segmentar la novela. Cada una de las nueve partes es correlativa con un momento del viaje desde la partida de Argentina, la llegada a México, la estadía en esta ciudad, el trabajo de ingeniero que lo obligaba a viajar constantemente, las intenciones de regresar, el abordaje al barco, la estadía en el barco, la llegada y el encuentro con su familia. Al final de cada parte se hace una mínima referencia a cada uno de estos momentos del viaje.

Además de esta relación con las nueve partes de la novela y el regreso de Pedro, tenemos otros fragmentos en donde el motivo del viaje es predominante. Estos segmentos son algunos de los sueños de la Nona o de Pedro, en los que ella sustituye al protagonista de alguna narración de viaje. De este modo, se reescriben o se insertan en la novela narraciones de viajes. Una de ellas es el encuentro de Dante con los papas en el purgatorio de La Divina Comedia, en el que la Nona sustituye a Dante y va al inframundo “[...] como delegada argentina al purgatorio para discutir todos esos temas con el concilio de los papas muertos, ya que con el vivo no se puede [...]” (Giardinelli, p. 95). La Nona se encuentra con el Espíritu Santo quien será su ángel guardián y luego se produce un primer corte, como si fuera cine, y pasan del purgatorio a un salón de conferencias en México llamado Sheraton.

De la boca de Angiulina “[...] salen una cantara de herejías que no puedo reprimir [...]” (Giardinelli, p. 97). Se enfrenta, de ese modo, con todos los papas de la historia. Este sueño, que es la reescritura de un fragmento de La Divina Comedia se vuelve cada vez más alucinante —al estilo de un *film* de Fellini—. El sueño cambia de escenarios y los insultos a cada Papa se van intensificando, desacralizando la historia del cristianismo, mostrando las fallas y errores de cada Papa hasta que, en el fondo, se forma un alboroto:

[...] como si allá hubiera una jerga divertidísima y tropical [...] una especie de comparsa bullanguera con aires caribeños al compás de las orquestas de Frankie Ruiz, Willie Colón, Ray Barreto y el ídolo Daniel Santos haciendo dúo con Rubén Blades, acompañados por una Sonora, creo que la Matancera [...] (Giardinelli, p. 99).

Incorpora así, por si fuera poco, la música, el *mass media* para completar el sueño Agiulina, evidenciando el eclecticismo y las contradicciones propias de toda la familia Domeniconelle, a través de un intertexto cuyo motivo es el viaje. El sueño termina en la bodega de un barco que viaja de Veracruz a Argentina. Allí la Nona se despierta después de subir las escalerillas peleando con los muertos, quienes le cantan a coro. Otro sueño que es también una reescritura de un relato es su encuentro con el Espíritu de la Argentinidad, cuyo hipotexto sería “Un cuento de Navidad”. Tenemos también otro sueño donde la Nona visita a Pedro en Veracruz y en medio de una tormenta, sin que ningún barco haya atrancado en el puerto llega “[...] alegremente mientras salía del agua como vomitada por el mar, con los pelos escurriendo sobre el rostro y vestida con una única túnica larga blanca pegada a su magra figura que emulaba, femenina, imposible y ridícula, al lejano caballero de la Mancha [...]” (Giardinelli, p. 270).

La Nona se convierte en la personificación de la idea de Marcel Proust expresada en el epígrafe de la III parte: “Describiría a los hombres — aunque eso los hiciera parecer criaturas monstruosas — como ocupando en el tiempo un lugar mucho más considerable que el restringido que les había sido asignado en el espacio” (Giardinelli, p. 333). De este modo, la Nona se va perfilando como un personaje muerto cuya caracterización es una especie de homenaje al imaginario de Juan Rulfo. Dicha caracterización puede asociarse también a la novela venezolana *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, donde todos los personajes parecen estar muertos y además viajan. En otras palabras, la Nona, con sus constantes viajes oníricos, posibilita conexiones con textos como *Cubagua*, *Pedro Páramo* y *La Divina Comedia*.

Vemos cómo el motivo del viaje presente en la literatura desde *La Odisea*, uno de los textos más antiguos de la cultura occidental, se repite en *Santo Oficio de la memoria*, a través de relaciones intertextuales, pues gracias a este motivo es posible expresar metafóricamente un aspecto importante de la literatura hispanoamericana, a saber, su carácter “extranjero”. Esto se debe a que todo el proceso o el esquema implicado en el motivo del viaje, permite la flexibilización de las fronteras entre las culturas, las identidades, los textos y los géneros. En este sentido, la intertextualidad presente en *Santo Oficio de la memoria* escenifica ese campo de batalla que, según Achugar, es la cultura latinoamericana, al mismo tiempo que iluminan algunos aspectos, posibilitando una aproximación más clara al sentir y al pensar de esas voces que luchan entre sí:

[...] En Homero nadie indaga el mundo, el texto es acción pura y las cosas son como son; no hay moral religiosa ni cuestionamiento filosófico. En Virgilio sí. [...] todo anda mal y todo sale mal. Eso es muy latino, digámoslo, y por qué no ver en la aflicción de la Nona por el poema una forma de entender a los argentinos. En ese sentido la vigencia virgiliana es extraordinaria [...] (Giardinelli, p. 355).

Con lo que podemos señalar que los textos se actualizan y se hacen vigentes, adquiriendo una nueva significación orientada a mostrar la configuración híbrida de la novela que nos ocupa, perfilando identidades ambivalentes. La forma de la novela, al igual que su contenido, también tiene un carácter híbrido, pues la narración está descentrada, ya que no existe un único narrador sino la historia se cuenta a través de una multiplicidad de voces. Cada personaje nos narra su perspectiva acerca de la Historia de Argentina y lo vincula a su vida personal.

Todo lo anterior se evidencia a través de la memoria, por medio de la representación del pasado y a la espera del destino de esta estirpe, marcado por los acontecimientos históricos, y además incluyendo siempre a otras obras literarias. Así, vemos la representación del tiempo, en la intimidad de los integrantes de esta familia, oscilando entre los orígenes italianos, a través de la Nona y sus lecturas de Dante y Virgilio, y la cultura del nuevo continente, a partir de la inclusión de obras hispanoamericanas, con las cuales las nuevas generaciones de esta familia se sienten totalmente identificadas. De este modo, puedo dejar un poco más claro cómo el carácter desplazado de la novela se expresa en la trama y en el texto apuntando a la exhibición de las identidades culturales.

Como vemos, la novela de Giardinelli destaca por su énfasis en los desplazamientos y su vínculo con la narrativa, las tramas se estructuran en función del regreso de Pedro, de la experiencia de vida de los migrantes italianos en Argentina, de recorridos por ciudades, de huidas y de exilios. Estos desplazamientos condicionan las formas narrativas y sus modos de enunciación. El trabajo de Mempo se revela como una estrategia de configuración de un espacio —¿nacional?— que, a partir de la heterogeneidad de discursos, escenifica esa lucha de voces que nos decía Hugo Achugar.

En ese sentido, la representación en la novela puede pensarse como una extraterritorialidad o una trasterritorialidad. La literatura, así lo afirma Foucault, en las conferencias publicadas en *La gran extranjera* caracterizada por luchar, como una “máquina de guerra”, contra dispositivos sedentarios, fijos, estables, institucionalizados. La estrategia de esta gran extranjera se configura a partir de un principio nómada. Ya lo advierte Michel de Certeau, quien, con una cita de Sade, dice que “[...] el conocimiento que da acceso al 'arte de escribir una novela' no se adquiere sino a través de las *infelicidades* o de los viajes [...] transformadas en *muertes* y en *desplazamientos*” (Certeau, p. 308). Los desplazamientos parecen estar en la génesis de los géneros narrativos, configurando los universos representativos y ficcionales para dar cuenta de fenómenos culturales e identitarios que se evidencian, en la producción literaria latinoamericana, revelando siempre un constante cuestionamiento: ¿quién soy yo? ¿Cuál es mi espacio? ¿Qué es América Latina? ¿De quién heredo? ¿Quiénes son mis herederos? Las respuestas a estas preguntas dan lugar a una incorporación de formas originales de enunciación que subvierten y redimensionan el vínculo entre la palabra y el mundo, mediado siempre por la posibilidad de crear, de inventar, generando una invitación a desplazar el significado para otorgarle al significante

la propiedad de vehicular múltiples sentidos, participando en el:

[...] establecimiento de otro modo de ser del discurso que huye de la dinastía y apela a los procedimientos materiales de construcción de aquellas hablas estructuralmente reacias; según los casos, inaudibles, escandalosas, inclasificables, no traducibles, indecibles, fragmentarias, aleatorias, inconstantes, vertiginosas (Artières, p. 17).

Estas voces, sin duda, pertenecen a la genealogía de la minoridad, a esos sujetos anónimos, silenciados, extranjeros; cuyo hacer cotidiano incluye viajar, desplazarse, andar, huir, relatar y narrar y que, como mencioné a partir de Benjamin, son la base, el sustento de la historia. De este modo, la condición de extranjera que adquiere la narrativa contemporánea es una manifestación de posibilidades democratizantes que subvierten el orden jerárquico, centralizado y nomológico al incorporar de un modo más enfático lo cotidiano –lo “intrahistórico” – y, además de eso, producen otros espacios de enunciación condicionados por desplazamientos (simbólicos, geográficos, escriturales) recurriendo a la potencia de las memorias y de la narración.

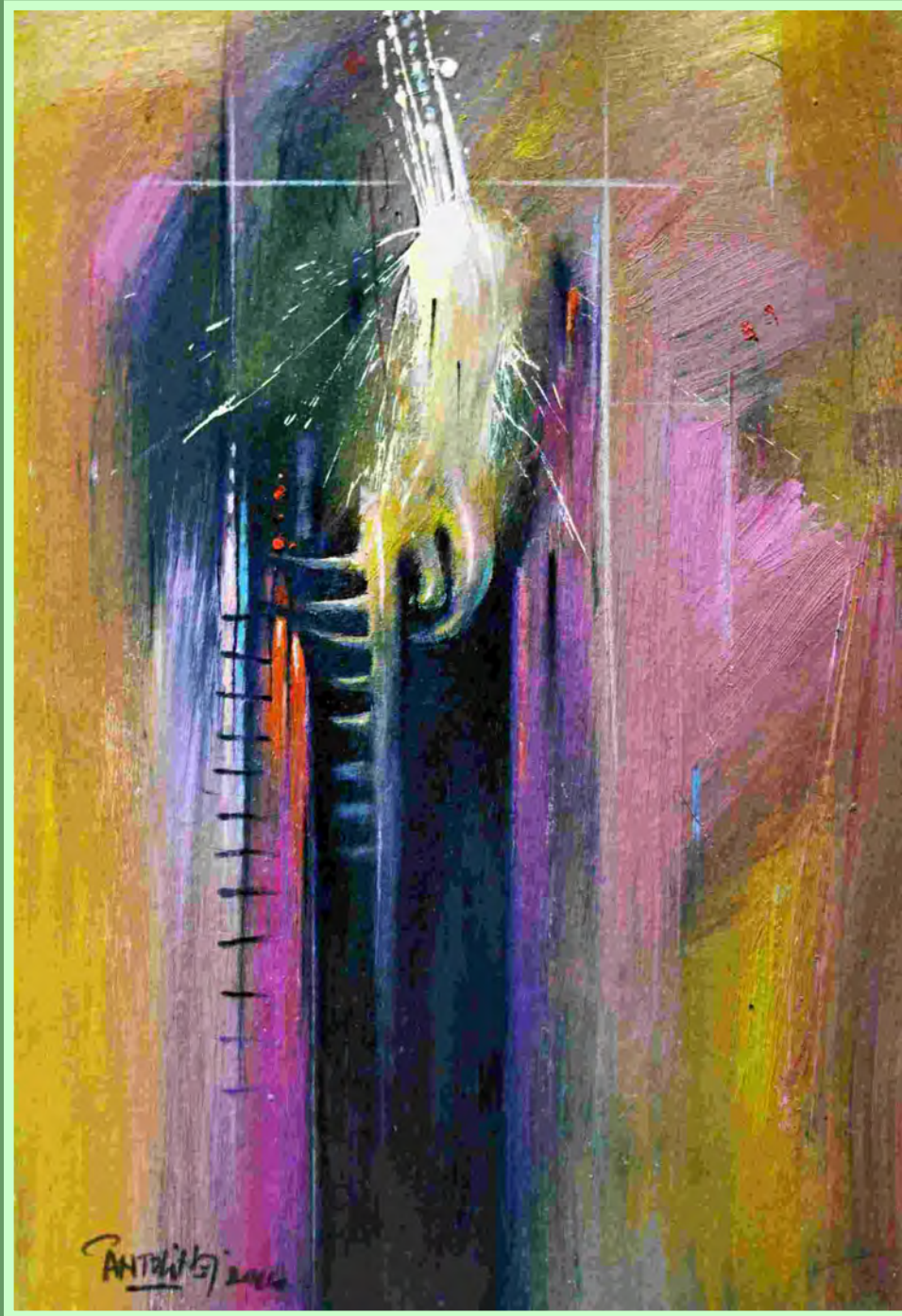
Referencias

- Achugar, Hugo. *Planetas sin boca: Escritos efímeros sobre arte, cultura, literatura*. Montevideo, Trilce, 2004.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. *Desnudez*, traducción de Cristina Sardoy, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, pp.17-29.
- Ainza, Fernando. “Palabras nómadas: Los nuevos centros de la periferia”. *Alpha: 25 años 1985-2010*, ed. aniversario, 2010, pp. 55-78.
- Artières, Philippe. Prólogo. *La gran extranjera: Para pensar la literatura*, por Michael Foucault, México, Siglo XXI Editores, 2013, pp. 12-18.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría, México, Ítaca UNAM, 2008.
- Bernd, Zilá. “Afrontando fronteiras da literatura comparada: Da transnacionalidade à transculturalidade”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 15, núm. 26, 2013, pp. 211-222.
- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. Traducción de Jorge López Montezuma, México, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Coutinho, Eduardo. “Da transversalidade da literatura comparada”. *Centro, centros. Literatura e literatura comparada em discussão*, organizado por M. Weinhardt, M. y M. Mendonça, Curitiba, UFRP, 2011, pp. 203-219.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. “Introducción: Rizoma”. *Capitalismo y esquizofrenia*, traducción de José Vázquez Pérez, Valencia (España), Pre-textos, 2002, pp. 9-32. Publicado originalmente en 1980.

- Foucault, Michael. *La gran extranjera: Para pensar la literatura*. México, Siglo XXI Editores, 2013.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Traducción de Celia Fernández Pietro, Madrid, Tauros, 1962.
- Giardinelli, Mempo. *Santo Oficio de la memoria*. Bogotá, Editorial Norma, 1991.
- Grandis, Rita de. "A memória, o esquecimento e seus alardeadores: Uma releitura de Paul Ricoeur". *Em torno da memória: Conceitos e relações*, organizado por Palermo Elena, Coser Stelmaris, Porto Alegre, Editora Letra 1, 2017.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Piñón, Nélida. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro, São Paulo, Record, 1997.
- Pedrosa, Celia; Diana Klinger, Jorge Wolff y Mario Cámara, organizadores. *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.
- Ravetti, Graciela. "Narrativas performáticas". *Performance, exilio, fronteira, errâncias territoriais e textuais*, organizado por G. Ravetti y M. Arbex, Belo Horizonte, Post-lit UFMG, 2002, pp. 48-67.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Traducción de Agustín Neira, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- . *Tiempo y narración*. Traducción de Agustín Neira, México, Siglo Veintiuno, 1987. 3 vols.
- Rivas, Luz Marina. *La novela intrahistórica*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2004.
- Santiago, Silviano. "El entrelugar del discurso latinoamericano". *Antología del pensamiento crítico brasileño contemporáneo*, coordinado por Breno Bringel y Antonio Brasil Jr., Buenos Aires, CLASCO, 2018, pp. 63-79
- Shua, Ana María. *El libro de los recuerdos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Antwan Editor Digital, 2010. Publicado originalmente en Debolsillo, 2009. *Academia*, https://www.academia.edu/29199458/El_insomnio_de_Bolivar_-_Jorge_Volpi. Acceso: 7 mayo 2019.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona (España), Paidós, 1992.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Atardecer* / 2016 / acrílico sobre cartón / 50 x 40 cm

El desplazamiento como espacio del “entre-lugar” del crítico brasileño Silviano Santiago

Displacement as a space of the “place-between” of the Brazilian critic Silviano Santiago

Le déplacement comme espace de l'entre-lieu du critique brésilien Silviano Santiago

Recibido 12-08-20

Aceptado 28-09-20

Daniela Rebeca Campos Atienzo¹

Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil

danielacampos87@gmail.com

Resumen: El interés de este artículo es hacer un breve recorrido por la crítica y los postulados teóricos de Silviano Santiago (Formiga, Minas Gerais, 1936), que están presentes desde el esclarecedor texto “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000), pasando por “O cosmopolitismo do pobre” (2004) hasta “Duas máquinas textuais de diferenciação: As raízes e o labirinto” (2006). Este recorrido es visto desde la perspectiva del desplazado, es decir, del crítico que está entre la provincia y el cosmopolitismo, entre la academia y los grupos de las minorías y los subalternos. Además, se entretendrá un diálogo entre la noción de pueblo estructurada por el filósofo italiano Giorgio Agamben (2011) y la de comunidad, propuesta por el reciente *Indicionário do contemporâneo* (2018).

Palabras clave: Silviano Santiago; desplazamiento; entre-lugar; cosmopolitismo; crítica literaria.

1. Doctoranda en Letras en la Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1222-9895>. <http://lattes.cnpq.br/5355798871516608>



Abstract: The purpose of this paper is to make a brief overview of the criticism and theoretical postulates of Silviano Santiago (Formiga, Minas Gerais, 1936) that are present from the illuminating text "O entre-lugar do discurso latino-americano" (2000), going through "O cosmopolitismo do pobre" (2004) to "Duas máquinas textuais de diferenciação: As raízes e o labirinto" (2006). This journey is seen from the perspective of the "displaced one", that is, the critic who is between the province and cosmopolitanism, between the academy and minority and subordinate groups. In addition, a dialogue between the notion of people proposed by the Italian philosopher Giorgio Agamben (2011), and the notion of community by the recent *Indicionário do contemporâneo* (2018) will be struck up.

Keywords: Silviano Santiago; displacement; "place-between"; cosmopolitanism; literary criticism.

Résumé: Le but de cet article est de faire un bref survol de la critique et des postulats théoriques de Silviano Santiago (Formiga, Minas Gerais, 1936) qui sont présents à partir du texte éclairant "O entre-lugar do discurso latino-americano" (2000), en passant par "O cosmopolitismo do pobre" (2004) à "Duas máquinas textuais de diferenciação: as raízes e o labirinto" (2006). Ce voyage est vu selon le point de vue du "déplacé", c'est-à-dire du critique qui se situe entre la province et le cosmopolitisme, entre l'académie et les groupes minoritaires et subordonnés. En outre, un dialogue entre la notion de peuple proposée par le philosophe italien Giorgio Agamben (2011) et celle de communauté proposée par le récent *Indicionário do contemporâneo* (2018) sera engagé.

Mots-clés: Silviano Santiago; déplacement; "entre-lieu"; cosmopolitisme; critique littéraire.

É impossível você fazer teoria sem levar em conta o ser privado,
quer dizer, a teoria está tanto o ser público quanto o ser privado.
SILVIANO SANTIAGO

El tema de los viajes, los desplazamientos y las migraciones es recurrente en la literatura y el arte. Las narraciones de viajes, los mismos diarios, retratan esos recuerdos y experiencias propias de los sujetos en crisis. Desde los negros y los judíos hasta los habitantes de países en guerra y empobrecidos pasan a ser sujetos fronterizos, sujetos forzados a salir/huir de su lugar de partida. Esos relatos son copiosos en las llamadas narrativas del trauma, como, por ejemplo, historias traumáticas de los negros desplazados, arrancados de su lugar de origen, África, para ser obligados a enraizarse en las plantaciones de países en exploración. Diversos textos históricos cuentan minuciosamente esos viajes en las embarcaciones negreras y la llegada violenta no solo por haber desplazado a esos seres humanos de su espacio, sino, además, por anular su nombre y reprimir su lengua materna. Este es el caso de la novela *Um defeito de cor* (2006), de la escritora afrobrasileña Ana Maria Gonçalves, donde narra ese tránsito de África al Brasil.

Por otro lado, hay narrativas que se centran en el viaje de los migrantes europeos para América Latina con deseos de crear una gran nación, como es el caso de la novela también brasileña *A República dos Sonhos* (1984) de Nélide Piñon, descendiente de gallegos, donde relata todo ese recorrido y esas formas de adaptarse al nuevo espacio habitado. En este artículo, esa posición en crisis de sujetos desplazados no estará en manos de personajes de novelas de viajes o históricas, sino en la voz de un crítico brasileño, lo que indica también un desplazamiento de género, de la narrativa a la crítica literaria y cultural. Silviano Santiago (n. 1936) es un autor minero, que estudió en Belo Horizonte, después vivió en Rio de Janeiro y luego fue becario académico en Francia. Posteriormente, realizó dos viajes importantes que influenciaron su producción literaria: Nueva York y México. Desde esos diversos desplazamientos creó un estilo de crítica a partir de la desconstrucción derridiana aprendida en París, donde cursó sus estudios de posgrado, y puso en práctica como profesor universitario en los Estados Unidos, en la Universidad de Nuevo México y de Búfalo.

La noción teórica del “entre-lugar” fue inicialmente presentada por Silviano Santiago en una conferencia que coincidió con Michel Foucault y René Girard, en el Congreso de Montreal, invitado por Eugenio Donato (Santiago, entrevistado por J. Ramos, p. 191). Es profundamente revelador que un autor brasileño, de América Latina, desarrollase en 1971 una noción teórica tan cara para nuestras investigaciones y, sobre todo, nuestra constante construcción identitaria latinoamericana, siempre en crisis, y desde el lugar de enunciación complejo e híbrido propio de países que tuvieron una fuerte influencia étnica y cultural diversa y múltiple. Así, partir de ese revelador ensayo titulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Santiago deconstruye la visión de original y de copia. Y, además, juega con términos contrapuestos como quien mira de lejos para posicionar su discurso en un “entre-lugar”, es decir, ni original, ni copia; y para situar la cultura brasileña entre “otras” y respaldar esa forma positiva y alegre de la antropofagia oswaldiana, por permitir ampliar “[...] o poder de força dos textos ditos colonizados” (Souza, p. 53). Silviano Santiago se distancia para visualizar mejor la crítica de la crítica universitaria – como se diferencia en Brasil – y poder crear su propia perspectiva crítica, pero conociendo primero cómo funcionaba y cómo funciona esa forma discursiva, pues como el mismo Santiago enuncia en su célebre texto ya mencionado:

[...] as críticas que muitas vezes são dirigidas à alienação do escritor latino-americano, por exemplo, são inúteis e mesmo ridículas. Se ele só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida. Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível (Santiago, “O entre-lugar do discurso...”, p. 21).

En esta cita, Santiago explica de forma sucinta, y casi a manera de manifiesto, una suerte de metodología para inscribirse en un discurso que amerita ser renovado y tiene la obligación de ser transgresor, deconstruir desde el interior el discurso dominante y conocer bien el idioma, para luego enunciar y construir su propio discurso desde esa misma lengua. Recordemos que ese texto del "entre-lugar" fue escrito originalmente en francés, después traducido al inglés y finalmente al portugués, su lengua materna, en 1978, es decir, siete años después de su primera edición. Análisis, descripción de la técnica, el posicionamiento transgresor del escritor y su capacidad de creador del "objeto único e de reprodução impossível", son elementos esenciales en su producción crítica.

El autor minero toma dos ejemplos de escritores latinoamericanos para justificar esta propuesta metodológica; sus referencias inmediatas son los argentinos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. La lectura crítica y deconstructiva de Santiago de "62/ modelo para armar" y "Pierre Menard, autor del Quijote", respectivamente, son objetos que le permiten vislumbrar y adentrarse al funcionamiento de esos textos narrativos y su resistencia de original y de copia, en otras palabras, son textos con una marca fundacional a partir del modelo dominante; son textos transgresores a partir de su posicionamiento desde dentro; son textos que se resisten a la reproducción; son textos híbridos en su estructura de experimentación estilística, son, en fin, juegos del lenguaje y, por eso mismo, abiertos a la significación, a la experimentación del lector como creador de sentido. Esa doble experimentación, tanto del autor como del lector, es provocada justamente por su carácter de hibridez, pero también de constante reconstrucción, de agresión, ruptura y violencia al modelo original. El primero por la traducción y, el segundo, por la copia del texto original.

Santiago ya divisaba en 1971, con extrema claridad, lo que tantas veces se discute hoy sobre la crítica y la teoría de nuestras investigaciones: la teoría europea, y la misma teoría estadounidense, no dan cuenta de establecer puntos de lectura de las minorías, de la periferia, de los textos producidos en América Latina. Lo que Silviano expone es: "[...] A literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e ao mesmo tempo abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será objeto" ("O entre-lugar...", p. 26). Quiere decir que necesitamos de nuevos métodos para los nuevos discursos que se inscriben en un nuevo contexto: cuentos-ensayos, ficción-crítica. Como afirma Santiago: "[...] em benefício de um novo discurso crítico, o qual por sua vez esquece e negligencia a caça às fontes e às influências e estabelece, enfim, como único valor crítico, a diferença [...]" ("O entre-lugar...", p. 18). Por el hecho de que el autor latinoamericano transgrede la lengua del original y crea un segundo lenguaje, no como copia, sino a partir de la diferencia y de la consciencia de colonizado, es por lo que Santiago realiza la desconstrucción por medio de la diferencia, es decir, lo que hay de diferente entre el original y la copia, y no estudiar cuál es la influencia.

Santiago piensa en América del Sur desde Norteamérica, materializa el "discurso latino-americano" en lengua francesa, en cuanto imparte clases de literatura francesa en la

Universidad de Búfalo. Desde ese lugar en crisis, él “toma posición”, como explica Didi-Huberman², para deconstruir nuestros intentos de construcción identitaria, que fue de hecho el tema que urdió la ensayística hispanoamericana del siglo XIX, con intelectuales como el argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), el cubano José Martí (1853-1895), el uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917); pero inaugurada con el venezolano Simón Bolívar (1783-1830) en la citadísima *Carta de Jamaica* (1815). El Libertador se pregunta: “¿Quiénes somos?” y él mismo responde: “Somos un pequeño género humano [...]. No somos ni europeos, ni indígenas, ni negros”. A partir de esa triple negación, comienza un intrigante recorrido en la búsqueda identitaria. En el caso específico de Silviano Santiago, esa búsqueda comienza a partir del desplazamiento del escritor de Formiga – una ciudad del interior de Minas Gerais –. De esta forma, le es posible pensar en la Latinoamérica tercermundista, en esa posición que se construye desde la pérdida y el exceso. Así, él mismo afirma en una entrevista: “[...] nesse oco, nesse vazio que vai se constituindo minha identidade [...]” (Santiago, entrevistado por E. Sterzi, min 11:11), entre provincia y cosmopolita. Esa identidad se colectiviza con el incesante deseo cosmopolita al que también quiere acceder el país, como bien apunta Wander Melo Miranda a propósito de Santiago y de su obra: “A construção literária do enviesado ou convulsivo contrapõe a história pessoal do escritor à história da nação que se moderniza à força e, diferentemente, anseiam – escritor e nação – ser cosmopolitas” (Miranda, p. 4).

El desplazamiento del crítico le permite estar en ese “entre-lugar”, no solo espacial, sino además lingüístico, y por eso insiste en cómo la pérdida de la lengua materna es una condición o un signo del colonizado, la pérdida de la lengua materna para la imposición violenta de la lengua del poder, porque como afirma: “[...] Evitar o bilingüismo significa evitar o pluralismo religioso e significa também impor o poder colonialista” (Santiago, “O entre-lugar do discurso...”, p. 14). Y añade: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (p. 17). La crisis lingüística que experimenta el migrante de los países subdesarrollados será el signo de vacío, del silencio, de la incomunicabilidad que representa la diáspora:

[...] O cosmopolitismo do português pobre trouxe *perdas* para o filho que só a viagem – inversa à feita a pé pelo pai migrante – pode revelar e compensar. A principal perda é a língua materna [...]. A falta da mesma língua traz incomunicabilidade e gera desconfiança [...] o ator cometera um deslize irreparável: não dera continuidade à língua materna, esquecera-a” (Santiago, “O cosmopolitismo do pobre”, p. 49).

En este fragmento ejemplificado por la película *Viagem ao começo do mundo* (1997), del director Manoel de Oliveira, le funciona al crítico minero como pretexto para problematizar la cuestión de los viajeros desplazados, y las constantes pérdidas a que ellos están

2. “[...] Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento” (Didi-Huberman, p. 12).

expuestos: identidad, religión, cultura, lengua, hasta las ropas que sirven para cubrir su cuerpo fragmentado, muchas veces llegando a lo hiperbólico para disimular su carencia y su precariedad, como hace la figura del *pachuco*³. Sin embargo, la mayor pérdida es la lengua materna porque es ella que construye el imaginario y la identidad, y, además, conecta a los sujetos con el lugar de partida y también con los afectos. Entonces, cabe preguntar: ¿Cómo materializar los sentires con una lengua prestada? ¿Cómo *decir* un recuerdo de la infancia con una lengua que hace las veces de "prótesis"? ¿Cómo conectar tus afectos pasados con una lengua extranjera?

Esa insistencia en la pérdida de la lengua materna es interesante pensarla a partir de las reflexiones planteadas por Julia Kristeva (pp. 26-30). En pocas líneas, la autora explica cómo la lengua extranjera funciona como una prótesis que imposibilita enunciar desde lo sensitivo o, en otras palabras, no existe un vínculo emotivo entre ese discurso aprendido, y por eso artificial, extraño, y las sensibilidades que se quieren expresar. Esa segunda lengua no alcanza las palabras que harían posible un relato íntimo, recuerdos de la infancia, chistes, memorias que pertenecen a tu lugar de partida.

En "O cosmopolitismo do pobre" Santiago enfatiza la miseria de los países latinoamericanos, expone la noción de comunidad y de los sujetos periféricos como los negros, los indígenas, las mujeres, los inmigrantes, los homosexuales; pues: "E muitos dos trabalhadores desprivilegiados nas cidades globais são mulheres, imigrantes e gente de cor, cujo sentido político de individualidade e cujas identidades não estão necessariamente imersos na 'nação' ou na 'comunidades nacional'" (Sassen, citado por Santiago, "O cosmopolitismo...", p. 58). Es decir, cómo, en esa maquinaria de nación, está implícita otra forma de poder: la exclusión de quien no pertenece a un espacio, no forma parte del campo de poder, acaso llega a ser un "pueblo".

Agamben explica que, en las lenguas europeas modernas, la palabra "pueblo" engloba *naturalmente* a los "[...] pobres, los desheredados y los excluidos" (p. 31). "Pueblo", entonces, equivale a esa paradójica concepción del cuerpo político y, al mismo tiempo, a la condición de clase que ese cuerpo no puede acceder por no pertenecer a la clase alta y, por ende, de poder. La palabra "pueblo" subraya esa contradictoria condición de inclusión/exclusión, de Pueblo/pueblo, la marcada distinción entre mayúscula y minúscula, y todo lo que en pensamiento dicotómico enmascara: el uno que regula y controla al otro.

3. Paz define el *pachuco* como un ser híbrido que nos perturba y fascina. Un intruso en la cultura yanqui. Y Santiago agrega en relación al *pachuco*: "[...] Invento a si na moda que, por sua vez, passa a iluminar contraditoriamente a miserabilidades do seu cotidiano. A exterioridade esfuziante da roupa (*un personaje de película*, como se diz vulgarmente em castelhano) é produto da exterioridade ambígua que vivencia por ter perdido os referenciais dados pela história e a geografia natais (o camponês deserdado que emigra) e por não acatar os novos referenciais em que deve se encaixar (o *american way of life*). Sobrevive entre um e o outro referencial" (Santiago, "Duas máquinas textuais de diferenciação...", p. 47).

La palabra “pueblo”, en suma, conlleva esa “fractura biopolítica” (Agamben, p. 33). Esa inclusión sesgada está presente en los textos de Santiago, por tratarse precisamente de sujetos que están al margen de la consolidación en el ejercicio de la soberanía y del aparato económico, pero, contradictoriamente, siendo partícipes de ese proceso de consolidación, por pertenecer a la mano de obra barata y con una condición siempre prescindible.

En el *Indicionário do contemporâneo* (2018) se levanta un intenso debate en relación a la noción de comunidad. En esta obra se enfatiza la idea de comunidad como singular, con base a la genealogía filosófica y social sobre el término, para hablar de comunidades heterogéneas contrastadas y articuladas a partir de la idea de multitud desarrollada desde la sociología, es decir: “[...] composta por singularidades e sem unificação” (Pedrosa, Klinger, Wolff y Cámara, p. 69). El concepto de comunidad desde la perspectiva de la filosofía occidental se ve a través del trauma, con base en los acontecimientos sucedidos en el siglo XX, esto es, las atrocidades sustentadas en la bandera de la identidad, como por ejemplo el nazismo y el fracaso del comunismo. Por eso, insisten Esposito y Nancy –de acuerdo al *Indicionário...*– en comunidades de singularidades, y no a partir de la identidad, sino de la heterogeneidad. El término “comunidad” está históricamente ligado al comunismo-comunitario, en ese sentido, Roberto Esposito utiliza el vocablo latino *communitas* y de entrada se percibe la conciencia y el cuidado en seleccionar la palabra latina y desvincularla un poco del hecho histórico. Por eso, en la sociología prefieren hablar en términos de “multitud” (Negri, Hardt, Virno) –tomando como referencia el *Indicionário...*–, como concepto cercano también a la idea de comunidad heterogénea, pero enmarcada y surgida en el capitalismo con la globalización. La multitud no equivale a pueblo, por la heterogeneidad que lo erige, pero sí se hermanan por lo común y por el gesto de cooperación (Pedrosa, Kingler, Wolff y Cámara, p. 69).

Con todo, esa singularidad es el signo de las migraciones, de las narrativas de los desplazados, de los cosmopolitas pobres latinoamericanos y donde Santiago se posiciona. Desde ese diálogo teórico, podríamos hablar de pueblo, con esa marca de resaltar “a nuda vida” y también de comunidades heterogéneas por el mismo hecho de compartir las singularidades e individualidades de los sujetos desplazados. De esta forma narra en una entrevista:

Te sometes a la condición de no ser un ciudadano de primera categoría. Viajas (al menos en mi caso) porque tu país no te proporciona un soporte financiero y, tampoco, un sostén intelectual, una garantía en el campo del saber. Es muy triste para un brasileño o para un hispanoamericano descubrir eso y vivir en la propia piel este tipo de experiencia. Te comento que no todos los momentos de mi vida fueron gloriosos, incluso en Nuevo México. Algunas veces yo fui maltratado por norteamericanos que preguntaban lo que estaba haciendo allí, porque [sic] no me quedaba en mi país... Eso pasó entre 1962 y 1964, el periodo en que estuve por allá (Santiago, entrevistado por Julio Ramos, p. 195-196).

La posición de migrante coloca al autor en un lugar incómodo, tanto para él como para los ciudadanos de las grandes metrópolis mundiales. El hecho de ser un individuo brasileño ya forma parte de ese paquete de pertenecer al tercer mundo, no importa el conocimiento o los estudios y títulos alcanzados, la marca de la nacionalidad impone una condición de minoría, solo es posible salir de ella tomando posición o "partido" — como le gusta decir a Santiago —, puesto que esa toma de posición le permite estar entre el campo universitario y las minorías, entre el sistema de poder y la periferia. En esa situación en crisis, Santiago piensa al sujeto migrante con base a nociones teóricas que permitan estar dentro y fuera de la experiencia de desplazado: "[...] Distanciamento do passado e aproximação do futuro têm o mesmo peso dramático para os personagens em trânsito" ("O cosmopolitismo do pobre", p. 45). Esos sujetos que están resistiendo el contexto dramático en donde están sumergidos sus países, la inviable situación burocrática donde ellos están inmersos para obtener la documentación, para no ser obligados a realizar un viaje sin la visa, o a ser, en definitiva, un migrante indocumentado, pero con la certeza de vivir en las más costosas ciudades del mundo:

[...] Ainda jovens e fortes, querem ganhar as metrópoles do mundo pós-industrial. De posse do passaporte, fazem enormes filas à porta dos consulados. Sem conseguir o visto, viajam para países limítrofes, como México ou o Canadá, em relação aos Estados Unidos da América, ou como Portugal e a Espanha, em relação à União Europeia, e ali se juntam companheiros de viagem de todas as nacionalidades (Santiago, "O cosmopolitismo do pobre", p. 52).

Este sería una especie de doble frustración para el migrante, no solo por el hecho de ser desplazado, que implica una ruptura dramática, sino además la imposibilidad de vivir en países deseados que irrumpen el sueño de la metrópoli por causa de la documentación: el pasaporte o la visa. Los países dominadores cierran cada vez más esas posibilidades de estadía. Entonces, se crean redes heterogéneas que pertenecen a un no-lugar, que habitan espacios siempre en tránsito, momentáneos, en flujo, limítrofes. Pero, al mismo tiempo, soñando con vivir en las capitales del mundo, una especie de anhelo de conquistar espacios de poder o, por el contrario, un desconocimiento geográfico del país seleccionado porque como es sabido, vivir en capitales implica un costo de vida elevado, lo que trae como consecuencia un difícil acceso a una calidad de vida, que sería el propósito de su desplazamiento. Además, las capitales por lo general albergan a un número mayor de migrantes, lo que incide en el espacio laboral, mientras más extranjeros estén ubicados en una misma ciudad, mayor será la tasa de desempleo de esos sujetos desplazados.

Ese último fragmento citado de Santiago se conecta inmediatamente con la cita de Didi-Huberman sobre la escritura del exilio de Brecht, que aparece en *Diálogos de refugiados* en relación a la documentación requerida para emprender el viaje: "[...] El pasaporte es la parte más noble del hombre. Y no es tan fácil de fabricar como un hombre. Un ser humano puede fabricarse en cualquier parte, de la manera más irresponsable y sin ninguna razón sensata: un pasaporte, jamás" (Brecht, citado por Didi-Huberman, p. 16).

Justamente porque se crea una dependencia con la documentación, o mejor, de la documentación depende su porvenir, en tanto se trata de hombres y mujeres dislocados, en movimiento constante de espacios y en flujo identitario, donde el pasaporte o la visa es un mecanismo de seguridad y de sobrevivencia, que permitirá ese cosmopolitismo que tanto se desea⁴.

Por otra parte, la fotografía que está en la tapa de *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006) de Santiago, encuadra un hombre negro con un tiburón muerto en sus manos y, de fondo, el mar⁵. La imagen es desafiante porque el tiburón fue cazado por el sujeto latinoamericano, negro, un *pachuco*. Aun cuando América del Sur se resista a la hegemonía de América del Norte, eso no significa ni el cambio de nuestro porvenir –pobres y marginados–, ni la definición de nuestra identidad, ni mucho menos la desaparición de nuestras diferencias, como dice Paz: “[...] Por mais profunda e determinante que seja a influência do sistema de produção na criação da cultura, recuso-me a crer que bastará possuir uma indústria pesada e viver livre de todo imperialismo econômico para que se desapareçam nossas diferenças” (Paz, citado por Santiago, “Duas máquinas textuais de diferenciação”, p. 42). En la obra donde aparece el pasaje citado, Santiago insiste en pensar la identidad latinoamericana; sin embargo, esa construcción es expuesta a partir de las “raíces” de Sérgio Buarque de Holanda y el “laberinto” de Octavio Paz; vinculando siempre la revisitada teoría de Derrida de la deconstrucción y la diferencia, y la “máquina” que es una noción que desarrollan Deleuze y Guattari. La metáfora del “laberinto” ha sido bastante importante en América Latina. Octavio Paz introduce esa visión laberíntica cuando piensa en este lado del continente. Jorge Luis Borges también utiliza esta metáfora en sus cuentos, tanto como eje temático, así como también como técnica narrativa, justamente porque el laberinto evoca la idea de caos, de pérdida, de constante búsqueda, de atajos, de posibles y múltiples caminos, de “desorientado” y los mecanismos de encuentro, como dice Santiago, propósito de un personaje de Paz, “enigma”, tanto del autor como de su lector.

Santiago insiste nuevamente, a partir de la diferencia, en la problemática teórica sobre las Américas y la pobreza infinita que nos somete: “[...] Os norte-americanos são ricos, os latinos somos pobres. Alguns e muitos tão pobres, que são obrigados a emigrar ao norte. Foi e é o caso do *pachuco*, é o caso de um pouco mais de dois milhões de cidadãos brasileiros nos dias de hoje” (Santiago, “Duas máquinas textuais de diferenciação...”, p. 44).

4. Está temática de la documentación y de la dependencia de la visa para “asegurar” la cualidad de vida en los países desarrollados también está presente en la canción “Visa para un sueño” (1989) del compositor dominicano Juan Luis Guerra; disponible en *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=py5lONtuw2A>.

5. Esa fotografía recuerda la canción del panameño Rubén Blades “Tiburón” (1981), donde también se menciona la figura de este animal, en ese caso nadando en las aguas del mar Caribe y merodeando en los países de América Latina acompañado del ritmo de la salsa y los tambores africanos; disponible en *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=qcar3MIMzmc>.

Y podríamos agregar también que es la realidad de los casi cinco millones de venezolanos en la llamada "diáspora bolivariana", que salen del país, inclusive caminando, en busca de oportunidades y una mejor calidad de vida aun y a pesar de encontrar panoramas poco favorables y, lastimosamente, se ven obligados a regresar en peores condiciones en las que dejaron su lugar de partida, bien porque para emprender el viaje tuvieron que vender sus bienes o porque, peor todavía, al llegar encuentran un país más deteriorado y con menores oportunidades de crecimiento profesional y laboral, sin contar el daño psicológico que todo eso conlleva.

De acuerdo al proceso de colonización, el norteamericano enmascara la impostura de la violencia, sustentada en la publicidad de una economía sólida, de la democracia garantizada, del progreso asegurado y del silenciamiento de las guerras. La violencia que los norteamericanos producen en el Oriente Medio es totalmente invisibilizada y dejada en segundo plano por los medios de comunicación. Existe un ansia exacerbada por cumplir el llamado sueño americano, sin embargo, son pocos quienes señalan la productividad de las guerras frías. La guerra también asegura un progreso. Nuevamente, recorro al filósofo italiano Giorgio Agamben para afirmar que "[...] el proyecto democrático-capitalista de poner fin, por medio del desarrollo, a la existencia de las clases pobres, no solo reproduce en su propio seno el pueblo de los excluidos, sino que transforma en nuda vida a todas las poblaciones del Tercer Mundo [...]" (p. 35). Los pueblos excluidos están representados simbólicamente por el pueblo judío, de acuerdo con Agamben, pero en una lectura contextualizada, esos pueblos excluidos de hoy vendrían siendo los latinoamericanos empobrecidos y desplazados.

Pensando en el posicionamiento de Santiago en relación a la sobrevivencia, los desplazados son un punto de tensión entre la exclusión y la posible incorporación de una dimensión menos hostil, y propician la anulación de la llamada "pureza" de los países desarrollados, creando "redes heterogéneas" culturales e identitarias, siempre en devenir y siempre en tensión, entre el cosmopolitismo y el provincianismo, pero posibilitando la participación ecuánime de las producciones culturales y en los discursos artísticos de los autores latinoamericanos, pues "[...] [o]s movimentos diaspóricos nos levam a pensar uma história plural, onde modos alternativos de compreensão da atualidade humana desabrocham e se instalam em lugares mais adequados e mais justos" (Santiago, "Duas máquinas textuais de diferenciação...", p. 45). Esa adecuación forma parte de otra paradoja, en la cual radica la selección de ese lugar más justo y, al mismo tiempo, la expulsión por parte del país de partida en procura de esos lugares.

Wander Melo Miranda, el persistente investigador sobre la obra de Silviano Santiago, a propósito de *Machado* (2017), la última novela del autor minero, enuncia: "[...] A constatação literária do enviesado ou convulsivo contrapõe a história pessoal do escritor à história da nação que se moderniza à força e, diferentemente, anseiam – escritor e nação – ser cosmopolitas [...]" (Miranda, p. 4). Si bien, Miranda se está refiriendo a un texto ficcional de

Santiago sobre Machado de Assis, la cita también funciona para vislumbrar la producción crítica de Santiago, por tanto, sintetiza esa insistencia cosmopolita del autor latinoamericano, en esa “bioficção e ensaio” que apunta Miranda, que es sobre Machado y sobre Santiago, que es, en definitiva, un híbrido tanto de género como de autor. En esa confusión de propósitos se urden también los hilos constructores de su crítica y de sus ensayos, siempre en experimentación, del rescate de autores y de temáticas: minorías, homosexuales, negros, indígenas, mujeres; mas también del desplazado latinoamericano, de la diáspora a que están propensos nuestros países; el desplazamiento del escritor y crítico latinoamericano fue propicio para pensar nuestra América desde fuera, desde una visión del “entre-lugar”, desde su experiencia de desplazado, pero compartida con otras tantas: “um deslocamento do individual ao coletivo, no qual a experiência nem o eu pertencem a um indivíduo em particular, logrando desta maneira singularizar a experiência, sem amarrá-la a qualquer noção de pertença ou especificidade” (Agamben, citado por Pedrosa, Klinger, Wolff y Cámara, p. 89). En otras palabras, donde esa experiencia de desplazamiento, casi siempre forzada, se conecta con otras singularidades, no como “totalizantes”, pero sí como de identificación. Se habla sobre un “yo”, pero también sobre un “nosotros”; se habla a partir de la hibridez, del cosmopolitismo, de las raíces y del laberinto; se habla, en fin, desde el “entre-lugar” como patentó lúcidamente Silviano Santiago.

Las concepciones dicotómicas pueden ser inoperantes en espacios donde la heterogeneidad es el lado fuerte del flujo cultural y donde las realidades son disímiles y se hace imperativo buscar otros espacios en la medida en que la realidad del lugar de partida se hace insostenible e inviable, donde la sobrevivencia es el factor clave para justificar los desplazamientos. De ahí la importante posición que tiene la noción de “entre-lugar” en estos espacios singulares, marcados por la colonización, por el deterioro de las democracias, por el inestable sistema económico y las cerradas oportunidades académicas y laborales.

El término “pueblo” con esa marca minúscula, explicado por Agamben, y la idea de comunidad, no en su acepción de comunismo-comunitario, como bien analiza Espósito, sino como comunidades heterogéneas, de acuerdo al *Indiccionário do contemporâneo*, ayudaron a esclarecer esa posición problemática del “entre-lugar” del desplazado latinoamericano, pues precisamente devienen sujetos en crisis, en constante incerteza laboral, cultural, social e idiomática, donde se acentúa un silencio, el llamado “silencio del políglota” como enuncia Kristeva, pero que al mismo tiempo le permiten pensar y reflexionar en torno a su lugar de partida.

En este caso, propuse pensar tres textos críticos de Silviano Santiago, obviamente, sus reflexiones parten del Brasil, sin embargo, al tratarse justamente de comunidades heterogéneas, pueblo y la misma noción del “entre-lugar”, esa realidad singular brasileña se hace colectiva en el sentido de conectar esa crisis identitaria propia de los que han experimentado cruzar la frontera y enfrentarse a otro idioma, a otro sistema político,

cultural, social, religioso y desde ese complejo lugar en crisis problematizar su propia realidad. Las comunidades heterogéneas se reúnen y cooperan en espacios extranjeros, se transforman en redes, pero también en *pachucos*, unos desde la distancia se conectan de una manera especial con sus “raíces”, en esas mallas laberínticas de la identidad y, otros pierden y olvidan su lengua materna, y dejan que sus descendientes también olviden esa marca nacional que nos reúne en minorías, en pueblos de “nuda vida”.

Referencias

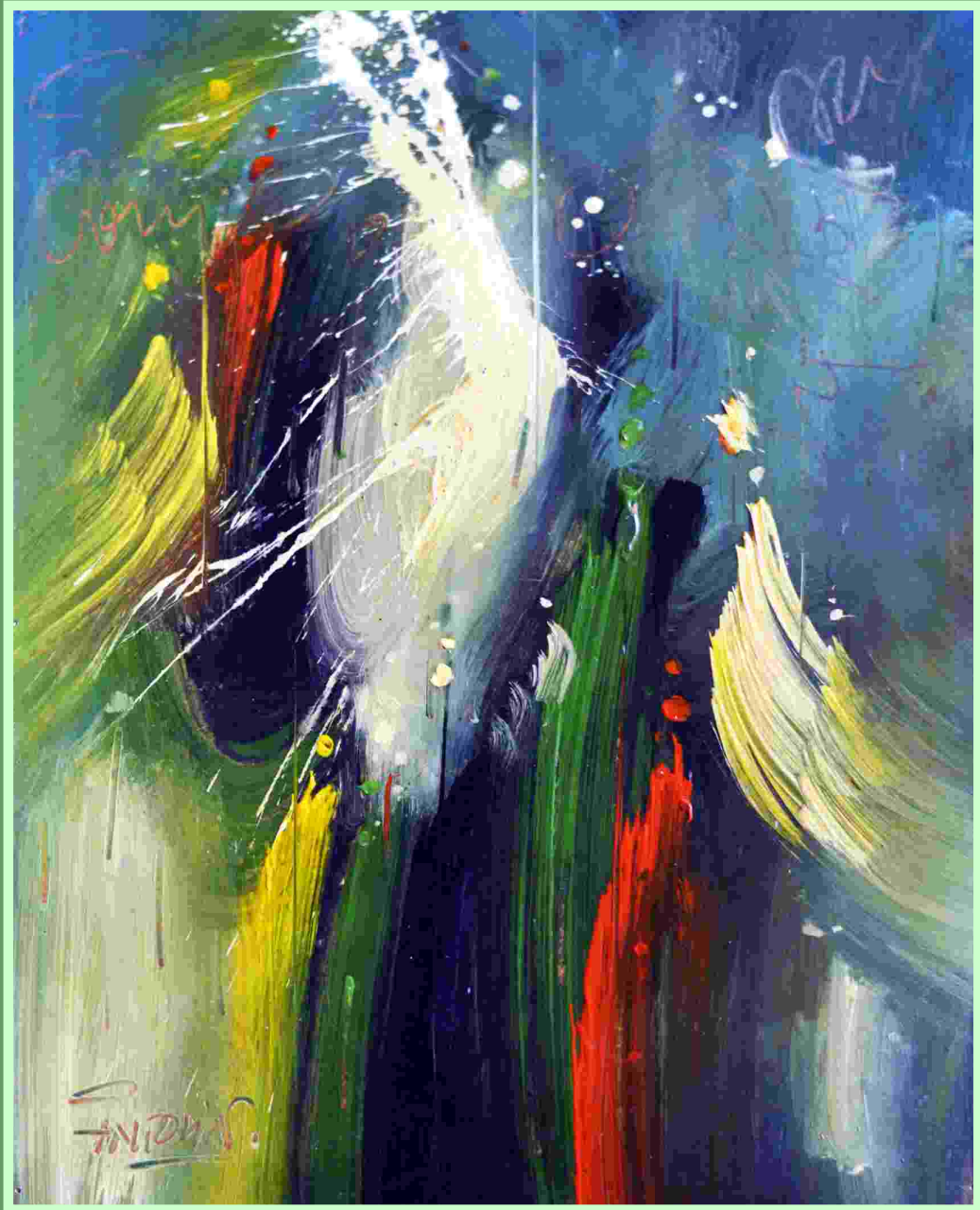
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un pueblo?”. *Medios sin fin: Notas sobre la política*, traducción de Antonio Giménez Cuspín, Valencia (España), Pre-textos, 2001, pp. 31-37.
- Bolívar, Simón. *La carta de Jamaica: Contestación de un americano meridional a un caballero de esta isla*. 6 sep. 1815. *Antología del Ensayo. Proyecto Ensayo Hispánico*, por José Luis López Martínez, 2015, <https://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/bolivar/>. Acceso: 31 jul. 2019.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez, Valencia (España), Pre-textos, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia*, 1. Traducción de Inés Bértolo, Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- Espósito, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Gonçalves, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro, Record, 2006.
- Kristeva, Julia. “Le silence des polyglottes”. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Fayard, 1988, pp. 26-30.
- Miranda, Wander Melo. “A beleza convulsiva”. *Silviano Santiago: Um mestre das letras (suplemento)*. Compilación de Wander Melo Miranda, edición especial, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, 2017, pp. 3-5.
- Pedrosa, Celia; Diana Klinger, Jorge Wolff y Mario Cámara, compiladores. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.
- Piñon, Nélida. *A República dos Sonhos*. 2.ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984.
- Santiago, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, 2000, pp. 9-26.
- . “O cosmopolitismo do pobre”. *O cosmopolitismo do pobre: Crítica literária e crítica cultural*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004, pp. 45-73.
- . “Duas máquinas textuais de diferenciação: As raízes e o labirinto”. *As raízes e o labirinto da América Latina*, Rio de Janeiro, Rocco, 2006, pp. 31-52.
- . “Los viajes de Silviano Santiago: Conversaciones con Julio Ramos”. Entrevistado por Julio Ramos, traducción de Renata Pontes. *Papel Máquina: Revista de Cultura* (Santiago, Chile), año 4, n.º 8, 2013, pp. 191-213.

–. “Crítico e escritor: Quais as interrogações de Silvano Santiago? – Encontros de Interrogação (2014)”. Entrevistado por Eduardo Sterzi, produção audiovisual de Roberta Roque, captação de VOCS, edição de Guido Marcondes, Encontros de Interrogação, 20 nov. 2014, Itaú Cultural, São Paulo. *YouTube*, video subido por Itaú Cultural, 19 ago. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=3UGps51rMF8&t=1405s>. Acesso: 24 jun. 2019.

Souza, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2010 / acrílico sobre madera / 40 x 31 cm

Viaje y extranjería: A propósito de *Entrevisiones de Berlín*, del escritor venezolano Douglas Bohórquez

Travel and foreignness: About *Entrevisiones de Berlín* by the venezuelan writer Douglas Bohórquez

Voyage et extranéité : À propos d'*Entrevisiones de Berlín* par l'écrivain vénézuélien Douglas Bohórquez

Recibido 30-08-20

Aceptado 30-09-20

Juan Joel Linares Simancas¹

Universidad de Los Andes, Venezuela

caicare1@gmail.com

Resumen: *Entrevisiones de Berlín*, del poeta y crítico venezolano Douglas Bohórquez Rincón es un documento autobiográfico donde se pone de manifiesto un viaje, además de la reconstrucción ficcional de un sujeto que rememora un episodio donde se sacan a colación aspectos ligados a las migraciones y a los desplazamientos. En esta breve construcción, un sujeto viaja a una ciudad europea donde se sortearán nociones acerca de la extranjería, así como las referencias de una ciudad que no solo alberga al inmigrante, sino que también lo reconoce como parte de sus imbricados procesos de alteridad. Un texto para reflexionar también lo que somos y lo que hemos dejado de ser, un diario devenir de hechos y circunstancias ciertamente aleccionadoras.

Palabras clave: ciudad; viaje; extranjería; alteridad; literatura venezolana.

1. Licenciado en Educación, mención Castellano y Literatura, Universidad de Los Andes; magíster en Literatura Latinoamericana, Universidad de Los Andes, y doctor en Literatura Latinoamericana, Universidad Simón Bolívar. Editor invitado del *dossier* "Migraciones, desplazamientos y discursos literarios".



¿Cómo citar?

Linares, Juan Joel. "Viaje y extranjería: A propósito de *Entrevisiones de Berlín*, del escritor venezolano Douglas Bohórquez". *Contexto*, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 59-69.



Abstract: *Entrevisiones de Berlín* by the Venezuelan poet and critic Douglas Bohórquez Rincón is an autobiographical document that reveals a journey, besides the fictional reconstruction of a subject who recalls an episode in which aspects regarding migration and displacement are brought up. In this brief literary construction, a man travels to a European city where notions about foreignness will be got around, as well as the references of a city that both hosts immigrants and recognizes them as part of its interwoven processes of otherness. It is a text to reflect also on what we are and what we have stopped being, a daily becoming of facts and certainly instructive circumstances.

Keywords: city; travel; foreignness; otherness; Venezuelan literature.

Résumé: *Entrevisiones de Berlín* du poète et critique vénézuélien Douglas Bohórquez Rincón est un document autobiographique où un voyage se révèle, en plus de la reconstruction fictive d'un sujet qui rappelle un épisode où l'on fait mention des aspects liés à la migrations et déplacements. Dans cette brève construction, un sujet voyage à une ville européenne où seront négociées les notions sur l'extranéité, ainsi que les références d'une ville qui non seulement abrite l'immigré mais aussi le reconnaît comme faisant partie de ses processus imbriqués d'altérité. C'est un texte pour réfléchir aussi sur ce que nous sommes et ce que nous avons cessé d'être, un devenir quotidien de faits et de circonstances vraiment instructives.

Mots-clés : ville; voyage; extranéité; altérité; littérature vénézuélienne.

Todo exilio es herida, todo exilio es absolutamente un salto al vacío
LEONARDO PADRÓN

La escritura de una autobiografía no solo confronta la mirada que emprende un sujeto acerca de su propia versión de la vida; también, obedece, en parte, a una suerte de reconstrucción donde intervienen importantes procesos que van desde lo imaginado y lo que se considera como real. Muy a pesar de las distancias que separan a esta forma de contar de lo meramente ficcional, la autobiografía o el discurso de un sujeto que cuenta su versión de los hechos entraña una conjunción entre las disertaciones en torno a lo que se ha considerado ficción con lo verídico.

El espacio autobiográfico, tal como lo ha planteado Arroyo, “parece ocupar un lugar bien diferente al de la ficción en el campo de la literatura: la ficción se define como una narración de sucesos imaginarios mientras que la autobiografía se construye como una expresión que puede tener incluso valor histórico” (Arroyo, p. 69).

En un interesante ensayo, Jirku y Pozo plantean que el género de la autobiografía presupone siempre a un sujeto cuya autonomía se desarrolla en y a través de la sociedad a la cual se inscribe (p. 11). En este sentido, el sujeto que escribe o acude a ella logra someterse a una suerte de escritura, pero también logra inscribirse o formar parte de la historia que intenta reconstruir mediante el propio ejercicio literario, a pesar de que las intenciones que persigue no son casi siempre estéticas, el autobiógrafo se halla mediante recursos lingüísticos en el centro del texto, generando un conjunto de situaciones donde van a intervenir importantes acontecimientos personales e históricos que serán cruciales en la construcción narrativa.

En esta dinámica el sujeto que enuncia su propia versión se vuelve parte de una historia que rebasa los senderos de la imaginación hasta convertirlos en hechos o formas de la memoria que se intentan, a ratos, reconstruir mediante recursos, como decíamos, lingüísticos. Si bien las intenciones de la autobiografía, *grosso modo*, solo se ubican en la vaga descripción de eventuales sucesos en la vida de un sujeto; estos de alguna u otra manera podrían ser parte constitutivos de una historia colectiva, es decir, de otros sujetos que forman o estarían formando parte de ese hecho narrado e incluso acontecido.

En estas manifestaciones asistimos, tal como lo ha señalado con bastante precisión Weintraud, citado por Carreño (p. 32), a una narrativa de un yo con conciencia histórica, una narrativa que ordena –imagina– el pasado y el presente como una serie de hechos evolutivos, articulados en torno a una crisis de sentido que puede ser refrendada o cuestionada, pero que el autor y sus receptores asumen desde un sistema de valores compartidos.

Entrevisiones de Berlín: escritura y memoria de un viajero

He leído el texto *Entrevisiones de Berlín*, del poeta y también crítico literario venezolano Douglas Bohórquez Rincón, y mi mirada en torno al viaje se ha vuelto a ampliar. No es casual que las múltiples observaciones en torno a esto se han hecho visibles apenas leo su texto, y las nociones acerca del viaje se entrecruzan alternándose con una historia íntima y sensible. Si bien el viaje ha sido un espacio permanente en la literatura latinoamericana, digamos en sus registros, en forma de epistolario, crónica, también es evidente que este se ha nutrido de otros componentes como la historia que se cuenta o se escucha por boca de otros, quienes acuden a formar parte inexorable de un espacio íntimo que se logra transfigurar mediante recursos propios del lenguaje, que intentan asirse o formar parte de una memoria que apenas roza la subjetividad de sus personajes.

Aun cuando la historia que se intenta describir es solo para contar o dejar finas constancias de lo que acaece en ese espacio lineal o curvo, la historia que sucede, se podría decir, obedece a un plano donde lo descriptivo va perdiendo sus dominios para ser

precisamente lenguaje transfigurado donde van a intervenir complejos procesos de la escritura, sin mencionar que este texto, aun cuando su intención es contar, relatar incluso dar al lector un registro del ser, se convierte en memoria de un sujeto que mira, pero también reconstruye desde su mirada complejos procesos narratológicos.

Si bien este texto pertenece a miradas acerca de una realidad “otra”, esta, de igual forma, permite desarrollar en un amplio campo de sentido consideraciones e interpretaciones sobre el sujeto que emigra, aun cuando su intención no es precisamente habitar aquel lugar. De esta manera, el proceso de escritura de este sujeto es otra, digamos, la percepción y el discurso se abrazan a otra idea distinta a la que podría ser de aquel que permanece como ciudadano, que vive o pernocta durante un tiempo, digamos prolongado, por lo que se pudiera decir que su planteamiento y posterior tratamiento de la historia que se narra es diversa en su totalidad. La experiencia del migrante y, por ende, su condición varía en tanto lenguaje y percepciones acerca del lugar. No es la experiencia la que se narra, sino de la que se vive como sujeto que sale o que emigra hacia otro lugar, lo que va a permitir a ese sujeto que transita por aquel lugar lo que va a generar reveladores sentidos de escritura, también de memorias transidas.

Tres escenarios, que en adelante denominaremos *núcleos de sentido*: “La Llegada”, “Kreuzberg” y “Encuentro con amigos”, forman parte de este texto. El primero narra en primera persona el advenimiento del autor del texto, cuyo principal interés radica en visitar a su hijo que se encuentra en Alemania. En el texto se lee: “Vine a Berlín a ver a mi hijo. Cuando llegamos y el avión se detuvo en tierra, noté a su madre muy conmovida. No sé cuándo volveremos a verlo, me dijo. Dejábamos un país sumido en una profunda crisis económica, social y política” (Bohórquez, “La Llegada”).

Notamos que la noción de viaje se va a manifestar en todo el sentido de la expresión, aun cuando este no se dará con el mismo significado de aquel viaje que es emprendido por quien tiene interés en quedarse o hacer una vida en aquel lugar, sino que este viaje será únicamente un acontecimiento de visita. Sin embargo, este viaje se constituirá en un referente que servirá de puente para hablar de los viajes del otro, acaso del que emigra formando parte de una condición también de extrañeza. El sujeto enunciante se siente también parte de este complejo proceso de extranjería que no solo se va a describir en aquellos sujetos que llevan años siéndolo. De allí que el sujeto que llega de visita establecerá nociones de autorreflexión y de consciencia hacia los lugares y también hacia su propia existencia.

El proceso autorreflexivo será, en este sentido, una de las características del sujeto de la modernidad que lo impela hacia la conciencia y la vastedad que se le pone por delante. Además, esa conciencia de ser extranjero visitante es muy distinta de aquel que intenta, o al menos es el propósito del que emigra, hacer una vida y formar parte con el tiempo del país que lo acoge y lo alberga. Si bien, en la llegada, el autor enuncia las impresiones acerca del

paisaje alemán, este se reconoce como un extranjero que llega de visita, quien desconoce el lugar que lo recibe, a pesar de habérselo imaginado y de haber tenido tantos deseos de conocerlo. En el texto, el sujeto enunciante dice: “He venido aquí como un extranjero más. A los dos días de mi llegada sólo conozco algunas calles y ya sé que la ciudad es diferente a como la imaginé” (Bohórquez, “La llegada”).

En esta primera parte el sujeto hace una descripción detallada acerca de la ciudad a la que apenas ve, pero que no reconoce tal como lo tenía previsto desde el universo óptico, es decir, desde el imaginario al que todos en alguna oportunidad solemos acudir para evadir lo real. La ciudad que describe el sujeto es apenas una combinación entre lo moderno y lo histórico, por lo que su recorrido se hace a partir de un personaje llamado Ralph, al cual, durante todo el texto, lo veremos en distintos momentos, y será el que permita visualizar la ciudad entre aquel pasado dramático y la modernidad que intenta asomarse por la ventana, generando una suerte de distanciamiento a conveniencia de algunos que evaden o no suelen mencionar un pasado donde la ciudad fue el escenario de las dos grandes tragedias mundiales de la cual Alemania formaría parte, sin mencionar el holocausto, el exterminio y los campos de concentración. En el texto leemos:

Tengo la impresión de que la modernidad de Berlín parece querer olvidar el horror del nazismo, la tragedia que fueron sus dos catastróficas guerras mundiales. En los círculos de allegados y amigos se evade un poco este tema, me confiesa Gabriel. Pocos edificios antiguos quedan de lo que debió ser antes una hermosa capital europea. Aún lo es, pero con notorias transformaciones. Permanecen restos del viejo muro que dividía en dos la ciudad. La arquitectura original fue en gran medida devastada y en su lugar vemos ahora una ciudad moderna, que pareciera querer ocultar sus heridas y exhibir más bien su florecimiento y el extraordinario vigor y capacidad económica, técnica y científica de la Alemania actual (Bohórquez, “La llegada”).

Una ciudad que es ubicada no solo como referente de un suceso histórico que acaeció en el pasado, sino que este episodio es traído de vuelta por la mirada de un sujeto migrante o viajero que tiene una conciencia acerca de la historia de esta ciudad. Además de la reconstrucción que se hace a partir de la memoria. Digamos, la intención del enunciante no es, en definitiva, el relato de una versión leída en los libros de historia como referente directo, sino como reconstrucción desde el imaginario que evoca y es, al mismo tiempo, evocado por el recuerdo y la memoria. Y de nuevo es el aspecto reflexivo que se instala en el sujeto como queriendo establecer una cercanía mediante juicios acerca del contexto donde este se encuentra o dice estar.

La mirada del viajero no es dictaminar algunas consideraciones acerca de la historia de la ciudad a la cual llega, sino de dirimir espacios íntimos con un yo referencial. De allí que su descripción no es solo paisajística o turística sino emotiva y sensible, además de tratarse, tal como lo sostiene Gregory Zambrano citado por Carreño (p. 32), de un yo que no solo se confiesa o nos dice algo acerca de la ciudad, sino que este sujeto se vuelve en una especie de cronista de un tiempo determinado.

La plena consciencia de este sujeto que desarrolla una poética del extranjero, puesto que su condición no es solo de un mero visitante que se instala para contemplar una ciudad o algún espacio físico en cuestión, sino de llevar a cabo un interesante juego simbólico, de transfiguración sígnica mediante recursos narrativos o literarios.

El detalle estriba en la edificación de un discurso que logra fijarse desde que el sujeto que enuncia y detalla con detenimiento todo lo que lo rodea, desde las adustas e incipientes construcciones tradicionales hasta las consideradas modernas que dan cuenta de una ciudad que intenta negarse o enmascararse, tal como lo hace el sujeto que logra irse hacia algún lugar y que intenta ser parte de una cultura que no es la suya.

Tanto el que viaja como aquel que logra ser parte de una cultura establecen una suerte de enmascaramiento que se dará no solo desde un plano lingüístico, sino también de ser otro, incluso con otros rasgos, a pesar de las fisonomías que lo definen, un tanto para sobrevivir en una dicotomía continua que se da en los espacios significantes de alteridad, aunada a la superposición dispar que se logra manifestar en los ámbitos o en contextos ajenos a la cultura del migrante. Sobre ello, Hernández ha señalado que:

Las migraciones generan intercambios para establecer maneras de resistencia y supervivencia al permitir la adaptabilidad en medios engendrados a través de conflictos, discriminaciones y hasta agresiones para los migrantes, quienes se ven supeditados a enmascarar muchos rasgos identitarios para lograr sobrevivir y ser aceptados en los espacios hacia donde migran; lo que lleva a conformar transversalidades simbólicas enriquecedoras de contextos culturales que desde la mestización de las referencialidades articularán nuevas formas de expresión colectivas e individuales, ambas en un binomio indisoluble (p. 69).

De allí que el enunciante acabe interpelando o estableciendo una suerte de juicio con algunos jóvenes habitantes de la ciudad sobre su comportamiento, que deja entrever la condición de extranjero. En el texto se lee:

En el metro en el que vamos, algunos jóvenes con botellas de cervezas en las manos conversan entre sí. Todo me indica que pueden ser inmigrantes árabes. A veces, en un tono de voz un tanto agresivo, los hemos visto discutir entre ellos. No guardan la discreción que otros mantienen. Por sus rostros y aspecto, es igualmente notorio que no son alemanes (Bohórquez, "La llegada").

Asimismo, el ser enunciante vuelve a su estado de reflexión, a acudir a ese espacio donde solo se da la manifestación más fehaciente del recuerdo. En ella se instala, no solo la vaga descripción de una ciudad que apenas asoma su rostro, sino que también se halla la condición de migrante-viajero que esparce por doquier nociones inteligibles de reflexividad, en cuanto sujeto de la modernidad que intenta dilucidar su estado anímico, en contraposición a los que habitan en la ciudad albergue donde el sujeto, además de la reconstrucción mediante la reflexividad, va a sostener un vínculo no solo con los lugares o espacios de la gran metrópoli europea, sino con un allegado de su hijo, quien se ofrece a conducirlos por la urbe.

Ralph: Este personaje no solo atraviesa todo el texto, sino será el que permitirá establecer todo un vínculo con el pasado y el presente, además de permitir que los sujetos que actúan en el proceso ficcional se puedan mover o desplazarse. Sin él sería difícil, puesto que Ralph no solo representa, *grosso modo*, a un sujeto que mantiene una estrecha amistad con el que habita la ciudad, sino que de igual manera este personaje generará toda una *poética íntima* tanto de la ciudad como de la misma lengua alemana. De acuerdo con el sujeto enunciante Ralph media entre más de 50 años, un personaje que ciertamente nos recuerda al Quijote de Cervantes ávido, por supuesto, de aventuras. Como ilustración de ello leemos:

Ralph llega a buscarnos para un nuevo recorrido. Es un hombre de más de cincuenta años y conoce perfectamente la ciudad. Nació y ha vivido aquí toda su vida. Es, como buen alemán, estrictamente puntual y correcto, pero también amable y de un humor alegre y cordial. Desea aprender español. Pregunta por el significado de algunas palabras y frases. También como muchos alemanes ama el sur de España (Bohórquez, "La llegada").

Un aspecto que se manifiesta con este personaje arriba señalado es lo relacionado con la lengua, puesto que Ralph desea aprender la lengua española. Su interés se dará a partir de la pregunta de ciertas palabras y frases. La lengua, en términos de la ciencia del lenguaje, permite el acercamiento de la cultura huésped, la lengua como depositaria de la cultura que, al decir de Steiner, denota tanto a quien acoge como a quien es acogido. En este sentido, la lengua se hace parte sostenible de un proceso de reconocimiento visto desde concepciones sensibilizantes. Por otro lado, el tranvía que separa al sujeto de lo real, también los espacios de significación que se dan a partir de la disparidad entre ciudad moderna y la ciudad que alguna vez fue en el pasado. Un pasado que nadie osa recordar o simplemente no desea hacerlo. En el texto leemos:

Berlín no tiene ahora ningún pudor en reconocerse a la avanzada del capitalismo mundial. Desde el tranvía observo los edificios de grandes empresas y bancos, así como lujosas tiendas comerciales ubicadas en el distrito de Mitte. Sólo algunas calles y construcciones antiguas me recuerdan que estoy en la vieja Europa (Bohórquez, "La llegada").

Kreuzberg: la Estambul de Alemania

Muy distante de la primera ciudad descrita, la ciudad Kreuzberg es, de acuerdo con Ralph, una ciudad interesante, debido a que hace algún tiempo albergó a grandes cantidades de extranjeros, sobre todo de turcos, gracias a ello fue considerada la Estambul de Alemania por mucho tiempo. En ella, el sujeto enunciante mediante su recorrido establecerá un conocimiento más amplio, quizás más que la anterior, puesto que esta representa o pretende tener un espíritu mucho más transgresivo o ¿subversivo? Una ciudad que

ciertamente refleja un espíritu más diverso, ya que la presencia del migrante es más evidente. En el texto leemos:

Las librerías de ocasión alternan espacios con confiterías, ventas de discos de vinilo, cafés y restaurantes de comida árabe o turca, pero también mexicanos, vietnamitas, chinos, hindúes, con una diversidad como no he visto en otros sectores de Berlín. Veo también en las calles personas de distintas nacionalidades: argelinos, turcos, tunecinos que se reconocen por sus vestimentas, particularmente evidente en el caso de las mujeres. También, por sus palabras, me doy cuenta de la presencia de españoles o latinoamericanos. ¿Por qué me seduce Kreuzberg?, ¿qué me revela? (Bohórquez, "Kreuzberg").

A la par de estas referencias, el sujeto se halla con la otredad o ciudadanías irreverentes de una cultura cosmopolita. La presencia del otro que es simbolizado no solo por aquel que habla otra lengua, sino por aquel sujeto diverso en tanto orientación o preferencia sexual muy común en estas ciudades modernas. Un costado que ciertamente se vuelve en un campo de exploración del otro. Además de la ciudad que se ha vuelto en una suerte de vitrina donde se exhiben todo tipo de productos: una alegoría, ciertamente, de la diversidad de culturas, lenguas y nacionalidades que alberga esta ciudad. Un espacio donde su principal atractivo es la presencia del inmigrante, a la cual apuesta en su totalidad, puesto que "Kreuzberg no es un barrio turístico convencional, lleno de lujosas tiendas de moda, malls o grandes centros comerciales. No, su apuesta es diferente: reconocimiento del inmigrante, arte callejero y de pequeñas galerías de arte experimental, teatros, centros culturales" (Bohórquez, "Kreuzberg").

Lejos de las consideraciones arriba señaladas, la ciudad se vuelve en un espacio de la memoria donde el sujeto alterna entre las imágenes que sobrepasan lo imaginado, lo leído y lo reconfigurado mediante recursos narrativos. De allí que el sujeto no solo establece interesantes dinamismos que asiduamente trae a colación mediante el recuerdo, la añoranza y la nostalgia; además de la paridad entre la ciudad moderna y la ciudad antigua, el migrante, el desplazado, el errante, también el que logra establecer algunos vínculos con esa otredad herida que ha huido de su tierra.

Alberto y Alessandro: miradas en torno a la amistad, la extranjería y la negación

Alberto Ranco es un colombiano que vive desde hace unos tres años en Alemania, un migrante como muchos que han tenido que salir huyendo de su lugar de origen buscando nuevas oportunidades, pero también nuevos escenarios. Por otro lado, se halla otro emigrado llamado Alessandro Bruno: un italiano errante quien, en boca de Alberto, es un poco nómada. Su mayor placer radica en viajar y conocer, digamos, es un personaje móvil que ama desplazarse, que ama sentirse pleno. De acuerdo con Alberto, Alessandro ha estado

en muchas ciudades de Europa. A ambos nos une —ha dicho Alberto— la condición de extranjeros.

De ellos compartiremos este texto cuya naturaleza radica en el testimonio que da cuenta de la descripción que hace Alberto Ranco sobre la ciudad y sobre su condición de inmigrante, también sobre la amistad entre ambos: se buscan en medio de desamparo que parece estar siempre presente en el extranjero. Su texto presenta una descripción, tal como lo ha tenido el autor de este texto.

Una descripción que no está separada por ningún tipo de renglón o enfoque, puesto que existe en ambos una marcada línea que los emparenta: por un lado, el ser enunciante que aparece en la primera parte describe una ciudad que apenas ve, sin embargo, sus impresiones acerca del paisaje están relegadas por una referencialidad manifiesta, hallada en parte en la historia de la literatura leída y escrita. Sin mencionar sobre su estancia y vida de errante en la capital francesa, en la década de los 70; mientras que, por el otro, Alberto Ranco, apenas lleva un tiempo breve en Europa, por lo que su descripción se resume en minúsculos estadios que apenas ve desde que viaja en el metro donde piensa que la ciudad “es un micromundo que refleja la heterogeneidad étnica, social y cultural de Berlín” (Ranco, citado por Bohórquez, “Un encuentro amistoso”). Y continúa diciendo que “parte del atractivo de la ciudad es ser un amplio mosaico de culturas”, pero que persiste a pesar de la amplitud y el albergue de reiteradas formas hostiles que la vuelven casi insostenible. Como ciertos rasgos que aún prevalecen en los fantasmas que parecen retornar, como los constantes idealismos que a ratos y en las sombras se sortean como si se trataran de personajes queriendo salir a escena. En el texto se evidencia esto, cuando Ranco dice:

hay una resurgencia de oscuras pulsiones políticas. Palabras como *patria*, *pueblo*, *identidad*, *nación*, se vuelven a manchar de resentimiento y oprobio y algunos grupos o partidos quieren asociarlas a una supuesta pureza racial. Disfrazan las cosas, pero persiste el racismo. La migración, pienso, ha exacerbado los sentimientos nacionalistas. Los controles no son visibles, pero existen. Sé que estamos vigilados. Sin embargo, algo puede volver a ocurrir. Quizás me persigue el fantasma de la violencia (citado por Bohórquez, “Un encuentro amistoso”).

Berlín, ciudad que durante un largo período escenificó una de las más cruentas guerras a nivel mundial, ha resurgido en la memoria, sin embargo, aún persisten en los anales de la historia algunos vestigios de ese pasado criminal que intenta eufemísticamente ocultar o simplemente no abordar. Por ello, como dice Ranco: “Berlín tiene marcas de una difícil y agitada memoria histórica que parece resurgir, en ocasiones, como un discurso amenazante: los neonazis, la ultraderecha, la xenofobia” (citado por Bohórquez, “Un encuentro amistoso”), lo que pone en entredicho esa cierta reunificación de las ya harta conocidas Alemanias, las cuales durante un largo periodo de tiempos estuvieron asediadas por el inminente nacionalismo radical que las dividió. Por lo que tampoco se debe creer en falsos conceptos que se han pretendido dirimir cuando se menciona que dicha separación no

creó cierto celo y un eventual resurgimiento de un odio manifiesto en contra de las minorías y extranjeros o migrantes que en la actualidad viven en el país, lo que, según Rodríguez Soler, “es una amenaza real para el proyecto de unidad cultural, simbolizado hasta nuestros días en la construcción de un hogar común en la diversidad” (p. 3). Asimismo, Rodríguez Soler asevera que la diversidad existe como concepto que engloba aquello que no establece diferencias ni mucho menos una diversidad étnica todavía presente en la ciudad: “la unidad cultural alemana sí existe, (sus autores, músicos, idioma, etc. están identificados), con independencia de diferencias regionales en un Estado federal. Los que no se aceptan son Los de afuera: minorías, inmigrantes, matices étnicos, entre otros grupos” (p. 3).

Lo que describe Alberto, junto a su amigo Alessandro, son las medidas que en la actualidad aún persisten y que parecen estar resurgiendo como leves y amarillentas lámparas, muy a pesar de un cierto y a ratos idealismo que se asoma de la ciudad. Se trata, en este sentido, de una estetización de la ciudad que trata, en lo posible, de encauzar para no poner en el tapate asuntos que, en definitiva, puedan contribuir con estas amargas y drásticas experiencias que en la actualidad resurgen de ese pasado que los marcó no solo desde un plano cultural, sino como modelo de nación que en boca de sus habitantes aún sigue siendo un tema que no se debe mencionar. Un tanto por la vergüenza o quizás el temor de ser descubiertos como sujetos que establecen ciertas opiniones en torno a esos episodios que los confronta desde posiciones demasiado caras para sus habitantes que padecen los falsos, pero evidentes rasgos separatistas que los niegan desde su condición de migrantes o que forman parte de las *inmensas minorías* que cohabitan en ella.

Ciertamente, un rasgo aleccionador, en el testimonio que nos ofrece Alberto Ranco, está transitado por una inmensa necesidad de decir, pero también de sentir al otro desde esa doble condición no solo de inmigrante, sino de formar parte de una humanidad asediada cada día más por los adelantos que parecen destacarse y prevalecer. Una suerte de sensibilidad manifiesta que se instala en los ojos, que distante en el tiempo se aloja en el Otro que ve y contempla, aspectos que parecen surgir a partir del arte y, por supuesto, de la amistad hallada en estos dos personajes que se miran desde la diferencia que los marca y hace ser parte de una diversidad no solo cultural sino lingüística que los separa y los une. Si bien este texto no es en sí mismo una novela, un cuento, este forma parte de un testimonio que está construido a partir de un discurso de un sujeto que cuenta o narra sus vicisitudes sobre la ciudad, pero también sus personajes y las diversas formas y sus dinámicas políticas y culturales.

Tanto Alberto Ranco, ciudadano migrante que huyó de un país sumido en la violencia, como Alessandro, cuyo principal interés radica en viajar o desplazarse, así como el ser enunciante en la primera parte del texto conforman una tríada discursiva de voces acerca del viaje como necesidad de conocer, de la migración como acontecimiento que ciertamente es uno de los dramas con que el humano ser experimenta la otredad; y el viaje-desplazamiento como hecho estético, sin lugar a dudas, representan un mismo drama desde posiciones que

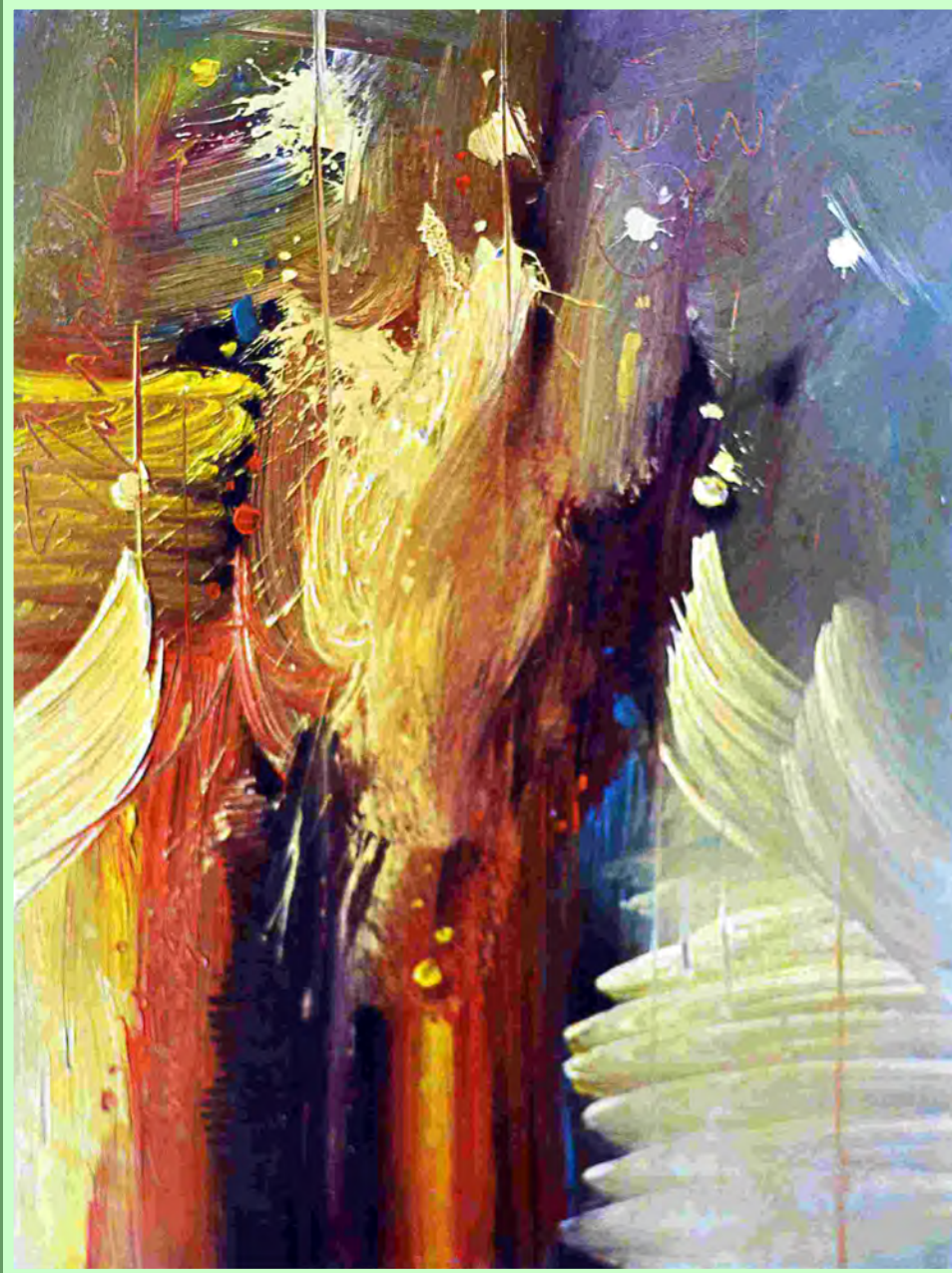
no ha dejado de manifestarse en los últimos tiempos, no solo desde la literatura, sino del testimonio mismo como confesión. Confesión como género literario de los últimos años y del presente siglo.

Referencias

- Arroyo, Susana. "La autoficción: Entre la autobiografía y el ensayo biográfico: Límites del género." 2011. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, tesis doctoral. *Biblioteca Digital Universidad de Alcalá*, <http://hdl.handle.net/10017/16941>.
- Bohórquez, Douglas. *Entrevisiones de Berlín*. *Letralia*, 18 oct. 2019, <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2019/10/18/entrevisiones-de-berlin/>.
- Carreño, Víctor. "Esplendores y fantasmas de la errancia: Desarraigo y subjetividad en la literatura venezolana." *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, n.º 36, 2018, pp. 31-42, <http://revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/163/195>.
- Hernández, Luis Javier. "Las migraciones y el tránsito simbólico hacia ciudadanías aéreas". *Encuentros*, vol. 17, n.º 34, ene.-jun., 2019, pp. 67-79, DOI: <https://doi.org/10.15665/encuent.v17i01.1783>.
- Jirku, Brigitte, y Pozo, Begoña. "Escrituras del yo: Entre la autobiografía y la ficción." *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, vol. 16, 2011, pp. 9-21. *Core*, <https://core.ac.uk/download/pdf/71017705.pdf>.
- Rodríguez Soler, Ángel. "El resurgimiento de tendencias neofascistas, xenófobas y racistas en la Alemania: El 'otro' terrorismo." *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, n.º 18, 2012. *Eumed.net*, www.eumed.net/rev/cccss/18/.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2018 / acrílico sobre madera / 40 x 30 cm

Poesía, política y amor en Edmundo Aray

Poetry, politics, and love in Edmundo Aray

Poésie, politique et amour chez Edmundo Aray

Recibido 16-07-20

Aceptado 19-08-20

Douglas Bohórquez Rincón¹

Universidad de Los Andes, Venezuela

djbohorquez@gmail.com

Resumen: Este trabajo propone un asedio a la personalidad y obra poética de Edmundo Aray, una de las figuras claves de la cultura venezolana, desde dos perspectivas: primero, a partir de una mirada en forma de crónica a su persona y su pasión por la literatura, con respecto a su actividad como promotor cultural y literario en el grupo Comarca y, segundo, una aproximación a su poética a partir de las relaciones entre poesía, amor y política.

Palabras clave: Edmundo Aray; poesía; grupo Comarca; literatura venezolana.

Abstract: This paper proposes an approach to the personality and poetic work of Edmundo Aray, one of the key leading figures of Venezuelan culture, from two perspectives: first, a look to him and his passion for literature as a kind of chronicle, regarding his activity as a cultural and literary promoter in the *Comarca group*; and then, an approach to his poetic based on the relations among poetry, love, and politics.

Keywords: Edmundo Aray; poetry; Comarca group; Venezuelan literature.

Résumé: Cet article propose une approche de la personnalité et de l'œuvre poétique d'Edmundo Aray, un des grands noms clés de la culture vénézuélienne, selon deux points de vue : d'abord, un regard sous forme de chronique à sa personne et sa passion pour la littérature par rapport à son activité comme promoteur culturel et littéraire du groupe Comarca ; ensuite une approche de sa poétique sur la base des liens entre la poésie, l'amour et la politique.

Mots clés : Edmundo Aray; poésie; groupe Comarca; littérature vénézuélienne.

1. Licenciado en Letras (LUZ), Doctor en Semiología de la Universidad de París VII. Ha sido profesor invitado en universidades europeas y de América Latina. Sus áreas de estudio son la literatura venezolana, la literatura latinoamericana y la teoría literaria. Profesor titular de la ULA-Trujillo.





Fotografía de Edmundo Aray. Fuente: Rafael Lacau. Rostros del Cine venezolano (2013).

1. Edmundo en la amistad de Comarca

Es miércoles 26 de junio de 2019. He llegado a Mérida después de un viaje de cuatro horas. Vengo a reunirme con los amigos de Comarca, un grupo literario capitaneado por Edmundo Aray. Ya en mi apartamento, suena de pronto el teléfono. Es mi esposa. Me habla desde Trujillo para informarme que Edmundo Aray murió hace apenas algunas horas. En lo inmediato me resisto a aceptarlo. Aunque Edmundo tenía ochenta y tres años, siempre lo vi joven, rebotante de una vitalidad envidiable. Nos conocimos en Trujillo, a comienzos de 1990; comencé a frecuentarlo en su bella casa de Mérida en 2011, a raíz de mi adhesión a Comarca, grupo fundado por él y otros amigos escritores que se propone participar en la vida cultural del país y particularmente de Mérida. Desde entonces, nuestra amistad se fue haciendo más sólida y, en cada una de las reuniones del grupo, pude observar que no dejaba de trabajar, sumergido siempre en proyectos para los que le faltaba tiempo: uno o dos libros que estaba escribiendo, alguna antología pendiente, un documental o una película por terminar, un poeta o un narrador que acababa de descubrir.

“Tengo varios libros inéditos”, me dijo una vez. “Quizás he trabajado demasiado”, agregó. Pero no paraba. Todos en Comarca conocíamos la importancia, la trayectoria de Edmundo en la cultura venezolana. Sabíamos de su presencia renovadora en la poesía y el cine durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, de su ejercicio de experimentación estética y de contestación ideológico-política de las formas opresivas de la cultura dominante y del imperialismo norteamericano. Lo admirábamos y respetábamos con sinceridad y afecto. Aunque nunca ejerció de líder entre nosotros, sabíamos que era una

referencia fundamental de nuestra cultura e incluso en el continente. Una referencia, además, crítica, por su trayectoria cuestionadora, pues, en él, literatura, cine y política siempre dialogaron subversivamente. Edmundo era un rebelde. Desde la primera vez que nos reunimos en su casa pude notar que era absoluta y contagiosa su pasión por la literatura, como la de un joven que acaba de saber con absoluta certeza cuál es el amor de su vida. De algún modo, siempre quiso compartir su soledad. Nunca se cansó de fundar o promover revistas, grupos culturales, literarios o de cine. Ir a las reuniones de Comarca en la casa de Edmundo, una hermosa casa con flores, pinturas, muchos libros y muchos discos de música, fue siempre para mí algo así como una fiesta: un diálogo afectuoso en el que gravitaba la búsqueda del conocimiento a partir de la literatura. Nunca faltaba la chispa del humor.

Sardio y El Techo de la Ballena, dos movimientos fundamentales de nuestra vanguardia literaria y cultural, en los que participó en su gestación y en sus actividades de disidencia, eran parte de sus recuerdos permanentes. También la importante revista *Rocinante* (1969-1975) que él mismo fundó cuando le pareció que ocurría un cierto repliegue crítico, y que se propuso renovar el debate político de izquierda en el ámbito cultural venezolano. Solía hacer memoria igualmente de sus amigos de Tabla Redonda. Hablaba de estos colectivos contestatarios, renovadores, con el fervor de un adolescente, como si se tratara de proyectos que había que revitalizar.

Creo que Comarca fue su última aventura existencial. Semanalmente, Edmundo nos convocaba para organizar la revista del grupo y planificar charlas o conferencias, lecturas de poesía, homenajes a autores relevantes, etcétera. Él mismo, libreta en mano, llevaba la agenda de la reunión. Siempre estaba dispuesto a escuchar las ideas de los otros, con respeto, bajo el calor del afecto y la amistad. Aunque era un maestro, nunca asumió una actitud de sabio. Por el contrario, su actitud era más bien de aprendiz. Se había formado en el trabajo de grupos, en el compartir y confrontar ideas. Él, Alberto Rodríguez Carucci, Gonzalo Fraguí, el médico Antonio Rangel y yo conformábamos un núcleo al cual se agregaban eventualmente otros amigos escritores: Hermes Vargas, Carlos Pérez, Jorge Dávila, Oswaldo Durán (Tolele), por mencionar solo los que vienen ahora a mi memoria. Seis números de la revista *Comarca*, bellamente impresos y con aportes de autores como Luis Britto García, del mismo Edmundo y de otros miembros del grupo o amigos cercanos (Alberto Rodríguez, Gonzalo Fraguí, Ramón Palomares, Lubio Cardozo, Alí López Bohórquez, Myriam Anzola, etcétera) aparecieron bajo su incansable estímulo y orientación. Como parte de su concepto ideológico y cultural, la revista dedicó *dossiers* a autores y temas esenciales: Andrés Bello, Simón Rodríguez, los Bicentenarios, entre los que recuerdo.

Me atrevería a pensar que Edmundo sentía como una necesidad urgente: hacer de este país la nación que no había terminado de construirse. Creo que en gran medida este fue parte de su legado. Un legado crítico que forjó desde la lengua, es decir, desde la poesía, el cine, la

narración, el ensayo y, sobre todo, desde la disidencia. Sabía que una nación es más que un territorio o unas fronteras, más que petróleo, oro o hierro; que la ética, como exigía Bolívar, debería orientar la acción política. De ahí que insistiera siempre en recuperar la dimensión ética y de justicia social que está detrás de los grandes guías y forjadores de la nación: Bolívar, Bello, Miranda. En la acción cultural solidaria, en el trabajo de pensar lo que somos desde la ficción o desde el ensayo, desde el debate político de altura, vio un horizonte de posibilidades. ¿Qué está pasando en el país?, nos preguntábamos con él. ¿Qué podemos hacer? ¿Cómo podemos incidir favorablemente en el país? “Hay que hacer un nuevo número de *Comarca*”, decía, y yo intuía que detrás de su insistencia estaba su pasión por re-pensarnos, por valorar nuestra memoria, por interrogar el tejido de relaciones sociales en función de la justicia social, sopesar conflictos y necesidades, indagar hacia dónde vamos como sociedad. La revista era como un antídoto frente a la crisis, una balsa quizás para evitar el naufragio.

Su admiración por ensayistas fundamentales como Picón Salas o Arturo Uslar Pietri estaba en este orden de ideas necesarias para enfrentar la debacle moral y social. Los había escuchado y leído en vida y veía en ellos la estirpe de pensadores y forjadores que la nación un tanto extraviada reclamaba ante los embates de la modernidad petrolera y de la corrupción política engendrada en la democracia burguesa y puntofijista. Se lamentaba no haber disfrutado más de la conversación con ellos, pues en una oportunidad el mismo Uslar le había solicitado que lo visitara con más frecuencia. Recordaba algunas clases de Picón Salas y cómo este reconoció, cuando le fueron dados a leer los primeros poemas de Ramón Palomares, una voz radicalmente nueva. Siempre volvía a los libros de estos pensadores y de otros como Augusto Mijares, Briceño Iragorry o Ramón Díaz Sánchez.

Edmundo era un torbellino, un rebelde en constante indagación de sí mismo y de este continente, no cesaba de expresarse en poesía, en cine, en la organización de revistas, en antologías, en la promoción y agitación cultural a través de discusiones y lecturas públicas, talleres, edición de libros y documentos, etcétera. Su pasión era gregaria: la comunión en la soledad, pero también en el diálogo y la inteligencia. Su paso por la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes fue memorable. Fundó festivales y asociaciones de cine, creó talleres literarios, revistas. Sentía la necesidad de liberar sus demonios: eran demonios de amistad, que contagiaban pasión por la cultura, por el cine, por la literatura. Para él, la insurgencia, el parteaguas que había significado El Techo de la Ballena, la gran obsesión de su memoria, no habían dejado de ser. Lo recordaba como lo que en verdad fue: una conmoción, un instrumento de hacer revolución en la cultura. Quizás, *Comarca*, de una manera más serena, menos ruptural, prolongaba, para él, el legado de los turbulentos años sesenta. La literatura era nuestra gran mediadora, la que posibilitaba y hacía mágico el don de la amistad y con él un maravilloso redescubrir la vida. La amistad como un modo de vivir en poesía.

2. Poesía, política y amor

Edmundo Aray escribió más de quince libros de poesía. Algunos quedaron inéditos. La lectura de los poemarios publicados, incluidas dos antologías, nos indica que dos grandes temas recorren su producción: la política y el amor. Otros se desprenden de estos: el deseo de justicia social, la amistad, el erotismo, lo mítico. Su obra, que es siempre exaltación del amor y de la vida, debe ser comprendida en el contexto de la conciencia crítica que provocó en nuestro país la insurgencia política de izquierda de la década de 1960. Una conciencia crítica que, en el terreno de las artes y la literatura, tuvo su expresión en revistas y movimientos de vanguardia, no solo en Venezuela, sino también en todo el continente. Me detendré en la consideración de tres de sus primeros libros, pues estos expresan ya una definida concepción del mundo y de la poesía, es decir, una poética. También en su poemario *Crónica de nuestro amor* (1973). Su antología *Eros* (2018), preparada por él mismo, incluye textos de todos sus libros publicados, incluso de un libro de definido perfil político como *Veinte poemas made in USA y una canción esperanzada* (2011), lo que confirma la presencia reiterada del amor y el erotismo en toda su obra.

2.1. Tres libros

En efecto, *Twist presidencial* (1963), *Cambio de soles* (1968) y *Tierra roja, tierra negra* (1968) perfilan una búsqueda que va desde la insurgencia política a la emoción íntima y amorosa, y de ésta de nuevo a la rebeldía y la crítica social. Se trata de libros escritos y publicados en un ámbito de profundas transformaciones culturales, sociales y políticas ocurridas tanto en Venezuela y Latinoamérica como en el resto del mundo. Es el contexto de crisis de las estéticas modernas que han tenido resonancia en diversos movimientos, revistas y tendencias de la vanguardia literaria y artística venezolana. Algunos de estos grupos, los que irrumpen en la llamada década de la violencia, en 1960, tendrán una definida filiación de izquierda. En este nuevo universo de figuraciones amorosas y espirituales, pero también de dislocaciones ideológicas y de disonancias estéticas, surge la poesía de Edmundo Aray.

Siendo aún un joven de unos veinte años, funda con otros amigos (Alí Rodríguez y Rubén Monasterios) el grupo Vasudeba en Barquisimeto. Sus lecturas, Herman Hesse en particular, acusan una cierta influencia mítico-religiosa, particularmente hindú, aunque ha leído también a los románticos españoles como Bécquer, a autores venezolanos como Andrés Bello, Pérez Bonalde y Rómulo Gallegos, entre otros. Descubre la gran poesía modernista americana: Martí, Darío, Manuel Gutiérrez Nájera. Busca afanosamente su propia identidad.

En 1957 publica su primer poemario: *La hija de Raghu* (Ediciones Nueva Segovia). En 1958, da a conocer, desde Caracas, su relato *Los huéspedes en el tiempo* (Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela). Se vincula al grupo Sardo de reciente

conformación. Debido a posiciones teóricas e ideológicas encontradas, Sardio se disuelve en 1962. Edmundo había comenzado a relacionarse con otros amigos escritores, y con algunos de los que estaban en Sardio fundan el grupo El Techo de la Ballena, que, ya en marzo de 1961, irrumpe con una irreverente exposición: "Para restituir el magma". Allí están, entre otros, Carlos Contramaestre, Caupolicán Ovalles, Salvador Garmendia, Efraín Hurtado. Pronto se incorpora Adriano González León. Sus actividades (exposiciones, publicaciones) que se extenderán hasta 1969, involucran una ruptura con las convenciones del arte y de la literatura tanto en lo ideológico-político como en lo específicamente estético. A Aray le ha tocado vivir la represión de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958). Los libros de poesía que escribe y publica en estos años asumen ya también una definida conciencia crítica, tanto con respecto a la tradición poética venezolana y latinoamericana como con respecto a la situación social y política del país. En 1961 publica *Nadie quiere descansar* (Ediciones Sardio), un poemario aún heterogéneo en sus búsquedas, que revela una insospechada conciencia del lenguaje, así como una cierta nostalgia por amores y amigos de adolescencia y por ese paisaje y memoria de la infancia ocupados ahora por la sordidez y rutina de la ciudad. Estos primeros libros son libros de indagación de un lenguaje propio en el contexto de una cierta indecisión de sentidos, aunque es notoria ya en ellos la tímida presencia del sentimiento amoroso unido a una más destacada temática mítica y de la memoria.

Twist presidencial, editado en 1963, su cuarto libro en orden cronológico, define ya un discurso y una temática propias. Traduce poéticamente la gran efervescencia revolucionaria y social de inicios de los años sesenta, cuando, caída la dictadura de Pérez Jiménez, el país se apresta a vivir nuevos tiempos marcados por la emergencia de una democracia burguesa que pronto, sin embargo, generará desencanto y descontento sociales. La crítica irónica del lenguaje aparece como un ejercicio de corrosión del poder político. Un texto como "Todo está en regla", a la par que propone una mirada sardónica, casi bufonesca, de un baile presidencial, pone en escena formas paródicas del lenguaje periodístico y publicitario, para construir una crítica demoledora de la sociedad de consumo y de los modos opresivos del poder capitalista instituido. Mientras la inauguración de un hotel, el Sheraton, se abre con un *twist* en honor al presidente de la República, la calle es la escena privilegiada de la violencia social y de la represión por parte de un Estado policial. La poesía de Aray no se contenta solo con sugerir e irónica y paródicamente dice, señala, denuncia: "[...] Se escuchan protestas [...] Conozca a Venezuela. Es una experiencia inolvidable... El Sheraton echó a andar con un *twist* Presidencial. Fue una de las más elegantes fiestas y de las más animadas [...]" (*Twist presidencial*, p. 6). Se trata de una poesía definidamente política, ajena, sin embargo, a lo panfletario, pues revela una elaborada expresión literaria y artística. La amistad aparece como una manifestación de vida bohemia asociada a la irreverencia y a la complicidad política.

Si *Twist Presidencial* es declaradamente poesía social, *Cambio de soles* significa un giro hacia una poesía intimista y personal, hacia una evocación un tanto lírica y onírica de un pasado en el que confluyen sujetos y aspectos diversos: la memoria de la adolescencia, de los amigos, el arribo a una ciudad sórdida, el miedo a la muerte, pero también la presencia de la amante y del deseo. “La muerte medra sobre nuestros cuerpos”, dirá el poeta al registrar su llegada a una ciudad desangelizada que lo reta a una reinvencción amorosa. A la posibilidad devastadora de la muerte el poeta opone el esplendor de la vida y del erotismo, la ardiente corporalidad del amor. El poeta se mira a sí mismo en refriega contra la muerte y se ve despertar a la alegría: “[...]Te veo crecer Edmundo, exaltar abiertos designios, / lejos del oprobio / [...] Ya me siento en abundoso contento” (*Cambio de soles*, p. 57). La amistad, el erotismo, el amor y su contraparte la soledad son en este poemario expresiones inherentes a una visión poética del mundo en la que dialogan, desdoblándose, la voz del poeta y sus fantasmas. El yo del poeta es este sujeto plural que, después de nombrar la violencia social en *Twist presidencial*, se abre ahora a cierta desnudez subjetiva, a un desamparo existencial que ve en el amor y el erotismo la otra orilla del río, la salvación del naufragio. Su palabra se refracta en una pluralidad de voces y máscaras (amante, amigo, guerrero, actor) que hacen del sueño, de sus desdoblamientos, espacios privilegiados.

Cambio de soles es, pues, un conjuro contra la muerte desde esa ardiente pulsión de vida que se manifiesta en el redescubrimiento del amor. Metáfora de la vida y del erotismo, el sol es epifanía de una nueva vida. La lucha contra la muerte es lucha por la conquista de una identidad propia, una identidad a ras de la palabra, invocada en su capacidad para exorcizar demonios. En este sentido, este libro es también el relato de una épica, la que libra el poeta contra sí mismo, contra una soledad que le niega la comunión amorosa. Conjurada la muerte, la victoria es de los amantes y de la lengua que los nombra: “Ardiente es tu lengua / De piedras blancas tus mordeduras / Así dice el amante” (*Cambio de soles*, p. 75).

Muchos son los textos y las lecturas con los que dialoga *Cambio de soles*, un libro ya de la decantación y maduración estética del poeta; no obstante, una relación intertextual se hace evidente a través de diversos epígrafes: la poesía de Cesare Pavese. Esta parece orientar la tonalidad intimista y a la vez erótico-solar del poemario. Un erotismo tenuemente reflexivo que, paradójicamente, no cesa de aludir a la muerte otorgándole a algunos de estos textos un tono de callada soledad, una tensión levemente mística que recuerda “la noche oscura del alma” de san Juan de la Cruz. Se trata de un poemario que da cuenta de la diversidad emotiva y sensorial del poeta en su desafío de la existencia. Es la aventura poética de quien, desde ese desafío, descubre el amor y el erotismo como opciones salvíficas, renovadoras: “Voz de amante soy. Cuerpo de amante” (*Cambio de soles*, p. 71), dirá el poeta.

Tierra roja, tierra negra se da a conocer después de *Cambio de soles*. Construido como un abecedario poético, este poemario se abre con una invocación al escritor norteamericano Herman Melville, creador de la famosa novela *Moby Dick*, que narra la travesía del barco ballenero Pequod, al cual alude el poeta y se constituye en una suerte de emblema del grupo

El Techo de la Ballena. Todo el libro, de un definido perfil contestatario, está referido a poetas y figuras históricas de América Latina y del mundo ligadas a la disidencia política, al *establishment* estadounidense de los años sesenta o al fascismo: el Che Guevara, Fidel Castro, el líder negro Malcolm X, el poeta y líder revolucionario Ho Chi Minh, pero también el dictador fascista Benito Mussolini, o el ex secretario de Defensa norteamericano Robert McNamara, entre otros. El poeta los interpela y ellos hablan. Sus discursos representan un mundo escindido entre la guerra y la paz, el imperialismo o la descolonización, la injusticia social y la transformación revolucionaria. El tono de rebeldía o de insurgencia es ya notorio en el primer poema, en el que el poeta advierte: “Este abecedario impuro hará temblar / —de cólera por rabiosa— / a los que se hallan bien colocados” (*Tierra roja, tierra negra*, p. 11).

Se trata de una poesía concebida como instrumento de lucha ideológica y política, que denuncia la violencia racial, imperialista o fascista. Sin embargo, manifiesta un significativo trabajo de lenguaje que le hace trascender lo meramente panfletario. Esta dimensión política se adscribe simbólicamente a la polarización que vive el mundo en los años sesenta entre capitalismo y socialismo. Son los años de la llamada “Guerra Fría” que opuso militar, económica, social y políticamente a las dos grandes potencias de la época: el bloque de países socialistas alineados en torno la Unión Soviética y los Estados Unidos. *Tierra roja, tierra negra* es un título que alude a este antagonismo. La poesía de Aray, decidida a abandonar la idealización romántica y las esferas celestes de la poesía modernista, toca tierra y se deslinda ideológicamente: opta por el rojo socialista de la insurgencia, de la rebeldía. Aunque también se ha ampliado formal, estética y semánticamente como consecuencia, en buena medida, de la renovación vanguardista que conmociona la literatura y el arte de muy diversos países.

Este nuevo concepto de la belleza que atiende a reconsiderar lo aparentemente feo o impuro, el horror o lo abyecto de las injusticias, del crimen social, incluye el reconocimiento político del otro: los negros que luchan contra el racismo, los vietnamitas que resisten al imperialismo, la lucha por las libertades de las minorías (de los jóvenes, de las mujeres, etcétera). El juego experimental está presente en Aray, al lado de una cierta revalorización de lo oral y lo coloquial, de la atmósfera de la calle con su lenguaje de lo cotidiano, lo concreto, lo doméstico. Ironía y parodia subrayan, en este poemario, la denuncia política, tornando más enfáticos el dolor o el estremecimiento subjetivo que causan la violencia y las perversiones o abusos del poder. El poeta otorga vida a las voces de los rebeldes que luchan en cualquier lugar del mundo, llámese Rio de Janeiro, Lima o los Estados Unidos. Así, en Alabama, un grupo de excluidos protesta: “NOSOTROS / negros y sacerdotes, monjas y estudiantes / nos reunimos para marchar hacia los tribunales y recordar a James J. Reeb, ministro unitario de Boston / asesinado a golpes [...]” (*Tierra roja, tierra negra*, p. 49). Collage de voces y discursos, la poesía, haciéndose solidaria de los oprimidos, es una conjura contra la humillación y el vejamen racial o político. Se trata de un libro de extraordinaria vigencia

ética y social que apuesta, además, por el desenfado, la libertad expresiva y, sobre todo, por el juego de lenguajes, de voces y de oposiciones semánticas que tienen un trasfondo ideológico. Ese contraste está ya marcado en el título del libro (tierra roja/tierra negra), pero recorre todo el poemario.

El poder imperial, además de sus personajes antiguos y modernos (Baltasar, rey de Babilonia, la mítica reina Níobe, el terrorífico Ku Klux Klan, el presidente de EE. UU. Lyndon B. Johnson, etcétera), tiene igualmente sus emblemas y signos polisémicos con los que juega irónicamente el poeta. Oponiéndose a estos personajes ligados al racismo o a la violencia imperial, aparecen otros que quieren significar libertad, rebeldía, poesía: Camilo Torres Restrepo, el Che Guevara, Ernesto Cardenal. Allí están también la Sala del Trono, la silla de la reina, la silla curul, la silla de los papas, contrastando irónica e ideológicamente con la silla del pintor o la silla del escritor. Las referencias históricas relativas al opresivo poder racista o colonial dialogan con las referencias personales para contrastar, precisamente, violencia y amor. El extenso poema llamado “Malcolm, tú eres negro”, en el que líder negro relata crímenes racistas cometidos contra su propia familia y contra él mismo, es ilustrativo a este respecto, pues al lado de la sangre y las balas criminales están también sus palabras de amor dirigidas a su amada Betty: “Yo te amo, pequeña, amo tus sagradas maneras / Betty, mi amiga, mujer, mi pequeña Betty / resiste, mi amor, resiste” (*Tierra roja, tierra negra*, pp. 59-68).

Aun dentro de la ambigüedad y el lenguaje metafórico propio de estos poemas, podemos reconocer una precisión verbal que apunta a la denuncia política. En este sentido, se puede captar en ellos una tensión entre lo político y lo poético, lo personal y lo objetivo, la dimensión informativa o comunicativa y la dimensión ontológica hacia la que está orientada la metáfora. De allí que se pueda hablar de la búsqueda por parte de Aray de una estética objetivista y realista marcada por la presencia de formas discursivas procedentes del periodismo informativo (modos de enunciar, datos y referencias locales de hechos, partes de guerra, etcétera) y por formas lingüísticas confesionales o declarativas (fragmentos de cartas, diálogos, fragmentos de canciones, etcétera). A reforzar este objetivismo y realismo poético contribuye la presencia de formas propias del lenguaje oral y coloquial. Igualmente, subraya esta tensión entre lo poético y lo político la inserción, en este collage de voces y discursos, de fotos, fragmentos de citas, comunicados o textos teóricos. Es interesante a este respecto la ilustración del libro con imágenes fotográficas del Che Guevara y de Ho Chi Minh, así como la cita de un texto de uno de los líderes de la revuelta estudiantil de mayo de 1968, Daniel Cohn-Bendit, que configura la diagramación de la portada y se intercala varias veces en el poemario. La política es también una épica. La resonancia de la guerra de Vietnam y de las luchas de los negros afroamericanos le otorga a este poemario un cierto carácter épico. En este sentido, se ha señalado el predominio de un tono narrativo en este poemario y la presencia de escenas “cercanas a las imágenes cinematográficas [...]” (C. V. Carrillo, p. 167).

Aray no evade el carácter político o contestatario de su poesía y la filiación socialista, de izquierda que estos pronunciamientos e ilustraciones implican. Se trata de una estética política, alterna, de vanguardia, contraria al artepurismo y a la estética de una poesía convencional, respetuosa de la tradición clásica. En este sentido, *Tierra roja, tierra negra* se muestra cercano a una cierta corriente de poesía irreverente norteamericana en la que el juego de formas expresivas, el humor, las alusiones irónicas y paródicas, la precisión y la economía verbal hacen parte central de una nueva estética verbal. El mismo Aray alude a Allen Ginsberg y a William Carlos Williams. Pienso también como cercanas a Aray la poesía de Lawrence Ferlinghetti y la de e. e. cummings. Aunque este poemario da particular resonancia a la literatura y movimientos contraculturales de contestación del poder norteamericano, es evidente que el poeta ha sido un lector atento a las más renovadoras corrientes de la poesía europea y latinoamericana. El mismo Aray incluye, al final del libro, en una suerte de alusión irónica a sus influencias, una lista muy amplia de personajes, textos y autores a los que cita o menciona en el libro. Muchos de ellos son parte ciertamente de esta nueva y diversa cartografía estética y literaria: Emily Dickinson, Cesare Pavese, Aimé Césaire, Jorge Zalamea, el propio El Techo de la Ballena, Vachel Lindsay, Walt Whitman, Carmichael, pero también los Beatles. Leído ahora, en 2020, *Tierra roja, tierra negra* nos permite una comprensión política de las luchas de liberación y antiimperialistas o anticolonialistas libradas en el mundo de la turbulenta década de 1960. De ahí que nos resulte hoy un poemario inusual por su audacia literaria, por su vigencia ética y estética, profundamente comprometido con su época, lo que se expresa a través de las múltiples referencias históricas, sociales y políticas que en él encontramos.

2.2. Erótica y poética

Un poemario como *Crónica de nuestro amor* (1973), aparecido cinco años después de publicado *Tierra roja, tierra negra*, nos permite ilustrar las relaciones entre poesía, amor y erotismo en la obra de Edmundo Aray. Hay en este libro un retorno a la poesía intimista que adopta ahora un tono lírico, dado su decidido acento sentimental. El lenguaje cambia, por lo tanto, radicalmente. Aray abandona por los momentos la orientación política de su discurso. La retomará más adelante en nuevos poemarios. Como se ha señalado, la poesía de Aray está orientada en cada libro “por la incesante búsqueda conceptual y formal [...]” (A. Rodríguez Carucci, p. 7). Se trata, pues, como su nombre lo indica, de una crónica amorosa que relata una conflictiva relación amorosa. El hablante lírico asume la voz de una mujer, Gala, que reconstruye una fragmentada historia sentimental, en una especie de inventario o de rendición de cuentas con su examante. Aray logra ponerse a distancia del patetismo melodramático y de los estereotipos románticos. Asumir la voz de una mujer enamorada, más que un cambio de máscaras, es un desafío imaginativo y un riesgo de lenguaje, pues involucra nombrar el deseo del otro. Se aventura, por consiguiente, el poeta en el oscuro

paisaje del inconsciente y en esa compleja condición que es la condición femenina.

Crónica de nuestro amor narra, en efecto, una aventura de amor. Sin embargo, es una aventura marcada por el desacuerdo sentimental, por la desavenencia, por las diferencias y la angustia que estas comportan. Las palabras de quien ama son siempre un tanto excesivas, su discurso suele exceder los límites de la medida, lo propio, lo racional, pues lo que expone es, precisamente, el extraño e indeterminado territorio de su deseo. Se trata de palabras enunciadas por “bocas marchitas, excesivamente parlantes y agotadoras” (*Crónica de nuestro amor*, p. 99). Es un discurso, por lo tanto, rasgado por lo corporal y lo imaginario. Se trata de una poética del amor que asocia lo exterior y el difícil mundo de la subjetividad amorosa. La exaltación vital, pasional, el mundo de la calle, el erotismo de la mirada y del roce carnal tiene su lado áspero en los celos, los llantos, las blasfemias. No estamos ante una versión idílica del amor. Se trata, por el contrario, de una erótica pasional y de una poética coloquial, que se expresa en un discurso imaginado a dos voces: dos amantes discuten. Uno de ellos, la mujer, recuerda y reclama. Es el relato poético del amor considerado como una especie de mal íntimo, doloroso en el que parece privar la queja de lo no logrado. Los sentimientos de culpa y frustración aparecen como parte de una imposible realización amorosa. Hay algo de una catástrofe amorosa en una relación que considera al amor como una opción un tanto mítica, que no se abre a la posibilidad del perdón: “Aun así no puedo perdonarnos, porque en esto del amor somos como dioses, / el sacrificio de tantos días perdidos en ofrendas” (*Crónica de nuestro amor*, p. 102).

Utopía de la palabra y del amor. Como piedras rotas, los amantes en esta *Crónica...* no disponen sino de fragmentos que inútilmente tratan de unir: fragmentos de recuerdos, la imagen de una discoteca, de un bar, la invitación a bailar, unas cervezas. La sensación de pérdida todo lo asedia. Se expresa desde el inicio a través de la voz doliente de la amante, que recuerda, desde la imagen de una despedida, lo que no pudo ser: “[...]la perdida oportunidad de restregarme / con tu cuerpo” (*Crónica de nuestro amor*, p. 100).

Discurso fascinado por la invención del otro, de la mujer, la experiencia erótica tal como es representada en la poesía de Aray es teatro del lenguaje y del deseo. La mujer, en esta poesía amorosa, llámese Gala, Manuela o Miss Stein, es siempre una denominación del deseo. Más allá de éste destella también el amor de la palabra. Erótica y poética están en Aray inextricablemente ligados: su poesía amorosa es ciertamente deseo, pero también metáfora y fantasía. Una fantasía erótica que el trabajo con el lenguaje transmuta en poesía. ¿Qué dicen los amantes en la poesía de Aray? Dicen una desazón, un ardor, una soledad, un quejido: “Traigo el corazón emparamado”, dice alguien en el extenso poema “Pájaro”, y más adelante agrega: “No me dejes, Amor, / el corazón emparamado”. Luego, al final del poema, solo una palabra: “¡Ay!” (*Eros*, pp. 59, 62).

El amor es indecible, la poesía lo asedia. Por eso, su más alto lenguaje es siempre una utopía. Pulsión de vida, pero, igualmente, frontera con la muerte.

Eros lo rodea todo en la obra de Aray, desde la cotidianidad más elemental hasta la historia más trascendente. Manuela recuerda amorosa y nostálgicamente a Bolívar y le dice: “Tú / mi silla de ruedas / Yo / tu hamaca [...] / No soy nada sin ti / terrible señor de mis afanes” (*Crónica de nuestro amor*, pp. 29-30). Más allá de la búsqueda de una imposible completitud en la pareja, el amor propone también, en la poesía de Aray, una dimensión de solidaridad transubjetiva que lo liga a la rebelión, a la libertad. Es lo que expresan algunos textos de libros como *Veinte poemas made in USA y una canción esperanzada* (2011) o *La pena del Cristofué* (2011). Tanto en su dimensión histórica y social como en su dimensión específicamente erótica y poética, el amor no dejará de transgredir convenciones y fronteras. Pasión que es padecimiento, deseo y mirada, existencia en vilo, el amor en la poesía de Aray es, sobre todo, una fervorosa aventura del lenguaje.

Referencias

- Aray, Edmundo. *Cambio de soles*. Caracas, Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, 1968.
- . *Crónica de nuestro amor*. 1973. *Antología poética (1956-1990)*, por Edmundo Aray, Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 93-115.
- . *Eros: Antología*. Mérida (Venezuela), Ediciones El Mordisco de la Ballena, 2018.
- . *La pena del Cristofué*. Caracas, Fundarte, 2011.
- . *Tierra roja, tierra negra*. Mérida (Venezuela), Departamento de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, 1968.
- . *Twist presidencial: Todo está en regla*. Caracas, Ediciones Tubulares de El Techo de la Ballena, 1963.
- . *Veinte poemas made in USA y una canción esperanzada*. Caracas, El Perro y La Rana, 2011.
- Carrillo, Carmen Virginia. *De la belleza y el furor: Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo / Universidad de Los Andes, 2007.
- Rodríguez Carucci, Alberto. Prólogo: “El autor y su obra. Una y otra edad”. En: *Antología poética (1956-1990)*, por Edmundo Aray, Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 7-9.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2010 / acrílico sobre madera / 42 x 30 cm

El discurso en los márgenes: Los personajes psicóticos en la narrativa de Ricardo Piglia

The speech on the margins: The psychotic characters in Ricardo Piglia's narrative

Le discours en marge : Les personnages psychotiques dans la prose de Ricardo Piglia

Recibido 05-06-20

Aceptado 12-07-20

Karlin Andrés Camperos García¹

Universidad Nacional Experimental Sur del Lago, Venezuela

karlincamperos@gmail.com

Resumen: La narrativa pigliana presenta diferentes caracterizaciones de personajes esquizofrénicos, y la esquizofrenia es un aspecto central en su poética. En este artículo, nos dedicaremos al estudio de algunos de los casos de discurso psicótico que han sido resaltantes en la obra pigliana para explicar recursos poéticos que no deben pasarse por alto en la tarea de comprender el proceso de ocultamiento y desocultamiento de la verdad. Este proceso conforma, evidentemente, una de sus características como escritor. La poética pigliana resume lo que denomina “la poética del iceberg” y en algunos casos tiene que ver alternativamente con “la locura, el incesto, el crimen y el desastre”. Para Piglia, la representación del discurso psicótico tendría que ver, en primera instancia, con el afán de plasmar la concepción del individuo fuera del límite y su posición de no-retorno. En este sentido, para llegar a las conclusiones de nuestro trabajo crítico, trabajaremos bajo los preceptos teóricos de Michel Foucault, en particular, lo referido a la locura y el discurso, en su ensayo “La literatura y la locura”.

Palabras claves: Ricardo Piglia; locura; discurso psicótico; esquizofrenia.

1. Licenciado en Idiomas Modernos (ULA- 2001), Licenciado en Educación Mención Lenguas Modernas (ULA- 2003). Magíster Scientiae en Literatura Iberoamericana (ULA- 2007). Candidato a Doctor en Letras por la Universidad de Los Andes, Venezuela. Profesor Asociado.



Abstract: Piglia's narrative presents different characterizations of schizophrenic characters and schizophrenia becomes a central aspect in his poetics. This paper studies some of the cases of psychotic discourse that have been prominent in Piglia's work. These cases have provided evidence to explain some poetic resources that should not be overlooked in the task of understanding the hiding and un-hiding of truth. This process evidently characterizes him as a writer. Piglia's poetics summarizes what he calls "the iceberg poetics" and in some cases it has to do alternatively with "madness, incest, crime and disaster". For Piglia, the representation of psychotic discourse would have to do with the desire to capture the individual's conception outside the limit and his position of no-return. In this sense, the results of our interpretations will be shown by following Michel Foucault's theoretical precepts, in particular the notions of madness and discourse referred in Foucault's essay "Literature and Madness".

Keywords: Ricardo Piglia; madness; psychotic speech; schizophrenia.

Résumé: La prose de Piglia présente différentes caractérisations de personnages schizophrènes et la schizophrénie dévient un aspect central de sa poétique. Dans cet article, nous nous consacrerons à l'étude de quelques-uns des cas de discours psychotique qui ont occupé une place importante dans l'œuvre de Piglia pour expliquer des ressources poétiques à ne pas négliger dans la tâche de comprendre le processus de dissimulation et de révélation de la vérité qui le caractérise en tant qu'écrivain. La poétique de Piglia résume ce qu'il appelle "la poétique de l'iceberg" et, dans certains cas, elle a à voir avec "la folie, l'inceste, le crime et le désastre". Pour Piglia, la représentation du discours psychotique aurait à voir en premier lieu avec le désir de saisir la conception de l'individu hors des limites et sa position de non-retour. En ce sens, pour montrer nos conclusions, nous utiliserons les préceptes théoriques de Michel Foucault, en particulier cela qui fait référence à la folie et au discours, dans son essai « La littérature et la folie ».

Mots-clés: Ricardo Piglia; folie; discours psychotique; schizophrénie.

En el paisaje devastado de la esquizofrenia, las ruinas de las cosas familiares y de los símbolos humanos están despiadadamente impregnadas por la luz irreal y amenazadora de un sol extraño: allí donde lo absurdo y lo comprensible, lo atroz y lo patético, la mutación pavorosa y la búsqueda de paz, la transformación suprarreal de los símbolos y la simplicidad de los afectos, se mezclan sin fundirse y se superponen sin unificarse, en una contradicción que no se resuelve, en una tensión que no afloja, allí está la esquizofrenia. El lenguaje es su cifra misteriosa e inconfundible.

SERGIO PIRO

1. Introducción: La locura y la literatura

Para Foucault, quien remite a la exclusión que la locura y su discurso incoherente reciben de los centros de poder: "La designación de los locos cumple siempre una función social específica [...]. Esta función se ejerce desde el lenguaje. La locura se percibe a través de un lenguaje y sobre el fondo del lenguaje" (p. 94).

En efecto, el discurso de la locura carece de validez y prácticamente no tiene reconocimiento social como un discurso significativo a partir de su valor informativo y comunicativo ya que, generalmente, se percibe como caótico. En este sentido, Foucault resalta: “Los locos son los desviados, los inadaptados, los que no actúan como todo el mundo” (p. 93). Así, se señala que la locura está emparentada ordinariamente con conductas criminales, aun cuando prácticamente todas las sociedades occidentales distinguen perfectamente la distancia en la praxis que existe entre el loco y el criminal. De igual forma, la locura estaría persistentemente asociada a “conductas de culpabilidad y culpabilización” (p. 93).

Precisamente, esto es lo que parece ocurrir con el discurso del Gaucho Dorda, personaje protagonista de la novela *Plata quemada*, de Ricardo Piglia, en las pocas ocasiones en que este personaje logra enunciar su discurso patológico. Su afasia, su imposibilidad de comunicarse, parece correlacionarse con la violencia desmedida que aplica sobre sus víctimas. Sus enunciados carecen de valor para prácticamente todos: “No hablaban con él, nunca le preguntaban nada” (Piglia, p. 63). Sólo el doctor Bunge, como psiquiatra, encuentra interés en esa música íntima que Dorda escucha constantemente: esas voces que le humillan y le reprochan. Las voces que no lo dejan en paz. De forma evidente, es una locura que no es percibida por él, sino por todos los que le rodean.

Para Foucault, la locura y la muerte son temáticas recurrentes en la literatura: “hay literaturas sin amor, sin trabajo, sin miseria, algunas incluso sin guerra, pero no hay ninguna sin locura y muerte” (p. 94). En este sentido, desde la perspectiva de Foucault, la literatura se vincula de forma inevitable, y en general, a lo que constituye la locura y la muerte. La locura ha sido representada persistentemente en la ficción de maneras diversas, pero de forma común se abordan las temáticas de la identidad y la verdad del individuo, así como su mundo interior y exterior:

La forma típica de la locura consiste en verse al lado de sí mismo (Dostoievski) o incluso el loco es como un espejo que, al pasar entre las cosas y las personas, [enuncia] su verdad (El idiota, los locos en el teatro de Shakespeare) o también (aunque no es una variante del mismo tema) el loco es aquel que ha perdido su imagen (Maupassant), aquel que se ha desdoblado (Dr. Jekyll).

La locura es aquello que tiene que ver con el doble, lo mismo, la dualidad partida, el analogon, la distancia insalvable del espejo. Mientras que la locura en las sociedades es la diferencia absoluta, el otro lenguaje, en el interior del lenguaje, representada como la misma cosa, verdad reflejada, película desdoblada.

El Elogio de la locura es la verdad representada de los hombres.

Cervantes es la literatura misma dentro de la literatura.

El sobrino de Rameau es la imitación universal (imita al músico, imita al filósofo, imita la danza, la naturaleza).

Y por el contrario, en estos locos, nuestra cultura busca una imagen de su lenguaje. En la locura de Hölderlin o en la de Roussel está, en definitiva, toda nuestra literatura, toda la que leemos.

Habría que arrojar luz sobre estas extrañas relaciones (de espejo y diferencia, de límite e identidad) entre locura, lenguaje y literatura (Foucault, pp. 94-95).

La locura en Piglia queda representada en personajes que intentan construir un mundo que se separa del exterior y del que, en última instancia, no pueden evadirse. Los personajes presencian y ejecutan, como es el caso del esquizo Dorda, hechos violentos; sin embargo, la percepción sobre el hecho, en ocasiones, está alterada. Los personajes que, en efecto, logran mantener un discurso incoherente y caótico, pero continuo, en casos específicos, son portadores de la verdad sobre los acontecimientos, tal y como ocurre con Angélica Inés Echevarne en "La loca y el relato del crimen". A partir de esta dualidad entre la violencia y la develación comenzaremos nuestro análisis sobre los personajes psicóticos piglianos.

2. Bases críticas y teóricas: La esquizofrenia y el (de)velamiento de la verdad

En palabras de Sonia Mattalía, Echevarne, el personaje psicótico de "La loca y el relato del crimen", sería: "una loca pordiosera, una especie de Esfinge transmoderna, en cuyo delirio se localiza la verdad" (p. 187). El discurso de la pordiosera no tendría ningún valor para la ley.

Antonio García del Río analiza la condición de excluida de Echevarne:

En la figura de la loca se unen verdad y aislamiento: locura y mendicidad alejan a Echevarne de ser una pieza clave para la resolución del caso, la policía sabe que es testigo, la encontraron acunando el cadáver, pero el hermetismo de su discurso y su enfermedad la alejan de la credibilidad. Echevarne invade la comisaría con un lenguaje inconexo, que esconde la verdad del caso y la justicia que podría salvar a Antúnez, pero el discurso, hegemónico y oficial, aísla la verdad en favor de la complicidad de una resolución esperable.

Por lo tanto, nadie cree en ella y se convierte en objeto de burla desde el primer momento, tal y como [ocurre] con Almada, hasta el instante en que su aparición debería ser crucial, ya que es la única que podría desvelar el enigma (p. 355).

En este sentido, el discurso de la loca carece de valor para el periodismo mediocre, ese periodismo que no investiga y que da sustento a las versiones estatales, representado en el relato por Rinaldi. Este periodista descalifica persistentemente la validez del discurso de Echevarne. Sólo Renzi, estudioso de la lingüística, comprende el discurso de Echevarne, debido a que, según Mattalía, "aplica la teoría de los operadores lógicos de Russell para analizar y reconstruir las estructuras repetitivas del discurso de la loca e interpretar sus desechos" (p. 186), y así descubre la verdad "a través de la aplicación de un conocimiento que queda fuera de los métodos de investigación del Estado" (Mattalía, citada por García del Río, p. 356). Según Mattalía, Renzi no ve como opción dejar la verdad de lado, ya que esto implicaría la condena de un inocente, lo que, asimismo, involucra traicionar el acceso de la verdad a través un conocimiento científico del que es especialista. Así, coincidimos con García del Río, quien, a partir de su lectura de los análisis críticos de Mattalía, concluye que

“la solución reside en la propia ficción, en la utilización de una forma ajena a los discursos del Estado² y al espacio público que es el periodismo” (p. 356).

Lo fragmentario del discurso de Echevarne y el ocultamiento que realiza de la verdad a partir de su discurso disperso pueden ser, por analogía, estudiados si se toma en cuenta la obra literaria de la chilena Diamela Eltit en *El Padre Mío*. Aunque se trata de una obra posterior a la aparición de “La loca y el relato del crimen”, se pueden analizar ciertos procedimientos creativos empleados por Eltit en su representación del discurso patológico y que corresponderían en ciertos aspectos esenciales a los usados por Piglia en los setenta cuando escribió su relato.

Para Sergio Ojeda³, la esquizofrenia produce un discurso fragmentario que demuestra la devastación del sujeto como víctima del poder estatal. Según él, el sujeto esquizofrénico protagonista de la novela de Eltit “habla desde las ruinas de su lenguaje, sólo muestra los pedazos esparcidos en la construcción discursiva delirante” (p. 32). Ojeda plantea la reconstrucción de una memoria que ha querido ser borrada y que el absurdo del habla psicótica del Padre Mío expone crudamente.

Eltit propone la reconstrucción de la memoria dolorosa a partir del discurso psicótico del indigente, del Padre, y lo reconoce como parte de la memoria de una colectividad:

Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías, es una pena pensé. Es Chile (Eltit, p. 15).

Esta necesidad del psicótico⁴ (y del novelista) de recuperar, a ráfagas, la memoria, que le han querido borrar, tiene que ver directamente con el sometimiento de un individuo, y de la colectividad a la que pertenece, a un poder autoritario, al horror de las dictaduras y de las marcas que ellas dejan en ese colectivo.

2. Esto puede ser punto discutible desde distintas perspectivas. Los discursos académicos tienden a formularse en instituciones estatales y son en gran medida discursos del Estado validados por él. Se puede pensar asimismo en una confrontación de discursos correlativa a espacios de poder y del poder: la “sociedad civil” (periodismo), el aparato policial (del estado) y los discursos académicos validados por las universidades como instituciones del Estado.

3. Sergio Ojeda nos explica en su artículo lo que considera información importante sobre este libro de Diamela Eltit: “*El Padre Mío* de la escritora Diamela Eltit es un libro que a primera vista resulta difícil de clasificar en algún género literario canónico. El texto está construido en base a tres entrevistas realizadas los años 1983, 1984 y 1985 por Diamela Eltit. En ellas graba el monólogo de un indigente que habita en un sitio eriazado de una población de Santiago, en tiempos de dictadura” (Ojeda, p. 30). En este sentido, Ojeda plantea que “Otra dificultad de este libro sería si al tema de la clasificación genérica del texto, deberíamos agregar el tema de la autoría. La pregunta válida surge, entonces: ¿es la autora de esta obra la escritora Diamela Eltit? Así aparece firmado por lo menos en la portada” (p. 30). De cualquier forma, Ojeda parece obviar la particularidad del uso del recurso creativo de la grabación. A partir de este discurso “recuperado”, Piglia y Eltit dan forma a distintos personajes, entre ellos, los actantes psicóticos de la ciudad que configuran en sus relatos.

4. Se debe también partir del punto en el que cada escritor posee un discurso y los recursos lingüísticos y creativos lo suficientemente sofisticados que le permiten reproducir y convertir en discurso congruente lo que por su forma es la expresión plena de la incongruencia (el discurso psicótico).

En las ficciones piglianas, recordamos, entre otras figuras equivalentes, al personaje Luciano Ossorio de Respiración artificial. Es un esquizofrénico que, como el indigente de *El Padre Mío*, no puede recordar, pero “construye” y despliega de forma caótica un extenso discurso psicótico sobre lo que ha vivido y lo que conoce. Esta concepción del discurso psicótico como muestra de la “recuperación” de un contexto cultural fragmentado que queda expuesto a través de los desechos, las ruinas reveladas por estos personajes delirantes y enfermos, es coincidente con lo que, a propósito de Diamela Eltit, es expresado por Bernardita Llanos.

Llanos resalta la aparición de la figura del padre, sujeto psicótico y delirante, “despojado de toda su autoridad y masculinidad y su discurso reducido a 'encadenamientos silábicos' traspasados por la ilegalidad, la corrupción, los avisos comerciales, el discurso económico y el dictatorial” (p. 29). Para Llanos, el discurso esquizoide del padre (el indigente) refleja un habla convertida en “lenguaje (des)ocultado de la mirada pública, que arroja trozos y desechos lingüísticos 'sin principio ni fin', encerrando al sujeto que lo enuncia en su propio delirio” (p. 29). De esta manera se nos presenta también una verdad “(des)ocultada” y que nos refiere necesariamente a los personajes psicóticos piglianos más resaltantes.

Angélica Inés Echevarne, en “La loca y el relato del crimen”, consigue en Renzi el único intérprete de sus desechos lingüísticos y, en cierto modo, su discurso caótico busca producir un discurso de (des)ocultamiento de la verdad, que parezca alternativo (e incoherente al Estado) y que cuestione las verdades estatales emanadas desde las instituciones y desde el poder. Así, podemos recordar lo que ordena Luna, director del diario *El Mundo*, a Renzi en este cuento: “no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María” (Piglia, p. 91). A partir de allí, parece cuestionarse el discurso de la verdad impuesto por la institución policial y rechazada por Renzi, debido a su interpretación reveladora del discurso de Echevarne.

3. Discusión y hallazgos de la investigación: Discurso psicótico y exclusión – El discurso femenino en los márgenes

– Como relámpagos, como refucilos, como una luz, los recuerdos —dice Dorda—. Aquí estoy y aquí me que quedo.

El Gaucho Dorda, en Plata quemada

La narrativa pigliana presenta diferentes caracterizaciones de personajes esquizofrénicos y la esquizofrenia es un aspecto central en su poética. En este apartado, nos dedicaremos al estudio de algunos casos de discurso psicótico que han sido resaltantes en la

obra pigliana para explicar recursos poéticos que no deben pasarse por alto en la tarea de comprender el proceso de ocultamiento y desocultamiento de la “verdad” que lo caracteriza como escritor.

Según Ángel Alfonso Macedo Rodríguez, la poética pigliana resume lo que denomina “la poética del iceberg”, que en algunos casos tiene que ver alternativamente con “la locura, el incesto, el crimen y el desastre” (p. 84). Esta “poética del iceberg” es detallada por Piglia en su libro *Formas breves*, texto en que el autor remite su genealogía a Ernest Hemingway. Para Piglia, la representación del discurso psicótico tendría que ver, en primera instancia, con el afán de plasmar la concepción del individuo fuera del límite y su posición de no-retorno. En una entrevista con Edmundo Magaña, Piglia comenta:

Me interesan los individuos que han tenido experiencias límites que los han llevado a un espacio, a una zona que se puede decir que es la zona de la cual es difícil volver. Es una zona que a mí me interesa explorar. Entonces hay algunos personajes que son puntos de referencia importantes [...] uno de ellos es Nietzsche y el otro es Lucía Joyce, la hija de Joyce (p. 32).

El caso particular de la hija de Joyce, para Piglia, es un ejemplo de cómo el lenguaje podría funcionar como eje creativo y conector entre la realidad y la ficción en la producción literaria. Es curioso que la mayoría de los personajes psicóticos presentados en las ficciones piglianas sean mujeres, y el lenguaje cifrado es su marca particular. En el caso de los personajes psicóticos masculinos, se establece una línea marcada por la posición de cada uno de ellos ante la ley: el Gaucho Dorda, el asesino despiadado de *Plata quemada*, se distingue por su violencia desmedida; mientras que el comisario Benedetto Croce de *Blanco nocturno* y *Los casos del comisario Croce*, justiciero y pulcro en su labor como policía, resalta por su análisis deductivo de los acontecimientos para resolver los crímenes que debe investigar y que, en casos particulares, lo llevan de vuelta al hospital psiquiátrico. Recordemos en *La ciudad ausente* la referencia a la hija del autor de *Finnegans Wake*: “El ascensor era una jaula y el techo estaba lleno de inscripciones. ‘El lenguaje mata’, leyó Junior, ‘Viva Lucía Joyce’” (Piglia, p. 21). La locura de Lucía era dolorosa para Joyce, como señala Piglia en su entrevista con Magaña. Joyce trataba con desesperación de ver su psicosis como principio creativo. Macedo Rodríguez, en el estudio referido, argumenta lo siguiente en torno al personaje psicótico femenino en Piglia:

La habilidad políglota de Lucía Joyce [...], y que comparte con Lucía Nietzsche de “El fluir...”, es uno de los aspectos que mejor podrían representar ese cruce entre la locura, el lenguaje y la literatura. Por eso, en *La ciudad ausente* aparece una mujer que se llama Lucía Joyce y que remite nuevamente al cruce mencionado [...].

Por todo lo anterior, esa relación entre lenguaje, locura y literatura, así como entre historia, filosofía y creación literaria queda de manifiesto en la invención del personaje Lucía Nietzsche, ya que permite comprender mejor cómo opera la relación realidad-ficción: ‘En Nietzsche aparece la historia de la hija de la hermana, casada con un nazi o un pre-nazi con el cual va a vivir a Paraguay. Este es un dato real. Bueno, yo le inventé una hija y el relato lo incluí al final de *Prisión perpetua*’ (Macedo Rodríguez, p. 87).

Las voces que escucha el esquizofrénico tienden a generar para él una percepción confusa de la realidad, son mensajes que le ayudan a percibir el mundo exterior. En algunos casos, la esquizofrenia y el discurso que esta produce constituyen, para Piglia, una salida creativa, puesto que plantean enigmas que solo se resuelven desde lo lingüístico. En Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices, Renzi relata sus inconvenientes para estructurar “La loca y el relato del crimen”: “Trabajo en el cuento policial pero no encuentro la anécdota. Quizás me voy a centrar en la muerte de la copera china” (Piglia, p. 400). Y luego nos revela: “Pero no creo que pueda escribirlo hasta que no tenga claro el enigma. Luego de seis horas de trabajar en el cuento, estoy en el comienzo. Almada enamorado de Larry. De todos modos, sigo sin encontrar el enigma” (p. 400). Varios días después, tras largas jornadas de trabajo, Renzi nos cuenta: “en medio del conflicto y del mal tiempo, me encierro y en diez horas de trabajo logro por fin escribir un relato aceptable dentro del género policial” (p. 400). Luego viene la revelación sobre el eje conductor del relato y su enigma: “Habrá que revisarlo y contarle pero creo que puede funcionar. Encontré una solución 'lingüística' para el crimen” (p. 400).

De alguna manera, en “La loca y el relato del crimen”, se busca captar el discurso oral y lo resaltante sería su condición psiquiátrica y el discurso que esta condición produce. Se trata, además, de captar el discurso oral de clases sociales bajas y marginadas. De estas clases marginadas, Angélica Inés Echevarne formaría parte por su posición de mendiga errante y psicótica.

Sobre esta representación de los marginados en la obra de Piglia, Adriana Rodríguez Pésico señala lo siguiente:

Si el poder estatal se basa en la imposición del silencio, en la censura de la palabra, una serie de relatos que dan voz a los marginales fomentan micropolíticas contraestatales [...] las voces de los desesperanzados —fracasados, ladrones, asesinos, delatores, locos— minan las reglas de la buena sociedad en gestos, acciones y discursos que recuerdan los personajes desesperados y un poco fantochescos de Roberto Arlt (p. 21).

La solución lingüística que propone Piglia, según registra Renzi en su diario, tendría que ver con la creación de un lenguaje alternativo tras el que está la verdad y desde el cual el discurso psicótico se convierte en el centro esclarecedor del crimen cometido. En “La loca y el relato del crimen” se sugiere la intromisión de un narrador heterodiegético, y cuya identidad el lector descubre al final del cuento, cuando comprende que se trata de uno solo: es Renzi, el periodista de El Mundo, decidido a contar la verdad, ya no desde la noticia, sino desde la composición del relato.

El discurso de Angélica Inés Echevarne carece de validez para la policía, ya que es simplemente desorganizado y sin prestigio alguno. Rinaldi, el otro periodista que aparece en el relato, lo confirma cuando le dice a Renzi: “Pero no ve lo rayada que está” (p. 89).

Para algunos autores, los discursos femeninos marginales de este relato parecen complementarios. Según refiere Macedo Rodríguez:

Los dos discursos, el de Larry y el de Angélica Inés, son en realidad mensajes complementarios, creados por Piglia mediante el recurso de la inversión: cuando Larry se entera de que Almada, su antiguo padrote, la está buscando para hacerle daño, le deja un mensaje a su amante Antúnez en un espejo [...].

Este mensaje es complementario y es la inversión del discurso de la loca por las siguientes razones: es un mensaje escrito con rasgos de oralidad: no hay puntuación porque probablemente, Larry tenía prisa por irse, pero ha repetido ciertas palabras ('vino él Almada vino a llevarme') que delatan una condición oral; además, la interjección sin signos de admiración: 'oh dios mío', delata la enunciación oral; Larry ha escrito en el espejo, lo que remite al lector a los antiguos oráculos: hay una doble asociación entre lo oral y el oráculo, porque representan un acto enunciativo anticipatorio: una prolepsis, dentro de la terminología narratológica, que anuncia la muerte y lo trágico, sugeridos antes en la figura de la loca, al inicio del cuento. Inclusive, esta asociación entre la loca y los oráculos es evidente en estos fragmentos: 'La mujer se apretaba contra el cuerpo un viejo sobretodo de varón que la envolvía como una túnica' [...]. El carácter profético de la loca se refleja en su apariencia de ciega ("enceguecida") y en su vestimenta, que de paso le otorga cierta androginia al vestir ese 'viejo sobretodo de varón', comunes en los representantes de los oráculos (p. 46).

Larry deja el mensaje que Angélica Inés repite sin cesar desorganizadamente en su discurso psicótico. La idea de esta voz de ultratumba que regresa a través de Angélica Inés parece un recurso que oculta y devela la verdad sobre el crimen cometido y esta dualidad de ocultamiento y develación yace primordialmente en la poca credibilidad que representa el discurso de la loca. El discurso (recuperado) de Larry, prostituta y, por lo tanto, marginada, tampoco tiene credibilidad ante los entes policiales que investigan el crimen. El mismo argumento es retomado en el momento en que los policías quieren detener a Julia Gandini en La ciudad ausente, ya que la acusan también de prostituirse y drogarse, razón por la cual no se le debe creer nada, puesto que "ella era sicótica" (p. 100).

Nicolás Bratosevich establece una asociación entre el relato de Piglia y la poesía (tal vez por el discurso confuso de la loca) y, asimismo, lo vincula "con lo visionario" y "con el enajenamiento mental" (p. 189). Esto sería nuevamente una forma "de aproximar locura y literatura, verdad y ficción" (p. 189). Las voces escuchadas por cada esquizofrénico, susurros que develan peligros y verdades para los psicóticos, son interpretadas por Piglia también en el campo de la creación literaria, y de los autores que buscan inspiración en ellas, pues dictan las palabras que deberán interpretar y traducir los poetas y autores.

Piglia define la relación entre psicoanálisis y literatura como "conflictiva y tensa" ("Los sujetos trágicos", p. 57). El lenguaje se plantea como eje estructurante de la violencia y de los enigmas planteados. De esta manera, Piglia refiere:

Por de pronto, los escritores han sentido siempre que el psicoanálisis hablaba de algo que ellos ya conocían y sobre lo cual era mejor mantenerse callado. Faulkner y Nabokov, por ejemplo, han observado que el psicoanalista quiere oír la voz secreta que los escritores, desde Homero, han convocado, con la rutina solitaria con la que se convoca a las musas; una música

frágil y lejana que se entrefiera en el lenguaje y que siempre parece tocada por la gracia. Al revés de Ulises, pero cerca de Kafka, los escritores intentan (muchas veces sin éxito) oír el canto sereno y seductor y poder después decir lo que han oído. En esa escucha incierta, imposible de provocar deliberadamente, en esa situación de espera tan sutil, los escritores han sentido que el psicoanálisis avanzaba como un loco furioso (“Los sujetos trágicos”, p. 57).

En “Notas sobre literatura en un Diario”, ensayo incluido en *Formas breves*, Piglia define estas voces y lo que resulta de sus dictámenes como “una lengua exótica” (p. 99) que, de forma particular, encierra verdades y conocimientos que no están al alcance de la mayoría de los individuos alfabetizados. En este sentido, Piglia revela las pistas para comprender el discurso psicótico y su significado en la creación artística y literaria a través de la oposición sustentada en la psicosis (artista/no-artista) entre James Joyce y su hija Lucía:

Mientras estaba escribiendo el *Finnegans Wake*, era su hija, Lucía Joyce, a quien él escuchaba con mucho interés. Lucía terminó psicótica, murió en 1962 internada en una clínica suiza. Joyce nunca quiso admitir que su hija estaba enferma y trataba de impulsarla a salir, a buscar en el arte un punto de fuga. Una de las cosas que hacía Lucía era escribir. Joyce la impulsaba a escribir, leía sus textos, y Lucía escribía, pero a la vez se colocaba cada vez en situaciones difíciles, hasta que por fin recomendaron a Joyce que fuera a consultar a Jung.

Estaba viviendo en Suiza y Jung, que había escrito un texto sobre el Ulises y que por lo tanto sabía muy bien quién era Joyce, tenía ahí su clínica. Joyce fue entonces a verlo para plantearle el dilema de su hija y le dijo a Jung: “Acá le traigo los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo”, porque él estaba escribiendo el *Finnegans Wake*, que es un texto totalmente psicótico. Si uno lo mira desde esa perspectiva, es totalmente fragmentado, onírico, cruzado por la imposibilidad de construir con el lenguaje otra cosa que no sea dispersión. Entonces Joyce le dijo a Jung que su hija escribía lo mismo que él, y Jung le contestó: “Pero allí donde usted nada, ella se ahoga.” Es la mejor definición que conozco de la distinción entre un artista y... otra cosa, que no voy a llamar de otro modo que así (Piglia, “Los sujetos trágicos”, p. 63).

El discurso femenino en Piglia está recurrentemente asociado, como hemos dicho, a lo marginal y a la locura. Y en sí mismo y seguramente por esas razones, los personajes femeninos carecen de voz propia. Es Renzi quien, a través de grabaciones y recuentos, reproduce este discurso para el lector⁵. Al menos así ocurre en “La loca y el relato del crimen” y en otros como “La mujer grabada”, incluido en *Formas breves*. La protagonista de este cuento es Rosa Malabia y nos explica Renzi que “La llamaban la loca del grabador, porque llevaba un grabador de cinta, viejísimo, como única pertenencia” (p. 32). Malabia es un personaje que Renzi, en su condición de alter ego literario, conecta con Macedonio Fernández y que, según expone, es inspiración directa para el homenaje a Macedonio

5. En la narrativa pigliana, el discurso femenino queda presentado desde los márgenes. Este discurso enunciado desde la periferia es reproducido y presentado a partir de la intervención de un personaje masculino. Comúnmente, se utiliza el recurso narrativo del grabador para “rescatar” estos discursos marginales. En el caso de la esquizofrenia, ocurren representaciones similares. En *Plata quemada*, es el doctor Bunge quien “reproduce” el discurso psicótico del Gaucho Dorda.

presente de forma subrepticia en *La ciudad ausente* a través del autómatas femenino que cuenta historias sin cesar. Nos dice Renzi en “La mujer grabada”: “Ese grabador y la voz de una mujer que cree estar muerta [...], fueron para mí la imagen inicial de la máquina de Macedonio en mi novela *La ciudad ausente*” (p. 33).

Y después concluye sobre la voz de esta mujer en la grabación: “[es] la voz perdida de una mujer con la que Macedonio conversa en la soledad de una pieza de hotel” (p. 33).

4. Consideraciones finales

Los discursos caóticos, generalmente psicóticos, que producen los personajes femeninos en la narrativa de Piglia son mensajes cifrados que, de forma recurrente, ocultan verdades que deben decodificarse. La locura es asociada con los discursos de los personajes de clase baja, y en la mayoría de los casos están directamente conectados al discurso femenino; así lo declara Piglia (o Renzi) en “Notas sobre literatura en un Diario”: “A su vez Simone Weil señala a la voz femenina como opuesta a la tradición escrita: el archivo de la memoria se construía en el cuerpo de la mujer en contra de la escritura, ligada desde su origen, a las técnicas del Estado, a la comunicación, a los cálculos agrarios” (p. 99). Y así dictamina: “El relato femenino (Sherezade) resiste los dictados del rey” (p. 99).

La locura está presente en varios personajes piglianos que hemos analizado en este artículo. Entre los femeninos, podemos mencionar a Angélica Inés Echevarne de “La loca y el relato del crimen” y a la Elena de *La ciudad ausente*. En esta misma novela hallamos a Lucía Joyce, quien pasa información a Junior, y Julia Gandini, quien, presumimos, padece episodios psicóticos debido a su narcodependencia y ha sido internada innumerable cantidad de veces en hospitales psiquiátricos; y, finalmente, a Rosa Malabia en “La mujer grabada”. Todas ellas desde su posición de excluidas, de su situación minoritaria de psicóticas, errantes, mendigas, prostitutas, poseen verdades que sólo pueden ser transcritas y reproducidas por personajes masculinos. Con esto se evidencia ya una intencionalidad del autor de destacar la exclusión y dar un tono expresivo a los discursos minoritarios que pueden ser, entre tantos otros, los de artistas fracasados, mendigos, asesinos y los de las mujeres que se sitúan en la periferia y enuncian sus verdades desde los márgenes, y que intentan, sin duda, contraponerse a los discursos estatales fundacionalmente instituidos.

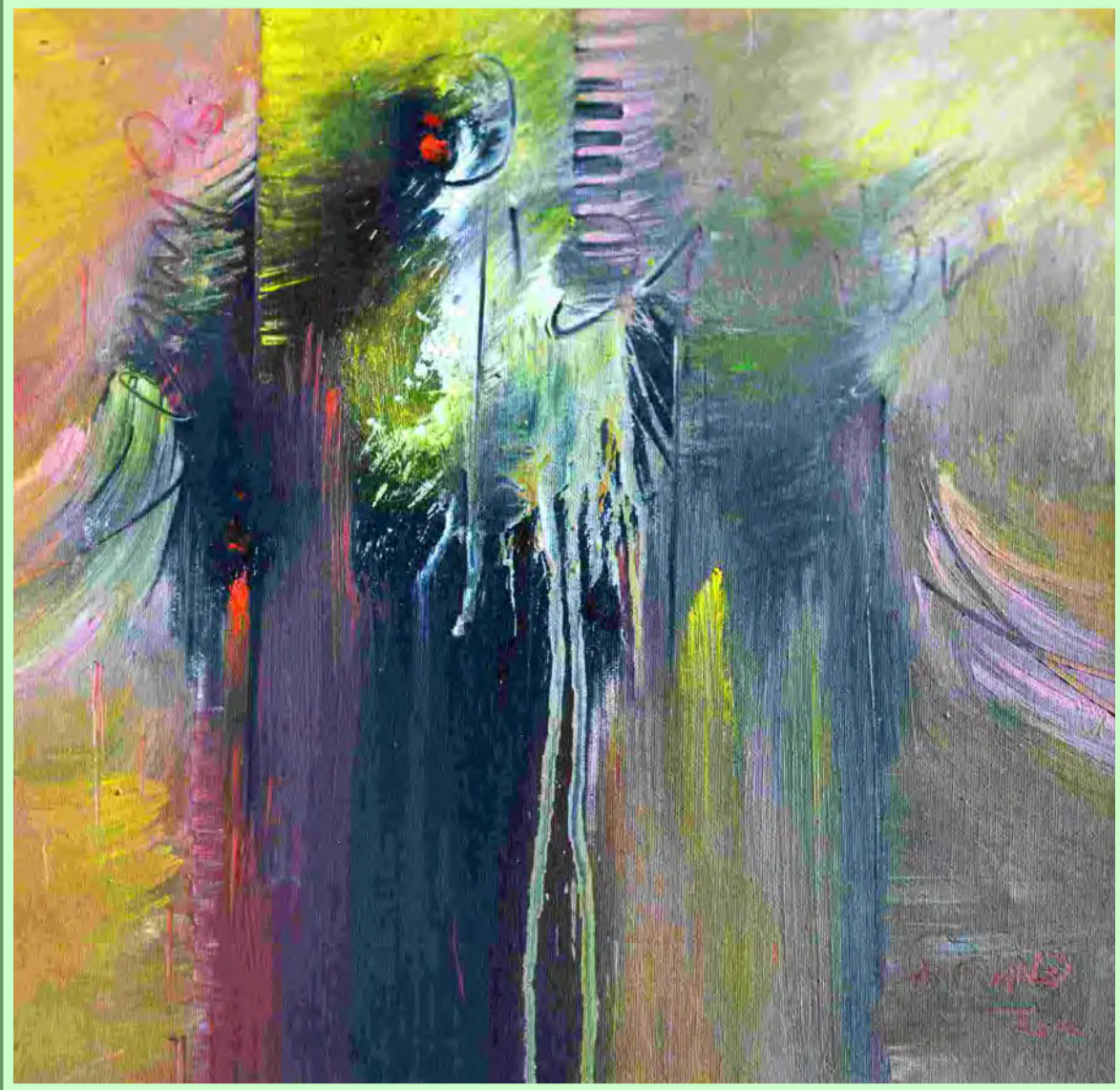
Referencias

- Bratosevich, Nicolás. “Brújulas culturales (I): Sujeto/ mujer/ De poetas y locos”. *Ricardo Piglia y la cultura de la contraconvención*. Buenos Aires, Atuel, 1997.
- Eltit, Diamela. *El Padre Mío*. 1989. Santiago (Chile), LOM, 2003.

- Foucault, Michel. "La literatura y la locura. Literature and madness". *Dorsal: Revista de Estudios Foucaultianos*, nro. 1, 2016, pp. 93-105. Research Gate, https://www.researchgate.net/publication/313029799_Traduccion_de_La_literatura_y_la_locura_de_Michel_Foucault. Acceso: 10 nov. de 2019.
- García del Río, Antonio. "Clandestinidad y periferia: Usos del género policial en la narrativa de Ricardo Piglia". *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, nro. 5, pp. 351-384, 2015.
- Joyce, James. *Ulises*. Barcelona, DeBolsillo, 2005.
- . *Finnegans Wake*. Londres, Faber and Faber, 1968.
- Llanos, Bernardita. "El sujeto explosionado: Eltit y la geografía del discurso del padre". *Literatura y Lingüística*, nro. 10, pp. 29-31, 1997.
- Macedo Rodríguez, Alonso. *De la crítica a la ficción y de la ficción a la crítica: Una lectura sobre la poética de Ricardo Piglia*. 2007. México, Universidad Autónoma Metropolitana, tesis de maestría.
- Mattalía, Sonia. *La ley y el crimen: Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Ojeda, Sergio. "Las ruinas del discurso en El Padre Mío de Daniela Eltit". *Revista Castalia*, pp. 25-33, 2011.
- Piglia, Ricardo. *Los casos del comisario Croce*. Barcelona, Anagrama, 2018.
- . *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Barcelona, Anagrama, 2016.
- . *Blanco nocturno*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- . *Respiración artificial*. 1980. Barcelona, Anagrama, 2001.
- . "La mujer grabada". *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 29-33.
- . "Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)". *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 55-68.
- . "Notas sobre literatura en un Diario". *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 81-101.
- . *Plata quemada*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- . *La ciudad ausente*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- . "Entrevista con Ricardo Piglia". Entrevistado por Edmundo Magaña. *La Jornada Semanal*, nro. 201, 18 abr. 1993, pp. 20-33. Suplemento cultural de *La Jornada*.
- . "La loca y el relato del crimen". 1975. *Cuentos con dos rostros*. México, UNAM, 1992, pp. 83-92.
- Rodríguez Pérsico, Adriana. *Ricardo Piglia: Una poética sin límites*. Universidad de Pittsburgh, 2004. Serie Antonio Cornejo Polar.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Matorral* / 2016 / acrílico sobre lienzo / 38 x 38 cm

Partituras músico-literarias: dialogismos culturales en *La marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla

Musico-literary scores: cultural dialogisms in *La marquesa de Yolombó* by Tomás Carrasquilla

Partitions musico-littéraires: dialogismes culturels dans *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla

Recibido 21-09-19

Aceptado 28-04-20

Sergio Edilberto Guauque Benítez¹

Universidad de Pamplona, Colombia

sergioguauque@outlook.com

Javier Omar Costa Puglione²

Consejo de Educación Secundaria (CES)³, Uruguay

javiercosta44@hotmail.com

Resumen: Este estudio se centra en las dimensiones culturales desde perspectivas músico literarias, que aproximan los procesos históricos simbólicos de la “negrería”. Pueden denominarse “partituras” a las piezas líricas insertas en la prosa carrasquillesca, debido a que resignifican diferentes “voces” subalternas que, en este caso, pertenecen a tradiciones yolomberas. Los análisis de algunos momentos líricos, en la novela *Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, connotan no solo las destrezas estilísticas en los discursos del autor, sino que también establecen proximidades del jazz como manifestación —la improvisación y el ritmo— entre la música y la literatura. Asimismo, los recursos retóricos están en función de procesos artísticos de la idiosincrasia afrocolombiana.

Palabras clave: Tomás Carrasquilla; Yolombó; jazz; negrería; literatura colombiana.

1. Licenciado en Español y Literatura (Universidad Industrial de Santander) y Máster de Estudios Avanzados de literatura Española e Hispanoamericana (Universitat de Barcelona). Grupo de investigación: GIPAL. <https://orcid.org/0000-0002-8504-7195>

2. Profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores «Artigas» (IPA). Máster de Estudios Avanzados de literatura española e hispanoamericana (Universitat de Barcelona). Grupo de investigación: GIPAL. <https://orcid.org/0000-0003-1996-1875>

3. También desempeña su labor docente en la Universidad del Trabajo de Uruguay (UTU) - CETP



Abstract: This study focuses on the cultural dimensions of music-literary perspectives, which approach the historical and symbolic processes of Afro-Colombians. The lyric pieces included in Carrasquilla's prose can be called "scores" because they resignify different subaltern "voices" that, in this case, belong to Yolombó traditions. The analysis of some lyrical moments in the novel, *Marquesa de Yolombó* of Tomás Carrasquilla, suggest not only the stylistic skills in the author's speeches, but also establish proximities to jazz as a manifestation - improvisation and rhythm - between music and literature. Likewise, rhetorical devices depend on artistic processes of Afro-Colombian idiosyncrasy.

Key words: Tomás Carrasquilla; Yolombó; jazz; Afro-Colombians; Colombian literature.

Résumé: Cette étude se concentre sur les dimensions culturelles du point de vue musico-littéraire, qui se rapproche des processus historiques et symboliques de la "negrería" (les gens noirs du pays). Les pièces lyriques insérées dans la prose de Carrasquilla peuvent être appelées "partitions", car elles resignifient des différentes "voix" subalternes qui, dans ce cas, appartiennent aux traditions de Yolombó. Les analyses de certains moments lyriques du roman non seulement évoquent les compétences stylistiques des discours de l'auteur, mais établissent également la proximité du jazz en tant que manifestation – l'improvisation et le rythme – entre musique et littérature. De même, les ressources rhétoriques sont fonction des processus artistiques de l'idiosyncrasie afro-colombienne.

Mots clés: Tomás Carrasquilla; Yolombó; jazz; afro-colombiens ; la littérature colombienne.

Tomás Carrasquilla extiende, en el entramado narrativo de esta obra, un particular estilo expuesto en sus relaciones circundantes con la música. Los espacios se hacen ficción en el tiempo y las "voces" de los personajes que se reúnen en la obra *La marquesa de Yolombó* se apropian de la labor tradicional antioqueña y, progresivamente, la colombiana. El ambiente rural y urbano acentúa los cimientos de cada palabra expresada por el autor; las creencias y costumbres evidencian una labor prodigiosa de la cultura nativa. Carrasquilla extiende, al universo literario de esta obra, un particular estilo por el lenguaje coloquial y muy regionalista, plausible en el léxico singular de sus personajes: "¡Y tan zarrapastrosos, tan hilachentos! ¡Si casi andaban en cueros! ¡Cómo les brillaba al sol el pellejo trasudado!" (Carrasquilla, p. 20). Su escritura es divergente frente a otros escritores, porque su estilo imparte melodía a la vida cotidiana es interceptada como reflexión en sus espacios literarios.

El título de la novela es una clave para el estudio y los tipos de lectura que se pretenden analizar sobre aspectos de ella: la temática musical en su filiación con la literatura y viceversa. *La marquesa de Yolombó*, epónimo, señala directamente al personaje femenino

principal, plantea la dicotomía del mundo europeo – “marquesa” – y del ancestral africano – “Yolombó” –, además de oficiar, este último sustantivo, como un toponímico que ubica al lector en una geografía real, existente, en Colombia, al nordeste del departamento de Antioquia, y coadyuva a la creación de la verosimilitud de esta narrativa.

El vocablo “Yolombó” es agudo, oxítono; su sonido es fuerte y contundente, y se incrementa, sobre todo, por la tríplica presencia de la vocal abierta “o” que, con el gesto de la boca, al pronunciarla, forma un círculo. Ese círculo, en el plano simbólico, puede representar la circularidad de las danzas ancestrales – africanas, amerindias – de los nativos de América Latina, y los ecos de las “voces” que el autor de esta obra, Tomás Carrasquilla, permite a cualquier lector atento y abierto a ellas, escuchar.

La literatura de este escritor antioqueño instituye una crítica idónea en su alrededor provincial, pero lo interesante son las relaciones que exhalan sus cauces intelectuales y, más allá, los ambientes trazados que, en ocasiones, mezclan la música como “coartada” con base en sus historias literarias. En este caso, la imagen literaria de *La marquesa de Yolombó* se concibe desde matices que, constantemente, poseen un estrecho vínculo con la música, porque los sucesos de la trama no solo rodean una época colonial instituida por la esclavitud y los reinados, sino que representan visiones internas en los versos de la novela que denotan motivos narrativos enlazados con los pensamientos del autor: “Esta visita tan grata / A mi familia y a mí, / Dolor no quita ni pone; / Pero se agradece, sí.” (Carrasquilla, p. 71). No obstante, muchos de ellos, también pueden delimitarse desde jaculatorias que manifiestan su singular literatura. El pronombre “mí” y el adverbio “sí” forjan, por su posición en los versos, una melodía en los versos y, por ende, la estructura particular de los vértices novelescos. El vínculo de la sociedad se refleja desde la armonía improvisada y el ritmo que dialogan desde los espejismos culturales, en las tradiciones y costumbres colombianas. La perspectiva de esas composiciones musicales, en Carrasquilla, precisa de figuraciones enlazadas desde el sabor afro: su comida, su baile y su danza. No hay nada más eminente que la mirada regional determinada por la comprobación de tradiciones con la que los personajes y el narrador conviven.

Estas estructuras armoniosas reverberan en términos como “familia”, “visita” y “grata”, la cultura gastronómica y popular de Yolombó. En suma, los espacios pueden configurar tonalidades esparcidas desde la rememoración del afrocolombiano: música, sabor, danza y creencia meridional (afro).

El creador posee lazos notables con su región, y su influencia se reconoce en su tejido literario: diálogos coloquiales y agudos contienen un enfoque considerable de su existencia. En el fondo, cada palabra dentro de su obra literaria se impregna de historia; su literatura se entremezcla en el trasfondo de la política, la cultura y la sociedad colombiana. La investigadora Amalia Castaño (2014) enuncia:

De allí que la recepción crítica de la obra de Carrasquilla haya estado sujeta a los valores y apreciaciones estéticas de la época. Es por ello que ahora, donde se reconocen los procedimientos, la perspectiva de la historia y la toma de posición del autor se posibilitan interpretaciones más complejas y elaboradas de su lugar en la literatura colombiana (p. 21).

No obstante, se aproximan huellas musicales cifradas y ellas se divisan en sus trazos de carácter estilístico; esta compilación se enmarca por un transitorio conjunto de composiciones muy particulares que determinan el carácter, posiblemente, subrepticio de la historia expuesta en la sociedad dominante y el yugo español de los Caballero y Alzate: “Don Pedro y Doña Rosalía han traído consigo varios esclavos y sendas ejecutorias de nobleza.” (sic) (Carrasquilla, p. 17). Igualmente, la opresión del negro africano: “¡Pobres negritos! Cargaban como animales” (Carrasquilla p. 9). Y, por último, las etnias indígenas y la visión de los latinoamericanos en su lucha por no ser sometidos y explotados: “En esta clase era donde el diablo estaba más regado, donde era más temido y prestigioso, por reunirse en ella las tres versiones de su poderío: la católica, la africana y la indígena.” (Carrasquilla, p. 69).

En las frases armónicas se conciertan narrativas que unen la reminiscencia del departamento antioqueño, pero con tonos inspirados en la lírica, en la tonalidad musical folclórica de esa región. Los contenidos de cada verso provienen de la memoria y de la labor literaria del autor y de su recorrido por la realidad paisa. Desde ellas, él crea “voces” en sus personajes que reconocen una “metadiégesis”, que apoya como principio de expresión coloquial a la obra, porque le da más alcances en su temática, el personaje se mezcla con sus aspectos culturales transformados en el espacio narrativo: “Robó con dura mano / La parca el alto honor del patrio suelo / Y su espacio llenó de asombro y pena.” (Carrasquilla, p. 178). Igualmente, estas composiciones manifiestan la evocación coloquial de la historia como guía, como un instrumento de criticidad y compositora de pensamientos. Al respecto, el narrador emite “voces” de criticidad desde los versos que producen conexiones con la obra: la locución “alto honor del patrio” incita la dignificación de la “negrería”. Asimismo, términos como “asombro” y “pena” connotan esos ribetes alegóricos con los que la figuración de la parca adquiere dimensiones extrapoladas desde el subyugamiento español.

Los versos, al explorarse, pronostican en la obra de Carrasquilla un sistema de creación discordante al explayado en el contenido real de los capítulos de la historia, pues son el resultado de una inmersión hacia lo más profundo de los recuerdos territoriales del autor. Por ende, personajes como doña Bárbara Caballero y Alzate son la expresión de la época, y sus enunciados se bifurcan entre la lucha del pueblo por cambiar estigmas, y una historia escondida en la melodía, mediante el reconocimiento de sus palabras, a través de su herencia meridional: “¡Aquí de tu inventiva, Bárbara Caballero! Pronto cada pareja corría con un cajón, clavado en dos troncos paralelos, salientes a lado y lado. Cátame el primer preludio de las parihuelas.” (Carrasquilla, p. 105). Los hechos ficcionales trascienden en esos espacios minúsculos y llenos de carácter vital y rítmico, puesto que las expresiones son

significativas y pueden ser las memorias que generan un nuevo material lingüístico y una posición fidedigna de la música en Yolombó, representada en la narrativa.

En este espacio narrativo se descubren encuentros entre la música y la literatura, pero esa apreciación se comprende desde segmentos de la memoria colombiana, específicamente yolombera, dado que esta zona antioqueña ocupa axiomas de raíces africanas y logra enlazar la idea musical y literaria. La crítica Esther Ojeda acota: “La literatura utiliza la música como coartada: el texto de las canciones necesita de ella, la lírica comparte con la música uno de sus elementos esenciales como es el ritmo [...]” (Ojeda, p. 122). De esta manera, los versos flotantes exhiben tópicos mediante interpretaciones musicales. Se construyen visiones indirectas hacia la música, dispositivos que estimulan a los personajes dentro de los espacios literarios.

Otra de las líneas de análisis es Bárbara Caballero y Alzate. Es un personaje contradictorio, magnético y desafiante que, sin dudar, adquiere mayor fuerza y riqueza en los perfiles psicológicos con que es gestada para la novela *La marquesa de Yolombó*.

Bárbara Caballero, desde el comienzo de la obra, seduce a cualquier lector con sus historias de vida: es una mujer decidida, que va en contra de todo lo instituido. Su biografía es una enorme construcción que se erige entre su genealogía —hija de padres españoles— con sus pensamientos occidentales y, por otra parte, con su nacimiento y crianza en Yolombó, ciudad de Antioquia que la ve nacer, crecer, desarrollarse e integrar la otra polaridad en sus costumbres, que tiene que ver con los universos de los afrodescendientes. Estos mundos son inculcados y asimilados no solo por el contacto de ella —trabajos en las minas mediante, codo a codo con ellos—, sino también en el vínculo cercano con sus amigos afro, Sacramento y Candelario. De esta manera, la marquesa oscila entre la fidelidad al rey y a la corona, pero, asimismo, hacia la idiosincrasia mágicofantástica del afro. Bárbara Caballero es un claro ejemplo de sincretismo cultural.

Esta ambivalencia de sus universos simbólicoculturales admite la observación del “diálogo”⁴ y la “polifonía”⁵ —en términos de Mijail Bajtín—, producido entre ellos. Desde que el narrador empieza a esbozar los enérgicos rasgos de la personalidad de Bárbara Caballero, que su propio padre, don Pedro Caballero, respeta, e induce a su madre (no convencida de los comportamientos de su hija), a dejarla crecer libremente.

4. El “dialogismo” es el eje vertebrador de todo el pensamiento bajtiniano, lo que permite entender a la cultura y sus elementos constitutivos en múltiples diálogos, atemporales, trascendentes. Según Elsa Drucaroff (1994), el concepto cardinal de todo el pensamiento bajtiniano es el de “dialogismo”, el carácter dialógico de los enunciados. Toda expresión encuentra el objeto a que está dirigida ya especificado, discutido, valorado; toda palabra entra en un medio dialogante alterado y tenso de las palabras ajenas.

5. Según E. Drucaroff, “polifonía y dialogismo no están nunca diferenciados en Bajtín, pero de la lectura de su obra surge que no son sinónimos” (Drucaroff, 1994, p. 117). El concepto bajtiniano de *polifonía*, especialmente desarrollado en su trabajo sobre F. Dostoievski, en un primer momento, se entiende como una técnica de construcción narrativa, donde “el acto de habla dialógico busca desplegarse en sus máximas posibilidades” (Drucaroff, 1994, pp. 118-119), y se opone a la *monofonía*, que intenta silenciar el diálogo. Es decir: la polifonía es un medio de hacer patente el carácter dialógico del habla, pero el dialogismo trasciende el carácter de procedimiento narrativo; es más bien un rasgo del discurso humano.

La decisión de Bárbara de ir a trabajar a las minas junto con los esclavos, a quienes ella defiende y les otorga los mayores privilegios, es muy provocativa y no común entre las señoritas de su linaje. Pero, desde los primeros balbuceos, este personaje muestra con muchísimo énfasis su voluntad por ser distinto, por salirse de los márgenes, del canon de lo establecido, en definitiva, su acentuada rebeldía: “La que se saliera de tal norma, tendría de ser una loca desaforada, desenvuelta y hombruna” (Carrasquilla, p. 35).

La crianza de Bárbara al lado del afro descendiente permite que ella, entre otras cuestiones, aprenda canciones, ritmos, tonos musicales de su cultura y las integre a espacios familiares. Tiene acostumbrados a sus padres a escucharla cantar y a entonar al compás de su sangre atraída por el universo afro:

[...] Con sus guitarreos, cantos, regocijos y chanzonetas es la única de esa su prole, simplona y apocada, que comparte con ella el genio barbián y sevillano; la única que le ha heredado el oído musical y la afición a bureos, galanuras y majezas; la única que con sus manos facultativas, perfila los arreglos caseros que hacen las negras, poniendo en todo gracia, delicadeza y señorío. La casa sin su Bárbara se le hace lóbrega, taciturna y sin orden; y, por otra parte ¿cómo permitir que una moza casadera, de tal linaje y de tales condiciones, vaya a esconder su juventud y a malograr su salud en esos huecos insalubres? (Carrasquilla p. 35).

En la novela hay espacios para la lírica en general. Hay momentos en que la prosa de Carrasquilla asume matices poéticos e, incluso, en los capítulos en que el narrador describe las fiestas afro, aparecen canciones y composiciones en verso.

El primer texto lírico de tan solo cuatro versos con rima consonante en los pares aparecido en la novela, es una jaculatoria que reza Bárbara al dormir y despertarse: “San Pablo: si Dios te hizo / Tan grande y tan milagroso, / Líbrame de las culebras / Y de animal ponzoñoso.” (Carrasquilla, p. 26). Con esta oración, el narrador cede al lector una de las características de Bárbara, que el tiempo irá borrando en ella: el miedo.

En los mundos afro, las canciones y la música están presentes como unidades de costumbres y ambiente carnavalesco, donde la broma, lo jocoso y la risa anclan sus raíces. A propósito del “carnaval”, expresa M. Bajtín (2005):

El problema del carnaval (en el sentido del conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnavalesco), de su esencia, de sus profundas raíces en la sociedad y en el pensamiento primitivo del hombre, de su desarrollo en una sociedad de clases, de su excepcional fuerza vital y de su encanto impercedero, es uno de los problemas más complejos e interesantes de la historia de la cultura [...] (p. 178).

El carnaval construye y constituye un vasto fenómeno, porque se ven implicados o confluyen “sincretismos culturales” propios, donde las “voces” y las culturas dialogan. En el capítulo V, por ejemplo, una serie de serenatas en las bodas públicas del pueblo de Yolombó traducen la impronta burlesca: “Beso / Y rebeso / Planta, carcañal y hueso / Y vuelvo a besar / Planta, hueso y carcañal”. Y el visitado responde: “Pago / Y repago / Tal besar, merced y halago / Y vuelvo a pagar / Favor, halago y besar” (Carrasquilla, p. 76). En estas dos composiciones hay varias figuras, todas unidas para favorecer la jovialidad propia de los climas de festividad.

Así, la poliptoton — figura de repetición —, en el plano fonético ayuda a crear el ritmo: “Beso [...] rebeso [...] besar”. A las anáforas de las conjunciones copulativas “y”, acompañan los polisíndeton de la misma conjunción para otorgar el efecto acumulativo de la disparidad semántica de vocablos, que logran la risa: “Planta”, “carcañal”, “hueso”, por un lado; “favor”, “halago”, “besar”, por otro. En el primer caso, entre las tres primeras palabras hay similitudes: la verticalidad, la dureza, la resistencia, la cuestión de que son elementos de la naturaleza, pero el significante “hueso” irrumpe como lo dispar. En el segundo caso, los tres significantes están relacionados con la boca, solo que el último “besar” introduce la ternura en un temple que con “favor” y “halago” connotan y conforman una antítesis: la bufonada.

En ambos textos en verso, lo que más despunta es el plano auditivo, el ruido de los besos, del hablar, de los huesos. Y se activan otros sentidos, como el visual y táctil, por lo que es un cuadro sinestésico.

En el capítulo VI, en medio de la fiesta de los afros, una mujer afro del bullicio provocada con caña por don Chepe, recita unos versos en el que emerge el discurso religioso católico en las referencias de los diferentes personajes de Juan de la Biblia: “Brindo por San Juan Bautista, / Por San Juan Evangelista / Y por toditos los Juanes / Que figuran en la lista” (Carrasquilla, p. 89). Merodea don Pedro Caballero para vigilar el jolgorio de esta comunidad y escucha, al pasar, este discurso burlesco y no le simpatiza. No obstante, tampoco toma una medida drástica. Sigue la fiesta, y otra mujer afro, en medio de la algarabía, recita unas coplas. El narrador recrea el clima: “Una negra, con tamaña jeta y dientes muy blancos, surge de pronto; hace venia y monadas. Cifran los alicantinos; y con voz de contralto extensa y flexible, con cierto gusto y buena afinación, ayudada de música y zandunga, echa estas coplas: [...]” (Carrasquilla, p. 92). Las coplas, los recitados vienen acompañados de ritmos relacionados con lo musical en sí, con los recursos fónicos, pero también con los ritmos corporales, con lo cinético de los movimientos físicos, puesto que bailan, danzan al compás de sus tradiciones culturales.

La marquesa de Yolombó deja planteados sugestivos caminos para que el lector, en el transcurso de la trama, vaya aprendiendo junto con Bárbara Caballero, acerca de las prácticas simbólicoculturales de las comunidades afro, en cuanto a la música, al vocabulario, a sus comidas y múltiples variantes más:

Caracoles y coles⁶
Son mi comida:
Una caracoleada
Me dio la vida.

6. En este primer verso hay varios juegos lingüísticos: igualdad fónica por la rima consonante interna (“coles”); la palabra “caracoles” está compuesta de dos morfemas bases — “cara” y “coles” —. El primero, “cara” puede hacer referencia, por polisemia, a los rostros de la fiesta, del carnaval festivo.

Pimentón y pimienta,
Ajo y cebolla,
Son los cuatro recados
Que le echo a mi olla.

Culantrón y cominos
Le echo al mondongo;
Anís y nuez moscada
En todo pongo.

Ajonjolí y jamaica,
Canela y clavos,
Le pongo hasta al cacao
De los esclavos.

Por eso me mantengo
Yo tan caliente,
Que hasta a micos y monos
Les pelo el diente.

En esto me da ataque
De mordedera
Y a todos los ataco
Como una fiera
(Carrasquilla, pp. 92-93).

El narrador expresa la reacción del colectivo en el festín: “Y sale como un volador. Palmoteo y risotada general” (Carrasquilla, p. 93). El júbilo de las celebraciones africanas son aplaudibles, aclamadas y aprobadas por las comunidades, en ese diálogo cultural que establecen. Es más, apunta J. Mejía Duque (1952): “La ‘alegría africana’ contrapesa la melancolía acostumbrada” (p. 99). El narrador reconoce, de manera constante, en estas instancias de festejos, el espíritu africano, “desborda la alegría africana en este día de las venturas: bailes, cantos, cohetes, alternan con los atracones de carne asada y de aquellos ajiacos que alimentan con el vaho” (Carrasquilla, p. 99).

En “voz” de la mujer afro, sus coplas rimadas son seis estrofas en cuyos versos pares, la rima es consonante. Las cuatro primeras estrofas rondan en asuntos tales como comidas típicas, fundamentalmente africanas —“caracoles”, “coles”, “caracoleada”, “mondongo”—, condimentos y especias que emplean en ellas —“pimentón”, “pimienta”, “ajo”, “cebolla”, “culantrón”, “comino”, “anís”, “nuez moscada” y otros—. Y, las dos últimas, luego de enfatizar la buena salud que les brindan esos alimentos, otorgan rasgos de la personalidad de los afros como la fiereza, avivada a consecuencia de afrentas o ataques que padecen por su etnia.

El polipote, como recurso estilístico vuelve a reiterarse (“caracoles”, “coles”, “caracoleada” / “pimentón”, “pimienta”). Pero, surge la conjunción “y” con otra función, la

de coordinar sustantivos en un mismo sintagma nominal, y le aporta, desde el punto de vista fónico, un ritmo ágil y pegadizo a la canción: “caracoles y coles”, “pimentón y pimienta”, “ajo y cebolla”, “culantrón y cominos”, “anís y nuez moscada”, “ajonjolí y Jamaica”, “canela y clavos”.

Mostrar las particularidades de los universos afros, en la novela, permite a su autor Carrasquilla, concebir no solamente a su gran heroína doña Bárbara Caballero con sus rasgos europeos, sino también apostar a la construcción y consustanciación en el diálogo que ella forja con la temática del negro africano. Los críticos Moreno Tovar (2010) y Giraldo Castro (2012) entienden que en la obra de Carrasquilla hay elementos que evidencian concepciones de los universos afro desde ópticas racistas. Hacen hincapié, igualmente, en su visión europeizada del autor. Sin embargo, más allá del indiscutible rol de los afrodescendientes en las épocas de la Colonia y que deben su aparición en obras literarias porque están integrados en los procesos históricos, es primordial no perder de vista, que el escritor crea espacios discursivos para ellos, les otorga “voces”, por lo tanto, será discutible hasta qué punto puede ser tildado de autor “racista”. Si se piensa en los diálogos interculturales, tal vez, uno de los desafíos de este trabajo, sea el de leer a *La marquesa de Yolombó* con perspectivas más amplias y no reduccionistas de la cuestión del negro, como expresa el “yo lírico” del poeta cubano Nicolás Guillén, en su “Pequeña oda a un boxeador mulato” de su obra *Sóngoro Cosongo*:

[...] Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol,
y busca en Harlem y en La Habana
jazz y son,
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad.
(Guillén, p. 17).

Doña Bárbara Caballero ha asimilado los rasgos culturales de los afros y, a pesar de ser hija de europeos, ella defiende a sus amigos que le han enseñado sus misterios y sus magias. Bárbara no quiere ver que la mujer sea tratada como subalterna y tampoco sus amigos negros, por eso “les da dos días libres por semana, buena alimentación, buen alojamiento, buena ropa y buenas medicinas. Cepo y látigo, nunca jamás; trato franco y cariñoso, siempre” (Carrasquilla, p. 139). Bárbara es una mujer inteligente, se relaciona con las mujeres “intelectuales” y, según Mejía Duque, muy acertadamente en su análisis de Bárbara: “Significativamente, estas mujeres cultivadas son allí las conciencias más ecuánimes y menos atormentadas” (Mejía Duque, p. xxxv).

En los trazos de la novela se acopla, gradualmente, el arte musical. Esas proximidades en la literatura de este antioqueño son perceptibles cuando se mezclan las “voces” caniculares que instauran manifestaciones de la cultura del escritor; los espacios en la obra

son determinados por las conexiones etnográficas del afrocolombiano, y por la intervención de los personajes que enlazan la continuidad literaria de los encuentros musicales: “Las minas sin culebras / Ni calenturas, / En vez de oros y platas, / Dan amarguras.” (Carrasquilla, p. 125). Tales versos expresados por doña Bárbara ilustran la figuración etnográfica y se construyen en el espacio musical mediante la reacción de otros personajes; en este caso, el personaje don Pablitos involucra ese aspecto desde la cultura yolombera: “Vea, mi Barbarita: por todas esas tierras frías y sanas [...] les meten toíta la negrería del África” (Carrasquilla, p. 125). Los móviles antepuestos demarcan los vínculos propios de las memorias del pueblo y, además, la pasión emergente del pensamiento de doña Bárbara, entonces la bifurcación – música y literatura – genera una historia incomparable a la expuesta en Carrasquilla, dado que los versos instaurados revelan la pasión de la región antioqueña y no las acciones literales de la protagonista doña Bárbara.

En la interpretación de la estrofa anterior se puede manifestar que el sustantivo femenino “negrería” es la perspectiva latente y reflejada del pensamiento musical meridional de la obra. Entonces, las palabras “minas”, “oros” y “platas” convergen con el encuentro de este vocablo y, en este caso, el ritmo determina el cruce y construye asociaciones marcadas por el sentido del intercambio histórico. A propósito, en los versos se encuentra una aliteración estructurada por las palabras “calenturas” y “amarguras” que poseen la significación íntima de las acciones del personaje principal, doña Bárbara.

Desde esta contemplación, se encuentran marcadas las acciones vinculadas a un territorio musical adyacente que se hace lenguaje – la expresión musical afrocolombiana – y los elementos de la protagonista en su enfrentamiento a su papel de mujer que fluyen como expectativa de toda la obra, en general.

La marquesa de Yolombó vincula en sus recorridos literarios, rincones líricos de la ciudad antioqueña. En el trayecto de esas composiciones se presentan ambientes vinculados a la estampa africana y posiblemente forjadas desde particulares límites jazzísticos como la improvisación y el ritmo. Entonces, Beatriz Aguirre (2008) demarca:

Las páginas creadas por Carrasquilla están habitadas por un inmenso mundo sonoro donde la percepción auditiva cumple un papel privilegiado a través de la música, los sonidos de la naturaleza, de la vida rural y urbana, los acentos regionales, el silencio, el talento musical y, ocupando un puesto especial, las voces de sus personajes (p. 62).

La recepción musical de esta obra surge del equivalente encuentro con la “negrería” y los personajes de la novela. Esos hilos narrativos están, posiblemente, empapados de música, y es tan profundo que sus asuntos literarios rememoran pasos musicales improvisados, pero con ritmo. Dentro de ese universo musical, la resonancia africana fija matices jazzísticos mediante los versos expuestos en la obra de Carrasquilla, porque se establecen trasfondos armónicos, es decir, palabras fundidas en la melodía meridional.

En tal sentido, el investigador Joachim Berendt (1994) aporta:

“Escuchen bien la vanguardia, y descubrirán ritmos africanos. Oirán las raíces del jazz”, ha dicho. El hecho de que la naturaleza negra, negroide y africana del jazz no sólo no se esté suprimiendo al continuar el desarrollo de la música sino que, por lo contrario, adquiere una importancia cada vez más concentrada y válida, conforme la música negra de América en forma progresiva se quita las cadenas de las leyes musicales europeas (p. 3).

En consonancia, el recorrido literario posee tintes de sonoridad africana y la interpretación de la época los clasifica alrededor de sus personajes, pero se desencadenan espacios verosímiles que convergen desde problemas culturales, sociales y políticos de la sociedad. Jaime Mejía Duque (1952) en el prólogo de la novela explica: “[...] la marquesa criolla existió “realmente”, como su Yolombó con las minas, los negros esclavos [...] Los personajes de primer plano son, sin lugar a dudas, el ruidoso Taita Moreno, Bárbara Caballero, la negra Sacramento [...]” (p. XXI). En esa perspectiva histórica, el contexto se asume desde una impresión dominante para el proceso musical y la aseveración formulada por el escritor es un referente contundente: el pueblo de Yolombó.

Así, el trasegar musical hecho ficción en la obra se puede visualizar en apartados particulares. En el capítulo X, se reconoce un aspecto melódico titulado “Fandanguillo con verso cantado”, que posiciona el arte africano, porque los motivos narrativos figuran como móviles representados en la acción de sus personajes, en el que giran distinciones de la calidad de los personajes negros. Por lo tanto, la marquesa no sería la única protagonista de la historia, sino que hay intervenciones de otros personajes en la tradición expuesta por la música: “Venga el fandanguillo, / De los chapetones, / Que siembran pepinos / Y arrancan melones.” (Carrasquilla, p. 146). El espontáneo carácter musical de estos versos denota el acervo literario fundido en Yolombó y la caracterización del encuentro cultural entre doña Bárbara y la “negrería”:

El alma sonadora de Doña [sic] Bárbara, mejor que el instrumento campesino, vibra y vibra en este raptó, no sabe si de alegría o de tristeza [...] El aire es monótono y pausado, algo así como un minué africano de salvaje elegancia, como un amor a fuego lento que no agotase a los amantes. Negros y negras, frente a frente, los ojos en los ojos, rutilos en lo blanco, ígneos en las pupilas, al aire los tizones, danzan y danzan al redor de la fogata (Carrasquilla, pp. 145 - 146).

Este lazo queda forjado mediante la naturalidad de la estrofa de rima consonante. Los vocablos “fandanguillo” y “chapetones” son claves para la historia yolombera, pues arraigan su proceso intrínseco relacionado con la música; cada significante relaciona procesos de tradición: bailes africanos y ritos para atraer la lluvia. De este modo, el autor de *La marquesa de Yolombó* juega con los vínculos culturales y la afición musical antioqueña, dado que los dos versos finales determinan la noción del fandanguillo: la utilidad del chapetón es la obtención de recurso alimenticio.

En cuanto a los matices musicales que, factiblemente, se relacionan con las concepciones temáticas de la novela, las estrofas pueden establecerse con el contenido

generado por el *jazz* como la improvisación y el ritmo, pues desde puntos transversales como la herencia y la tradición de la visión africana se generan esas tonalidades. Por consiguiente, los versos guardan cierta relación con las acciones literarias, puesto que los personajes se van desarrollando, conjuntamente, a la par de la música. El autor guarda relación con las culturas afrodescendientes, su música y su literatura: “Una negra guardó un cocol / ¡Ay sí, señor! / Mandó que se lo alcanzara / ¡Ay sí, señor! / Y así que se lo alcancé / ¡Ay sí, señor! / Mandó que se lo pelara.” (Carrasquilla, p. 147). En efecto, la historia ha suscitado un ambiente diferente expalado en el pensamiento interno del autor.

En este recorrido de la ficción, se distinguen, *in situ*, dos perspectivas en los universos narrativos de *La marquesa de Yolombó*: en primera instancia, los móviles de los personajes comprendidos en el pueblo antioqueño; en segunda instancia, el entorno musical que reitera la reminiscencia africana y transforma el lenguaje. La ensayista Catalina Restrepo añade: “La música, el verso y la danza son elementos que acompañan constantemente la narración y constituyen a la vez la manifestación viva de la religiosidad y de la mixtura cultural constitutiva del alma yolombero” (Restrepo, p. 27). El vocablo “improvisación” representa un auténtico y reconocible rol dentro de la narrativa de Carrasquilla, por consiguiente, el contacto directo con la estrofa se ajusta hacia dos instancias: la anáfora que se expresa en el verbo conjugado “mandó” y el polipote referenciado en “alcanzara” y “alcancé”. A lo anterior, se puede determinar que las palabras dentro de los versos posicionan un interpuesto improvisado. Joachim Berendt expresa: “Él músico de jazz improvisa sobre armonías dadas” (Berendt, p. 233). Entonces, la concepción vinculada al *jazz* determina que la mezcla de acciones literarias, también, crea espacios de improvisación, pero determinadas por las expresiones verosímiles y musicales alrededor de la novela:

La música de la voz, sin canto ni tonada, jamás se había oído en Yolombó. Nadie entiende jota de lo que dice; pero lo bello no se hizo para entenderlo. La escuchan, sobrecogidos, como si fuera un ave de otro mundo que entonase melodías nunca oídas (Carrasquilla, p. 178).

En consecuencia, se visualizan miradas espontáneas, perspectivas de lecturas renovadas, en las que la música representa otro orden en el escritor. Para este estudio, encuentros musicoliterarios sugieren visiones del *jazz* mezcladas en dos términos, las “dialogicidades” con la literatura. A partir de acciones particulares de los personajes y, claramente, de la protagonista principal—doña Bárbara— se atribuyen estas nociones jazzísticas, dado que la “coartada” se encuentra en la lírica que entabla una posición entre la música y el espacio improvisado de la obra.

En concordancia, se localizan espacios rítmicos con relación a esta estrofa. En este sentido, se puede decir que el ritmo musical está sujeto al arte en general: “[...] en la música

cada construcción posee su propio ritmo, y [...] en la naturaleza la ordenación casual de las cosas también presupone un ritmo [...]” (Kandinsky, p. 117). Por tanto, el *jazz* funciona como enlace directo de la tradición africana y la postulación de la lírica expuesta en las acciones de los personajes de la obra de Carrasquilla. Joachim Berendt explica: “el grupo del ritmo soporta al grupo de la melodía. Es como el lecho de un río en el que fluye la corriente de las líneas musicales.” (Berendt, p. 299). Por consiguiente, el epónimo suscitado en las expresiones “¡Ay sí, señor!” posee su ajustado ritmo mediante la reiteración y se complementa con los versos intercalados.

La composición escrita, y el empleo de esta figura retórica, circunscribe en la obra planos inadvertidos, pero que no interrumpen la trama de la novela en su orden y estructura, porque los significantes propician analogías por su imperativa admiración entre el sabor caribeño musical y la cultura africana expuesta en el pueblo yolombero. Por último, el narrador enuncia: “Marcan los pies el ritmo, como los golpes del bolillo en el parche del tambor. En repentino y simultáneo ímpetu, se desprenden, se vuelven del revés, espalda con espalda. [...] saltan de un lado, saltan del opuesto, hacia dentro, hacia fuera [...]” (Carrasquilla, p. 146). Esta situación compone espacios ficcionales, mundos recorridos por ambientes del autor, que están enfocados, considerablemente, en proporcionar las existencias transitorias del espacio musical desde segmentos de la obra de Carrasquilla.

Finalmente, los análisis efectuados establecen la creación de discursos y justifican la musicalidad. Las investigaciones sobre música y literatura han evidenciado que los escritores adquieren lenguajes en sintonía con ciertos recursos musicales.

Es así que encontramos direcciones ineludibles que convergen, característicamente, entre literatura y música. Se estipula que Carrasquilla no precisa, necesariamente, de lenguajes elocuentes —su obra apela a los lenguajes diversos, coloquiales—, construye mundos versátiles, donde lo discordante, en ocasiones, encuentra sus espacios lingüísticos.

De igual modo, se revelan intercambios entre los pensamientos del escritor y sus contextos. Carrasquilla reconoce, en la música, lugares prominentes en sus recuerdos: la ciudad antioqueña de Yolombó.

En el estudio de la novela se transita por motivos narrativos —vínculos de la música con la literatura—, que involucran algunas esferas de la vida del autor. Se pueden observar las incorporaciones de la música de los universos afrodescendientes, que establecen espacios narrativos reales y ficcionales en esta prosa.

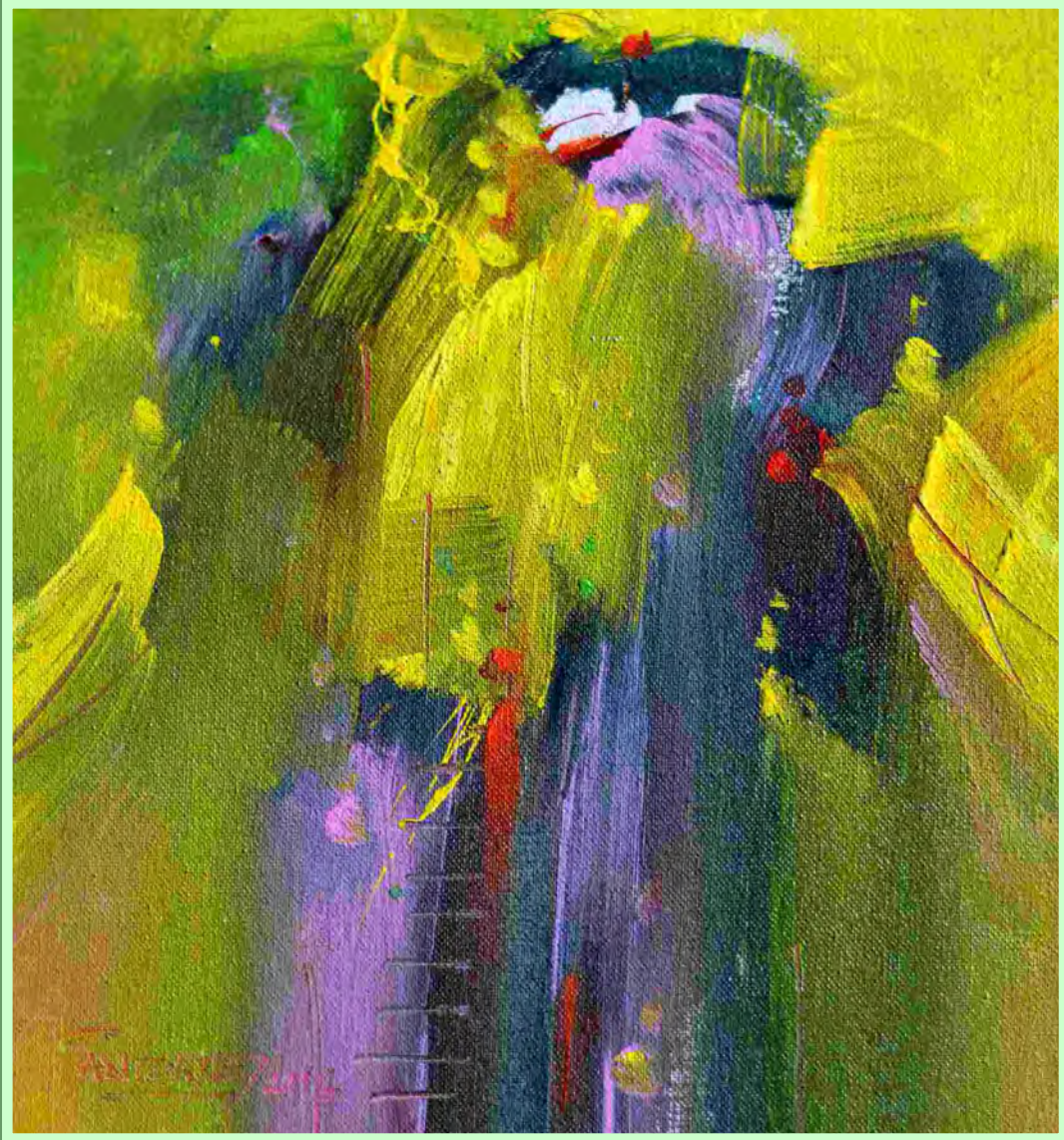
En definitiva, se comprende que la música emergida en la literatura promueve estructuras abiertas. Por ello, las reflexiones no quedan cerradas a una propuesta unilateral, sino que las concepciones literarias pueden ser estipuladas desde otros escritores y otras narrativas que otorguen nuevas visiones, para explorar en las construcciones analíticas, y continuos estudios de la literatura y la cultura hispanoamericana.

Referencias

- Aguirre, Beatriz. "El mundo sonoro en Tomás Carrasquilla". *Revista de Estudios de Literatura Colombiana* (nº 23), Universidad de Antioquia, 2013, pp. 61 - 86.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Berendt, Joachim. *El Jazz: De Nueva Orleans al jazz rock*. Traducción de Jas Reuter y Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Carrasquilla, Tomas. *La marquesa de Yolombó*. 1952. Edición y cronología de Kurt L. Levy, prólogo de Jaime Mejía Duque, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1974.
- Castaño, Amalia. "La voz del personaje femenino en la construcción de una posición realista crítica desde *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla". *La Palabra* (nº 24) Colombia, Universidad Pedagógica y tecnológica de Colombia, 2014, pp. 17 - 24.
- Drucaroff, Elsa. *Mijail Bajtín: La guerra de las culturas*. Buenos Aires, Almagesto, 1994.
- Guillén, Nicolás. "Pequeña oda a un boxeador mulato". *Sóngoro Cosongo*. Buenos Aires, Losada, 1976.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. México, Premia, 1981.
- López Ojeda, Ester. "Literatura y música". *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, (nº 37), 2013, pp. 121 - 144.
- Mejía Duque, Jaime. Prólogo. *La marquesa de Yolombó*. Por Tomás Carrasquilla, edición y cronología de Kurt L. Levy, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1974.
- Restrepo, Catalina. "Cantos e interacción cultural en *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla". *Revista de Estudios de Literatura Colombiana* (nº 13), Universidad de Antioquia, 2013, pp. 25 - 40.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Entre amarillos* / 2016 / acrílico sobre lienzo / 39 x 35 cm

Mentira y verdad en *El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse

Lie and truth in *El largo atardecer del caminante*, a novel by Abel Posse

Mensonge et vérité dans *El largo atardecer del caminante*, roman d'Abel Posse

Recibido 12-02-20

Aceptado 15-05-20

Víctor Manuel Valdés Rodda¹

Investigador independiente, México

valdesrodde@hotmail.com

Resumen: Este artículo se refiere a un autor, Abel Posse, perteneciente a una segunda oleada del llamado *boom* latinoamericano, y a un libro: *El largo atardecer del caminante* (1994), ejemplo de nueva novela histórica latinoamericana. En este libro, su personaje principal, Cabeza de Vaca, al encontrarse en el ocaso de su vida, decide contar lo que silenció en su crónica *Naufragios* (1542). De esta manera, Posse se vale de la crónica y del personaje histórico para, mediante la ficción, hacernos llegar su interpretación sobre ese evento hoy conocido como la conquista de América, al cual el escritor argentino ya había dedicado las novelas *Daimón* (1978) y *Los perros del paraíso* (1983). En tanto novela, no se espera de ella, como de ninguna otra, que sea veraz, pero sí verosímil. Es una simulación, o para decirlo a tono con Mario Vargas Llosa, una mentira a través de la cual se indaga la verdad. Y más que mentira, ficción, pues parte de la realidad y guarda un nexo con ella, aunque carece de valor operatorio. *El largo atardecer del caminante*, además de dura crítica a la conquista española, es exaltación de América Latina y muestra del viaje como una forma de autoconocimiento.

Palabras claves: Nueva novela histórica; crónica; ficción; Cabeza de Vaca; conquista española.

1. La Habana, 1965, se graduó de Periodismo en la Facultad de Periodismo de la Universidad Carolina (1982-1986). Obtuvo su grado de Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe en la Universidad de los Andes, Venezuela (2014). Durante 20 años residió en ese país, donde fue profesor universitario, corrector y traductor en diversas casas editoras. Actualmente, vive en México. En 2015, la editorial argentina Huesos de Jibia publicó su libro de poemas *Cuestión de pronombre*.



Abstract: This article refers to an author, Abel Posse, belonging to a second wave of the so-called Latin American boom, and to a book, *El largo atardecer del caminante* (The long sunset of the walker) (1992), an example of a new Latin American historical novel. In this book, his main character, Cabeza de Vaca, in the twilight of his life, decides to tell what he didn't tell before in his chronicle *Naufragios* (Shipwrecks) (1542). In this way, Posse uses the chronicle and the historical character to, through fiction, give his interpretation of that event known today as the conquest of America, to which the Argentine writer had already dedicated the novels *Daimon* (1978) and *Los perros del Paraíso* (The Dogs of Paradise) (1983). As a novel, it is not expected of it, as of any other, to be true but credible, because it is a simulation, or as Mario Vargas Llosa says, a lie through which the truth is investigated. And more than a lie, a fiction that originates in reality and has a link with it, although it lacks operational value. *El largo atardecer del caminante*, in addition to being harsh criticism of the Spanish conquest, is a defense of Latin America and an example of the journey as a form of self-knowledge.

Keywords: New historical novel; chronicle; fiction; Cabeza de Vaca; Spanish conquest.

Résumé: Cet article fait référence à un auteur, Abel Posse, appartenant à une deuxième vague du soi-disant *boom* latino-américain, et à un livre, *El largo atardecer del caminante* (El Conquistador aux pieds nus) (1992), un exemple de nouveau roman historique latino-américain. Dans ce livre, son personnage principal, Cabeza de Vaca, au crépuscule de sa vie, décide de raconter ce qu'il n'a pas dit auparavant dans sa chronique *Naufragios* (Naufrages) (1542). Posse utilise ainsi la chronique et le personnage historique pour donner, à travers la fiction, son interprétation de cet événement connu aujourd'hui sous le nom de conquête de l'Amérique, auquel l'écrivain argentin avait déjà consacré les romans *Daimon* (1978) et *Los perros del Paraíso* (Les chiens du paradis) (1983). En tant que roman, on ne s'attend pas à ce qu'il soit vrai mais crédible, car il s'agit d'une simulation ou, comme le dit Mario Vargas Llosa, d'un mensonge à travers lequel la vérité est explorée. Et plus qu'un mensonge, une fiction qui naît dans la réalité et qui a un lien avec elle, bien qu'elle manque de valeur opérationnelle. *El largo atardecer del caminante*, en plus d'être une critique sévère de la conquête espagnole, est une défense de l'Amérique latine et un exemple du voyage comme une forme de connaissance de soi.

Mots-clés: Nouveau roman historique; chronique; fiction; Cabeza de Vaca; conquête espagnole.

Nexo mentira-verdad de las novelas

Testigo de excepción, *voyeur* de oficio, el cronista es alguien autorizado a afirmar: "Yo estuve ahí, yo lo vi". El historiador es calculador; el cronista, emotivo: su relato es el espejo de una vivencia que, por su fuerza, ha quedado indeleblemente grabada en la memoria del autor y puede ser compartida con los lectores gracias a la espontaneidad que emana del texto escrito (Franco, p. 45). El cronista no está ubicado en los bordes del texto, sino en el vórtice

mismo, es protagonista. De allí que se espera la veracidad de su relato.

Sin embargo, ¿qué pasa cuando el cronista estuvo en el lugar de los hechos, pero cuenta otras cosas que no ocurrieron o que no vio, porque se ponen en su boca y en su pluma las opiniones y delirios de otro, muchos siglos después? Esta transgresión del principio veraz de la crónica ocurre cuando lo que se intenta escribir es otra cosa: por ejemplo, una novela, simulándose bajo el ropaje del otro género: el lobo debajo de la piel del cordero, con todas las implicaciones resultantes.

Es, sin embargo, un fraude aceptado e, incluso, necesario. Toda la historia novelística posa su descomunal edificio sobre este principio. Una novela es una mentira, edificada como marco para ciertas verdades. Émulo de Proteo, camaleón, campo de fingimiento, metamorfosis. Alguien dijo de ella: “La novela es un Gargantúa que todo lo traga” (Ortiz, p. 17). Y si en una novela cabe todo, también la mentira y la verdad. Es la tesis defendida por Mario Vargas Llosa en su libro de ensayo *La verdad de las mentiras*: todas las novelas mienten para solucionar una (¿trágica?) realidad: la insatisfacción de los seres humanos con su existencia habitual y rutinaria. Esa es la tesis sustentadora de este artículo sobre *El largo atardecer del caminante* (1994), del argentino Abel Posse.

Se comprende: En ella se toma la crónica como estrategia, molde discursivo, como simulación, es su mentira más notable. Sin embargo, hacer esto es praxis común de la llamada Nueva Novela Histórica Latinoamericana. Por ello, Posse recurre a este artificio sin remordimientos y va más lejos: presenta *El largo atardecer del caminante* como una segunda parte – actualización – de *Naufragios*, la crónica de Cabeza de Vaca en su peregrinar por el Nuevo Mundo; es la segunda mayor mentira del libro. Sin embargo, sin ambas mentiras y otras, Posse hubiera carecido de un pretexto idóneo para cantarnos sus verdades. Y eso sí hubiera sido lamentable. No obstante, todavía, antes de indagar sobre el sustrato verídico de la obra, antes de aludir a la verdad concomitante, ahondemos un poco más acerca del marco de la simulación, la crónica, escena del palimpsesto possiano, razón de ser de este artículo.

De la corona a los caminos de América

En sentido estricto – como ya se dijo –, no se trata esta obra de una crónica, sino de una novela disfrazada de tal, para hacer lo que hace toda novela: mentir y hacerlo persuasivamente. Mentir para deslizar con eficacia verdades, en este caso las de Posse, escritor argentino de una segunda oleada del llamado *boom* latinoamericano.

Como novelista avezado, Posse se vale de dos realidades para granjearse el favor público: la crónica de Indias y la figura histórica de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, singular personaje de la Conquista, autor, por demás, de *Naufragios*, curioso ejemplo del citado género literario. Pero, vayamos por pasos: primero, sobre la crónica.

Hasta la conquista de América, el asunto de la crónica remitía de forma directa a la vida de los reyes, al relato de los hechos de personajes coronados, por eso popularmente se le

llamaba *corónica* (Pelletieri, p. 176) y de ellas destacan las escritas sobre los monarcas Alfonso X y Sancho IV.

Al darse la gesta americana como manifestación del crecimiento de las nuevas economías monetaristas europeas emergentes del feudalismo, la Corona española se vio precisada de datos sobre la magnitud de tal empresa y su renta, y para dirimir las áreas de influencia respecto de Portugal. A tal fin, se ordenó la redacción de relaciones o crónicas de esos viajes, con lo que, sin proponérselo, se inauguraba un corpus de documentos escritos entre el final del siglo XV, con el inicio del descubrimiento de América, y el ocaso del XIX, con la extinción del dominio español sobre los territorios de ultramar. Los textos limítrofes de esta práctica discursiva son la primera carta de Colón a los reyes de España, de 1493, y la crónica "Sitio de Baler", aparecida en 1904, en la que el general Martín Cerezo recoge la resistencia del último reducto español en Filipinas, a mediados de 1899 (Castillo, p. 9).

Además de proveer informe técnico al Rey, las crónicas de América propiciaron a algunos de sus participantes una forma de perpetuarse en la historia, y Cristóbal Colón fue el primero con la descripción de sus viajes (Castillo, p. 177). El auge de la crónica como fenómeno discursivo propicia igualmente una democratización del hecho narrativo, pues participan en él frailes y soldados con una prosa llana y escasos conocimientos de retórica, y deja de ser territorio exclusivo de literatos e historiadores, hombres de letras (Castillo, p. 10). El tema común de todos estos relatos es, sin dudas, la conquista de las Indias, a partir de los modelos caballerescos de las novelas al uso (Castillo, p. 13). Es un tipo de narración que se anticipa a la literatura picaresca:

Definitivamente, no puede ser historia, o no puede ser únicamente historia, el relato que admite digresiones, que admite la menudencia de la vida pequeña, de la intrahistoria, del narrador en medio de las grandes hazañas de unas vidas que anduvieron por los nuevos caminos hollando las vías, inventando los atajos que después tendría que recorrer, con parecido espíritu, el Hidalgo de la Mancha (Castillo, p. 13).

En todo caso, lo resaltable es que esos cronistas dejaron para la posteridad el relato de su viaje en medio de un escenario natural nuevo, real, pero, además, maravilloso, elementos luego retomados por los escritores latinoamericanos y caribeños como materia prima de sus ficciones.

Como molde o modelo discursivo para los novelistas latinoamericanos, se convirtió en "nueva crónica de Indias", a partir de una tipificación propuesta por Alejo Carpentier en el contexto de una conferencia dictada por él en 1979, en la Universidad de Yale. Según este escritor, se trata de un nuevo tipo de novela sobre el mundo contemporáneo con una mirada crítica al pasado para detectar las huellas de éste en el presente (Viu, p. 168).

Los mecanismos más usuales de la nueva crónica de Indias, según Fernando Moreno, son: frecuente uso de la parodia, la ironía, lo grotesco, el humor; la intertextualidad o la especularidad del texto sobre sí mismo; la presentación de personajes históricos cuya

imagen polemiza con la de las crónicas, o la de personajes anónimos que cobran una importancia impensada; el empleo, con diversos fines y de variadas maneras, de modalidades históricas tradicionales y de una profusión de documentos y fuentes referenciales. Todo ello con el objeto de desmitificar, cuestionar y reemplazar las certezas del pasado por preguntas que lleven a quebrar las lógicas causales que se han impuesto como las únicas posibles (Moreno, citado en Viu, p. 169).

La verdad de las mentiras

Un paréntesis necesario, para mostrar en él, aunque de manera sucinta, los criterios de Vargas Llosa, acerca de la mala índole de las novelas, su doble cariz de escenario ficticio y, a la vez, retablo donde representar la verdad. Y no cualquier verdad.

La verdad de las novelas es esta:

Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos — ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros — quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar — tramposamente — ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo (p. 6).

El novelista es un “simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica” (p. 9). Juega con el tiempo y los hechos, reduce, “obturiza” la realidad, entresaca detalles, motivos, vidas insignificantes y las magnifica, amplía para poder contemplarlas. El novelista es un demiurgo de oficio, trabaja con palabras como el periodista, a veces con las mismas palabras que éste, pero, distinto.

El artículo periodístico, la crónica y la ficción operan con palabras. Sin embargo, difieren en su aproximación a lo real. Los géneros informativos buscan dar cuenta de la realidad; los géneros literarios persiguen atrapar a los lectores en una fantasía, una ilusión, un escenario posible, verosímil, una hipótesis. Un artículo periodístico quiere hacernos conscientes de algún suceso externo, colocarnos ante él en espera de una toma de posición al respecto. Una obra ficticia no se aleja de tal propósito; lo que cambia es la dirección del mensaje, hacia nuestra consciencia, nuestros sentimientos. ¿Qué quiere mostrarnos?

Según Vargas Llosa:

Además de amoralidad, en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ése es el momento privilegiado para la ficción. Sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar. La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azuzan, espoleando los deseos y la imaginación (p. 12).

La ficción y las novelas, por excelencia, nos redimensionan, nos multiplican: “Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia” (Vargas Llosa, p. 19).

La ficción nos posibilita una revisión, una reflexión crítica sobre esa historia, pasado que nos incumbe porque determina lo que hemos llegado a ser en el presente. De algún modo, debería ayudarnos a un mejor autoconocimiento. Y ¿a movernos, incitarnos a la acción? y ¿a transformar la realidad?

El largo naufragio

¿Por qué Abel Posse escogió la figura de Cabeza de Vaca para esta ficción? Para esta sola pregunta existen varias respuestas posibles: por el misterio en torno a su vida, poco conocida a no ser por su crónica; por lo original de su relato; por su actitud casi humanista hacia los indígenas.

Tercera parte de una trilogía de la conquista, junto a *Daimón* (1978) y *Los perros del Paraíso* (1983), en *El largo atardecer del caminante* (1994) Abel Posse toma como punto de partida y eje argumental el de los naufragios, título y tema del libro crónica de Cabeza de Vaca, sobre hechos que se inician en 1527.

Esta es la idea cardinal de *El largo atardecer del caminante*: en la vida se naufraga muchas veces, unas en el mar y otras en las relaciones personales, en este caso no con el cuerpo sino con el corazón. Podría considerarse ésta la novela de los naufragios; no hay asunto en la que el personaje no fracase: sus viajes, su amor por Lucinda, el reencuentro con Amadís. ¿Pero qué representan esos naufragios sino esas desviaciones y postergaciones que pueden darse en cualquier viaje y que son, a fin de cuentas, las que lo hacen fructífero? “Mis naufragios precoces, infantiles, sin experiencia. Porque también tengo naufragios de la madurez, los penúltimos, y por cierto que habrá ese naufragio final, el serio, que sin dudas ya acecha en las correntadas de mi sangre” (Posse, p. 36).

En *El largo atardecer del caminante*, el personaje recuerda cada uno de sus naufragios, pero hace especial énfasis en el primero, ocurrido por “tener la mala suerte de haber seguido a un náufrago”, o sea, a Pánfilo de Narváez, comandante de la flota (p. 68). No obstante, para el Cabeza de Vaca de Posse, fue su naufragio decisivo, pues lo convirtió en el conquistador desnudo, en el peatón.

Tuvo lugar este primer naufragio cerca de la isla de Mal Hado, nombre de mal presagio, cumplido cuando el barco y sus tripulantes debieron enfrentar no sólo a los elementos naturales, sino a los demonios del agua que, juguetones y pérfidos, orquestan un desenfrenado huracán. Cabeza de Vaca, en un principio, lucha para intentar salvarse, pero luego detiene su resistencia, se suma a la danza de las brujas y finalmente, termina arrojado

en una playa. Durante la tormenta perderá sus vestiduras y su espada, lo que para él será el verdadero naufragio, el de quedar desnudo y sin España (Posse, p. 65).

En su fuero interno, el personaje Cabeza de Vaca sabe que podrá contar todos sus naufragios, menos el último, el definitivo. No obstante, todavía alberga la esperanza de salvarse, pues, al escribir sus memorias, cree construirse un barco de papel y tinta, supuestamente más resistente y adecuado para surcar las olas del tiempo.

Sin embargo, Abel Posse se lo transmite a su Cabeza de Vaca: un libro tampoco es un navío totalmente seguro, porque se expone al peligro de la indiferencia y, por ello, muestra sus reservas, aun cuando se simule optimista y diga: “Espero que esta nave no naufrague y llegue a buen lector. Al fin de cuentas el peor de todos los naufragios sería el olvido” (Idem).

La segunda parte de *Naufragios*

¿Qué es en verdad *El largo atardecer del caminante*? En primer término, una biografía ficcionalizada de Cabeza de Vaca. Esta se basa en el supuesto de que el cronista no ha escrito todo lo acontecido en su peregrinar por América, como le confiesa a Lucía de Aranha, a quien rebautiza Lucida y se convierte en su nuevo amor y, luego, naufragio.

Posse se aprovecha de algunos “silencios” en la crónica de Cabeza de Vaca; ellos han despertado su vocación novelística y se ocupa de rellenarlos con su propia versión, visión de hombre progresista contemporáneo. Según se muestra en la novela, Cabeza de Vaca está renuente a recordar; sin embargo, cambia de opinión cuando conoce a Lucida, quien le comenta que ha leído *Naufragios*. Entonces, Cabeza de Vaca se anima a revelar lo oculto o silenciado en su primera relación; escribe para ella.

Básicamente, *El largo atardecer del caminante* se presenta al lector como la ampliación, actualización, segunda parte de *Naufragios* que Cabeza de Vaca se decide a hacer, pues en su primer libro ha dejado por fuera muchos detalles, entre ellos, un supuesto secreto sobre las Siete Ciudades de Oro por él visitadas y que sólo revelaría al Rey. Sin embargo, llegado el momento, Cabeza de Vaca calla y no revela nada al Monarca, pues, en realidad, no existen las Siete Ciudades de Oro como no sea en la imaginación de los conquistadores:

— Por la corte decían que tú guardabas un gran secreto que sólo a mí o a mi hijo el Rey confiarías...

Me quedé mirando el suelo. Se oía el tictac abrumador, el blando murmullo de la fuente, el aire que pasaba a través de las flemas del pecho imperial. ¿Iba a hablarle de las Siete Ciudades de barro y estiércol? ¿Le hablaría de iniciaciones y de segundos nacimientos? ¿De mi crónica secreta? Era ya tarde, al menos con él. El Emperador entendió que yo no tenía nada que contestar (p. 59).

Otro detalle que, según Posse, omite Cabeza de Vaca en su libro *Naufragios* es el relacionado con su familia india y por eso en este nuevo relato quiere hacerles justicia, rememorándolos. De este modo, el protagonista se alivia con un razonamiento simple: al

contar sobre ellos por escrito los ha inscrito en “este mundo”, les ha permitido respirar y ser, y no le falta razón (p. 101).

Con esta afirmación, Posse, sin saberlo, circunscribe la tesis de que “no existe otro camino que el del lenguaje; fuera del lenguaje no existe un lugar en el que podamos apoyarnos. Los seres humanos vivimos en un mundo lingüístico” (Echeverría, p. 51).

Bien mirado, el deseo de Cabeza de Vaca de completar su libro *Naufragios* es el pretexto de Posse para darnos su versión de los hechos, deslizar sus comentarios mordaces sobre la conquista y hacer una reivindicación de ese mundo indígena perdido, un mundo natural y cercano a la vida. Dicho de modo más claro, no es segunda parte, pues nunca fueron buenas: *El largo atardecer del caminante* no es la continuación de *Naufragios*; es el uso del derecho al palimpsesto que cualquier escritor tiene sobre cualquier texto de este mundo.

El largo atardecer del caminante es una novela bien urdida, muestra lograda del largo oficio de Posse como escritor; es la crónica del desvarío y el naufragio existencial, el relato de la vida en digresión, de la decrepitud, del ocaso. Montado sobre esa premisa, Posse nos sorprende casi hacia el final con el episodio sobre los planes de Cabeza de Vaca, por su amor geriátrico hacia Lucinda, de asesinar al traficante Jesús Mohamed. En el modo de narrar, Posse se acerca en esta parte a lo policial, a la novela negra por los ambientes oscuros que recrea, los de ciertas calles de Sevilla y los de esos vericuetos inmundos del alma de Cabeza de Vaca que lo inclinan al crimen. Nuevamente nos sorprende Posse cuando hace aparecer a Amadís en una de las jaulas con esclavos que ha llegado al Arenal y donde Cabeza de Vaca, su padre, lo encuentra. Entonces, al ver a su hijo en tal condición, Cabeza de Vaca se redime y abandona los planes homicidas hacia Mohamed y se salva de un nuevo y posiblemente último naufragio.

El viaje como visita interior

Viaje también el texto que es, además, “experiencia, es representación, y cada vez más, es metáfora de la existencia” (Rubio Martín, p. 65). El viaje, además, como construcción posterior, construcción textual, para ser más exactos. Así lo formula Andrés Neuman al referirse al tema:

No creo haber escrito en este libro lo que iba observando. Más bien he observado porque escribía el libro. Se supone que un diario refleja nuestros pensamientos, experiencias y emociones. Nada de eso: los fabrica. Si no escribiéramos, la realidad desaparecería de nuestra mente. Nuestros ojos se quedarían vacíos. No he contado mi viaje en este diario. El viaje ha sucedido aquí. Uno despega para aterrizar en sí (p. 232).

Viaje es *rito de paso* o *de transición*, afirma María-Milagros Rivera Garretas, en que paso y transición se entienden no sólo como el desplazamiento físico en sí, sino en función de la elevación experiencial que todo viaje supone. Este rito suele contar con tres etapas: separación, margen — o limen — y reincorporación (Rivera Garretas, p. 47).

La segunda etapa, la liminar o marginal, es la que representa al viaje como tal, la más propicia para la creatividad y la reflexión, incorporación de símbolos y el fomento de experiencias materiales. La etapa final, la de reincorporación al lugar de origen, implicaría el cumplimiento de la transición y la elevación de estatus.

Como entendemos, las crónicas de Indias narran viajes exploratorios de una nueva realidad exterior. Pero cuando son tomados como objetos de mimesis y como modelos de discursos literarios posteriores, el viaje se convierte en pretexto de introspección, de visita interior. Por ello, Mempo Giardinelli asegura que literatura y viaje son paralelos casi perfectos (p. 29). Y dice más: cuando se viaja, se evoca, y quien viaja, siempre mira y recuerda; contempla y compara; observa y mensura (p. 31). Es, además, una exploración, una indagación acerca de la condición humana (p. 35).

Habría que anotar algo más al respecto, y es que, desde la aparición de la estética romántica, el viaje se transforma en *Bildungsroman*, o sea, un proceso de aprendizaje y una construcción del héroe, a partir de su conflictividad yo-mundo, que lo lleva finalmente a encontrar su verdadera identidad (p. 34). Y eso es precisamente *El largo atardecer del caminante*, un proceso de aprendizaje que se da cuando el Cabeza de Vaca posiano reescribe sus experiencias y, con esto, inicia una libertad de papel, una nueva forma de caminar, de aventurarse por los desiertos esta vez de la página en blanco (Posse, p. 38).

El viaje es un trayecto entre un partir y un llegar en el que el transeúnte se expone a imprevistos, desviaciones, aplazamientos. *El largo atardecer del caminante* es precisamente la relación de esas desviaciones y esos desplazamientos a los que se ve sometido Cabeza de Vaca, el conquistador desnudo, el Peatón.

El Cabeza de Vaca ficcional es un apasionado por el viaje. Él mismo lo expresa cuando, luego de pasar seis años en una tribu modesta de los llanos, revive “el sentimiento de la alegría de partir, otra vez, hacia lo desconocido. Exultación. Temor y llamado de lo ignoto, lo nuevo” (Posse, p. 139).

Hay algunos elementos importantes para Cabeza de Vaca como caminante, mostrados en la novela y que son, en primer lugar, sus propios pies, ya que realiza su travesía a “pie puro”. A través del relato de Posse, el conquistador sufre un proceso de americanización evidente en su andar desnudo y sin zapatos a través de la geografía americana, truncado cuando se reencuentra con una patrulla guiada por el capitán Diego de Alcaraz y que describe de este modo:

Volví a ser tratado como cómplice y protagonista de nuestra España: me dieron ropa. Después de ocho años sin camisa no fue fácil. Pero lo imposible fueron las botas. Una india esclava me limó las uñas y callosidades de los pies. Mi cuerpo no aceptaba ni catre ni cama; para dormir debía echarme por el suelo (p. 176).

En esto nos parece encontrar el tema de la novela: Tras ocho años de convivencia con los indígenas, Cabeza de Vaca se convierte en otro hombre, en un conquistador conquistado, en un excéntrico y como él mismo lo explica, ni tan rebelde como para negar al dios de su

infancia, ni tan sumiso como para esclavizar y matar en nombre de un Rey (p. 177). En resumen, se ha convertido en un alienado.

Otro elemento esgrimido por Posse como propiciador del viaje, y que también utiliza en su novela *Daimón*, sobre Lope de Aguirre, es el empleo de estupefacientes, sin dudas, un caso de intertextualidad y cita de los trabajos de Carlos Castaneda sobre las prácticas chamánicas. En *El largo atardecer del caminante* se menciona, por ejemplo, la ceremonia o rito del *Ciguri*: “el puente que mantiene la relación entre este arrabal, que es la Tierra, con el universo del cual más bien nos estamos desprendiendo” (p. 169). El rito del *Ciguri* consiste en una purificación con la planta del mismo nombre, de extrañas propiedades, entre ellas, la de hacer desdoblarse al que la consume y de propiciar el viaje más allá del cuerpo.

Sin embargo, más que un recurso pintoresco, la descripción del rito de *Ciguri* es crucial en la novela. Sin el consumo de la planta, Cabeza de Vaca no hubiera alcanzado jamás las llamadas “ciudades secretas”. A ellas sólo se puede acceder a través del viaje a lo trans-real, que propicia el yerbajo, al descomponer todos los sentidos físicos que nos atan a este mundo material y concreto (Posse, p. 173). Es, además, otra herencia de los habitantes originales de estas tierras, el chamanismo, no extirpado ni con la espada o la cruz, y que más bien ha tomado auge en los últimos tiempos y mucho más después de los citados trabajos y libros de Castaneda.

Lo natural

Otro aspecto que es reiterativo en esta obra de Posse es la exaltación a la naturaleza americana, lo cual es concordante con la reacción de los conquistadores en general y de Cabeza de Vaca, en lo privado, al relacionarse con este nuevo entorno: él sabe que se trata, no de un nuevo mundo, sino de otro mundo (p. 83).

En esta postura de Posse ante la majestuosidad natural de estas tierras parece renovarse la pregunta lanzada por Alejo Carpentier en 1948, al final del prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1948): “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (p. 59). En este texto fundacional, Carpentier vierte una serie de conceptos que Posse después se dedicará a desarrollar en sus sucesivos libros.

Dice Carpentier que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categoría de la realidad (p. 54). Y esa ampliación de la escala de lo real, esa iluminación inhabitual es lo que Posse coloca a cada paso a través de *El largo atardecer del caminante* y que tiene uno de sus momentos más álgidos cuando Cabeza de Vaca y su tropa llegan al salto del Iguazú. Él lo significa como si hubieran llegado a la tierra prometida por Dios, el Paraíso:

Cruzamos grandes lagunas construyendo puentes de tronco. Reencontramos el cielo abierto de los llanos, con leves ondulaciones, después del largo túnel de la selva. Alcanzamos los grandes ríos y tuvimos la visión del Dios universal en ese increíble salto del Iguazú, del que ya hablé (p. 224).

Otro elemento también recurrente en esta novela, es la comparación que Posse establece entre el mundo natural, inocente, de los indígenas y el pervertido de los españoles, sobre el que gravita la herencia fatídica del pecado original. Los indígenas, por ejemplo, no se avergüenzan del cuerpo, no necesitan la hoja de parra ni la oscuridad para evadir la mirada de Jehová (p. 101).

Conclusión

El atardecer, metáfora perfecta de la caída, es cuando un astro (en especial el Sol) atraviesa el horizonte y se vuelve invisible, pues su altura se convierte en cero respecto al nivel del mar y llega el fin de los acasos.

Así visto y en forma de conclusión, se puede alegar que, en *El largo atardecer del caminante*, Posse narra precisamente el ocaso del peregrino Cabeza de Vaca, quien emprende su último viaje, tal vez el más árido y exigente, nada menos que para conquistar sus recuerdos y tratar de asirlos sobre el desierto del folio en blanco. Es la consumación de “el caminante, que a falta ya de buenas piernas, avanza por estas cuartillas siempre blancas, siempre nuevas, eternas” (Posse, p. 60).

Como ya se dijo más arriba, Abel Posse usa su novela como tribuna para una dura crítica a la gesta española y para señalar el fracaso de la empresa como descubrimiento o conquista, en la práctica el ejercicio de depredar, sepultar lo que hubiese. “Avasallar silenciando, transformando a todos los otros en ninguno” (p. 214).

En ese sentido, es significativa la connotación final que da Posse al destino de Nube, la supuesta hija india de Cabeza de Vaca, quien no muere como Amadís o como Amaría. Ella huye junto a otros guerreros a las montañas, donde nunca llegarán los cristianos, al país de las águilas (p. 253). De este modo, se erige como símbolo de resistencia indígena, convertida en leyenda de cacique-diosa que volverá para liberar a su pueblo algún día del futuro.

Referencias

- Carpentier, Alejo. “El reino de este mundo”. *Novelas y relatos*, La Habana, Bolsilibros Unión, 1974.
- Castillo, Fernando del. *Las crónicas de Indias*. Madrid, Editorial Montesinos, 2004.
- Echeverría, Rafael. *Ontología del lenguaje*. Santiago (Chile), Dolmen Ediciones, 2002.

- Franco, María de Lourdes. *Literatura hispanoamericana*. México, Editorial Limusa, 1989
- Giardinelli, Mempo. "Literatura y viaje en el fin del mundo: La Patagonia y algo más", Mattalia, Sonia, Pilar Celma y Pilar Alonso, editoras. *El viaje en la literatura hispanoamericana: El espíritu colombino*. Madrid, Iberoamericana / Fráncfort del Meno, Vervuert, 2008.
- Neuman, Andrés. *Cómo viajar sin ver*. Madrid, Alfaguara, 2009.
- Ortiz, Lourdes. "La pereza del crítico: Historia-ficción". *Reflexiones sobre la novela histórica*, editado por José Jurado Morales, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 17-31.
- Pelletieri, Osvaldo. *El teatro y su mundo: Historia sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.
- Posse, Abel. *El largo atardecer del caminante*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1994.
- Rivera Garretas, María-Milagros. *Textos y espacios de mujeres*. Barcelona (España), Icaria, 1995.
- Rubio Martín, M. "En los límites del libro de viajes: Seducción, canonicidad y transgresión". *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, nro. 145, 2011, pp. 65-90.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Bogotá, Seix Barral, 1990.
- Viu, Antonia. "Una poética para el encuentro entre historia y ficción". *Revista Chilena de Literatura*, nro. 70, abril, 2007, pp. 167-178.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

La autobiografía de la infancia en el Caribe francófono: El caso de Patrick Chamoiseau

The childhood autobiography in the French-speaking Caribbean countries: The case of Patrick Chamoiseau

L'autobiographie de l'enfance dans la Caraïbe francophone: Le cas de Patrick Chamoiseau

Recibido 16-08-20

Aceptado 06-10-20

José Francisco Velásquez Gago¹

Universidad de Los Andes, Venezuela

jofravega17@gmail.com

Resumen: Como ya han señalado otros estudios, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la autobiografía, la autoficción y, sobre todo, el relato de la infancia, han conocido un importante auge en la literatura de las Antillas. Ha sido este último género de la narración el que ha permitido a no pocos escritores poner en contacto sus propias vivencias infantiles con las tensiones, dificultades y contradicciones que experimentan en una sociedad poscolonial. Los relatos de infancia permiten a los escritores originarios de países colonizados contar su experiencia de vida, pero poniéndola en relación con la cosmovisión impuesta desde la metrópoli dominante. En este esfuerzo de interpretación a través de la literatura resalta la trilogía autobiográfica de Patrick Chamoiseau, la cual se abordará en este trabajo con la intención de clarificar tanto las características del relato infantil autobiográfico, como las de la autobiografía poscolonial en el Caribe francófono.

Palabras claves: Literatura de la infancia; autobiografía; Patrick Chamoiseau; estudios poscoloniales; literatura del Caribe.

1. Licenciado en Letras y Educación (ULA), Maestría en Literatura Iberoamericana (ULA), Ph.D. Literatura Comparada (LSU- EUA)



Abstract: Several studies have demonstrated that, from the second half of the twentieth century, autobiography, autofiction and childhood narratives have shown an important surge in the Antillean literature. Furthermore, childhood narratives have permitted to some authors to make a connection between their own life experiences and the tensions, difficulties and contradictions faced in a post-colonial society. This interpretation effort through literature gets a remarkable example in Patrick Chamoiseau's autobiographical trilogy, which will be examined in this paper in order to clarify and establish the limits and characteristics of both childhood autobiographical narratives and post-colonial autobiographies in the French Antilles.

Key words: Childhood narratives; autobiography; Patrick Chamoiseau; post-colonial studies; Caribbean (Antillean) literature.

Résumé: Comme d'autres travaux l'ont déjà souligné, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, l'autobiographie, l'autofiction et surtout le récit de l'enfance ont connu un essor important dans la littérature antillaise. Ce genre narratif a permis à de nombreux écrivains de mettre leurs propres expériences d'enfance en contact avec les tensions, les difficultés et les contradictions qu'ils vivent dans une société post-coloniale. Les histoires d'enfance permettent aux écrivains originaires des pays colonisés de raconter leur expérience de vie, mais en la mettant en relation avec la vision du monde imposée par la métropole dominante. Dans cet effort d'interprétation au moyen de la littérature se démarque la trilogie autobiographique de Patrick Chamoiseau, laquelle sera abordée dans cet écrit avec le but de clarifier à la fois les caractéristiques du récit d'enfance autobiographique, ainsi que celles de l'autobiographie post-coloniale dans les Antilles francophones.

Mots-clés: Littérature de l'enfance; autobiographie; Patrick Chamoiseau; études post-coloniales; littérature caribéenne (antillaise).

Si bien su trilogía autobiográfica constituye una obra mayor que es necesario considerar, el relato de infancia no es un género exclusivo de Patrick Chamoiseau. En efecto, otros numerosos escritores provenientes de las Antillas han privilegiado también este tipo de escritura. Maeve McCusker indica que el género autobiográfico ha conocido un auge importante en las Antillas y en los países antiguamente colonizados por Francia, en el transcurso de los últimos años:

And yet even a cursory glance at recent writing from France's ex-colonies shows that, since the early 1990s, there has been a remarkable resurgence in narratives of childhood, autobiographies and autofictions. In this supposedly postcolonial age, and reflecting no doubt the rise of 'memory' as a literary preoccupation, writers have rediscovered childhood autobiography, identifying in it a powerful vehicle for exploring personal and collective experience ("Small Worlds", p. 205).

Los relatos de infancia permiten a los escritores originarios de países colonizados contar su experiencia de vida, pero poniéndola en relación con la cosmovisión impuesta desde la metrópoli dominante. En este caso, Francia y su sistema educativo, la organización del ámbito urbano y de las instituciones del país, la confrontación de la lengua oficial y prestigiosa con la vernácula y menos apreciada.

Este tipo de escritura comienza a manifestarse desde mediados del siglo XX. Primeramente, en el caso del Caribe francófono, hacia 1950, Joseph Zobel, originario de Martinica, publicó *La Rue Cases-Nègres*. La obra autobiográfica de Zobel es, verosímelmente, de acuerdo con la opinión de Suzanne Crosta: “[...]l'un des textes les plus connus de la Caraïbe. À en juger par le nombre d'éditions, de traductions, d'extraits reproduits pour l'usage des anthologies et des guides pédagogiques, et par l'accueil enthousiaste dès sa parution en 1950»(p. 41).

Efectivamente, *La Rue Cases-Nègres* es uno de los primeros modelos de relato de infancia autobiográfico antillano, y varios escritores, incluyendo a Patrick Chamoiseau, han encontrado la inspiración para sus propios relatos autobiográficos en Zobel. En virtud de esta relación de influencia que ejerce dicha novela en los textos de Chamoiseau, vamos a hacer un resumen de su estructura y trama.

En esta novela, el narrador adulto cuenta la infancia del protagonista, José, en Martinica. A todo lo largo del texto, “José, enfant de la faim et de la misère, remet en cause le politique et l'économique du système colonial. À ce monde violent, misérable, vieillissant, Zobel oppose la dignité et l'humanité de l'innocent dont José, l'enfant, sera le symbole” (Crosta, p. 51). Así, a través del punto de vista cándido de José, nos damos cuenta de que Zobel critica y protesta contra la sociedad que sigue definiéndose por las ideologías opresivas y las estructuras francesas que se remontan a la época colonial. José es criado por su abuela, M'manTine, que trabaja en los campos de caña de azúcar. M'manTine ocupa un papel principal en el texto en virtud de su capacidad para combatir la difícil vida en la plantación.

Si bien José proviene de un ambiente pobre en Petit-Morne, la abuela está determinada a asegurarse de que su nieto no trabaje en la plantación y, en consecuencia, pone el acento en la importancia de la educación, la cual se convierte en el único medio de ascenso en la escala social (ampliamente dominada por los blancos) y de escapar de la dura vida de los campos de caña de azúcar. El relato expone las difíciles experiencias del niño en el sistema educativo que se organiza según los principios de la colonización y los valores franceses. A pesar de numerosos obstáculos, José tiene éxito en la escuela y obtiene su grado de bachiller.

El vecino de M'manTine, el señor Médouze, desempeña también un papel importante en el relato. Médouze enseña a José la historia y las tradiciones culturales que se derivan de sus orígenes africanos. En efecto, Médouze “montre à José une autre façon de voir, de penser, d'imaginer son univers. Au fond, M. Médouze cultive la résistance de l'enfant contre les tendances hégémoniques de la culture de l'opresseur en enseignant à José les lieux vitaux de son existence” (Crosta, pp. 69-70).

Médouze se convierte en una figura de oposición, resistencia y cuestionamiento a la cultura dominante y enseña a José la importancia de valorar la historia y la cultura de los antepasados africanos que, a menudo, son rechazados por las ideologías dominantes promovidas desde la metrópoli francesa. Médouze alienta y, a la vez, favorece la intransigencia a la aculturación. Además, este personaje del maestro informal infunde al texto escrito con una alta dosis de oralidad, gracias a los cuentos y canciones que presenta a los niños. En suma, *La Rue Cases-Nègres* de Zobel es una obra fundamental en la literatura antillana, y es un texto que sirve de catalizador para todos los relatos de infancia subsecuentes en las Antillas.

Por otra parte, Ernest Pépin, escritor guadalupense, publicó *Couléed'or* en 1995. En este relato, Pépin usa la primera persona para traer al presente los recuerdos de su infancia en Guadalupe. Aunque la obra está escrita en francés, la lengua *créole* ocupa una gran parte a lo largo del texto. Los abundantes criollismos se constituyen en una ruptura con la lengua francesa y muestran el poder subversivo de la lengua materna de Pépin. El autor se sirve de la lengua criolla para describir las realidades específicas de las Antillas que no pueden expresarse con el francés. Asimismo, describe a su abuelo Réache, que simboliza la transmisión de la cultura guadalupense y, sobre todo, de la cultura oral.

Otros relatos de infancia antillanos están recogidos en *L'odeur du café* (1991), de Dany Laferrière. Este relato autobiográfico, dividido en textos cortos, presenta la infancia de Laferrière en Petit-Goâve, Haití. Al igual que Zobel, Laferrière rinde homenaje a su abuela, Da, a quien profesa un cariño especial. Laferrière observa la vida a su alrededor y describe los acontecimientos cotidianos de su infancia en la aldea. *Le cœur à rire et à pleurer: Contes vrais de mon enfance* (1999), de Maryse Condé, es otro ejemplo. A través de una serie de episodios interrelacionados, Condé relata su niñez y su adolescencia en Guadalupe y en Francia en las décadas de 1940 y 1950. Nacida en una familia burguesa antillana, Condé expone la alienación de sus padres, su relación con su hermano mayor, Alexandre, sus experiencias con el racismo en París, así como la lectura de *La Rue Cases-Nègres* para una exposición en la escuela, que desempeña un papel importante en la búsqueda de identidad de la pequeña Maryse.

Otro caso digno de mención es el de Daniel Maximin, quien relata su propia niñez en Guadalupe en su obra, *Tu, c'est l'enfance*, publicada en 2004 en la colección Haute Enfance de Gallimard, como *Une enfance créole*. Maximin organiza su narración según los cuatro elementos de la naturaleza: el fuego, la tierra, el agua y el aire. Describe los episodios cotidianos de su propia infancia teniendo en cuenta las realidades de su época en Guadalupe.

Todas estas narraciones autobiográficas tratan el tema de la infancia en un contexto de opresión colonial y comparten muchas características que vamos a discutir de seguidas. En principio, es posible afirmar que hay una transformación evidente de la escritura autobiográfica desde Zobel hasta Chamoiseau, pasando por Maximin.

La autobiografía antillana es única en virtud de las características que no se conforman a la noción tradicional de autobiografía. Primeramente, la cuestión de la identidad es a menudo una gran preocupación para los escritores antillanos. Estos escritores deben hacer frente a los efectos de la colonización que persisten hoy en día en varias excolonias francesas. El relato autobiográfico no está, por tanto, desligado del presente; al contrario, explica las elecciones actuales a las cuales se enfrentan los antillanos. El relato de infancia es una exploración de las causas de la opresión cuyas huellas son siempre visibles para el escritor. Luego, como ya lo hemos subrayado, los autores privilegian frecuentemente una mezcla de francés y de *créole* en sus autobiografías, sin duda alguna, una elección consciente.

Mucho más que un relato personal, las autobiografías poscoloniales representan las experiencias colectivas de los antillanos. Efectivamente, estos escritores intentan revelar la infancia de todos los antillanos, escribiendo sus propias historias. Celia Britton resume esta relación íntima entre el escritor antillano y un proyecto de escritura que incluye la representación de la comunidad:

Maryse Condé, for instance, argues that 'la littérature antillaise s'est toujours voulue l'expression d'une communauté. Ecrire [sic] se veut un acte collectif'; and sees it as the duty of Antillean writers to help the people recover their own capacity to express themselves. [...] Glissant writes: 'La parole de l'artiste antillais ne provient donc pas de l'obsession de chanter son être intime; cet intime est indispensable du devenir de la communauté' (Discours, p. 439). For Daniel Maximin, the writer's link to the community involves preserving and incorporating its oral culture: 'le désir principal est de retrouver ce que les peuples ont pu exprimer dans l'oralité'. [...] Chamoiseau reinvents the figure of the writer as a mere scribe recording and preserving the words of the community (p. 3).

Para varios novelistas antillanos, la incorporación de la comunidad en sus narraciones continúa siendo una gran preocupación, pero, como Glissant lo ha subrayado, se trata de una preocupación incluso inevitable, en la medida en que la historia personal del escritor antillano no está separada de la de su comunidad. El proyecto de autobiografía se convierte así en un proyecto de la colectividad antillana. Analizaremos varias de estas características con mayor detalle en las obras del propio Chamoiseau.

Une enfance créole expone esa zona difusa entre el período de la colonización y las estructuras opresivas que han sobrevivido incluso después de la abolición de la esclavitud y de la departamentalización. Igualmente, tratará de hacer ver las conexiones entre el relato autobiográfico y el proceso todavía vigente de la descolonización de las Antillas, aunque sin adentrarse en las consideraciones teóricas de lo poscolonial.

Semblanza de Patrick Chamoiseau

El benjamín de una familia de cinco hijos, Chamoiseau nació el 3 de diciembre de 1953 en Fort-de-France, Martinica, donde pasó su infancia. Su padre trabajaba como cartero y su madre se quedaba en casa con los niños, donde tuvo éxito promoviendo la lengua y la

cultura criollas. Es claro que la figura materna desempeña un papel muy grande para el escritor. En *Antan d'enfance*, el primer volumen de su autobiografía, Chamoiseau, además, hacereferencia a su madre, que dirige un matrimonio según los valores criollos: «Dans le peu d'espace qui demeure, Man Ninotte (la seule à y rester encore) cultive une jungle créole nourrie comme nous de cette lumière, de cette humidité, visitée de libellules et de silence sertis dans les éclats amoindris de la ville » (p. 186).

La madre de Chamoiseau era la figura central de su niñez, en virtud de su capacidad para luchar contra la pobreza y de mantener la lengua criolla en el seno de la familia.

A través de su educación poscolonial, Chamoiseau tomó conciencia del conflicto lingüístico entre el criollo y el francés, que caracteriza a su isla natal. El francés, la lengua dominante, ejerce su poder sobre la lengua local, y Chamoiseau descubrió esta jerarquía lingüística en la escuela. Sus obras literarias reflejan esta relación tensa entre las dos lenguas.

El escritor cursó sus estudios de Derecho y Economía Social en Francia antes de regresar a Martinica, donde vive actualmente. Es autor de piezas teatrales (*ManmanDlo contre la fée Carabosse*, 1982), de cuentos (*Au temps de l'antan: Contes du pays Martinique*, 1988), de ensayos (*Lettres créoles, Tracées antillaises et continentales de la littérature: Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane: 1635-1975*, 1991), y de novelas (por ejemplo, *Les neufs consciences du Malfini*, 2009). Además de ser escritor, Chamoiseau se interesa por los problemas ecológicos de Martinica y por la globalización. Es activo en las cuestiones políticas que se plantean en el área del Caribe. También está muy presente en los medios de comunicación, gracias a numerosas entrevistas que concede². Hoy en día, es trabajador social adscrito al Ministerio de Justicia en Martinica.

En 1986, Chamoiseau publicó su primera novela, *Chronique des sept misères*, y su segunda, *Solibo Magnifique*, apareció en 1988. *Solibo Magnifique*, novela policíaca, cuenta la investigación efectuada luego de la sospechosa muerte del narrador, al momento de un discurso en un carnaval en Fort-de-France. Con la ayuda de los recuerdos narrados por catorce testigos, la policía y la comunidad buscan determinar si Solibo se sofocó mientras pronunciaba su discurso, o si se trata de un crimen. En general, la obra somete a discusión la supervivencia de la cultura criolla y de los narradores antillanos. Así, la investigación policíaca “[...] serves as a pretext for an inquiry [...] into the question of Creoleness, its location in the modern world, the forces impinging on its very existence in terms of the customs and language of the Creole people, and its possibility of survival” (Erickson, p. 1). Así, por medio de *Solibo Magnifique*, Chamoiseau se interroga sobre la estabilidad y la permanencia de la cultura criolla, en peligro de desaparecer.

El novelista irrumpió en la escena internacional con su tercera novela, *Texaco*, que ganó el premio Goncourt en 1992. Esta novela épica narra la historia de Marie-Sophie Laborieux, una anciana que lucha contra una compañía constructora y las autoridades

2. Véase Michel Peterson, 1993-1994; Maeve McCusker, 2000; Janice Morgan, 2006.

para proteger su barrio, Texaco, de la total destrucción. Marie-Sophie cuenta su historia, y por medio de esta historia personal de la heroína y de sus padres descubrimos la historia colectiva de Martinica, incluidas la de la esclavitud, la de la emancipación y la de la departamentalización. Es el narrador, el “marcador de las palabras”, quien transcribe las historias orales de Marie-Sophie. En efecto, *Texaco* es una mezcla de la oralidad, que representa a la cultura criolla, y de la escritura, que designa a la cultura francesa.

En 1997, Chamoiseau hizo aparecer *Écrire en pays dominé*, un texto que versa sobre la dificultad del trabajo del escritor en Martinica, que sigue estando sometida a la influencia de Francia. Más específicamente, Richard Watts explica que:

Chamoiseau's text [*Écriseen pays dominé*]— which is simultaneously fragmented and linear, polyvocal and autobiographical—is more significantly an exploration of the ambivalent relationship that Martinicans maintain with the world outside of the island and the poetics that result from this imbalanced, hierarchical relationship (p. 113).

El ensayo de Chamoiseau resalta las contradicciones y la complejidad de la departamentalización de Martinica, y la dificultad del escritor antillano para afirmarse en su país natal. En torno a la trilogía, *Écrire en pays dominé* se sitúa después de *Antan d'enfance* y *Chemin-d'école*, y antes de *À bout d'enfance*. En *Écrire en pays dominé*, se trata de un proyecto semejante a la trilogía porque este texto es igualmente autobiográfico como *Une enfance créole* y vuelve a poner en discusión la condición de Martinica sometida a una profunda influencia de Francia en relación con sus sistemas político, jurídico y educativo, que impide, según la visión del escritor, el desarrollo pleno de la identidad martiniquense y su reconocimiento como nación independiente.

Criollidad, negritud y antillanidad como elementos de identidad

Chamoiseau es también muy conocido por su papel de cofundador del movimiento de la criollidad (*créolité*). En 1989, publica *Éloge de la créolité* con Jean Bernabé, lingüista martiniqués, y Raphaël Confiant, otro escritor originario de Martinica. El fin principal de *Éloge...* es promover la lengua y la cultura criollas. Bernabé proporciona una definición de este concepto importante:

[L]a créolité, qui, comme concept et comme mouvement, entend non seulement formuler le vécú antillais sur le mode de la désaliénation et de la réappropriation, mais encore intégrer à sa dynamique la logique profonde qui a présidé à la créolisation, phénomène universel, singulièrement concrétisé dans la configuration spécifique dont se réclame l'antillanité. La créolité permet une démarche transversale qui récupère dans une même problématique, sinon dans une même expérience, des communautés aussi éloignées, dans l'espace, que les Antilles et les Mascareignes (p. 29).

Según Lucien Taylor, la criollidad es, en el pensamiento de Chamoiseau (*Écrire en pays dominé*), un discurso antropológico en sentido amplio: “[...] it proposes a redefinition of what's Martinican, of what's Antillean in general in this increasingly global world” (p. 132).

La criollidad sigue a otros dos grandes movimientos de la literatura martiniquesa: la negritud (*négritude*) y la antillanidad (*antillanité*). Léopold Senghor, Aimé Césaire y Léon Damas son los fundadores del movimiento de la negritud. La obra de Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, publicada en 1947, sirve, además, como punto de partida de todas las literaturas subsecuentes de las Antillas. La negritud, movimiento poético que surge durante la década de 1930, puede definirse, siguiendo a Christiane Ndiaye, de la manera siguiente:

La négritude a marqué la première grande rupture avec le colonialisme. Au départ, le mot négritude signifie une prise de position du Noir vis-à-vis du monde défini et conçu selon les valeurs du Blanc. Il s'agit de s'élever contre le déni des valeurs africaines par l'idéologie eurocentriste et raciste et de combattre ce séculaire et spécifique racisme anti-nègre que le Blanc avait bien fallu développer pour justifier la traite et l'esclavagisme, puis la colonisation. La négritude est la manifestation d'une manière d'être originale. C'est une révolution efficace contre le phénomène de l'assimilation culturelle. Elle est aussi un instrument efficace de libération (p. 18).

La negritud es así un movimiento que se caracteriza por la reivindicación de la identidad africana y rechaza la puesta en duda de la negación de los valores africanos por los colonizadores blancos.

Por otra parte, el concepto de antillanidad nació hacia principios de los años 1960 gracias a su fundador, Édouard Glissant. Christiane Ndiaye proporciona una definición de la antillanidad que comenzó verosímelmente con la aparición de *La lézarde* de Glissant en 1958:

En s'appuyant sur l'histoire et la culture propres aux îles de la Caraïbe [sic], le courant de l'antillanité valorise la créolité, une identité née du syncrétisme et du métissage, à la fois linguistique et culturelle, rassemblant une réalité humaine plus composite: les Blancs (Békés), les Indiens, les Syro-libanais, tous les immigrés de diverses races, en plus de la race noire, qui habitent les Antilles et qui ne se sentent pas concernés par les positions de la négritude dont la tendance a été de racialisier systématiquement les problèmes culturels et politiques (p. 30).

Evidentemente, existe una ruptura entre la negritud y la antillanidad, y el movimiento lanzado por Glissant “[...]met l'accent sur la liberté de l'écrivain qui trouve la voie de son écriture à partir de la culture métisse et bilingue des Antilles” (Ndiaye, 2004, p. 31). En efecto, la antillanidad busca liberar a los escritores de los constreñimientos literarios franceses, valorando la identidad antillana que es, sobre todo, una identidad híbrida.

De un estudio sobre la evolución de la literatura martiniquesa en el transcurso del siglo pasado, Luciano Picanço indica que los autores de *Éloge...* rompen con la negritud, pero encuentran su inspiración para el proyecto de la criollidad en la antillanidad de Glissant (p. 82).

Picanço muestra muy bien la evolución de la literatura martiniquesa de un movimiento literario a otro, y como este desarrollo conduce a una liberación intelectual y a una escritura nacional entre los martiniqueses. Esta crítica tiene éxito en ilustrar que, aunque los tres movimientos son distintos en virtud de sus características diferentes, hay una relación de evolución entre la negritud, la antillanidad y la criollidad. Para Bernabé, “[i]l n'y a pas de doute que, vis-à-vis de la négritude, la créolité se situe dans un rapport de filiation et en constitue, en même temps, une manière d'accomplissement” (p. 37). Los tres movimientos se complementan y constituyen la base de la literatura antillana hasta el presente.

Como los dos movimientos precedentes, la criollidad ha sido objeto de numerosos estudios críticos que es preciso resumir aquí. Taylor indica que, según varios críticos, el movimiento criollo “offers little more than a postmodern pastiche of Creole culture, a vision of the Antilles riddled with alienated exoticisms, designed to appeal to the doudouesque desires of foreigners” (p. 31). Además, los lingüistas acusan a los criollistas de querer cortar la lengua criolla de la lengua francesa: lo cual, a juicio de Taylor, es insostenible y también políticamente indeseable (p. 131).

Maryse Condé es también crítica de la criollidad fundada por sus colegas antillanos, y explica su posición crítica frente al movimiento:

What does it mean to be a Creole? To be a Creole simply means “to be born in the islands.” [...] If we accept this historical definition, a Creole person enjoys the right and freedom to express his or her créolité as he or she pleases. The expression of this identity is not restricted to the use of the Creole language, which is part of a linguistic continuum. [...] Does the word Creole not need to be reevaluated? It used to designate the population of the islands at a time when migration and exile were unknown. Nowadays it is a fact that the majority of the West Indians are not Creole. Does it mean that their writing should be excluded from Caribbean literature? Or treated as second-class literature? (“The Role of the Writer”, p. 699).

Entonces, es la terminología, la definición misma de la “créolité”, lo que ofrece problemas para Condé, en virtud de la naturaleza restrictiva del término. Además, según Condé, la criollidad no tiene en cuenta la complejidad de la identidad criolla, que no es unidimensional, sino que se caracteriza por la hibridación identitaria.

Por otra parte, Jill M. Gaeta hace las mismas observaciones que Condé sobre los límites de la criollidad, indicando que “attempting to unify Antilleans through the standardization of their language leads to the very loss of the diversity that [the] project claims to celebrate. As an ideology, this concept of Créolité is a utopian illusion based on a Manichean logic” (pp. 13-14).

Así pues, la criollidad es un movimiento que restringe la identidad antillana y que intenta reagrupar a todos los antillanos sobre la base de la lengua. Sin embargo, en virtud de su complejidad, la identidad criolla no puede definirse según las características prescritas.

La trilogía autobiográfica de Patrick Chamoiseau

Aunque *Éloge...* ha suscitado numerosas críticas, este libro ocupa un lugar importante en la transformación de la literatura martiniquesa y ha generado muchas discusiones en torno a qué significa ser criollo. No obstante, en el marco de este trabajo, nos apartaremos de ese contexto general, interesándonos por *Une enfance créole*, el relato de infancia de Chamoiseau, el cual se compone de tres obras autobiográficas que forman parte de la colección Haute Enfance de la editorial Gallimard. Los textos de la trilogía se publicaron con algunos años de intervalo (*Antand' enfance* en 1990, *Chemin-d' école* en 1994 y *À bout d' enfance* en 2005). Efectivamente, este relato autobiográfico en tres etapas es un proyecto que se extiende por un período bastante largo para el autor.

Los escritos autobiográficos constituyen una proporción importante de la literatura francófona poscolonial reciente. Aunque esta corriente ha sido señalada bastante a menudo, no ha sido suficientemente estudiada. En las obras de Patrick Chamoiseau, los relatos de infancia, con frecuencia, son vistos por la crítica como textos documentales, que nos proporcionan datos sobre la vida y la época del escritor, más que como obras literarias. Denise Escarpit ofrece una definición universal de relato de infancia en su obra consagrada a la infancia y la escritura:

C'est un texte écrit [...] dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant — lui-même ou un autre —, ou une tranche de la vie d'un enfant: il s'agit d'un récit biographique réel — qui peut alors être une autobiographie — ou fictif (p. 24).

Esta definición de relato de infancia propuesta por Escarpit corresponde ciertamente al proyecto de Chamoiseau. En el caso de *Une enfance créole*, Chamoiseau, como adulto, cuenta los recuerdos y las experiencias de su propia niñez en Martinica. La trilogía es autobiográfica y se define por una mezcla de recuerdos reales y ficticios. Maeve McCusker explica que hay un conflicto entre los acontecimientos de la infancia y su olvido en el adulto que intenta acordarse de su pasado lejano (*Patrick Chamoiseau: Recovering Memory*, p. 50). Chamoiseau hace referencia a la falta de fiabilidad de su memoria, y admite que hay vacíos en sus recuerdos; así pues, inventa cosas para llenar los vacíos. Por ejemplo, dice: “[I]l faut tant de mémoires pour fonder une mémoire, et tant de fiction pour en affermir une” (*À bout d' enfance*, p. 58). En efecto, la autobiografía de Chamoiseau es una mezcla de recuerdos auténticos y ficticios, y según Suzanne Crosta, “[i] existe cette zone floue entre la mémoire et l'imagination, que le narrateur essaie de réconcilier avec lui-même et de communiquer au lecteur” (p. 26). Sin embargo, McCusker también afirma con claridad que el olvido es necesario en las autobiografías:

To remember everything, presumably, would be as disabling as to forget all. Total recall, moreover, would make the present narrative unnecessary and indeed impossible, for autobiography exists precisely because of the gaps in our memory, and because we struggle to recall it (*Patrick Chamoiseau: Recovering Memory*, p. 57).

Así, la fragilidad de la memoria de Chamoiseau se convierte, de cierto modo, en algo fundamental en la escritura de su autobiografía. Por otra parte, el hecho de que el escritor reconozca y acepte la dificultad de acordarse de todo, hace su proyecto de escritura más auténtico, en virtud de su sinceridad. Si bien la fusión de elementos reales e inventados puede sugerir que la trilogía se aproxima a la autoficción, la presencia de acontecimientos reales y ficticios es una característica necesaria e inevitable del género autobiográfico, y sobre todo del relato de infancia. La imposibilidad de recordar cada acontecimiento de la vida con exactitud, provoca el carácter creador e inventivo de la autobiografía y genera, al mismo tiempo, esa hibridez con la que hemos propuesto caracterizarla.

Antes de seguir avanzando en este estudio ofrecemos un resumen de las tres obras que constituyen nuestro corpus, subrayando la presencia de ciertos personajes claves de los cuales hablaremos más explícitamente.

Antand'enfance el primer relato del tríptico en estudio, describe las primeras experiencias de Patrick Chamoiseau en el centro de Fort-de-France. Este relato está dividido en dos partes: *Sentir* y *Sortir* (Salir).

En la primera parte, mediante los ojos del “negrillo” (négrillon), Chamoiseau proporciona una descripción de su familia. Su madre, Man Ninotte, está verdaderamente en el centro del relato. El pequeño Patrick expresa su adoración por aquella que se ocupa de toda la familia de modo admirable, a pesar de la pobreza. El padre del negrillo trabaja como cartero en Fort-de-France.

Antand'enfance presenta la red familiar que gira en torno de la madre. La hermana mayor, sobrenombrada “La Baronne”, “[...] avait hérité de Man Ninotte une aptitude à battre la vie, à tout prévoir, à tout savoir, à tout organiser [...]” (p. 39). Chamoiseau describe a Marielle, la segunda hermana, apodada “Choune”, como alguien que regula “[...] sa vie en fonction d'une exigence dont l'horloge était au centre d'elle-même” (p. 39). El primer hermano, apodado “Jojo”, pasa mucho tiempo resolviendo problemas algebraicos. El segundo hermano mayor, Paul, explica todo por medio de la música y se halla en guerra constante con La Baronne. Desde la primera parte de la trilogía, vemos que el nombre y el sobrenombre ocupan lugares importantes. Hay que mencionar, por el momento, que es el padre de Chamoiseau quien ha dado estos apodos a sus hijos.

Chamoiseau expone su gran preocupación por el fuego y su deseo de torturar y quemar todos los insectos que encuentra en la casa. El negrillo se siente bien “[...] dans la sérénité de l'âge magique du feu” (p. 34). Además, Chamoiseau cuenta los preparativos para la Navidad, el sentimiento de ser excluido por sus hermanas y hermanos mayores, los dulces que Man Ninotte hace para la familia, así como el primer huracán vivido por Chamoiseau en Fort-de-France.

3. “Negrillo” (négrillon) es el sobrenombre atribuido al niño por Chamoiseau.

En la segunda parte de este relato, Chamoiseau rastrea sus primeras salidas al exterior del hogar. Descubre el mercado de los sirios y el talento de su madre, que puede “[...] évaluer les produits et surtout marchander” (p. 140). Además, el relato describe sus experiencias en la especiería criolla, en la calle y en el cine. Las excursiones al cine permitían a Man Ninotte reposar de sus hijos, pues reposaba su espíritu y su voz (p. 172). Así mismo, proporciona descripciones de sus primeros encuentros con el colonialismo que continúa estando muy presente en Martinica aun después de la departamentalización.

Finalmente, *Antand'enfance* expone la relación íntima entre la realidad y la imaginación, que se convierte en un tema primordial a lo largo de toda la trilogía. Chamoiseau explica muy claramente esta relación entre lo real y la ficción diciendo:

On ne quitte pas l'enfance, on la serre au fond de soi. On ne s'en détache pas, on la refoule. [...] On ne quitte pas l'enfance, on se met à croire à la réalité, ce que l'on dit être le réel. La réalité est ferme, stable, tracée bien souvent à l'équerre – et confortable. Le réel (que l'enfance perçoit en ample proximité) est une déflagration complexe, inconfortable, de possibles et d'impossibles. Grandir, c'est ne plus avoir la force d'en assumer la perception (pp. 93-94).

Su proyecto de escritura deviene una suerte de restablecimiento del pasado, que a menudo es difícil de reconstruir a causa del tiempo, que aleja al adulto de su niñez, y la memoria vacilante que resulta. Por ello, *Une enfancecréole* está a medio camino entre los recuerdos reales y los ficticios de la niñez.

El segundo relato, *Chemin-d'école*, expone sobre todo los recuerdos de los primeros años de escolarización. Como la obra precedente, *Chemin-d'école* se divide en dos partes con títulos que adelantan el tono narrativo subsiguiente: *Envie* (Deseo) y *Survie* (Supervivencia).

La primera sección del libro saca a la luz el enorme deseo de Chamoiseau de ir a la escuela con sus hermanos y hermanas, los “mayores”. Igualmente, es el momento en el cual el niño hace el gran descubrimiento de “la magie de la craie” (p. 27). Gracias a la tiza y a su hermano Jojo, “el algebraico”, Chamoiseau descubre que puede escribir su nombre de pila, otras palabras, e imágenes. De hecho, la tiza representa el principio de la escritura y de la fragilidad, puesto que sus trazos pueden borrarse fácilmente.

El pequeño Chamoiseau describe sus primeros días en la escuela maternal, y a su maestra. Sin embargo, lo esencial de la obra está consagrado a la escuela Perrinon, y al encuentro del negrillo con el señor director y el maestro. Dos personajes que, como todas las autoridades coloniales, quedan sin nombre, innombrables.

La segunda parte, *Supervivencia*, examina sobre todo el conflicto lingüístico y cultural entre el criollo y el francés en el universo escolar. A todo lo largo de la trilogía, Chamoiseau cuenta su experiencia de las dos lenguas que se encuentran en contacto en Martinica. Su relación difícil con el francés se acentúa en *Chemin-d'école* cuando el autor va a la escuela “poscolonial”, que siempre predica e inculca en los estudiantes la superioridad de la lengua francesa. La escuela tiene por meta principal civilizar a los niños martiniqueses.

En efecto, Chamoiseau explica que “[o]n allait à l'école pour perdre de mauvaises mœurs: mœurs d'énergumène, mœurs nègres ou mœurs créoles —c'étaient les mêmes” (p. 169). Según la escuela, y sobre todo, según el maestro, la lengua francesa es la lengua del saber y de la inteligencia. En virtud de la rigidez de la escuela poscolonial, “[...] l'esprit du négrillon s'aiguise sur l'idée de survivre aux rigueurs de l'école. Survivre” (p. 104). Así, sobrevivir a la escuela se convierte en una preocupación del pequeño Patrick.

Además, Chamoiseau nos presenta a su compañero de clase, “Gros-Lombric”, que representa la resistencia a ese sistema educativo cuya finalidad es obliterar la identidad criolla. Aunque Gros-Lombric es inteligente, el maestro no admite las capacidades de su estudiante por el hecho de que Gros-Lombric es un ser emblemático del universo criollo. Efectivamente, Chamoiseau explica que, acercándose a Gros-Lombric, el maestro

[L]e regardait d'un air soupçonneux car cette excellence ne collait pas avec le reste, avec son allure-la-campagne, sa peau noire-noire-noire, ses cheveux grainés, son nez plat, son accent créole, son ignorance totale du vocabulaire français, ses retards permanents, ses sueurs, rien rien ne collai[t] (p. 110).

El menosprecio contra Gros-Lombric está ligado al hecho de que él representa lo criollo. Esto es: la cultura y la lengua que la escuela poscolonial francesa intenta borrar. Dicho personaje, animalizado, también está marcado por características de raza y de clase social, como lo muestra el pasaje de más arriba. Así, el maestro tiene a sus preferidos, y los estudiantes que tienen éxito en la escuela son los que más se asemejan a los ideales de la cultura y a la lengua francesa. Por ello, Gros-Lombric tiene tantas dificultades para hacerse un lugar, para ser aceptado en la escuela poscolonial, en razón de sus raíces criollas, que se niega a olvidar o abandonar. A través de la relación conflictiva entre el maestro y Gros-Lombric, Chamoiseau revela que el sistema poscolonial está saturado de racismo y de discriminación.

Cuando pasan lista en la escuela, Chamoiseau nota la complejidad de su nombre. Al pronunciar “Chamoiseau”, el niño descubre que su nombre sería algo que “allai[t] empoisonnersesjoursd'écolier” (p. 54). Así, descubre que ese patronímico está “rempli de nomsd'animaux, de chat, de chameau, de volatilesd'os” (p. 54). El escritor desarrollará esta noción en todas sus formas, en varias de sus obras. El patronímico resumirá para él las condiciones de opresión del régimen colonial francés y la manera de darles la vuelta para la invención y la ficción.

Por medio de este relato, por tanto, vemos los comienzos de la escritura de Chamoiseau. El negrilla empezaba entonces a escribir su nombre de pila con tiza sobre el pizarrón, y después, “[i]l construisait ses propres récits, les diffusait dans les lettres incompréhensibles et les suivait obscurément de phrase en phrase, comme cela, jusqu'à la fin” (p. 200). El niño imagina las historias y las transcribe, incluso si el maestro “[...] traquait les taches d'encre de ses feuilles, de ses doigts, punissait le désastre qui s'établissait autour de son encrier” (p. 202).

Se manifiesta, así, la relación entre el niño y la escritura: el acto de escribir se convierte en una fuente de felicidad y en una estrategia de supervivencia psicológica para el pequeño Chamoiseau.

En *À bout d'enfance*, el último volumen de la trilogía, el adolescente Chamoiseau intenta organizar y comprender el universo que lo rodea. Como los otros dos componentes de la trilogía, *À bout d'enfance* está dividido en varias partes que corresponden a las etapas del descubrimiento de la identidad: *Ordre et désordre du monde*, *Contraires et antagonismes*, *Mystère et illusions*, *Fractales et impossibles*, *Errances et égarements*, *Magie*, *Mélancolie première* y *Le contact froid du mabouya*. Este tercer libro confirma la búsqueda de la libertad. Por medio del texto, Chamoiseau intenta liberarse de los “¡No!” impuestos por los “mayores”. El pequeño Patrick quiere dejar la niñez porque él se halla a menudo en una posición de inferioridad respecto de los otros. Esta inferioridad del niño se aplica al conjunto de la cultura martiniquesa porque el malestar del negrillo es el de todos los martiniqueses, presos en estructuras de autoridad que los infantilizan y los consideran como ciudadanos de segunda en comparación con Europa. Hallamos acá una clara utilización de este yo que deja de ser individual para tomar un carácter comunitario o colectivo.

À bout d'enfance es el relato más simbólico de toda la trilogía. Por ejemplo, Chamoiseau organiza todo el mundo alrededor de sí, en un esquema jerarquizado. En lo alto se halla la especie de los papás y de las mamás, luego está la especie de los mayores, y abajo se halla la especie de los seres humanos, como él (p. 14). A primera vista, esta división parece evidente; sin embargo, si leemos atentamente, descubrimos que Chamoiseau busca reproducir una jerarquía semejante a la que estaba vigente durante la época colonial, fundada sobre todo en la clase social y la relación desigual entre los colonizadores y los esclavos. Es muy probable que esta sea una crítica directa a las estructuras dominantes y opresivas de la colonización, que han seguido siendo fuerzas determinantes desde su infancia. Hay muchos ejemplos de este género, y es el lado simbólico de este relato en particular lo que lo hace especialmente rico.

Chamoiseau cuenta, sobre todo en el último relato, el descubrimiento de las niñas, de la feminidad, del “otro”. El negrillo se preocupa por ellas hasta el punto de que “[l]'étude des petites-filles devint l'essentiel de son activité intellectuelle, qu'il qualifiait par ailleurs d'intense et de supérieure” (p. 137). El autor describe su encuentro con su primer amor, Gabine, a quien ha apodado la “Irreal”. Dominique Chancé explica que “[l]a rencontre avec les petites filles [...] devient l'objet de *À bout d'enfance*, pour une grande part, sans doute parce qu'elle marque l'entrée dans l'adolescence et la fin de l'enfance” (pp. 265-266). *À bout d'enfance*, como lo sugiere su título, representa la evolución del Chamoiseau que se aleja de sus días infantiles. Pero al mismo tiempo, el adulto en el cual se ha convertido hoy en día no puede evitar regresar allí.

La lectura y el acto de escribir se hacen aún más importantes en este relato. Efectivamente, Chamoiseau indica que “[l]es livres n'étaient pas à lire: compagnons

d'existence, ils s'instituaient en outils de survie, sorte de vies commensales de ses longues solitudes" (p. 35). Por otra parte, la escritura era usada para reconciliar el caos en el interior del joven adolescente (p. 79).

Como los textos precedentes de la trilogía, *À bout d'enfance* saca a la luz la relación entre la memoria y los recuerdos que Chamoiseau intenta reconstruir. Existe una suerte de diálogo en cursivas entre el negrillo y la memoria del Chamoiseau adulto a lo largo de toda la novela. La memoria se convierte en una parte integral del relato porque influye en la narración de la historia personal de Chamoiseau. Veremos ahora que esta trilogía presenta diferencias marcadas con la autobiografía tradicional.

Una nueva autobiografía poscolonial

La trilogía autobiográfica de Patrick Chamoiseau se distingue de otros relatos personales en virtud de características que no siguen el modelo clásico de la autobiografía. El uso de varias estrategias narrativas a lo largo de *Une enfance créole* refleja la creatividad y la contemporaneidad de Chamoiseau. De hecho, según Sankara: "the Caribbean autobiographies by Chamoiseau and Confiant take a more "postmodernist" perspective (broken chronology, instability of subject, play on multiple subjectivities of the Self, modernist narration)" (p. 8).

El empleo de una amplia variedad de estrategias en toda la trilogía muestra que Chamoiseau no se limita a la estructura tradicional del género autobiográfico. Además, su relato refleja la hibridación del sujeto poscolonial, y más particularmente, del escritor antillano, que se encuentra a menudo entre dos lenguas y dos culturas en razón de la colonización francesa y la departamentalización de Martinica.

En los párrafos siguientes, abordaremos tres particularidades que separan la autobiografía de Chamoiseau, de otros relatos autobiográficos occidentales: primeramente, examinaremos cómo esta emplea varios sujetos gramaticales a fin de mostrar la distancia entre el autor en cuanto niño, y el adulto que se acuerda de su infancia. Luego, consideraremos la situación lingüística de Martinica y su impacto en la escritura de Chamoiseau. Finalmente, estudiaremos la presencia de la comunidad martiniquesa dentro de *Une enfance créole*.

La narración en *Une enfance créole* no se conforma a la estructura narrativa típica de la autobiografía tradicional, es decir, la utilización casi exclusiva de la primera persona del singular, pues Patrick Chamoiseau usa varias voces diferentes para referirse a sí mismo. Repetidamente, dentro de la trilogía, el autor pasa de manera transparente y natural a la primera persona de singular, y luego a la tercera persona de singular. Igualmente, a menudo usa la tercera persona de modo intercambiable con el sobrenombre, *negrillo*, el cual se supone que es el representante del autor en cuanto niño.

Esta oscilación entre sujetos gramaticales puede considerarse, según Sankara, como una estrategia tendente a crear una distancia entre el Chamoiseau adulto y autor de la autobiografía, y el Chamoiseau niño (pp. 102-103). Del mismo modo, H. Adlai Murdoch, citando a Suzanne Crosta, describe la narración flotante que Chamoiseau emplea de la manera siguiente:

[H]is narrative remains critically and astygmatically split, shifting subtly between past and present and the first and third persons to engender alternating axes of judgment and point of view, as Crosta explains: "Le narrateur adulte, qui se souvient de son enfance, s'exprime à la première personne lorsqu'il intervient dans le récit pour faire des jugements de valeur, ou pour s'interroger sur les prémisses de son projet mnémonique. Le recours à la troisième personne est utilisé plus souvent quand le narrateur décrit les événements du passé à travers les yeux du 'petit négriillon'" (p. 23).

La elección de alternar entre diversas perspectivas narrativas para representar los diferentes puntos de vista, muestra la distancia entre Chamoiseau en cuanto niño y en cuanto adulto. Además, la alternancia simboliza que la vuelta a la infancia es un proyecto difícil, en virtud del tiempo que aleja al autor de sus recuerdos. En su obra dedicada a los relatos de infancia antillanos, Crosta explica que el empleo de voces múltiples se convierte en una estrategia narrativa útil para distinguir cronológicamente "[...] le narrateur-adulte du personnage-enfant, et a pour effet d'insister sur la situation de dépendance qui caractérise leur mise en relation dans les conventions du récit d'enfance" (p. 119). Así, existe una relación íntima entre el Chamoiseau adulto y el niño del relato, lo cual se refleja en la narración del texto.

Chamoiseau opta igualmente por el pronombre "tú" cuando apela a su memoria. El hecho de que interroge así a su pasado, dejando flotar la duda, subraya el aspecto funcional del relato y la memoria incierta. Así, Chamoiseau establece una suerte de diálogo con su memoria (Sankara, p. 100), al tiempo que reconoce la dificultad de volver atrás y contar su infancia con precisión y objetividad. Así, esta autobiografía se convierte en una mezcla de recuerdos verdaderos y acontecimientos inverosímiles. De hecho, la presencia de varias formas de narración es un espejo de esta memoria poco fiable.

En resumen, la alternancia de puntos de vista rompe las convenciones genéricas de la autobiografía que privilegian, por costumbre, el uso de una sola perspectiva narrativa, y la trilogía narrativa de Chamoiseau se vuelve, por ese mismo hecho, más auténtica y fascinante.

El impacto de la dualidad francés-criollo es otra característica distintiva de la autobiografía en Chamoiseau. La situación lingüística en Martinica es compleja y difícil en razón de la coexistencia de la lengua francesa y de la lengua criolla. En realidad, existe una relación diglósica en la cual el francés es visto y tenido como la lengua oficial, y se beneficia de una condición superior con respecto al criollo, aunque la mayoría de la población martiniquesa habla esta lengua. La diglosia designa "[...] la répartition complémentaire de

deux langues ou de deux variétés d'un même langue dans certaines sociétés" (Beniamino & Gauvin, p. 59). Charles Ferguson, quien hizo renacer el concepto de diglosia en los años 50, explica que la relación entre la diglosia y la literatura es compleja porque, usualmente, una de las lenguas posee una ortografía y un sistema de escritura subsecuente, y la otra lengua no tiene ortografía porque es una lengua esencialmente oral (Beniamino & Gauvin, p. 60). En consecuencia, los escritores provenientes de los territorios que fueron en otro tiempo colonias, como Martinica, tienen muchas dificultades en el aspecto lingüístico porque "[...]le passage de l'oral à l'écrit correspondait à un véritable changement de langue" (Beniamino & Gauvin, p. 60). Los escritores antillanos deben encontrar una manera de escribir, a fin de reparar la situación contradictoria entre las dos lenguas que, usualmente, conviven en sus territorios, y en el cual el francés es la lengua más valorada o prestigiosa.

En una conversación con Lise Gauvin, Chamoiseau explica que la relación problemática entre la lengua francesa y la lengua criolla deriva de la historia esclavista de Martinica, porque "[a]près l'abolition de l'esclavage, il y a eu une dévalorisation totale de la culture et de la langue créoles parce que liées à l'esclave, aux champs de canne, etc." ("Un rapport problématique", p. 36). En consecuencia, la lengua francesa ocupa un lugar predominante en la sociedad martiniquesa y es muy evidente en la esfera literaria que el francés permanece como la lengua de la literatura. Así, para el escritor *créole* es difícil escribir en su lengua primera por dos razones: "the French language's monopoly of written forms [and] [...] the dilemma of how to write a language that is essentially oral" (Brooks, p. 128). Además, a causa de la fuerte asociación entre la lengua francesa y la escritura, si el escritor antillano elige escribir en francés, tal gesto es visto como un signo de traición y de asimilación lingüística con la cultura dominante (Tremblay, p. 173). En la misma conversación con Gauvin, Chamoiseau habla de la dificultad para el escritor proveniente de las Antillas de escribir obras en francés y, al mismo tiempo, preservar intacta su identidad antillana:

Et le problème pour les écrivains antillais, c'est que lorsqu'ils écrivaient en français, ils devenaient français. Ils avaient un tel souci d'universalité, un tel souci d'effacer toute trace de créole, de présence au pays et au lieu où ils se trouvaient — un petit pays, mesquin, de nègres —, ils avaient un tel souci d'universel qu'ils ont pratiqué une langue dans laquelle ils disparaissaient complètement (« Un rapport problématique », pp. 36-37).

Para los escritores nacidos en las Antillas, escribir en francés se convierte en una especie de transgresión contra el criollo. En el caso de Chamoiseau, aunque escribe *Une enfance créole* en francés, incluye palabras compuestas (como el título de la segunda parte, *Chemin-d'école*) y frases criollas esporádicamente en los tres relatos. La lengua criolla que aparece en todas partes crea una distancia con la lengua francesa. La presencia de las dos lenguas a lo largo de la trilogía es, de hecho, una reproducción de la infancia lingüística de Chamoiseau, en el sentido de que debió hacer frente, constantemente, a una lucha entre la lengua de los colonizadores, el francés, y su lengua materna, el criollo. Aunque los relatos están escritos en francés, la presencia del criollo en la trilogía es un signo de resistencia

contra las instituciones educativas poscoloniales que han intentado asimilar a los martiniqueses a la lengua francesa, y desarrollar un menosprecio contra la lengua criolla. La ausencia de un mínimo de traducciones y de explicaciones para aclarar esta lengua primera, primordial en la trilogía, es también otro signo de resistencia ante la opresión lingüística del criollo frente al francés.

En suma, la situación lingüística en Martinica es, sin ninguna duda, compleja, pero también da a los escritores antillanos la ocasión de mezclar dos lenguas dentro de una sola novela. Chamoiseau escribe principalmente en francés en *Une enfance créole*, sin embargo, la presencia del criollo es innegable, lo cual muestra que él puede escoger escribir en francés, pero que sigue atado a su cultura antillana simultáneamente. El empleo del francés permite también alcanzar un público más amplio, y hacerse conocer mejor en la escena literaria internacional. Por otra parte, el título mismo de la trilogía, *Une enfance créole*, confirma explícitamente la intención de Chamoiseau.

En su autobiografía, Patrick Chamoiseau también pretende incluir la memoria de toda la comunidad martiniquesa porque su autobiografía no es únicamente la historia de sí mismo, sino también la de su país, la de su comunidad. Crosta explica que, para muchos escritores antillanos, “[l]e devoir de mémoire dans [l]es récits d'enfance est d'autant plus important car ils évoquent aussi l'historique de leurs communautés respectives” (p. 7). Chamoiseau intenta contar su propio pasado, pero explica en la conversación con Gauvin que tiene en cuenta a todos los martiniqueses al mismo tiempo:

Toutes les scènes que j'écris, toutes les situations, tous les détails que je choisis de montrer sont des détails qui, me semble-t-il, auraient été choisis par n'importe lequel Martiniquais créole qui est dans cette confluence créole/français et qui tente d'exprimer une réalité (p. 42).

Así, Chamoiseau trata de ser un representante de todos los martiniqueses que pueden compartir su historia, consecuencia de experiencias infantiles semejantes. Lo que busca el escritor es transcribir las “infancias comunes” antillanas, y en este sentido, supone la existencia de un papel autoetnográfico en la literatura (Gehrmann, p. 80). En este caso, la autoetnografía se define de la manera siguiente:

Autoethnography is a genre of writing and research that connects the personal to the cultural, placing the self within a social context (Reed-Danahay, 1997). These texts are usually written in the first person and feature dialogue, emotion, and self-consciousness as relational and institutional stories affected by history, social structure, and culture (Ellis &Bochner, 2000). Reed-Danahay explained that autoethnographers may vary in their emphasis on graphy (i.e., the research process), *ethnos* (i.e., culture), or *auto* (i.e., self). Whatever the specific focus, authors use their own experiences in a culture reflexively to look more deeply at self-other interactions (Holt, pp. 18-19).

En *Une enfance créole*, los factores de la identidad, incluidos el sexo, la raza, la religión, la lengua, la familia, la historia, no son individuales, sino que están ligados a la colectividad. En efecto, la historia personal de Chamoiseau es inseparable de la historia colectiva de Martinica.

Incluso la situación narrativa se relaciona con la autoetnografía. El hecho de que *Une enfancecréole* sea esencialmente una autobiografía sin un “yo”, muestra que Chamoiseau no escribe solamente su propia historia, sino la de toda la colectividad. Con respecto a esta particular situación narrativa, y su relación con la idea de inclusión de la población martiniquesa, Emmanuelle Tremblay explica:

[I] est dès lors pertinent d'envisager le «je» [...] comme un «détachement métonymique du nous», dans la mesure où l'autobiographie contribue, tout en recréant les lieux de la mémoire personnelle de l'auteur, à réaffirmer les cadres de référence d'une communauté à laquelle celui-ci cherche à se rattacher par la voie du souvenir (p. 177).

La escasa presencia del pronombre “yo” es, sin ninguna duda, una elección consciente de parte del autor, a fin de demostrar claramente que ese relato autobiográfico no es puramente personal: es el testimonio de toda una colectividad originada en la misma historia y en las mismas desigualdades históricas. Del mismo modo, el uso del sobrenombre “negrillo” refleja el deseo de Chamoiseau de dar a esta apelación peyorativa una fuerza nueva, y de asegurar que todos los martiniqueses, en tanto que niños negros, puedan identificarse, de una manera u otra, con esa autobiografía. Por otra parte, recordando a su niñez, Chamoiseau efectúa investigaciones sobre su propia cultura, con miras a incluirla en su proyecto individual.

Por tanto, Chamoiseau apela a los miembros de su comunidad en *Une enfancecréole*, lo que refleja su deseo de integrarlos a su proyecto autobiográfico. Particularmente, en *Antand' enfance* y *Chemin-d' école*, hace varias referencias a sus “hermanos” (“frères”) y a sus “compartidores” (“partageurs”), que son, justamente, los miembros de la comunidad martiniquesa. Sin embargo, la presencia de los “Respondedores” (“Répondeurs”) a lo largo de *Chemin-d' école* es, quizás, el ejemplo más poderoso de la integración de la comunidad en la trilogía.

Como un coro, estos respondedores anónimos aparecen regularmente e intervienen espontáneamente a lo largo del relato. De seguidas se da un ejemplo de los respondedores con el propósito de comprender mejor cómo se sitúa este grupo de personas en *Chemin-d' école*:

Répondeurs: De bord à bord
à même hauteur tu bailles créole
Si le bord change en plus haut
en plus bas amarre tes reins
et ton français (p. 69).

Las intervenciones de los respondedores se hallan separadas de los otros párrafos del relato y están siempre centradas en las páginas. Efectivamente, el narrador está continuamente en presencia de su comunidad. El papel de los respondedores es, por consiguiente, múltiple. Primeramente, existe una relación cercana entre estos y la memoria de Chamoiseau.

Según Maeve McCusker, los respondedores verifican la memoria vacilante de Chamoiseau:

They frequently intervene in order to correct, to rephrase and to authenticate. They act as guarantors for the truth of the occasional detail [...], as well as underwriting the veracity of the project more generally, entering into dialogue with the narrator in his struggle with memory (*Patrick Chamoiseau: Recovering Memory*, p. 62).

Así, participan varias veces en el relato para hacer que *Chemin-d'école* sea más auténtico, pues la memoria de Chamoiseau se presenta, a menudo, como incierta. Si bien los respondedores otorgan cierta veracidad al relato, también aportan un elemento de oralidad al texto, lo cual es, igualmente, su papel más notable. En efecto, McCusker indica, una vez más, que “[...] the primary function of the répondeurs, whether they act as witness, interlocutor, devil's advocate, chorus or audience, is to infuse the written text with a sense of orality and rhythm” (*Patrick Chamoiseau...*, p. 63). La oralidad es muy importante en la cultura antillana, y la presencia de los respondedores confirma este aspecto oral del relato. Testifican el hecho de que la verdad histórica es, ante todo, transmitida oralmente. Además, respondiendo a Chamoiseau a lo largo de todo el relato, “they reinvest the written form of autobiography with the rhythmic tones of the spoken word, dialoguing with the narrating subject” (p. 63). Por consiguiente, los respondedores añaden una dimensión oral a la autobiografía, que habitualmente es un modo de expresión escrito. Por otra parte, como ya lo hemos visto, el francés es la lengua de la literatura y el criollo es una lengua esencialmente oral. Así, los respondedores representan no solamente a la comunidad martiniquesa, sino también a la lengua criolla.

En conclusión, la autobiografía de Chamoiseau no es únicamente su historia personal, sino la de toda su comunidad martiniquesa. Esta especie de autobiografía colectiva se refleja también en el hecho de que Chamoiseau acumula las referencias a su comunidad, de que no utiliza casi nunca el “yo” en el estricto sentido gramatical, y de que incluye a los respondedores, los cuales representan la oralidad.

Puede afirmarse, también, que la autobiografía de Chamoiseau es un texto híbrido. En primer lugar, la trilogía une recuerdos reales y ficticios; en segundo, Chamoiseau juega con la narración usando varias voces para contar su infancia; en tercero, su autobiografía mezcla el francés y el criollo y, en consecuencia, la escritura y la oralidad. Finalmente, la trilogía intenta incluir a toda la comunidad martiniquesa, lo cual muestra que la historia del negrillo no es individual, sino colectiva.

Referencias

- Beniamino, Michel & Lise Gauvin. *Vocabulaire des études francophones: Les concepts de base*. Limoges, PULIM, 2005.
- Bernabé, Jean. "De la négritude à la créolité: Éléments pour une approche comparée." *Études françaises*, vol. 28, n.º 2-3, 1992, pp. 23-38.
- Britton, Celia. *The Sense of Community in French Caribbean Fiction*. Liverpool UP, 2008.
- Brooks, Jane. "Challenges to Writing Literature in Creole: The Cases of Martinique and Guadeloupe." *An Introduction to Caribbean Francophone Writing: Guadeloupe and Martinique*. Edited by Sam Haigh, Oxford, Berg, 1999.
- Chamoiseau, Patrick. *À bout d'enfance*. Paris, Gallimard, 2005.
- . *Antan d'enfance*. Paris, Gallimard, 1990.
- . *Chemin-d'école*. Paris, Gallimard, 1994.
- . *Écrire en pays dominé*. Paris, Gallimard, 1997.
- . « Un rapport problématique. » 1997. *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretiens, direction de Lise Gauvin*, 2^e éd., Paris, Éditions Karthala, 2009, pp. 35-47. *Cairn.info*, DOI: <https://doi.org/10.3917/kart.undef.2009.02.0035>.
- . *School Days*. Translated by Linda Coverdale, University of Nebraska Press, 1997.
- . *Solibo Magnifique*. Paris, Gallimard, 1988.
- . *Texaco*. Paris, Gallimard, 1992.
- Chancé, Dominique. *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*. Paris, Champion, 2010.
- Condé, Maryse. *Le cœur à rire et à pleurer: Contes vrais de mon enfance*. Paris, Laffont, 1999.
- . "The Role of the Writer." *World Literature Today*, vol. 67, n.º 4, 1993, pp. 697-699.
- Crosta, Suzanne. *Récits d'enfance antillaise*. Québec, GRELCA, 1998.
- Erickson, John D. "Creole Identity in Chamoiseau's *Solibo Magnifique* and Confiant's *Le Meurtre du Samedi-Gloria*." *Journal of Caribbean Literatures*, vol. 4, n.º 2, 2006, pp. 1-15.
- Escarpit, Denise, et Bernadette Poulou, directrices. *Le récit d'enfance: Actes du Colloque de NVL/CRALEJ*. Paris, Éditions du Sorbier, 1993.
- Gaeta, Jill. *In the Eye of the Hurricane: Antillean Children's Literature, Postcoloniality, and the Uneasy Reimagining of the Self*. 2008. Michigan State University, dissertation.
- Gehrmann, Susanne. "La traversée du moi dans l'écriture autobiographique francophone." *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n.º 1, 2006, pp. 67-92.
- Holt, Nicholas. "Representation, Legitimation, and Autoethnography: An Autoethnographic Writing Story." *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 2, n.º 1, 2003, pp. 18-28.
- McCusker, Maeve. "Small Worlds: Constructions of Childhood in Contemporary Postcolonial Autobiography in French." *Romance Studies*, vol. 24, n.º 3, 2006, pp. 203-212.

—. *Patrick Chamoiseau: Recovering Memory*. Liverpool University Press, 2007.

Murdoch, H. Adlai. "Autobiography and Departmentalization in Chamoiseau's *Chemind'école*: Representational Strategies and the Martinican Memoir." *Research in African Literatures*, vol. 40, n.º 2, 2009, pp. 16-39.

Ndiaye, Christiane, directrice. *Introduction aux littératures francophones: Afrique, Caraïbe, Maghreb*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

Picanço, Luciano. *Vers un concept de littérature nationale martiniquaise*. New York, Peter Lang Publishing Inc, 2000.

Sankara, Edgard. *Postcolonial Francophone Autobiographies: From Africa to the Antilles*. University of Virginia Press, 2011.

Taylor, Lucien. "Créolité Bites." *Transition*, n.º 74, 1997, pp. 124-161.

Tremblay, Emmanuelle. "De la mémoire autobiographique au théâtre de la mémoire chez Patrick Chamoiseau." *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, édition de Kanaté Dahouda et Sélom K. Gbanou, Paris, L'Harmattan, 2008.

Watts, Richard. "The 'Wounds of Locality': Living and Writing the Local in Patrick Chamoiseau's *Écrireenpays dominé*." *French Forum*, vol. 2, n.º 1, 2003, pp. 111-129.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

Realismo y vanguardia en la cuentística de *Los que se van*

Realism and Avant-Garde in the short stories of *Los que se van*

Réalisme et avant-garde dans les contes de *Los que se van*

Recibido 10-08-20

Aceptado 12-09-20

Nelson Arturo Corrales Suárez¹

Mayra Verónica Riera Montenegro²

Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador

nelson.corrales@utc.edu.ec / mayra.riera2308@utc.edu.ec

Resumen: En este artículo se expone una revisión acerca de *Los que se van*, considerándola una obra fronteriza, donde los límites del realismo y la vanguardia latinoamericana de los años treinta se difuminan como expresión de una sociedad en transición hacia patrones estético-literarios *otros* (Gómez, Adoum). Se apuesta a una revisión de los recursos estéticos desplegados por el plan narrativo sobre el cual se construye la representación de una realidad cuyo accionar ficcional es analizado en “El malo”, de Enrique Gil Gilbert, “El cholo que se castró”, de Demetrio Aguilera Malta, y “La salvaje”, de Joaquín Gallegos Lara. La realidad representada en un lenguaje sin ambages es propia de un vanguardismo narrativo que cobró gran impulso desde 1930. El realismo literario de *Los que se van* es un esfuerzo por la invención, entendida como un principio comprensivo del mundo para entender después lo social.

Palabras claves: realismo; vanguardia latinoamericana; literatura ecuatoriana.

1. Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad Técnica de Ámbato, MSc. en Ciencias de la Educación por la Universidad Técnica de Cotopaxi, y doctor en Ciencias Pedagógicas por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.

2. Licenciada en Ciencias de la Educación, mención Educación Parvularia, por la Universidad Técnica de Cotopaxi, y MSc. en Educación con énfasis en Investigación Socioeducativa por la Universidad de la Sabana.



Abstract: This article presents a review of *Los que se van* considering it a border work, where the limits of realism and the Latin American avant-garde of the 30's are blurred as an expression of a society in transition towards aesthetic-literary patterns of the *otherness* (Gómez, Adoum). It is committed to a review of the aesthetic resources deployed by the narrative plan on which the representation of a reality is built, and the fictional actions of which are analyzed in "El malo" by Enrique Gil Gilbert, "El cholo que se castró" by Demetrio Aguilera Malta, and "La salvaje" by Joaquín Gallegos Lara. The reality represented in an unambiguous language is typical of an avant-garde narrative that gained great momentum since 1930. The literary realism of *Los que se van* is an effort for invention, understood as a principle for a comprehension of the world to understand later the social circumstances.

Keywords: realism; Latin American avant-garde; Ecuadorian literature.

Résumé: Cet article présente une revue de *Los que se van* en le considérant comme un ouvrage frontalier, où les limites du réalisme et de l'avant-garde latino-américaine des années 30 s'estompent comme expression d'une société en transition vers des schémas esthétiques et littéraires de l'*altérité* (Gómez, Adoum). Il s'engage dans une revue des ressources esthétiques déployées par le plan narratif sur lequel se construit la représentation d'une réalité dont les actions fictives sont analysées dans "El malo" par Enrique Gil Gilbert, "El cholo que se castró" par Demetrio Aguilera Malta et "La salvaje" par Joaquín Gallegos Lara. La réalité représentée dans un langage sans ambiguïté est typique d'une avant-garde narrative qui a pris un grand élan depuis 1930. Le réalisme littéraire de *Los que se van* est un effort d'invention, entendu comme un principe de compréhension du monde pour comprendre plus tard les circonstances sociales.

Mots clés : réalisme; avant-garde latino-américaine; littérature équatorienne.

Irrupción de *Los que se van* en las letras ecuatorianas

Cuando en 1930 se publica la obra *Los que se van*, un conjunto de cuentos escritos por Demetrio Aguilera Malta, Jesús Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert, el panorama de la literatura ecuatoriana conoció una forma nueva de contar los temas nacionales, especialmente las historias de cholos y montubios. Sus autores, miembros del Grupo de Guayaquil, constituido por los tres antes mencionados y los escritores Alfredo Diezcanseco y José de la Cuadra manifestaron su propósito de transformar el orden literario establecido, de irrumpir contra la realidad. Y su forma de protestar la realidad circundante fue narrándola en su crudeza. De ahí que Cuadra expresase como consigna: "Es imprescindible que esta realidad de fondo exista y vaya unida, en cuanto exista, a la expresión [...] Sólo así la literatura será un arma terrible [...] la realidad y nada más que la realidad, es suficiente. Hasta es, con frecuencia, más que suficiente" (p. 36).

La literatura ecuatoriana de la década de los treinta exploró un abanico de alternativas estéticas alternas al pasado signado por la tradición literaria del romanticismo y del modernismo tardío. Antes de ello, la narrativa del Ecuador de comienzos de siglo se caracterizó por un tono didactista, heredado del costumbrismo y de la impronta del progreso iluminista y el posterior pensamiento positivista.

La realidad como pivote, su representación a ultranza, resulta entendible en el marco del contexto histórico de la publicación de *Los que se van*, caracterizado por hechos como las consecuencias del deterioro del modelo liberal del Estado; un sistema social aún determinado por convencionalismos conservadores y coloniales; la masacre de obreros de 1922 en Guayaquil, muestra de la escalada represiva del ejército contra los partidos y sindicatos de trabajadores; una brutal crisis económica y problemas sanitarios como los originados por la peste bubónica en la ciudad de Guayaquil (Gómez, “*Los que se van: Relectura...*”, p. 536).

Ambientados en el campo de la costa ecuatoriana, los cuentos desarrollan la historia de personajes que representan al montubio y al cholo, en su cotidiana pobreza y vida familiar. Aun cuando en su momento, fue calificada de cruda en grado sumo, la valoración sobre la obra ponderó preferentemente su carácter de denuncia social, llevando a críticos como Anderson Imbert a expresar: “Lenguaje crudo, exageración de lo sombrío y lo sórdido, valentía en la exhibición de vergüenzas nacionales, sinceridad en el propósito combativo, dan a esta literatura más valor moral que artístico” (p. 263).

No obstante, el análisis realizado por Adoum, en su célebre prólogo a la antología de la Biblioteca Ayacucho, resulta un estudio cuestionador de la proclamada denuncia social de la obra, rescatando con ello una mirada sobre el texto y su despliegue de recursos estéticos. Esta perspectiva ha llevado a considerar a “*Los que se van*” un texto de lo fronterizo, donde los límites del realismo y la vanguardia latinoamericana de los años treinta se difuminan como expresión de una sociedad en transición hacia patrones estético-literarios *otros*.

En este artículo se expone una revisión acerca de la mixtura de la obra en tanto conjuga la representación de la realidad desde una exploración formal y vanguardista en recursos estéticos. Se comparte con Gómez la propuesta de abordar la obra como “una instancia problematizadora de tradiciones literarias, intervención política y experimentación formal.” (“*Los que se van: Texto de vanguardia*”, p. 529). Con ello se apuesta a una revisión de los recursos estéticos desplegados por el plan narrativo como reconocimiento del artificio textual, sobre el cual se construye la representación de una realidad marcada por la fatalidad, la pulsión y lo salvaje, tópicos centrales de la obra.

Consideramos, junto con Genette (p. 138), que la imitación de la realidad acontece como literatura en forma de *poiesis*, creación artística del discurso. Desde esta concepción se considera que uno de los aportes originales de esta obra radica en la importancia de la lengua hablada como materia prima de ficcionalización. De ahí que los textos acá citados presenten las particularidades propias de la oralidad y rompan los esquemas de la escritura.

Sobre este importante rasgo común en el lenguaje puede advertirse que, lejos de ser una transcripción fonética, es, más bien, una reconstrucción sugerida por el manejo de un léxico regional, deformaciones fonéticas dialectales y también construcciones sintácticas locales.

Particularmente, interesa, en este escrito, analizar la operación estética sobre esa realidad, la cual, aunque motivada por lo político, expresa en su materialidad textual un artificioso despliegue de experimentación vanguardista. Las narraciones de Aguilera Malta se ocupan del cholo, ese sujeto habitante de la costa, de organización patriarcal cerrada; por su parte, Gil Gilbert y Gallegos Lara son los narradores de los montuvios y otros mestizos. Violencia, fatalidad, superstición pulsión son construidos a partir de un plan narrativo analizado en “El malo”, de Enrique Gil Gilbert, “El cholo que se castró”, de Demetrio Aguilera Malta y “La salvaje”, de Joaquín Gallegos Lara.

“El malo”: violencia y fatalidad

Si bien los autores de *Los que se van* develan particularidades narrativas, diversos críticos (Gómez, “*Los que se van: Texto de vanguardia*”; Ibáñez; Adoum) coinciden en señalar la unidad de ambiente y de lenguaje de la obra. Como hito inaugural de la modernidad literaria, las narraciones de los cholos y montubios devienen en cuentos de historias fatales, de seres urgidos por deseos de vida o de muerte. Una violencia cuya génesis no es atribuida al orden social o político sino concebida como fuerza vital. Para el Grupo de Guayaquil, la narración realista de los hechos, su relato fiel, son en sí mismos, una denuncia, una crítica.

En *Los que se van*, el *fatum* o destino alcanza recurrentemente a seres cuya realidad no parece distinguir entre cuerpo y alma. Como parte de su legado estético, los cuentos de estos narradores de los años treinta subvierten los valores tradicionales atribuidos a la naturaleza y a la esencia bondadosa del ser humano que la habita, tal como fueron representados por el arielismo del siglo XIX. La violencia de la naturaleza, la violencia del hombre ecuatoriano, la violencia del lenguaje que la cuenta son rasgos distintivos de un patrón estético alejado de la pasividad retratista de la literatura costumbrista.

La violencia de la historia no se argumenta, ni se detalla; esta se cuenta desde lo cotidiano. Trata sobre pequeños seres, de su universo delimitado por las palmeras, habitado por el monte. No hay masas organizadas, ni sujetos colectivos. “El malo”, de Enrique Gil Gilbert, es una narración breve sobre la naturaleza del mal y de la muerte. El texto narra la historia de Leopoldo, un niño de ocho años que cuida a su hermanito y este termina muerto mientras Leopoldo intentaba entretenerle. La narración inicia *in media res*, en este caso por medio del estilo directo libre se introducen las palabras de Leopoldo entonando una canción de cuna, con lo cual se comienza el relato con imágenes auditivas, rompiendo con ello la tradicional participación inicial del narrador para establecer el ambiente y presentar los personajes.

La voz del narrador omnisciente interviene para presentarlo: “Travieso i malcriado por instinto. Vivo, tal vez demasiado vivo. Sus pillerías eran porque sí —porque se le antojaba hacerlo” (Gil Gilbert, p. 4). El narrador omnisciente, según Pozuelo (p.186), no solo refiere la percepción mecanicista o espacial, sino que introduce valores, juicios, creencias. En este caso, el narrador en su conocimiento absoluto sobre el personaje, no atribuye otra razón a su tremenda que no sea la de su propia naturaleza.

El niño Leopoldo resulta un personaje unidimensional si se considera la conceptualización realizada por Foster (p. 6), quien establece como plano a aquel personaje construido alrededor de un rasgo dominante, sin profundizar en su complejidad. Esta estigmatización es elaborada a partir de una técnica polifónica. A la voz del narrador se suman progresivamente las voces de otros personajes que proclaman su maldición, la de Chepa: “Si es malo-malo-malo como er mesmo malo” (Gil Gilbert, p. 5), y la de los vecinos: “Los hijos de Chepa. Los de Meche. Los de Victoria. Los de la Carmen. I todos se apartaban [...] —Lo bes como llora y como habla? Se ha gorbido loco! No se ajuntan con el que la lechuza lo ha gritao!” (Gil Gilbert, p. 6).

Como en una suerte de coro, las distintas voces construyen una condena, Leopoldo el malo; Leopoldo el diablo, no podrá luchar contra su destino. Ya Bajtin (p. 316) ha analizado la relación entre el recurso polifónico y el discurso social llamando a esta perspectiva de la narración “ángulo dialógico”, por lo que la superstición asociada a la estigmatización del personaje revela el carácter telúrico del realismo. Su manifestación como creencia de lo oscuro contraviene los preceptos de la religión institucionalizada, la católica.

El drama de Leopoldo, su condena, no solo radica en su condición social sino en su estigma de malévolo, en su mala hora atávica. Esta especie de malignidad heredada lo conduce inevitablemente a atraer la muerte de Ñañito. El ritmo narrativo se intensifica. Se abrevia la secuencia de los hechos, frases, exclamaciones que expresan brevemente las acciones: “Algunos reían. Otros se asustaban. Otros quedaban indiferentes. Los muchachos se acercaban i preguntaban: —Qué ha pasado?” (Gil Gilbert, p. 7). La intensificación del ritmo narrativo es un rasgo vanguardista en el que un punto crítico del relato sufre un proceso de densificación que logra crear un espacio de conciencia acerca de la mirada sobre el hecho trágico. El desenlace insólito, truculento, en el que el machete cae accidentalmente sobre el bebé, deviene en un sino trágico, las risas se truecan en murmullo agonizante, silencio. Se ha cumplido el *fatum*. En un rancho, las palmeras, la tierra, la madera y el machete son el escenario sagrado para el oráculo caliente, costero del mal agüero. La visión trágica muestra a un niño, víctima inconsciente de su destino. Leopoldo no sabe que es malo, carece de esa percepción sobre sí mismo:

—Malo? I que sería eso? A los que le gritaba la lechuza antes de que los lleven a la pila, son malos... I a él dizque le había gritado!

—Pero nadie se reía con él.

—No te ajuntan con Leopoldo — había oído que le decían a los otros chicos —. No ajuntan con ese que es malo! (Gil Gilbert, p. 5).

El mal atribuido es una existencia sustantiva que le precede, su fuente es externa. Se impone una noción donde la fatalidad es hereditaria, lo que representa un principio determinista de aires helénicos que ha sido reelaborado por la vanguardia. Las aspiraciones vanguardistas convirtieron lo trágico en la matriz generadora de las contradicciones modernas. Sobre su tratamiento del mal, Bravo arguye:

El mal quizás, sea una de las más enigmáticas y complejas manifestaciones del humano ser: si el hombre hace posible la socialización por la interdicción y por procesos identificatorios que asumen los signos éticos del bien, el mal es todo aquello excluido, que acecha y pone en peligro el orden instituido. El mal se recluye de este modo en los territorios simbólicos de la alteridad y de la muerte, y abre su significación a la vez, y de manera contradictoria hacia la privación y la libertad (pp. 38-39).

La maldad del relato no es producto de conflictos sociales explícitos, más bien es una malignidad que afecta al individuo, en su relación con las fuerzas de la naturaleza y sus instintos. Se refugia en la alteridad al ser proclamada por el recurso polifónico que da vida a la naturaleza del personaje. Una vez acaecida la muerte, los presentes claman por que el político venga y aprese al niño. Solo sus padres sienten pena por él, sin embargo, la madre se resigna a lo que le espera: “María vio al muerto... Malo Leopoldo, malo! Mató a su hermanito, malo! Pero ahora vendría el Político i se lo llevaría preso... Probecito. Cómo lo tratarían? Mal porque era malo. I con lo brutos que eran los de la rural. Pero había matado a su hermanito! Malo, Leopoldo, malo...” (Gil Gilbert, p. 8).

El antagonismo entre el bebé bueno y angelical y Leopoldo, el niño malo, obedece a la noción de predestinación. La muerte del bebé amerita un castigo. La madre asume la condena que le espera al niño, al niño malo. En este punto valen las reflexiones hechas por Ricoeur (p.55) acerca del pecado original. El autor analiza cómo la noción agustiniana involucra una dimensión trágica dada por la predestinación del mal y una dimensión ética que apunta a la del castigo éticamente establecido.

“La salvaje”: pulsión del eros

El programa estético del Grupo de Guayaquil aspiraba a que el símbolo no escondiese la realidad, antes bien, buscaba definir una especie de ciframiento estético para remitir a realidades hasta ese momento invisibilizadas y narradas uniformemente por el realismo tradicional. Los personajes míticos de la narrativa de “Los que se van” se encuentran asociados a una energía telúrica, fuerza conductora de vidas desbordadas por las pasiones, por la naturaleza. El relato titulado “La salvaje”, de Joaquín Gallegos Lara, nos presenta una historia cuya piedra angular es el deseo.

Viviña, el protagonista del relato, obsesionado con comprobar si la leyenda es cierta, se sumerge en una búsqueda por parajes exuberantes, anhelando conseguir a esa mujer agreste, casi monstruosa que seduce a los hombres para luego asesinarlos.

La pulsión resulta su energía psíquica y física para perseguir su meta. En el marco de la estética vanguardista, el mundo en “La salvaje” es representado por un narrador cuyo punto de vista nos muestra un mundo irracional, su mirada narrativa pasea ambiguamente entre la leyenda, el sueño, la locura y la muerte (Schwartz, p. 20).

La voz narrativa esgrime variedad de recursos en la elaboración de un punto de vista sobre el cual se observa y se siente la historia. Es el punto de vista el pilar fundamental de la estructura narrativa de este cuento. De acuerdo con Uspenski (1973) (Citado en Pozuelo, 2007, p. 188), el fenómeno de la perspectiva o punto de vista resulta complejo en tanto atiende aspectos espacio-temporales, psicológicos e ideológicos.

Gallegos Lara estipula una mirada desde la cosmovisión mítica al construir el punto de vista de la narración. El relato y sus recursos narrativos son edificados sobre una lógica cultural del monte y el montubio, desde una percepción particular sobre el tiempo y el orden del mundo.

En “La salvaje”, el narrador omnisciente asume un punto de vista cuya focalización externa le permite conocer mucho más de lo que cuenta la historia; su conocimiento sobre el mundo interior de Viviña, e incluso sobre sus percepciones sensoriales, lo presentan como un ser vertebrado por la pulsión: “Viviña tenía ganas de conocerla. Se burlaba de todas las historias sin creerlas. Esta le daba el atractivo del incitante sensual. La salvaje raptaba a los hombres. Se los llevaba al monte a tenerlos de maridos” (Gallegos Lara, p. 81).

Ávido, Viviña se adentra en el bosque; su búsqueda ocurre en una sucesión indefinida de días. Las noches canalizan el deseo en sueños sensuales. A ratos se convence de lo infructuoso de la expedición. El deseo carnal se padece sobre sí mismo, violentamente, en una autosatisfacción compensatoria: “Tan vivamente soñó que al despertar -poniendo en ello un poco de su burla de siempre- se acarició solitario. [...] Con furia” (Gallegos Lara, p. 82).

La naturaleza palpita al igual que la pulsión erótica en los personajes de “La salvaje”. Viviña actúa para dar satisfacción a sus deseos, su accionar no se encuentra restringido por límite alguno dictado por la noción de bien o de mal. De acuerdo con el psicoanálisis, la pulsión involucra un ímpetu que controla al sujeto mismo. Superpuesto a cualquier axioma ético o moral, Viviña esgrime tanta crueldad como vivaz deseo sexual: “Acostumbraba irse a dormir al monte. Y se iba a Güerta Mardita. Sin importarle una guaba la penación del moreno que estaba allí enterrado con la mujer y los hijos, a los que mató. Los que las cruzaban de noche decían que oían salir gemidos de bajo de la tierra” (Gallegos Lara, p. 81).

Sexo, vida y muerte configuran la esencia del personaje. Viviña asesina y no lo lamenta. Los cadáveres del moreno y su familia anuncian su presencia bajo tierra. Sus quejidos contagian de muerte a quienes les escuchan y en ese fenómeno existe un pensamiento mítico-simbólico desbordado de cualquier dimensión racional, y en el que los muertos devienen en una especie de peligro mágico, otorgándole, lo que Bataille (p. 56) ha llamado el poder de obrar por contagio. Los vivos temen al contagio de la muerte, a su descomposición.

Por su parte, la salvaje es un ser monstruoso en tanto es contrario a la naturaleza corpórea de una mujer. La leyenda le atribuye el poder de brindar el gozo carnal y el de la muerte. La descripción del personaje es plena de imágenes sensoriales: “— ¡Es güena caracho! Izque le relampaguean los ojos pior que ar tigre. ¡Tiene unos pechotes! Y es peludísima. Pero er cristiano varón que cae en sus manos no vuelve más nunca pa lo poblo. Y es imposible seguirla er rastro: tiene los pieses viraos ar revés” (Gallegos Lara, p. 82).

Este relato tradicional ecuatoriano se inscribe en la demonización configurada por la cultura occidental cristiana, en la que “la representación del Demonio es también la representación demonizada de tus propios deseos” (Mires, p. 25). La circulación simbólica del monstruo asociado al mal proviene del recorrido histórico, propio de la cultura occidental que se expandió durante la Edad Media, nutrido por contenidos de la moral judeocristiana, originando una moral excluyente, distintiva de la modernidad colonizadora.

En el relato, lo monstruoso, por diferente, es atribuido a la legendaria mujer. El ser mítico adquiere la fuerza de una seducción que, una vez iniciada, conduce a la posesión orgiástica. Los seres míticos parecen alcanzar en las leyendas del folclore de los pueblos una refiguración del otro, del extraño, del excluido.

El tiempo de la narración sufre alteraciones, su ritmo se intensifica elípticamente. Esta característica es relevante en el lenguaje narrativo de la obra en general. El tiempo del discurso se detiene, aunque el tiempo de la historia transcurre. Son suprimidos fragmentos de la secuencialidad de la narración. Ejemplo de ello es el inicio del relato *in media res*; o cuando Viviña se encuentra preparándose para dormir y la narración salta a este despierto, sorprendido y con la salvaje encima:

— ¿Cómo se durmió en tierra? ¿Vino el sueño de color agreste de las frondosidades de los árboles desconocidos? ¿Fue solo el cansancio?
Allí estaba. Caído como un tronco más. Rotas las raíces. Tumbado de espaldas en las hojas secas, Inmóvil. Y al despertar...
¡La salvaje! (Gallegos Lara, p. 83).

La fragmentación logra una creciente discontinuidad, el tiempo se acorta para después alargarse. Chatman (p. 67) reconoce en este recurso un rasgo moderno en cuanto produce un efecto brusco, similar a los cortes de las escenas en el cine. De manera elíptica el relato introduce el desenlace de la historia. El deseo antecede al personaje, dicta sus pasos y guarda, para Viviña, un cierto “destino” al que le exige acoplarse.

El encuentro de Viviña con la salvaje finalmente ocurre. La elipsis abre paso a la escena final en la que el hombre se entrega a los besos de la salvaje. La voluptuosidad lo aturde, lo acecha, lo paraliza: “Se notó echado de espaldas. Apoyados los riñones en una raíz de higuerón. Ese vientre en movimiento” (Gallegos Lara, p. 84). La escena incorpora el tono dramático, el tiempo de la historia y del discurso se acoplan en el relato del encuentro sexual inundado de imágenes sensoriales, lúbricas. La mujer se entreteje en su cuerpo, llegado el éxtasis, sus manos se apoderan del cuello de Viviña hasta estrangularlo.

Viviña intenta defenderse inútilmente, se entrega a la muerte, en su mente solo escucha el eco de su exclamación: ¡La salvaje!

Visto como impulso, el deseo de vida es deseo de muerte. Ya Bataille (p. 59) afirmaba esta relación entre la sexualidad y la muerte como “los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inextinguible de los seres”. En el relato “La salvaje”, el realismo propone un tipo de literatura cuyo eje la selva o el campo ecuatoriano en su esencia mítica-mágica, allí donde la naturaleza signa la violencia del ser. La tradición rural se vuelve historia literaria, se rebela contra la tradición, voltea el plano y lo salvaje cobra lugar como manifestación de lo invisibilizado.

“El cholo que se castró” o la pulsión de la muerte

El realismo desarrollado por el Grupo de Guayaquil se aleja de la grandilocuencia de los sujetos colectivos y la argumentación sociopolítica. La realidad como representación tiene su centro en lo privado-social. La mirada narrativa ojea la vida de seres individuales, sumergidos ya en comunión, ya enfrentados a sus instintos. “El cholo que se castró”, de Demetrio Aguilera Malta, ubicándose en esta perspectiva, construye la historia de un personaje en fuga como es Nicasio Yagual. Su suicidio es la consumación de un fatídico destino de sangre y sexo.

La dinámica del personaje es un paradigma de rasgos (Chatman, p.135) que instaura el recorrido vital de Nicasio Yagual como un hombre signado por la pulsión sexual; un transitar en el que se suceden violaciones y asesinatos. El relato inaugura este periplo con la posesión violenta de una chola, la negativa de esta a entregarse hace enloquecer al hombre: quemada la embarcación, saltan al mar, forcejean, finalmente ocurre el encuentro.

Nicasio huye. Rememora. El discurso del relato hace una retrospectiva: “Ah. El pasado... ¿Cómo fue? Pué, dende chico...” (Aguilera Malta, p. 75). A partir de entonces se inserta otra narración, temporalmente anterior, sus primeros asaltos, sus crímenes. Nicasio recuerda su iniciación sexual abusando de su prima y el asesinato de su tío, quien le ataca al descubrirle, enfrentándose ambos a machetazos. Nicasio huye de la persecución que se desata, huye porque “le dijeron que de noche el muerto lo andaba buscando en los manglares solitarios” (Aguilera Malta, p. 76). La noche de la muerte es el paisaje de lo oscuro, de lo desconocido. En una especie de Hades como mundo subterráneo, el muerto llama a Nicasio, invitándolo a un inframundo al que aún no está convocado.

En esa mirada al pasado aún faltan sucesos violentos, como la violación a la esposa blanca de su patrón. De nuevo la huida. El caos generado por la pulsión puede ser entendido en lo que Bataille refiere sobre el desorden mortal del erotismo: “La voluptuosidad está tan próxima a la dilapidación ruinosa que llamamos “pequeña muerte” el momento de su paroxismo. En consecuencia, los aspectos que evocan el exceso erótico en nosotros siempre representan un desorden” (p. 170).

Las acciones del personaje son llevadas por la inconsciencia de las pasiones, el ciclo de violencia entra en aparente paz con la segunda huida. Nicasio se refugia en la costa y pretende en vano dejar atrás la pulsión y el estupro. El ciclo pulsional reinicia con la llegada de una mujer llamada “La Peralta”, descrita así: “Diz que manejaba el fierro como nadie. Que diz que se había comido a varios” (Aguilera Malta, p. 78).

“La Peralta” es nominada particularmente. Como personaje cobra vida propia al ser individualizada por su apellido. Los personajes femeninos anteriores a su aparición son referidos en la sustantivación común, “la prima”, “la chola”, “la blanca”, aludiendo con ello a una cualidad básica, física de la mujer como objeto de placer. En cambio, en el nombre “La Peralta” ocurre la presencia original, en ese nombre se conjugan una serie de rasgos sometidos a su nombre como código de referencia textual (Pozuelo, p. 140).

El encuentro entre Nicasio y “La Peralta” se desarrolla en un diálogo cortante, abrupto, fragmentado. No hay lugar para disquisiciones, poseer a “La Peralta” se condiciona a la superación del reto. El combate a machete. Sobre la violencia, Gómez refiere que “El fatalismo condensado en el machete enuncia una imposibilidad central: la del hombre rural ecuatoriano de despojarse de una violencia social que es el único sistema que vincula, relaciona y organiza a los sujetos” (“*Los que se van: Relectura...*”, p. 9). En la narrativa de “Los que se van”, el duelo a machete se vuelve la representación de una práctica social que regula las relaciones entre los seres de la historia.

Nicasio triunfa y “La Peralta” cumple en ofrecerse a sus deseos. De manera inesperada Nicasio se niega. Hay una especie de transformación en el personaje. Su desarrollo en la trama lo aleja de presentarlo como un ser unidimensional en su pulsión. El rechazo súbito a “La Peralta” rompe un ciclo. En este aspecto, Chatman (p. 141) reflexiona sobre el personaje esférico como aquel personaje capaz de sorprendernos con sus acciones, aquel personaje denso, pues su esencia es susceptible de transformación.

En el mundo trágico de Nicasio los valores del instinto sin límites se agrietan, el hombre comienza a ser consciente de la necesidad de reprimir sus instintos, de los que antes no concebía ni arrepentimiento ni castigo. Esto se revela en un monólogo interior: “Pensó: / Él era bueno. Ahora que se buscaba a sí mismo – sin saberlo – lo había conocido. Creía en Dios, en la virgen, en todos los santos... Creía que se iría al infierno... Claro... Así lo había enseñao su padre... Y así habrá de ser” (Aguilera Malta, p. 80).

Los pensamientos de Nicasio, la representación de la conciencia como habla no pronunciada, es el resultado del pensamiento directo libre. Este recurso narrativo abre las puertas a la conciencia del personaje en una especie de conexión íntima. Cierta sentido de la realidad empieza a vislumbrarse en Nicasio al comenzar este a cuestionar su entrega absoluta a las pasiones de la naturaleza. El estado de reflexión del personaje conduce a un desenlace aparentemente inexplicable.

“La Peralta” convence a Nicasio y se consuma la entrega. Con ello se agudiza la crisis del personaje por escapar de sus impulsos.

Nicasio, aprovechando un momento de soledad, recurre a su machete para extirpar el punto en el que se originan las pasiones y se castra. Esta acción trae su muerte. La castración es autoaniquilación.

Conclusiones

Las narraciones de *Los que se van* han sido vistas como la obra emblemática del realismo en Ecuador. No obstante, su particularidad reside en su alejamiento de la denuncia militante y sociológica al privilegiar la dimensión mítica en la cotidianidad de sus historias sobre cholos y montubios. De acuerdo con Adoum, la obra “interpreta, yendo más allá de los aspectos puramente visibles de la organización social del montuvio, hasta entrar en su universo legendario y mítico” (p. XXXVI). Esta escogencia por la dimensión mítica pareciera optar por mostrar el mundo de la barbarie, contrapuesta al plan estético de la supuesta “civilización”.

Los que se van toman partido, subvierten el orden de la razón y la realidad representada alude a terrenos ignotos de la violencia y la pulsión. De manera que el realismo literario de *Los que se van* es un esfuerzo por la invención, entendida esta como un principio comprensivo del mundo para entender después lo social.

En su carácter innovador, la obra se inscribe en lo que Rama (p. 52) considera vanguardista, pues asume los fenómenos latinoamericanos y sus imaginarios en busca de autonomía e identidad. En el desarrollo de un programa estético, la obra toma elementos de lo popular como leyendas, costumbres y el habla. Los personajes se expresan coloquialmente como corresponde con la realidad, sin embargo, los registros de habla popular se alternan con el lenguaje depurado del narrador.

Las historias de cholos y montubios incorporan fuentes míticas, peculiaridades de la lingüística rural, escenas de la organización patriarcal y matriarcal, conceptos y percepciones de la vida, del mundo, de la muerte, conformando una literatura híbrida, cruda, controversial para su época. La realidad representada en un lenguaje sin ambages es propia de un vanguardismo narrativo que cobró gran impulso desde 1930, de ahí que Schopf exprese: “La vanguardia fue una empresa de desublimación, de descubrimiento, de montaje, de invención e iluminación subversiva para un nuevo humanismo” (p. 180).

Referencias

- Adoum, Jorge Enrique. Prólogo. *Narradores ecuatorianos del 30*, selección y cronología de Pedro Jorge Vera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX - LXI
- Aguilera Malta, Demetrio. “El cholo que se castró.” Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, *Los que se van*, pp. 74 - 80

- Aguilera Malta, Demetrio; Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara. *Los que se van: Cuentos del cholo i el montuvio. Narradores ecuatorianos del 30*, selección y cronología de Pedro Jorge Vera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. t. 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1999.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1964.
- Bravo, Víctor. *El mundo es una fábula y otros ensayos*. Venezuela, Ediciones Puerta del Sol, 2004.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: La estructura de la novela y el cine*. Madrid, Taurus, 2013.
- Cuadra, José de la. *El montuvio ecuatoriano*. Buenos Aires, Ediciones Imán, 1937.
- Foster, Edward. *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1983.
- Genette, Gerard. "Fronteras del relato". En: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972 [1966]. pp. 193-208.
- Gallegos Lara, Joaquín. "La salvaje." Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, *Los que se van*, pp. 81-84.
- Gil Gilbert, Enrique. "El malo." Aguilera Malta, Gil Gilbert y Gallegos Lara, *Los que se van*, pp. 3-8.
- Gómez, Facundo. "Los que se van: Relectura de un clásico ecuatoriano." *Anales de la Universidad Central del Ecuador*, N° 372, 2013, pp. 528-545.
- Gómez, Facundo. "Los que se van: Texto de vanguardia." *Kipus: Revista Andina de letras*, N° 37, 2015, pp. 89-112.
- Ibáñez, María. "Recursos estilísticos en las narraciones cortas del Grupo de Guayaquil". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 16, 1993, pp. 186-194.
- Mires, Fernando. *Malestar en la barbarie*. Caracas, Nueva Sociedad Editorial, 1998.
- Pozuelo, José. *Desafíos de la teoría: Literatura y géneros*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2007.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008.
- Ricoeur, Paul. *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires, La Aurora, 1976.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago, Ediciones Lom, 1986.
- Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition*. Berkeley, Los Ángeles/Londres, University of California Press, 1973.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

Novela, testimonio y biografía en *Leonora*, de Elena Poniatowska

Novel, testimony and biography in *Leonora* by Elena Poniatowska

Roman, témoignage et biographie dans *Leonora* par Elena Poniatowska

Recibido 02-07-20

Aceptado 08-11-20

Fernando José Guzmán Toro¹

Universidad del Zulia, Venezuela

ferguztoro1@gmail.com

Resumen: La narrativa de Elena Poniatowska tiene un carácter testimonial y la novela *Leonora*, ganadora del Premio Seix Barral de Novela, se puede incluir dentro del género de la novela biográfica, caracterizada por incluir elementos testimoniales. Estos elementos no son una transcripción y narración de hechos, sino que combinan lo real y la ficción, inspirados en la artista plástica y escritora inglesa Leonora Carrington, quien vivió hasta su muerte en Ciudad de México. *Leonora* es un viaje por la vida de la artista, quien padeció el exilio, el ingreso a una institución psiquiátrica como consecuencia de una decisión familiar, y la desventura en los afectos, que Elena Poniatowska rescata de la historia personal de la artista. Asimismo, se narran en la novela sus dificultades para lograr expresar su pasión artística, su oposición a la visión tradicional de su familia y el vínculo de la artista con uno de los movimientos más importantes del siglo XX, el surrealismo.

Palabras claves: Elena Poniatowska; *Leonora*; Leonora Carrington; novela biográfica y testimonial; literatura mexicana.

1. Licenciado en Filosofía y Magíster en Filosofía. Licenciado en Letras y Magíster en Letras. Médico cirujano. Profesor Titular de la Universidad del Zulia.



¿Cómo citar?

Guzmán, Fernando. "Novela, testimonio y biografía en *Leonora*, de Elena Poniatowska". *Contexto*, vol. 25, n.º 27, 2021. pp. 161-171.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: Elena Poniatowska's narrative has a testimonial character, and the novel *Leonora*, winner of the Seix Barral novel award, can be included within the genre of the biographical novel, characterized by including testimonial elements. These elements **are not** a transcription and narration of events, but rather they combine fact and fiction inspired by the English plastic artist and writer Leonora Carrington, who lived until her death in Mexico City. *Leonora* is a journey through the life of the artist who suffered exile, the entrance to a psychiatric institution as a result of her family's decision, and the misfortune in her affections that Elena Poniatowska rescues from the artist's personal history. Also, her difficulties in expressing her artistic passion, her opposition to the traditional view of her family, and the artist's link with one of the 20th century most important movements-surrealism- are narrated in the novel.

Key words: Elena Poniatowska; *Leonora*; Leonora Carrington; testimonial and biographical novel; Mexican literature.

Résumé: La prose d'Elena Poniatowska a un caractère de témoignage et le roman *Leonora*, gagnant du prix du roman Seix Barral, peut être inclus dans le genre du roman biographique. Ce genre est caractérisé par l'inclusion de témoignages qui ne sont pas une transcription et une narration d'événements, mais ils combinent le réel et la fiction inspirés par la plasticienne et écrivain anglaise Leonora Carrington, qui a vécu jusqu'à sa mort à Mexico. *Leonora* est un voyage à travers la vie de l'artiste qui a souffert l'exil, l'entrée dans une institution psychiatrique à la suite d'une décision de sa famille, et le malheur dans ses affections qu'Elena Poniatowska sauve de l'histoire personnelle de Carrington. De même, ses difficultés à exprimer sa passion artistique, son opposition au point de vue traditionnelle de sa famille et le lien de l'artiste avec l'un des mouvements les plus importants du XX^e siècle, le surréalisme, sont racontés dans ce roman.

Mots-clés: Elena Poniatowska ; *Leonora* ; Leonora Carrington ; roman biographique et de témoignage ; littérature mexicaine.

1. Introducción

La obra de Elena Poniatowska se caracteriza por una narrativa y obra testimonial galardonada con diferentes premios, como el Premio Manuel Buendía en 1987, el Premio Rómulo Gallegos en su XV edición, el Premio Mazatlán de Literatura, el Premio Alfaguara de Novela, el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, el Premio Cervantes en el año 2013. Entre sus obras destacan *Hasta no verte Jesús mío* que surge como consecuencia de sus entrevistas a Josefina Bórquez, campesina oaxaqueña quien participaría en la revolución mexicana, y posteriormente se ganaría la vida en diferentes oficios en la ciudad de México, *La noche de Tlatelolco*, inspirada en el movimiento estudiantil de 1968 y en testimonios de los participantes.

En 1978 Elena Poniatowska publicaría *Querido Diego, te abraza Quiela*, novela epistolar vinculada con las cartas escritas a Diego Rivera por su primera esposa, la pintora rusa Angelina Beloff quien evoca el duelo y la decepción por la pérdida de una relación afectiva, y en 1980 aparece *Fuerte es el silencio*, una colección de crónicas y testimonios.

Nada, nadie: las voces del temblor del año 1988 es una narración sobre la tragedia ocasionada por el terremoto en México; en ese mismo año se presenta una de sus obras importantes que es *Flor de Lis* sobre la vida de una niña en esa misma ciudad, posterior a la Segunda Guerra Mundial, que tiene un carácter testimonial y autobiográfico. En 1992 publicaría *Tinísima*, novela inspirada en Tina Modotti, fotógrafa y activista americana, quien vivió en México, y desarrolló una importante labor en la fotografía documental. *El tren pasa primero*, galardonada con el Premio Rómulo Gallegos en el año 2007, narra la lucha de los ferrocarrileros mexicanos y de uno de sus líderes, Trinidad Pineda; en el año 2011, Elena Poniatowska recibiría el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral por la novela *Leonora*, inspirada en la vida de la artista plástica inglesa Leonora Carrington. En el año 2013 aparecería *El universo o nada: Biografía del estrellero Guillermo Haro*, astrónomo, quien desarrolló importantes investigaciones en esa disciplina; *Dos veces única* en el año 2015 y *El amante polaco* en el 2019, que evoca la vida de Stanislaw II Augusto Poniatowski, último rey de Polonia cuyo reinado comprendió los años desde 1764 a 1795.

2. Testimonio y narrativa en Elena Poniatowska

Nataly Tcherapashenets incluye la novela de Elena Poniatowska dentro del género de la novela biográfica, caracterizada por combinar el hecho y la ficción inspirada en una figura histórica específica (p. 103).

Elena Poniatowska, a través del testimonio, reconstruye en sus novelas y ensayos la identidad femenina mediante un modelo histórico de existencia cuyo discurso abarcaría las diferentes etapas formativas de la vida de sus personajes, que incluyen la infancia, la juventud, la madurez y la vejez (R. Oviedo Pérez de Tudela, p. 155).

Elena Poniatowska incorpora en sus crónicas, novelas y cuentos, historias de vida inspiradas en un enfoque cualitativo para la investigación en ciencias sociales, y la utilización de este método estuvo influenciada por su experiencia adquirida con el antropólogo norteamericano Oscar Lewis, autor de *Los hijos de Sánchez*, que le permitiría a la escritora aproximarse a las vivencias del excluido y de la pobreza en México.

Una de las características de las historias de vida es que la biografía es narrada por el mismo biografiado a un interlocutor presente, y existiría una relación interpersonal en cuyo contexto se produce una narración testimonio caracterizada, como enfatiza Fernando Ainsa, por reconstruir un “ambiente histórico”, y que en la novela de Elena Poniatowska está presente en el vínculo existente de la obra con la vida de Leonora Carrington:

“Testimonio que debe reflejar, por otra parte, una conciencia aguda de la temporalidad y de su transcurso, un reflejo y una comprensión no sólo de la época que se describe, sino de la forma en que ese período influye y determina 'el presente'” (Ainsa, p. 58).

Rocío Oviedo Pérez de Tudela considera la existencia de dos tipos de memoria en Elena Poniatowska: una personal construida sobre la afectividad y en gran medida autobiográfica, y una memoria histórica que establece un estrecho vínculo y relación con la memoria personal (p. 154).

Las historias o los relatos de vida permitirían aproximarse al personaje Leonora Carrington y a su época, caracterizada por la aparición de movimientos artísticos como el surrealismo y las nuevas tendencias en literatura.

Existiría, para Luz Marina Rivas, textos con marcas de género que están presentes en la literatura con particularidades que son expresión de la textualización de la experiencia femenina; sin embargo, también una infinidad de textos que sería difícil determinar si fueron escritos por un hombre o una mujer (pp. 113-114).

Luz Marina Rivas considera que existen un conjunto de categorías a considerar en la búsqueda de una caracterización de las marcas de género que incluyen una tendencia a elegir discursos de la intimidad, el privilegio a una subjetividad femenina, la contextualización del sujeto femenino con características particulares o peculiares según la época, la presencia de una autoridad patriarcal en el discurso contra la que reacciona el personaje femenino, como se evidencia en la novela de Elena Poniatowska, una elección temática caracterizada por una aproximación desde la ficción a la historia vinculada con una perspectiva femenina y la presencia de representaciones arquetípicas de las mujeres que favorecen o niegan arquetipos asociados a lo femenino (Rivas, pp. 161-64).

Elena Poniatowska asume la literatura y la escritura como un acto lúdico, y a través de su novela se tiene la posibilidad de aproximarse al peregrinaje vital de la artista plástica y escritora inglesa Leonora Carrington, quien vivió hasta su muerte en Ciudad de México. La novela es difícil categorizarla en algún género en particular, debido a que incluye elementos biográficos y testimoniales, que no necesariamente implicarían una transcripción y narración de hechos significativos de la vida del personaje, sino que se establecen vínculos entre la realidad y la ficción. Enrique Anderson Imbert enfatiza que el narrador con sus palabras se aproxima a un mundo real o irreal, observado o imaginado, y esa dialéctica entre cosmovisiones formará parte de la dinámica lúdica de la literatura: “En este sentido podemos decir que las palabras del narrador son miméticas: con ellas imita, representa un mundo” (p. 168).

El interés de Elena Poniatowska por la artista plástica y escritora inglesa Leonora Carrington no sería producto de la casualidad, sino resultado de una amistad de más de medio siglo, con elementos en común como un origen extranjero, una infancia dorada y un interés por el arte y la literatura.

La novela de Elena Poniatowska es un viaje por la vida de la artista Leonora Carrington, quien padeció el exilio, el ingreso a una institución psiquiátrica como consecuencia de una decisión familiar, la desventura en los afectos; situaciones que, como enfatiza Nil Santiañez, son elementos frecuentes en el desventurado siglo XX (p. 179). “Alma y cuerpo, en precaria armonía con el cristianismo, pierden para siempre su unidad con la llegada del mundo moderno” (pp.178-79).

Existirían, según Edward Said, los intelectuales asimilados al sistema y los que se enfrentan a los valores tradicionales de una sociedad como Leonora Carrington, descendiente de una aristocrática familia del Reino Unido. Said considera que una de las características de los artistas no asimilados al sistema es el exilio, especie de estado de ausencia y falta de integración a una sociedad determinada: “de que tu hogar no está de hecho tan alejado de ti, y de que el trasiego normal de la vida diaria contemporánea te mantiene en contacto, aunque exasperante e insatisfactorio, con el antiguo lugar” (p. 68).

El tema de la inmigración, como enfatiza Nataly Tcherapashenets, ocupa un lugar destacado en la novela, resultado de un gran número de escritores y artistas exilados en México (p. 109). “El retrato de México oscila entre la imagen de un país exótico, idealizado, representado a través de la perspectiva de Leonora y otros pintores surrealistas que entraron en el país, y un país muy 'real', lleno de dificultades para la asimilación que rechazaba a los extranjeros” (p. 110).

Leonora es una aproximación a la vida de la artista que comienza en Crookhey Hall, Inglaterra, y a través de los primeros capítulos de la novela de Poniatowska, titulados: “Crookhey Hall”, “La niña amazona”, “El Santo Sepulcro”, “Miss Penrose”, “El olor de los castaños” y “La debutante”, se tiene la posibilidad de aproximarse a la infancia y adolescencia de Leonora Carrington. Una de las características de los primeros capítulos de la novela es la presencia de una historia sentida o emotiva que permite aproximarse a la historia del personaje principal, a su espacio íntimo, que Elena Poniatowska rescata de la historia personal de Leonora Carrington, caracterizada por una convergencia de lo femenino ancestral y lo femenino transgresor.

Leonora, desde una edad temprana, se caracterizaría por su rebeldía, y cuestionaría el encierro en su hogar, a diferencia de sus hermanos varones, quienes estaban sometidos a menos restricciones y podían jugar en el jardín: “Dentro de la mansión gótica viven los Carrington, Harold el padre, Maurie la madre, Gerard el hermano que sigue a Leonora, no así, Patrick demasiado grande, ni Arthur demasiado chico” (Poniatowska, p. 10).

Leonora desconoce el significado de pertenecer a la aristocracia inglesa y formarse en un convento que educa a niños privilegiados; dibuja animales con cara de personas, caballos y jabalíes de ojos enrojecidos. Leonora desconfía de las religiosas y prefiere a los *sidhes*, a quienes ordena jugar con las cuentas del rosario de las religiosas, jalar sus velos y desatar las agujetas de sus zapatos.

Leonora, a los diez años, se traslada con su familia a Hazelwood; a los quince años

Harold Carrington, el padre de Leonora, decide enviarla a Florencia y quemar a Tártaro, el caballo de madera de su infancia. "Tártaro es para los niños. Voy a quemarlo hasta que no quede nada de él" (Poniatowska, p. 36).

Una de las obras pictóricas más reveladoras del inconformismo de Leonora Carrington es *Autorretrato*, caracterizada porque se observa a Leonora sentada, despeinada en actitud de rebeldía; encima de la silla se puede captar a Tártaro, el balancín de madera y, en una ventana, un caballo blanco que es expresión de libertad.

En Florencia, Leonora experimenta nuevas experiencias vinculadas con el arte, visita las salas de los museos y admira a Francesco de Georgeo y Giovanne de Paola; viaja a Arezzo a observar las obras de Piero della Francesca, y en la galería de los Uffizi descubre a los pintores Ucello y Arcimboldo.

Leonora viaja a París y su presencia en la ciudad representaría una nueva experiencia que incluye visitar el Louvre, caminar por las riberas del Sena, leer libros sobre alquimia. Leonora, de regreso a Hazelwood, manifiesta su interés por estudiar pintura en Londres; sin embargo, su madre la desanima con el argumento de la inmoralidad y pobreza económica de los artistas. El interés principal para Leonora está representado en el arte, la pintura y se rebela contra su padre, quien desea presentarla ante la aristocracia inglesa: "Ahora sí estás lista para Buckingham y tu presentación a la corte del rey Jorge V —le anuncia su padre" (Poniatowska, p. 55).

Una de las características de la obra artística y literaria de Leonora Carrington, como enfatiza Annette Shandler Levitt, es su vínculo con los años de su infancia y adolescencia; en el relato de Leonora Carrington "La debutante" estarán presentes elementos autobiográficos y la transformación del personaje principal en una hiena, que se relaciona con su desagrado por la presentación ante el rey Jorge V, en el año de 1934 (Shandler Levitt, p. 66). "Algunos relatos del Medioevo dicen que la hiena tiene dos piedras en los ojos y si alguno la mata, le sacan las piedras y se las pone debajo de la lengua, puede predecir el futuro" (Poniatowska, p. 18).

Harold Carrington permite asistir a Leonora a la escuela de arte de Chelsea y a la academia del pintor francés Amédée Ozenfant, y a pesar de lo estricto de la enseñanza del maestro, quien fundaría conjuntamente con Le Corbusier el movimiento denominado "purismo", Leonora se adaptará a ese nuevo orden y no cuestionará la disciplina impuesta.

El arte se transforma para Leonora en una fuerza viva que es expresión de libertad; con frecuencia comentará con su madre Maurie sus avances en la pintura, quien la escucha con curiosidad y obsequiará el libro de Herbert Read titulado *Surrealismo*, en cuya tapa se observa la obra del pintor alemán Max Ernst: *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, quien, como enfatiza Patrick Waldberg, estaría predestinado a convertirse en un ilustre forjador de sueños, expresión utilizada por el artista para título de una de sus obras (p. 203).

A Leonora le produjo una especial impresión la obra de Max Ernst en la portada del libro de Herbert Read, y tiene la posibilidad de conocer al artista en la casa de su amiga Ursula Goldfinger.

“Es a Leonora a la que ve, es a ella a quien se dirige, es a ella a quien distingue” (Poniatowska, p. 73).

A Leonora Carrington, dentro del grupo surrealista, se le otorgará una mayor importancia como musa que como artista plástico; su obra, cuya fuente primordial de inspiración fue su propia vida, será eclipsada por el trabajo de Max Ernst, y no será valorada hasta después de su separación del artista plástico alemán.

Alexis Márquez Rodríguez considera que los surrealistas emprenderían una búsqueda de lo insólito, lo maravilloso, lo inesperado, que desembocaría en el descubrimiento de una superrealidad que sería fuente y origen de todo arte y que trascendería la realidad cotidiana (p. 50). “Sobre la base de estas consideraciones resulta obvia que aquella superrealidad que vislumbra Breton, y hacia cuya conquista se encamina, no sólo se halla fuera de la realidad circundante de naturaleza material, sino que se trata de una realidad puramente mental” (Márquez Rodríguez, p. 52).

Durozoi y Lecherbonnier, al referirse al surrealismo, enfatizan en una relación con el pensamiento mágico, que no implicaría un comportamiento regresivo; existiría un interés en los surrealistas por ese mundo mágico que se conoce a través de la intuición, la iluminación y la videncia que implicaría una ruptura con el pensamiento racional y lógico: “El surrealismo se inerva por el deseo de recobrar el secreto, obliterado por el racionalismo y deformado por el cristianismo de ese pensamiento mágico” (p. 8).

Leonora Carrington se separaría del movimiento surrealista por algunas diferencias, como la objetivación y cosificación de la feminidad, y uno de los ejemplos de esa objetivación, para García Ochoa, fue la idea de *femme enfant* (mujer-niña), que para los surrealistas configuraría la musa que inspira al artista para la creación de su obra literaria o artística (p. 284).

La rebelión en Leonora Carrington implicaría una ruptura con su padre y comenzaría su vínculo con los surrealistas y en especial con el pintor alemán Max Ernst, quien representaría un impulso en su creatividad; en Leonora estará presente una oscilación entre dos polos que incluyen un ideal de plenitud, que se contraponen al orden moral representado en la tradición de una familia aristocrática inglesa y en la figura de su padre quien le increpa y amenaza: “-¡Ya no eres mi hija!; mi puerta ya no estará oscurecida por tu sombra” (Poniatowska, p. 81).

El vínculo que se establece entre Max Ernst y Leonora implicaría una relación trágicamente destructiva, y una existencia idílica en St. Martin d'Ardèche se transformará en sufrimiento al ser apresado Max Ernst como consecuencia de la guerra y debido a su nacionalidad alemana.

Leonora comienza a perder la razón y una amiga le ofrece trasladarla a España con la excusa de conseguir en ese país una visa para Ernst; Leonora afirma que tiene poderes especiales y quienes la rodean consideran que se deteriora su psique.

Leonora Carrington es ingresada en la clínica Santander y en la institución es sometida

a una terapia con cardiazol, medicamento utilizado en la época en el tratamiento de pacientes con crisis psicóticas, y que producía un efecto similar al electrochoque.

Las cosmovisiones mágica y mítica están vinculadas a una percepción particular de la realidad que tendría influencia no sólo en el arte sino también en la literatura, como sucedió con Leonora Carrington; esa cosmovisión establecería, como enfatiza Roberto Doria Medina Eguía, una relación con estados análogos a la psicosis, debido a la ruptura de los lazos con la realidad, y surge una nueva, mediante la proyección de elementos fantásticos que incluyen el delirio y las alucinaciones, similar a lo ocurrido con Leonora Carrington (p. 13).

Leonora egresa de la clínica de Santander y la decisión de su familia es enviarla a un sanatorio en Sudáfrica; es trasladada a una casa en Estoril y, antes de zarpar el barco a África, Leonora desciende del tren en Lisboa, escapa, toma un taxi, se dirige a la Embajada de México y pregunta por Renato Leduc, a quien había contado su historia durante un té danzante en un lujoso hotel.

Leonora decide desvincularse del pintor alemán, contrae nupcias con Leduc, viaja a Nueva York y luego a México, debido a que experimenta la necesidad de un nuevo sentido de su vida lejos de Max Ernst, de la influencia de su padre y de los surrealistas, a pesar de considerarlos como parte de su medio natural, sus amigos, cómplices, admiradores; sin embargo, como enfatiza Elena Poniatowska en la novela, Santander la transformaría en otra mujer: "Santander la transformó, la acompaña y la despierta cada madrugada, está presente siempre al alcance de su mano, sobre la almohada" (Poniatowska, p.281).

La novela de Elena Poniatowska aproxima al lector a otra visión de la evolución del surrealismo como movimiento artístico que se aleja de sus posturas anticonformistas, subversivas, que comienza a establecer vínculos estrechos con el mercado del arte y se distancia de su irreverencia, que se transforma en un simple medio para obtener beneficios económicos. "Sin pudor, le rinden pleitesías los millonarios, se promueven como merolicos o declaran estar al borde del suicidio" (Poniatowska, p. 263).

3. México, caos, incertidumbre, confusión

El espacio urbano es memoria y recuerdo de experiencias anteriores que se recuperan a través de la palabra; la literatura permite conocer y describir trayectorias imaginarias, que se superponen a las correspondientes reales que aproximan al lector a los códigos y al imaginario de la ciudad (Laura E. Tudoras, p.130).

El espacio de la ciudad narrada es el resultado de la ficción literaria e implica que los límites entre la ciudad imaginada y la ciudad real sean difíciles de establecer, y esos espacios ficcionales serán reconstruidos desde la perspectiva del escritor.

El espacio urbano y el espacio literario presentes en la poesía o la novela implicarían una relación antropológico-existencial que en la obra literaria estaría representada por la interrelación que establece el personaje con el espacio narrativo; este proceso de creación a

través del lenguaje permitiría evocar sensaciones que aproximan al lector hacia el espacio real y su dinámica.

Al aproximarse a la dinámica de las ciudades existiría una especie de cuerpo vital u organismo vivo que trasciende la simple presencia de viviendas, edificios, avenidas, calles, y existiría otra ciudad que subsiste en la memoria en la manera como los seres humanos se aproximan a esos espacios y perciben su experiencia vital.

Una de las características de la obra literaria de Elena Poniatowska es el vínculo con la Ciudad de México, no sólo con su espacio sino con sus personajes, y en sus diferentes obras estará presente lo urbano mexicano, el contraste entre la riqueza y la pobreza, la presencia de una élite intelectual, la injusticia y la exclusión.

Elena Poniatowska llega a la Ciudad de México a los diez años; reconoce que la ciudad influiría en su trabajo periodístico, crónica, relato, novela y formará parte de toda su obra, que estará presente en la evocación de sus recuerdos y en sus personajes, quienes establecerán un vínculo estrecho con el paisaje urbano, con sus tradiciones y costumbres.

México es un elemento permanente, según Carmen Perilli, en la obra de Elena Poniatowska; pasión y confluencia entre la nostalgia y la violencia, no obstante, detrás de ese caos e infierno dantesco siempre está presente la solidaridad (Perilli, p.144).

Elena Poniatowska se aproxima a un México desconocido de una manera análoga al objetivo de una cámara; los personajes de esta escritora configurarían un complejo calidoscopio que incluirían a personajes populares, empleados, intelectuales, artistas plásticos, poetas, luchadores sociales y al ciudadano común.

Una de las características de la obra de Elena Poniatowska es la presencia de una voz femenina autobiográfica y la narración de historias que incorporan relatos de vida, ficciones de la infancia, memorias del desamparo, episodios de costumbres, épicas rurales y urbanas como enfatiza Perilli (p. 148).

En *Leonora* estarán presentes los conflictos que surgen al estar en contacto con una cultura desconocida; la presencia de Leonora Carrington en México se dificulta por la incapacidad para comunicarse con alguien que no fuese Renato Leduc; Leonora reconoce a Remedios Varo, la artista surrealista española a unas cuantas cuerdas de su casa, quien llegó a México con el surrealista Benjamín Péret, y con Kati Horna, conformará Carrington un grupo que le permitirá soportar la soledad: "Estar juntas las protege y se amparan tocándose de la mano" (Poniatowska, p. 309).

Leonora, en México, se separa de Renato Leduc y, en una reunión en la casa de Remedios Varo y Benjamín Péret, tiene la oportunidad de conocer al fotógrafo húngaro y amigo del fotógrafo Robert Capa, Imre Emerico Weisz con quien procrearía dos hijos.

Maurie, la madre de Leonora Carrington, se asombra del cambio que significó su maternidad, inspiración para dos de sus obras: *Night Nursery Everything* y *Kitchen Garden of the Eyot*; un año después nace Pablo, su segundo hijo, y Leonora pinta *Chiki, ton pays* que evoca el trayecto que Emerico Weisz realizó desde Hungría a Francia, luego a España antes

de llegar a México. “Leonora florece, es el símbolo perfecto de la maternidad, nunca ha sido tan feliz” (Poniatowska, p. 360).

Leonora Carrington se interesará por el mundo mágico mexicano que incorpora tradiciones ancestrales caracterizadas, según Carrington, por una correspondencia con el mundo celta en lo relativo a rituales mortuorios, la transformación chamánica y la presencia de seres protectores que evocan a los *sidhes*; Leonora viaja a Chiapas con la finalidad de conocer diferentes aspectos de la cultura maya, y debido a la propuesta de una obra para el museo de antropología. “A Leonora, los lacandones le recuerdan a los *sidhes*, se esconden detrás de los árboles y habitan en la jungla” (Poniatowska, p. 434).

Leonora pinta una obra que denominará *El mundo mágico de los mayas*, que establece vínculos con el mundo celta; el mural se divide en tres secciones: en la izquierda, una gran cabeza de jaguar; en el derecho, una ceiba y, en el centro, destaca la figura de un caballo blanco. “Un sol y la luna iluminan el cielo, que cruza una serpiente voladora” (Poniatowska, p. 437).

Existiría un interés de Leonora Carrington en un México mágico, que interesaría no sólo a André Bretón sino también a su amiga y colaboradora artística Remedios Varo, con quien establecería una especie de lenguaje visual compartido. La muerte súbita de Remedios Varo representaría para Leonora Carrington una fuerte conmoción y determinaría que retornase con mayor fuerza la angustia, que aparecerá de nuevo cuando los hijos Gaby y Pablo se involucren en las protestas universitarias.

La obra artística y literaria de Leonora Carrington adquiere una gran relevancia en México y en la crítica de arte internacional; la Universidad Autónoma de México le rinde un homenaje en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras y una joven que tiene su mismo nombre le solicita que le dedique su libro *La casa del miedo*. La artista escribe: “de Leonora a Leonora con cariño” (Poniatowska, p. 472).

Leonora Carrington se pregunta con frecuencia si valió la pena cambiar la aristocrática vida en la mansión de Hazelwood por una buhardilla de estudiante en Londres, pretender desafiar el mundo, hundir el rostro en el manicomio y vivir en un país que la desconcierta: “Sabe que lo volvería a hacer, desde niña se acostumbró a tomar riesgos” (Poniatowska, p. 478).

Una joven de nombre Josefina irrumpe en su casa de habitación a pesar de la resistencia de la señora que la cuida; la joven es una estudiante de Letras y conoce las obras literarias de Leonora. “He leído *La casa del miedo*, *Memorias de Abajo*, *El séptimo sello*, *La dama oval*, *La trompeta acústica*; todo” (Poniatowska, p. 483).

A Leonora le preocupa el “Después”, lo que sucede posteriormente a la muerte, y en una conversación con Josefina, Leonora le pregunta: “¿Entonces no voy a morir?” (Poniatowska, p. 496).

La respuesta de la joven es que la muerte es el tránsito por un pasaje oscuro y en ese recorrido saldrá transfigurada; Leonora desconfía de la respuesta y pregunta de nuevo

cómo hacer para salir. “Échale ganas para llegar a la otra orilla” (Poniatowska, p. 496).

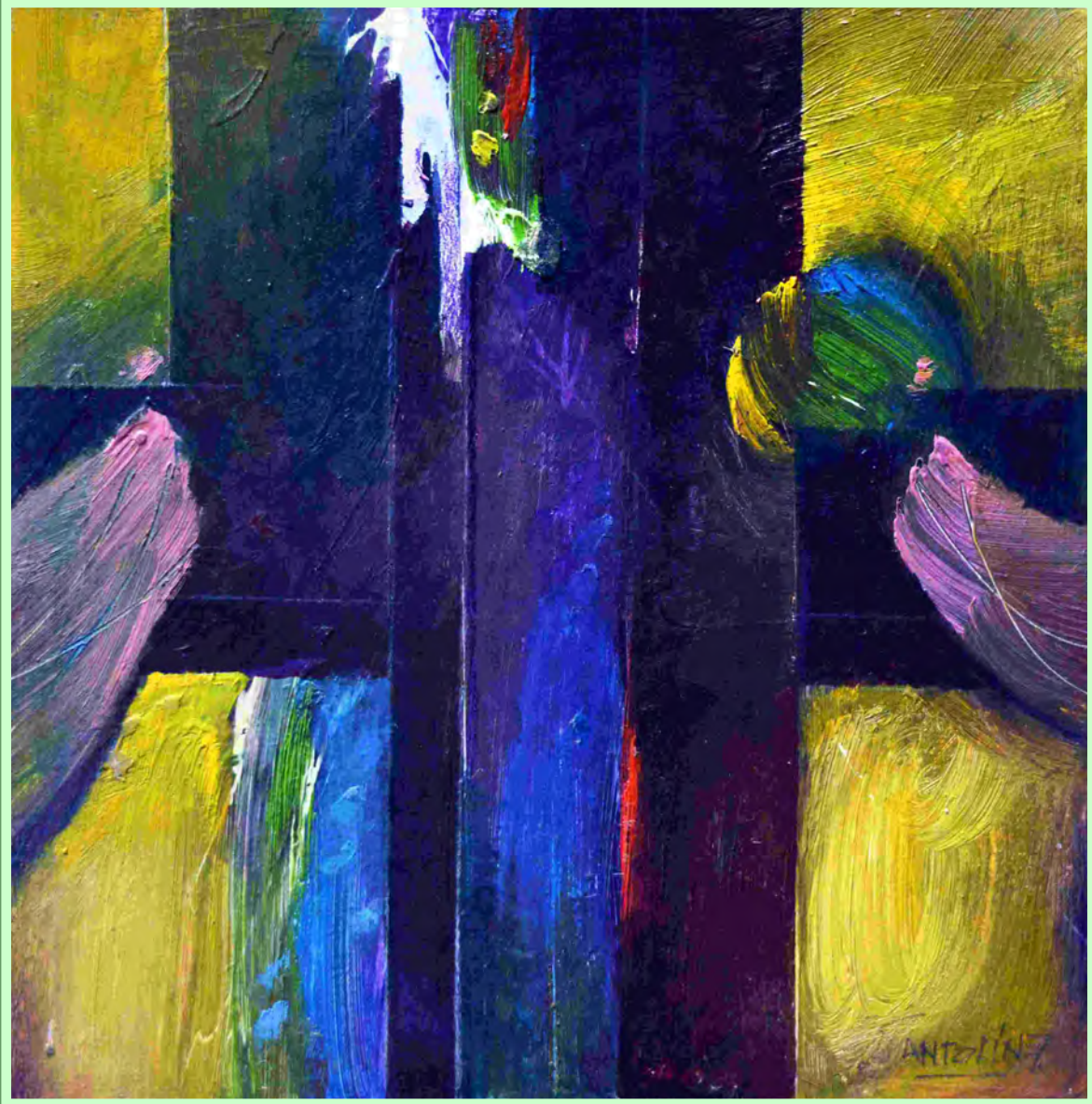
La novela de Elena Poniatowska permite aproximarse al tránsito vital de Leonora Carrington, su lucha con una visión tradicionalista y aristocrática de la vida, sus dificultades para lograr expresar su arte y su vínculo con el surrealismo, uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX.

Referencias

- Ainsa, Fernando. *Reescribir el pasado*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2004.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 3.ª ed., Barcelona (España), Ariel, 1999.
- Doria Medina Eguía, Roberto. “Magia, mitos, albores del arte y locura.” *Arte y locura*, edición de María Cristina Melgar, Eugenio López de Gomara y Roberto Doria Medina Eguía, Buenos Aires, Lumen, 2000, pp. 11-21.
- Durozoi, Gérard, y Bernard Lecherbonnier. *El surrealismo*. Traducción de Josep Elías. Madrid, Guadarrama, 1974.
- García Ochoa, Gabriel. “The Surrealist Parallels of Leonora Carrington and Alejo Carpentier”. *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 22, n.º 3, 2016, pp. 280-296.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *Teoría práctica del barroco y lo real maravilloso*. Caracas, Santillana, 2008.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. “Los cuerpos del disfraz: Madre o amante. La narrativa de Elena Poniatowska.” *Literatura Mexicana*, vol. 16, n.º 1, 2005, pp. 153-165.
- Perilli, Carmen. “La literatura como máquina de narrar la nación: Carlos Fuentes y Elena Poniatowska.” *Anclajes*, vol. 6, parte 1, dic. 2002, pp. 137-153.
- Poniatowska, Elena. *Leonora*. Barcelona (España), Seix Barral, 2011.
- Rivas, Luz Marina. *La novela intrahistórica*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2004.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Traducción de Isidro Arias Pérez, Bogotá, Debate, 2007.
- Santiañez, Nil. *Investigaciones literarias*. Barcelona (España), Crítica, 2002.
- Shandler Levitt, Annette. “The Bestial Fictions of Leonora Carrington.” *Journal of Modern Literature*, vol. 20, n.º 1, 1996, pp. 65-74.
- Tcherapashenets, Nataly. “El libre albedrío y el arte de la memoria en *Leonora* de Elena Poniatowska.” *Revista de Literaturas Modernas*, vol. 48, n.º 2, jul. - dic., 2018, pp. 101 -112.
- Tudoras, Laura Eugenia. “Propuesta para una lectura postmoderna de la ciudad.” *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 13, 2006, pp. 129-141.
- Waldberg, Patrick. “Surrealismo.” *Historia del arte*, coordinación Amancio Fernández Torregrosa, Barcelona (España), Salvat Editores, 1976, pp. 181-223.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

Ramos Sucre: Mundo ensoñado, mundo imaginado, mundo poetizado

Ramos Sucre: Dream world, imagined world, poeticized world

Ramos Sucre : Monde rêvé, monde imaginé, monde poétisé

Recibido 29-06-19

Aceptado 30-09-19

Mónica Torres R.¹

Universidad de Los Andes, Venezuela
monicatorres@gmail.com

Resumen: Ramos Sucre es un soñador que *escribe el mundo*. El poeta trata de desprenderse de la metáfora para conservar la esencia de la imagen en sí y, con ello, hacernos vivir *vidas imaginarias/imaginadas*, como lugares de enunciación que representan otros universos, donde las imágenes están cargadas de gran simbolismo. El estudio de la ensoñación como fenómeno creador en la poética de este autor nos propicia afirmar que la imaginación ramosucreana constituye un viaje que nos lleva a mundos oníricos, en los que la palabra hecha poesía, se desprende del encorsetamiento de una realidad que acecha y subyuga al poeta, al crear imágenes puras, naturales, inocentes y originales (Bachelard, *La poética de la ensoñación*). A quien no esté acostumbrado a rendirse ante los placeres de los paraísos imaginados por este poeta, le será difícil vivir con sinceridad esos mundos (im)posibles, libres de ataduras y de repliegues.

Palabras claves: Ramos Sucre, ensoñación, imaginación, poesía, mundo onírico.

1. Este artículo se desprende de un capítulo del trabajo de grado titulado *La imaginación vertical en la poesía de Ramos Sucre*, 2008, mención publicación, defendido en la Maestría en Literatura Iberoamericana, Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela).

2. Profesora de la Escuela de Artes Visuales y Diseño Gráfico, Facultad de Arte, Universidad de Los Andes. Estudiante del Doctorado en Letras y del Doctorado en Ciencias Humanas (ULA), Magíster Scientiae en Literatura Iberoamericana. Licenciada en Educación, mención Lengua, Cultura e Idiomas. Licenciada en Idiomas Modernos (ULA). Miembro de la Red Internacional de Investigadores de Literatura Comparada del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres y del Grupo de Investigación en Patrimonio de la Universidad de Los Andes.



Abstract: Ramos Sucre is a dreamer who writes the world. The poet tries to detach himself from the metaphor to preserve the essence of the image itself and, with it, make us live imaginary / imagined lives, as enunciation places that represent other universes, where the images are loaded with great symbolism. The study of reverie as a creative phenomenon in the poetics of this author leads us to affirm that Ramos Sucre's imagination constitutes a journey that takes us to dream worlds, in which the word made poetry is released from confinement of a reality that stalks and holds down the poet, by creating pure, natural, innocent and original images (Bachelard, *The Poetics of Reverie*). For everyone who is not used to surrendering to the pleasures of the paradises imagined by this poet, it will be difficult to live with sincerity those (im)possible worlds, free of restraints and withdrawals.

Keywords: Ramos Sucre, reverie, imagination, poetry, dream world.

Résumé: Ramos Sucre est un rêveur qui écrit le monde. Le poète essaye de se détacher de la métaphore pour préserver l'essence même de l'image et à travers ça nous faire vivre vies imaginaires/imaginées, comme lieux d'énonciation qui représentent d'autres univers, où les images sont chargées d'un grand symbolisme. L'étude de la rêverie, comme phénomène créateur dans la poétique de cet auteur, nous amène à affirmer que l'imagination de Ramos Sucre constitue un voyage qui nous emmène dans des mondes oniriques, dans lesquels le mot fait poésie sort du corset d'une réalité qui hante et soumet le poète, en créant des images pures, naturelles, innocentes et originales (Bachelard, *La poétique de la rêverie*). À celui qui n'est pas habitué à s'abandonner aux plaisirs des paradis imaginés par ce poète, il sera difficile de vivre avec sincérité ces mondes (im)possibles, libres de contraintes et de retraits.

Mots-clés : Ramos Sucre ; rêverie ; imagination ; poésie ; monde onirique.

*Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido
la poesía.*

OCTAVIO PAZ, *Decir, hacer*, 1987

Muchos se han preguntado dónde nace la poesía. Más que buscar su origen en un lugar, hay que buscarlo en un *momento*. Ese momento es el de la ensoñación. Bachelard considera que la ensoñación consiste en “una huida fuera de lo real” (*La poética de la ensoñación*, p. 15), en una sublimación; es decir, el ser ensoñador, ser terrestre, entra en un estado de “tregua física”, perdiendo la pesantez, corporeidad y la conciencia, lo que provoca la desconexión con su entorno. Es un espacio sin memoria. Para este autor, la “poesía tiene una felicidad que le es propia, sea cual fuere el drama que descubre” (*La poética del espacio*, p. 22).

La ensoñación, a diferencia del sueño, es un estado que nos es inmanente e imposible de verbalizar, no se puede contener en la palabra hablada. Se debe escribir, tal como lo hace el poeta, “con emoción, con gusto, reviviéndola tanto más cuando se la vuelve a escribir” (Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 19), evocando los recuerdos de esa ensoñación que hace al alma del poeta intemporal, joven y anciana a la vez. Joven, porque vive la ensoñación con admiración y asombro. Anciana, porque puede vivir muchas ensoñaciones en desproporción con su verdadera edad. Toda poesía surge, entonces, de la ensoñación. Escribirla y leerla implica una acción marcada por “el *amor escrito*. La moda de esto pasa, pero su beneficio permanece. Todavía existen las almas para las cuales el amor es el contacto de dos poesías, la fusión de dos ensoñaciones” (Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 19).

La imaginación es un viaje. Viajamos al país de las imágenes. Es un país infinito, inagotable. Este viaje lo realizamos en lo más profundo de nuestra intimidad, es una acción solitaria, única, original. A lo largo del recorrido, se nos presentan imágenes que no vemos, las sentimos, las vivimos.

El soñador, el poeta, está embarcado en ese viaje e invita a los lectores a acompañarlo. El poeta nos *abduce* de nuestra realidad para imaginar su mundo a través de la palabra poética.

Entonces, se produce una conmoción, una vibración que es el sentido vital de nuestro ser. Ramos Sucre comulga plenamente con esta visión del poeta ensoñado, cuyo espíritu encierra la esencia del ser, al estar ubicado “en el camino del 'espíritu puro', en lucha contra la materia” (León, p. 42).

En el poema “El tesoro de la fuente cegada” podemos ver cómo Ramos Sucre construye una realidad ensoñada, cuyas imágenes nos brindan sensaciones de embelesamiento y serenidad, generando un distanciamiento de la materia y lo terrenal: “Un sol amarillo iluminaba aquel país de bosques cenicientos, de sombras hipnóticas, de ecos ilusorios” (Ramos Sucre, p. 85).

Esa realidad ensoñada es un desdoblamiento de la experiencia del ser, que se encuentra instaurado en el lenguaje. En torno a esto, G. Sucre interpreta la poesía ramosucreana a través de las siguientes palabras:

Son poemas que sólo nos remiten a sí mismos: son lenguaje, signos (enigmáticos o no) que van tejiendo su propia trama de resignificaciones. Si parten de algo ya dicho o codificado, es para borrarlo, para transmutarlo o, lo que sería igual, para regresarlo a una experiencia original: el misterio de los signos formulados por primera vez (pp. 141-142).

Ramos Sucre es un soñador que *escribe el mundo*. Trata de desprenderse de la metáfora, imagen prefabricada, y conserva la esencia de la imagen en sí. Para G. Sucre, la poesía de Ramos Sucre está cubierta con un velo de misterio o quizás se trate de una condensación de imágenes porque para nosotros, como lectores, nos son difíciles de elucidar los mensajes que emite este poeta:

Las mejores imágenes de Ramos Sucre [...] son una suerte de escritura del mundo, por no decir sólo de la materia. Escribir el mundo: hacer de él un signo mental que nos remite a la totalidad de su ritmo. [...] Son *imágenes imaginantes*: no buscan tanto describir o realzar la *physis* del objeto como modularlo en un espacio a la vez real y virtual (pp. 147-148).

Cuando el espíritu se encuentra en el estado de ensoñación, el cuerpo no está dormido, inmóvil. Está relajado pero activo porque el alma está en vela, abriendo todo un mundo ante sí para ensanchar el horizonte de nuestra existencia. Las *puertas de la percepción* a otros mundos son la prioridad del poeta. Así nos lo hace ver Ramos Sucre en “La ciudad de los espejismos”, cuyo sujeto poético vive en una suerte de *trance*, porque está entre el sueño y la vigilia. Ese no es otro que el ensueño: “Yo no alcanzaba a desprenderme de los fantasmas del sueño en el curso de la vigilia” (Ramos Sucre, p. 258).

El soñador, el poeta, persigue la felicidad, ese estado de sublimación que comprende la belleza, aunque los de la creación poética nos transmitan sensaciones de angustia o de locura, por ejemplo:

El despertar privilegiado no ha de tener lugar necesariamente desde el sueño. Puesto que sueño y vigilia no son dos partes de la vida, que ella, la vida, no tiene partes, sino lugares y rostros. Y así del sueño y de ciertos estados de vigilia se puede despertar de este privilegiado modo que es el despertar sin imagen (Zambrano, p. 21).

La felicidad, en términos zambranianos, es un mundo real dentro de la irrealidad. Este mundo (ir)real goza de la libertad de las formas, de la esencia de las cosas, de las palabras y el poeta conoce/reconoce “los prestigios de la libertad. Debe decir la flor, hablar la flor” (Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 79). Cuando se sueña, el espíritu proyecta su propia realidad; “pero esta realidad es nada; y la inocencia ve continuamente delante de sí esta nada” (Kierkegaard, p. 47).

La poesía es voluntad, voluntad de existencia, voluntad de representación del mundo. Es crear este mundo a través de la contemplación porque surge de la necesidad de poseerlo – de representarlo – a través del lenguaje, de la poesía; *voluntad* y *representación* vienen a ser aliados potenciales para la creación poética.

La poesía busca la creación de un mundo irreal que esté por encima o ajeno de las imperfecciones de la realidad. Es la ensoñación la vía o el vehículo para llegar a ese estado, a la cualidad original de las cosas. Es por eso que “toda contemplación profunda es necesariamente, naturalmente, un himno. La función de este himno consiste en *rebasar* lo real, proyectar un mundo sonoro allende al mundo mudo” (Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 66).

Así, la poesía de Ramos Sucre se nos presenta como una búsqueda de lo adánico. Es llevarnos a través de la imaginación a la pureza de las cosas. Lo original, para Ramos Sucre, vendría a ser la esencia de la existencia del ser. Guillermo Sucre considera que para este poeta “escribir es asombrar, no se trata de exhibir originalidad sino de rescatar lo original:

evocar a través del lenguaje la intensidad y la magia con que vivimos (y diariamente gastamos) nuestra primera relación con el mundo” (p. 75). Intensidad y magia son elementos constitutivos de la poesía ramosucreana.

La imaginación está por encima de la realidad, porque imaginar es, según Bachelard, “elear de un tono lo real” (*El aire y los sueños*, p. 105) al describir cuatro momentos que vive el poeta para su creación: el ensueño, la contemplación, la voluntad y la representación, momentos que tienen su cuna en la imaginación.

El ensueño representa una admiración. Es el maravillarse ante el espectáculo que se sucede frente a nuestros ojos obnubilados porque “el ojo que sueña no ve o al menos ve en otra visión” (Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 262). La admiración representa, entonces, *un ensueño instantáneo*.

Después de maravillarse, el poeta contempla. Bachelard considera que la *contemplación* no tiene nada que ver con percibir. Es un “extraño poder del alma humana capaz de resucitar las ensoñaciones, de recomenzar sus sueños, de reconstituir, pese a los accidentes de la vida sensible, su vida imaginaria” (*El aire y los sueños*, p. 209), porque la contemplación está relacionada con los recuerdos, vividos o no.

La voluntad representa la verdadera condición de la ontogénesis poética. Es, en este punto, en donde se da una comunión entre la imaginación y la palabra poética. La voluntad busca la imagen, la quiere, está presente desde el primer momento; cuando nos embarcamos en la ensoñación, contemplamos y plasmamos nuestra experiencia onírica en la palabra. Por ello, la ensoñación es dinámica; las fuerzas internas del ser están en pleno movimiento.

Ahora, en la representación, “intervienen las tareas de la imaginación de las formas, con la reflexión sobre las formas reconocidas, con la memoria” (Bachelard, *El aire y los sueños*, pp. 209-210). Es decir, esta génesis espiritual es un moldeamiento de un fenómeno por parte del ser soñador, quien utiliza la imaginación como instrumento. Dicho fenómeno es el conocimiento del *ser-ahí* heideggeriano.

Entonces, el poeta busca representar el mundo a través de la poesía y, para hacerlo, debe primero conocer su esencia, movimientos, formas: toda su belleza. Al poeta no le interesa comprobar si ese mundo que está explorando, que está conociendo, es verdadero, porque “el mundo es bello antes de ser verdadero” (Bachelard, *El aire...*, p. 209). La poesía representa “una apertura hacia un mundo hermoso, hacia mundos hermosos” (*La poética de la ensoñación*, p. 28).

La experiencia estética que se presenta ante la poesía es rica en sensaciones e imágenes. El lector vive una suerte de torrente inagotable de posibilidades, potencialidades que se encuentran en los intersticios de la obra y que salen a la superficie, mejor dicho, son extraídas por la fuerza imaginante del lector para ser actualizadas. Gadamer dice al respecto: “La circunstancia del carácter inexhaustible del aspecto de las cosas es uno de los grandes privilegios y uno de los encantos más profundos del arte” (p. 87).

Es por ello que Guillermo Sucre nos menciona la facultad de Ramos Sucre para crear,

vivir y hacer vivir a sus lectores *vidas imaginarias*, trazadas por el poeta como el lugar de enunciación ideal para todo ser que imagina, porque cuando se imagina, se vive su propia felicidad.

El poeta se deja *eleva* por el ensueño para llegar al estado originario del mundo. Pueden compararse, tal como lo hace Schopenhauer, el sueño con la locura, en cuanto el mundo en el que se vive es inventado, construido, alejado de la realidad circundante porque “la locura es un largo sueño; el sueño una breve locura” (Schopenhauer, p. 148). Durand también se suma a esta comunión entre el sueño y la locura en tanto escenarios ideales para la creación de mundos alternos que carecen de limitantes espaciotemporales: “En los sueños y los delirios, el dato inmediato es la imagen, no la duración, ya que 'el sentido del tiempo' está 'como disuelto'” (Durand, p. 406).

Bravo califica la poesía de Ramos Sucre como una manifestación de alienación de la existencia del ser; lo que lleva al poeta a refugiarse en otros mundos signados por el *mal* y sus expresiones:

La poesía de José Antonio Ramos Sucre se propone la creación de ámbitos hechizados, ámbitos del delirio o del sueño, como venidos del fondo mismo de lo imaginario, y cuya primera tensión es la separación del mundo, en una poética del mal y el dolor: en una poética de la separación por el dolor y de la fascinación del mal (p. 13).

Esta correspondencia entre locura, sueño y poesía la podemos ver reflejada en el poema “La alucinada”, cuando la virgen, protagonista del poema, vislumbra un espacio fantástico, una floresta mágica que despierta en ella un estado de delirio: “la virgen mira, durante su delirio, una floresta mágica, envuelta en una luz azul y temblorosa, originada de una apertura del cielo. Oye el gorjeo insistente de un pájaro invisible, y celebra las piruetas de los duendes alados” (Ramos Sucre, p. 24).

¿Qué representa el mundo onírico para el poeta? Es su lugar de enunciación. Es el lugar de partida y de destino, al que se llega a través de la representación. Todo el universo —y su belleza— está encerrado en la palabra. La palabra es un instante y es también la eternidad. Es el “hielo de un instante” (Bachelard, *La poética del espacio*, p. 67). Lo que parece una contradicción es, en verdad, la facultad de asombro y de maravillarse que evoca la poesía “al nivel de la palabra, que se produce en la palabra y por la palabra” (Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 77). La poesía nos imprime un aire de frescura al hacernos asombrar por cosas que ya estaban muertas para nosotros.

Cuando el ser imagina se eleva al nivel cósmico. Este fenómeno es un desdoblamiento espiritual que transporta al ser a lugares lejanos, inexistentes mientras lo hace vivir sensaciones que, en el estado de vigilia, no podría. A medida que se aleja, más experimenta esa sensación de libertad y de liberación que le ofrece la ensoñación. Durante este viaje, el poeta (y también el lector) está bajo las leyes, quizás arbitrarias, de lo imaginario, se refugia en esos escenarios imaginarios, que son “universos más vivos, menos estereotipados” (Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 307).

En este sentido, Pérez Perdomo nos sugiere que Ramos Sucre habita en otras realidades constituidas por su propio ser:

No debemos pasar por alto que Ramos Sucre se refiere generalmente a una realidad presunta e hipotética (o algo que por sus características convencionales parece serlo), situada las más veces en un tiempo y un espacio remotos, probablemente desconocidos por el poeta, a menos que los haya vivido en sueños o a través de alguna de sus múltiples personalidades y trasnominaciones de su enfático *yo*. De aquí que, como en los solipsistas, su realidad parece no encontrarse fuera, sino dentro de él mismo. Pero existen también, sin duda, obvias y explícitas referencias a espacios geográficos y tiempos históricos inmediatos, como innumerables alusiones alegorizadas de los mismos (p. 101).

En “La suspirante” está presente la afición y voluntad de un ser ensoñado, que se distancia de este mundo, como ella misma dice, *huye*, para albergarse en otro lugar, imaginario, pero que la hace feliz: “La dama renuente, aficionada a las quimeras de la imaginación, sueña con huir de este mundo a otro ilusorio” (Ramos Sucre, p. 337). Se convierte en un ser volador a quien no le hace falta mirar el transcurso de su recorrido porque la imaginación hace feliz al ser, así que ella no corre ningún peligro: “La hermosa vuela sobre los caminos cegados por la nieve y un búho solitario da el [sic] alarma en la noche fascinada por el plenilunio” (Ramos Sucre, p. 337).

Gracias a la riqueza de imágenes de su obra, Ramos Sucre no escapa de esta apreciación de Bachelard, en la pluma de Rama, quien afirma:

Es ahí (en *La Torre de Timón*) donde está su poética, su manifiesto literario, su concepción del mundo, no sólo bajo las especies de estructuras literarias imaginarias como las que se ocupan sus libros posteriores, sino también bajo las especies del discurso teórico, de la visión histórica, de la marginalia del escoliasta (p. 11).

Cuando el poeta ensueña, eleva su alma al cosmos, la descubre para mostrar el mundo que el poeta siente merecer, el adecuado a su alma. Esta elevación es íntima. Aunque no existe ninguna frontera ni lugar prohibido, el alma del poeta entra en una *conexión* con su propia intimidad y con la de los seres que ensueñan. A este ensueño poético solo le basta una imagen (aunque ésta esté adherida a su realidad circundante), la más simple, para formar todo un encadenamiento de sentidos. Toda imagen es un estado del alma.

En “Evangelio”, Ramos Sucre presenta un sujeto poético que vuela en medio de una ensoñación a través de los cielos, desde donde observa todo a su paso: “El místico revuelo me había sobresaltado. Yo presenciaba una visión aérea.” Al abandonar el ensueño, este sujeto vuelve a vivir como un ser terrestre, lo que le causa gran conmoción: “La fuga del ensueño devoto suscitó un lamento unánime en los retiros del valle sombrío.” (Ramos Sucre, p. 243)

A través de palabras simples, Ramos Sucre esboza imágenes complejas y múltiples, que crecen y se redimensionan constantemente, se magnifican y abandonan su pobreza

semántica; porque la poesía “no es una tradición, es un sueño primitivo, es el despertar de las imágenes primeras” (Bachelard, *El aire...*, p. 224).

En “La conversión de Pablo”, Ramos Sucre presenta al sujeto poético en medio de una ensoñación, cuyos sentidos están desprovistos de lógica. Recorre las alturas y escucha las *voces aéreas*, lo que nos indica que habita una existencia alterna a la real. Este sujeto ha creado su propio paraíso: “La frente grave y los ojos desatentos indicaban al hombre desprendido del mundo, que recorre alado la tierra, que oye en el silencio altas voces aéreas” (Ramos Sucre, p. 51).

Tomo la reflexión que hace Bachelard acerca de estos paraísos, en cuantos *mundos merecidos* por los poetas: “¿Acaso si no estuvieran escritos, los paraísos artificiales serían paraísos? Para nosotros, lectores, esos paraísos artificiales son paraísos de lectura” (*La poética de la ensoñación*, p. 256), para afirmar que la ensoñación del poeta, del poeta sincero, aquel que se desprende del encorsetamiento de una realidad que le acecha y subyuga, produce imágenes puras, naturales, inocentes y originales. A aquel que no esté acostumbrado a rendirse ante los placeres de esos paraísos imaginados, le será difícil vivir con sinceridad esos mundos (im)posibles, libres de ataduras y de repliegues.

Referencias

- Bachelard, G. *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- . *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- . *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bravo, V. *Introducción a la poesía de José Antonio Ramos Sucre: Una poética del mal y el dolor*. Universidad Pontificia de Salamanca, Departamento de Ediciones y Publicaciones, 1997.
- Durand, G. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona (España), Paidós, 1991.
- Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia: Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- León, C. A. “Las piedras mágicas”. *Ramos Sucre ante la crítica, por F. Paz Castillo y otros*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, pp. 39-48.
- Pérez Perdomo, F., recopilador. *Antología poética de José Antonio Ramos Sucre*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2004. Colección Biblioteca Básica de Autores Venezolanos.

- Rama, A. *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*. Cumaná, Universidad de Oriente, 1978.
- Ramos Sucre, J. A. *Obra completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Schopenhauer, A. *Manuscritos berlineses: Sentencias y aforismos*. Valencia (España), Pre-Textos, 1996.
- Sucre, G. *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Zambrano, M. *Claros del bosque*. Barcelona (España), Seix Barral, 1993.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

Mitos del agua en *Construcciones sobre basamentos de niebla* de Ana Enriqueta Terán

Water myths in *Construcciones sobre basamentos de niebla*, by Ana Enriqueta Terán

Mythes de l'eau dans *Construcciones sobre basamentos de niebla* par Ana Enriqueta Terán

Recibido 30-11-19

Aceptado 20-06-20

María Alejandra López¹

Universidad de los Andes, Venezuela
mariaalejandralopezchacon@gmail.com

Resumen: El presente artículo propone un abordaje teórico del poemario titulado *Construcciones sobre basamentos de niebla* (2006) de la escritora venezolana Ana Enriqueta Terán (1918-2017). Esta obra se ha escogido para estudiar, desde la óptica físico-literaria, su amplia subjetividad que simboliza causas y efectos caóticos desde los sistemas de forma, hacia las estructuras de fondo. De esta manera, el objeto de estudio es explorar el poemario, a fin de identificar los indicios de mitos del elemento natural del agua, como principio de los orígenes universales y del sujeto a través de las categorías de la imagen y el cuerpo. Además, se propone hallar la significación crítica y la valoración de estos poemas para visualizar también el contexto social, histórico, cultural y lírico.

Palabras claves: mito; imagen; cuerpo; poesía; literatura venezolana.

1. Licenciada en Educación, mención Español y Literatura; Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, Universidad de Los Andes. Profesora instructora contratada en la ULA- Núcleo Táchira.



Abstract: This article proposes a theoretical approach of the book of poems entitled *Construcciones sobre basamentos de niebla* (2006) by the Venezuelan writer Ana Enriqueta Terán (1918-2017). This work has been chosen to study its broad subjectivity that symbolizes chaotic causes and effects from the literary and physical perspective and from the form systems to the background structures. In this way the aim of this study is to explore the poems in order to identify the myths indications of water as natural element, a principle of the origins of the universe and of individuals through the categories of image and body. In addition, it intends to find the critical significance and value of these poems to also visualize the social, historical, cultural and lyric context.

Keywords: myth; image; body; poetry; Venezuelan literature.

Résumé: Cet article propose une approche théorique du recueil de poèmes intitulé *Construcciones sobre basamentos de niebla* (2006) de l'écrivain vénézuélienne Ana Enriqueta Terán (1918-2017). Cette œuvre-ci a été choisie pour étudier, partant de l'optique physico-littéraire, son ample subjectivité, laquelle symbolise des causes et d'effets chaotiques dès les systèmes de forme jusqu'aux structures de fond. De cette manière, l'objet de l'étude c'est d'explorer le recueil afin d'identifier des indices de mythes de l'eau, l'élément naturel en tant que principe des origines universels et des individus à travers les catégories de l'image et du corps. De plus, l'article se propose de trouver la signification critique et l'évaluation des poèmes pour visualiser aussi le contexte social, historique, culturel et lyrique.

Mots clés: mythe; image, corps, poésie, littérature vénézuélienne.

Al analizar la vida útil de los objetos, de la naturaleza y del ser humano, se percibe, como parte de su estructura, que la energía dinámica presente en la materia está en constante interacción y se transforma continuamente en otras formas de energía. Asimismo, los diversos sistemas tienden a la inestabilidad, degradación y al desorden, en especial los de tipo caótico, pues son característicos por su propia condición. Se desarrollan de manera autónoma por ser imprevisibles, se estructuran según su ambiente y, dependiendo del caso, el sujeto moderno podría llegar a conocerlo a fondo o, simplemente, a omitirlo.

Al mismo tiempo, un sistema “puede ser un cuerpo, un conjunto de objetos macroscópicos o cualquier colección de materia identificable y la cual está separada de un entorno o medio que le rodea” (Fernández, p. 31). Esto es, la fusión de ciertos elementos específicos que conforman el todo, en el sentido de unidad ya sea materia o energía en cualquier estado. De este modo, puede observarse en forma de un medio paisajístico o en el mismo sistema que constituye el lenguaje humano en su condición escrita u oral.

También numerosas áreas centradas en la búsqueda del saber han estudiado la noción del caos², a partir de la reconsideración de la habitual idea del orden como centro único de todo sistema. Resulta significativa la valoración del desorden, para aclarar aspectos vitales de la existencia, siempre reveladora de los procesos evolutivos en diversos contextos, por ejemplo, en el área de la inspiración³. De ahí que la física, como ciencia básica, aporte al ser humano el conocimiento afín para comprender la materia, la energía y sus diversas propiedades, en beneficio del desarrollo integral ante las situaciones caóticas de vida.

La poesía y la física

La poesía como parte del conocimiento, además de acercarse a la reflexión, a las pasiones humanas, al misterio de la existencia desde técnicas expresivas como la descripción y la narración, ha estado dirigida al estudio del desorden, necesario para comprender las realidades intrínsecas en relación con el sujeto moderno y su percepción del mundo. Así, el caos representa una nueva visión del término dinamismo, de la energía, de la evolución y hasta de la existencia del sujeto moderno, totalmente aplicable al contexto narrativo porque forma parte fundamental de los diversos sistemas que integran el universo poético.

En este sentido, la investigación físico-literaria resulta una unión significativa de la ciencia y del arte. Diversos estudios a través de la historia literaria muestran la influencia de grandes aportes científicos y contribuciones literarias al área de la ciencia, desde escritores representativos como Jorge Luis Borges⁴ y Julio Verne. En consecuencia, si ambos, ciencia y arte, se emplean para analizar críticamente géneros como la poesía, permite una nueva lectura de cada elemento formal desde la respuesta creativa.

Igualmente, “[l]a poesía tiende siempre a recuperar ese carácter de intento de captar las leyes últimas de la realidad...” (Teitelboim y Valdivieso, p. 349). Es decir, el estudio del lenguaje de la poesía, en sus diversos matices de composición estilística, que, contextualizada desde la física, representa nuevos modelos de tipo caótico muy pertinentes para ser analizados desde la óptica de la entropía⁵.

2. No solo la física con la formulación teórica del caos de Ilya Prigogine (1917-2003), sino también ciencias como la biología, la matemática, la meteorología, la antropología, entre otras, iniciaron reflexiones del caos aplicadas en la visualización de los fenómenos físicos que trascendieron a los contextos sociales y culturales.

3. Un ejemplo es la arquitecta Zaha Hadid (1950-2016) quien, desde el diseño estructural basado en la deconstrucción arquitectónica, interpreta el caos como el principio de creación que, en términos de formalidad y funcionalidad, satisface al sujeto moderno al proporcionar experiencias de confort y belleza.

4. La narrativa de Jorge Luis Borges ha sido interpretada desde el enfoque de la física por su relación con la física cuántica y las categorías del espacio y el tiempo.

5. “El concepto de entropía pone en evidencia la tendencia irreversible a la desorganización, alojada en el interior mismo de los sistemas” (Bravo, p. 47). De ahí que el caos sea una manifestación natural con propensión al cambio que permanece dentro del mismo orden; a su vez, es perceptible en los diferentes lenguajes que buscan representar la realidad.

Ante todo, la entropía, en el estudio de los sistemas que por su naturaleza energética tienden a estados caóticos, es la noción que sintetiza la segunda ley de la termodinámica, rama de la física que describe cómo todo lo que forma parte del universo alcanza estados desordenados de existencia. Asimismo, la entropía es definida como “la medida del grado de desorden” (Valdez, p. 336), por lo cual permite redescubrir desde la óptica científico-literaria nuevas significaciones del caos, aplicada en los sistemas de interés.

El caos “no solo existe sino que de hecho desempeña un papel productor en el Universo. Y eso es el fenómeno más sorprendente. Es esa dialógica de orden y desorden lo que produce todas las organizaciones existentes en el universo” (Morín, p. 426). Y esto, desde la lírica, se nos presenta como una nueva manera de vincular el caos y al sujeto moderno. Así pues, resulta significativo el aporte del autor citado porque reflexiona, a su vez, sobre los cambios paradigmáticos de la ciencia que pueden contribuir a una visión integral de la vida.

Asimismo, el caos visualizado desde la visión de la física puede ser explicada desde la termodinámica, definida como “la disciplina que estudia las transformaciones de la energía, reversibles e irreversibles, en forma de calor y trabajo de los sistemas macroscópicos.” (Rochín, p. 1). En especial, en aquellos sistemas funcionales que evidencian las primeras nociones de entropía.

Es decir, la termodinámica⁶ es resultado no solo del contexto de las matemáticas, la física, la biología, entre otras, sino que también posibilita su flexibilización para abordar un universo lírico como *Construcciones sobre basamentos de niebla* (2006) de la poeta venezolana, Ana Enriqueta Terán. Por ello, la segunda ley de la termodinámica, a manera de recurso interpretativo, posiblemente, acerque hacia nuevas lecturas de los sistemas estructurales, los cuales son imprescindibles para hacer posible un acercamiento hacia la narrativa.

Por lo tanto, para lograr la transición de la entropía a la narrativa, se toma como referencia el trabajo de Jasmina Terzioska. Su estructura se enfoca en aplicar la segunda ley de la termodinámica desde “cuatro nociones derivadas de la noción de caos [...]: no-linealidad, complejidad, perspectivismo y autosimilaridad” (Terzioska, p. 1).

La imagen en la poesía

Para el sujeto moderno, el mundo a su alrededor se proyecta bajo imágenes que son percibidas gracias a la función de los sentidos en el proceso de la percepción. Estas imágenes son diversas en colores, formas, texturas, aplicables en los contextos que permiten las narraciones. En este sentido, ¿qué aporta la imagen en el estudio de la presente investigación?

6. En este sentido, la máquina de vapor, como referente histórico de la era industrial, permite reflexionar sobre el desorden en el proceso de interacción desde la óptica de la física. En el área de la antropología y las ciencias sociales, el estudio de la entropía representa cuando “De mecánica, la naturaleza pasa a ser termodinámica” (Balandier, p. 49).

Según Palacios: “La imagen nos relaciona con algo [...] propicia un encuentro, no sólo entre dos cosas más o menos distantes, sino, sobre todo, entre lo que está y lo que no está” (pp. 111-112). Para la autora, es una vía de conexión que permite interrelacionar los contextos poéticos en relación con los universos narrativos y, a la vez, imaginar y materializar lo real a través de plano sensorial. Asimismo, en el contexto lírico se considera que la poesía es una de las formas de construcción estética elaborada con mayor cantidad de imágenes, y resulta una visión interesante aplicable al abordaje teórico de *Construcciones sobre basamentos de niebla* (2006).

De igual forma, la noción de imagen, desde la visión americana, se fundamenta en “los nuevos sentidos del cronista de Indias, el señorío barroco, la rebelión del romanticismo” (Lima, p. 79). Por consiguiente, la imagen, para el presente artículo, permite analizar la obra *Construcciones sobre basamentos de niebla* desde las implicaciones culturales centradas en el estilo barroco como una forma resultante, luego de las incidencias históricas de los rasgos culturales de América, en especial, desde la importancia de la naturaleza como sello propio, implícita en la construcción de la poesía.

De esta manera, en *Construcciones sobre basamentos de niebla* se ha de configurar un universo poético que a través del plano sensorial induce a detectar las imágenes de los elementos naturales (agua, fuego, tierra, viento), como parte de la importancia de la naturaleza exuberante en la esencia del Barroco americano⁷ que representa también el estilo formal⁸ de la poesía de Ana Enriqueta Terán.

El cuerpo textual

La comunicación en relación con la *corporeidad*⁹ de los textos, su construcción y su relación con la imagen produce procesos de transformación que hacen del texto un enigma (Fuenmayor, p. 30).

7. Lezama Lima propone que el barroco americano es el resultado de la unión de la cultura propia en relación con la influencia de los cronistas de Indias y el romanticismo. Se hablaría, entonces, de un movimiento barroco que posee características europeas como la profusión de los elementos compositivos, aunado al componente americano dado por ser una naturaleza imprevisible y profusa, que crea la inclusión de elementos como los animales (zoomorfos) y los elementos naturales, dado el rasgo de la ancestralidad.

8. El estilo de Ana Enriqueta Terán se caracteriza por el dominio métrico y en general de la versificación es uno de sus aspectos centrales, particularmente evidente en sus cuatro primeros libros publicados, y sitúa a la autora en el marco de la vuelta a los metros clásicos y a la poesía de Garcilaso, San Juan, Santa Teresa, Góngora y las lecciones de los poetas españoles del 27 que se operó en el seno de su generación (López Pérez, p. 165).

9. “La corporeidad es el proceso constante donde se desarrolla la vida humana [...]. Esa corporeidad es invisible, pero se hace visible o se deja entrever en las huellas que marcan los significantes” (Fuenmayor, p. 22).

Es decir, cuando un cuerpo no solo se representa biológicamente, sino que también se hace textual, cumple una dinámica comunicativa entre el lector y el escritor que posibilita vínculos y reflexiones en torno al sujeto moderno.

¿Qué aporta el cuerpo en el estudio de la presente investigación? Según Duch y Melich, “el cuerpo es un objeto por medio del cual se articulan las expectativas morales, sociales y culturales de una determinada sociedad” (p. 228). Los autores mencionados conciben el cuerpo textual como un objeto, mediante el cual se expresan las afectividades del sujeto moderno, en que la esperanza, los deseos y los sueños entretienen, en parte, sus expectativas de vida usando la lírica como canal de expresión.

Y según Baitello, “El cuerpo florece de mil formas, se desdobra en mil lenguajes simultáneos, expresa una sinfonía de mensajes en cada actitud, construye una historia” (p. 71). El aporte del autor permite reflexionar *Construcciones sobre basamentos de niebla* en la revelación de diversos mensajes ocultos que constituyen las realidades inherentes a Ana Enriqueta Terán como sujeto moderno, quien, a través de la poesía, interpreta la creación de la vida y del origen del universo.

Por esto, pensar *Construcciones sobre basamentos de niebla* como un discurso en el cual se produce una simbiosis de afectos, sentimientos, emociones, lleva a reflexionar cómo se representa en forma de cuerpo, gracias al sentido de unidad formal y funcional del texto.

El mito

El pensamiento como indicio de los cambios relevantes que, a través del tiempo, prefiguran la concepción del mundo real, se ha fundamentado desde diversas posturas que abarcan la tendencia mítica. A la vez, permite pensar el universo como medio de interacción y fuente de respuestas, en el cual el ser humano, en relación con su medio natural, conforma la energía dinámica y vibrante que posibilita el ritmo de la vida. Pero ¿qué aporta el mito en el estudio de la presente investigación?

Para Levi-Strauss, el mito “le brinda [al sujeto] la ilusión, extremadamente importante, de que él puede entender el universo” (p. 41). El autor citado permite pensar en lo mítico como una vía retomada por el sujeto moderno, mediante la cual reflexiona y reconstruye su mundo a partir de la necesidad de conocerse a sí mismo y de aliarse con su entorno natural. Por esto, surge la idea de visualizar *Construcciones sobre basamentos de niebla* como un abanico de posibles mitos que, fragmentados, a su modo, se hallan en la memoria colectiva de los pueblos del Caribe¹⁰ como vía necesaria para entender los orígenes universales.

10. Benítez Rojo, desde la visión del caos, expresa que los mitos y las creencias sintetizados, por ejemplo, en la madre Arahua, Eros, Ochún, se representan en los discursos literarios premodernos que definen ampliamente la dinámica social y cultural del Caribe.

El mito “es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias” (Eliade, p. 12). Es decir, la categoría referida narra cómo la existencia humana ha sido posible a través de la manifestación de los seres sobrenaturales. Además, permite considerar, desde la interpretación de los elementos naturales (agua, tierra, fuego, aire), las formas necesarias que, a través de las imágenes poéticas, también sugieren pensar la creación de la vida y del universo.

Seguidamente, se produce un eco sobre el contexto poético que podría traducirse en arte, aflora el dinamismo del Barroco y estructura, posiblemente, cada mural mítico relacionado con el agua, el cual se resemantiza en el Caribe y posibilita conclusiones significativas en relación con el proceso de abordaje teórico para revalorar la propuesta estética del cuerpo textual *Construcciones sobre basamentos de niebla*.

Mitos del agua

¿Qué originó el universo? A partir de esta gran interrogante se fundamentan las primeras indagaciones del sujeto en búsqueda de sus orígenes bajo el enigma que representa la naturaleza, y que se funda en los elementos cosmológicos del agua, el viento, la tierra y el fuego. Es, entonces, cuando el sujeto moderno se hace un pequeño creador de mundos, entre ellos, el que se estructura en forma de poesía, puesto que le da sentido a su existencia y a la exploración de sí mismo.

Por lo tanto, ¿qué representa la categoría del agua en la presente investigación? “Tales, fundador de esta filosofía, considera el agua como primer principio [...]. Las semillas de todas las cosas son húmedas por naturaleza y el agua es el principio de las cosas húmedas” (Aristóteles, p. 50). Este filósofo, para el cual el agua y la humedad son génesis de todas las cosas, permite visualizar el elemento natural referido como imagen de interés para concebir los orígenes del universo y del sujeto. De igual manera, según Cirlot, el elemento natural del agua es “la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación” (p. 54). Acá, el autor define el agua como elemento vital de la naturaleza que da el sentido de unidad al todo. En el presente artículo, el agua, como elemento de interés que se repite, resulta importante en el cuerpo textual, pues podría referir la presencia de posibles mitos del agua interés para el proceso de exploración textual.

Además, es el posible indicio que permitirá interpretar y, a la vez, reconstruir los posibles mitos del agua hallados en el abordaje teórico que resulta importante y definitorio en el proceso de valorar la cultura acuática¹¹, que, a su manera, define a los pueblos de Latinoamérica y el Caribe.

11. Benítez Rojo hace una lectura del Caribe desde su condición de archipiélago, su naturaleza dinámica y fractal y las incidencias históricas en relación con la colonización posible solo a través del mar. Todo este proceso produjo una cultura propia en torno a cada pueblo del Caribe que involucra aspectos sincréticos, de mestizaje, de fondo y de forma en los discursos literarios, en los cuales el valor de la ancestralidad es reflejado en cómo los elementos de la naturaleza, en especial el agua, sugieren ser los productores de los orígenes universales.

Segunda ley de la termodinámica aplicada a la poesía: No linealidad

La no linealidad sugiere que “las narraciones de aventuras no esperadas se pueden considerar como una creación que provoca ambigüedad en el lector” (Terzioska, p. 4). Esto, en el contexto de la poesía, se interpreta como la falta de un orden formal que, a su modo, confunde al lector ante lo inesperado dentro del poemario.

Por esto, en el cuerpo textual se figura cómo la poesía de Ana Enriqueta Terán no sigue un orden lineal, y “su lenguaje se nos presenta difícil, críptico” (Palomares, p. VIII). De acuerdo con el autor, el lenguaje de la escritora envuelve al lector en una especie de velo ambiguo que dificulta la interpretación. Por ejemplo, “Saberse en deuda” expresa lo siguiente:

Te apiadarás, flor en tinieblas, de esta presencia
[Inextinguible,
copia fiel de pajarillo irritado, suspendido en mitad de
[vida,
pero deseándote y se te ruega no tardar, conocer
[Cansancios,
deudas, irse sin pagos a uno ni otra. SABERSE EN DEUDA... (Terán, p. 11).

En el sentido directo, el fragmento parece, en cada verso, no poseer una relación, ya que en el momento de lectura se percibe una sensación de ambigüedad ante la hilaridad que se espera. Esto hace fragmentario al poema, pues rompe con el sentido de linealidad que se posee de la estructura mental de un poema.

En relación a la exploración mítica, “Lucir despacio” expresa lo siguiente:

Cómo lucir con nieblas en perfumado entrecejo.
Cómo desangrar gestos quedarse blanca,
lucir despacio.
Hacer del arca suave manejo de aguas.
Andar leve de hembra para no ofender pisos [...] (Terán, p. 24).

Asimismo, en “Qué representa Junio”, se visualiza lo siguiente:

[...] Qué haciendas deslizantes a fuerza de palmeras que
[Llegan al mar.
Golpea (JUNIO) ventanales. Abre puertas a ciudades
[desconocidas por amadas
Entre tanto espero mi Junio. Llegará o saldré a buscarlo
Con mi vestido viejo de buena tela (Terán, p. 15).

La imagen del agua vista desde “el río”, en relación con la imagen del “mar” son imágenes claves¹² para suponer un posible rastro de Amalivaca¹³. Por ejemplo, la imagen del río Orinoco es el contexto inmediato que sintetiza la importancia de la naturaleza con respecto al sujeto y dado el origen del mito antes referido.

La complejidad

El elemento de la complejidad representado en la lectura del cuerpo textual, aparece como “the presence of multiples codes and potentially ambiguous or distracting information in a given system”¹⁴ (Terzioska, p. 5). Desde esta perspectiva, cada fragmento a interpretar podría inducir a visualizar los indicios retóricos que permiten referir los sistemas estructurales del poema, a modo de información importante, para valorar el proceso que lleve a la identificación de los mitos del agua.

De este modo, “[s]i analizamos estos sistemas desde la perspectiva de la transmisión de información (esto es la comunicación), vemos que en los sistemas científicos aparecen elementos 'de sobra'” (Terzioska, p. 5). Por lo tanto, el cuerpo textual estará constituido por dos tipos de elementos que pueden ser considerados superfluos porque cumplen una función intencional por parte de la escritora.

Igualmente, el segundo tipo de elemento es un indicio que refiere funciones desde el sentido artístico, pues, además de embellecer, sugieren aspectos informativos necesarios a tomar en cuenta para el proceso interpretativo. En “Empalme de varios signos”, se visualiza lo siguiente:

Si a vuestra exaltación suceden ofensa y desalme.
Si de tanto ufanarse, el traje huye crepuscular.
Si mano y pañuelo no despiden a nadie.
Entonces comedirse a ser fuego; mimar crueldades en
[trajines de hormiga [...]] (Terán, p. 51)

En relación con el poema, se puede notar la presencia de un sistema que no cumple ninguna función artística, sino que posiblemente sugiere un sistema informativo como parte de la comunicación entre Ana Enriqueta Terán y el lector. Por ejemplo, en “Extrañezas y duelos”, se lee lo siguiente:

12. La narración incluye elementos como “la palma del moriche”, “el arca”, imágenes importantes para la reconstrucción del posible mito hallado (E. B. Núñez, pp. 85-86).

13. Según Rodríguez, este es “un mito de origen de los tamanaco, antiguos caribes de las riberas del Orinoco, para los cuales Amalivaca fue el héroe salvador de la humanidad después del diluvio y el intermediario entre los hombres y la divinidad” (p. 17). Entonces, la narración mítica referida sugiere la creación de un mundo nuevo a partir de la acción del diluvio desde la presencia de un ser sobrenatural.

14. “La presencia de códigos múltiples y de información potencialmente ambigua o que distrae en un sistema determinado” (traducción mía).

Os colmaron de roces, finos zumbidos
 mismos en melado centro de corola,
 en despejarse, quedar indefenso
 con solo matiz anterior,
 caña de osamenta dibujada en sed,
 pañuelo como rostro adherido en estación seca.
 No más dejarse ir. Centrarse.
 Acogerse a silencios y mordeduras de vigili-
 as (Terán, p. 43).

Se evidencia, en el segundo verso, la referencia de “mismos en melado centro de corola”, el cual permite identificarlo como un sistema informativo en relación con los demás versos. Por tanto, le otorga al fragmento cierta singularidad que hace del cuerpo textual una expresión ambigua que interfiere en el proceso comunicativo del lector y el texto.

Pero este sistema informativo del poema sugiere indicios del mito desde las imágenes de referencia como “finos zumbidos”, pues supone la presencia de algo indefinido que se acerca progresivamente desde lejos. Asimismo, es tomado desde el sentido directo del texto. Por consiguiente, “es posible obtener efectos simbólicos partiendo de la ambigüedad: aunque siendo todos directos, los sentidos de una palabra o de una frase éstos pueden ser jerarquizados” (Todorov, p. 58).

Desde la perspectiva del autor, la referencia “centro de corola” representa, dentro del proceso interpretativo, una imagen que permite suponer el movimiento circular de los fenómenos naturales como parte de su propia energía concéntrica. De esta manera, los enunciados desde su jerarquía o posición llevan a pensar en el mito del Huracán¹⁵ y en las manifestaciones sobrenaturales.

De igual manera, “Acceso a secular preferencia” expresa lo siguiente: “...descuartizada en fiebres de edad, / de invitado provocando a tormenta” (p. 48). Sugiere una nueva forma de evocar, a través de la imagen de la “tormenta”, el elemento del agua y el del viento. Así, Ana Enriqueta Terán, a través de la atmósfera poética, trasciende su estética compositiva a otros niveles de significación. En este sentido, se hace necesario tomar en cuenta los procesos importantes de cambio visualizados desde el fenómeno y el mito de Huracán.

De igual manera, y desde el punto de vista mitológico, es el dios “de los remolinos, de los vientos y de las tempestades en general, ha sido representado por todo el mundo con un símbolo de carácter giratorio” (Ortiz, p. 1). Se fundamentan los diferentes símbolos que representan el movimiento circular que dan cuerpo al fenómeno.

15. En textos como el *Popol vuh*, tiene un significado importante, pues es nombrado como “el corazón del cielo”: “Entonces dispusieron la creación y el crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre. Se dispuso así en las tinieblas y en la noche por el Corazón del cielo, que se llama Huracán” (p. 86), como mito simbólico del espíritu inmanente en todas las formas posibles de creación.

Igualmente, en “Ensimismada lucidez”, se muestra lo siguiente:

Borra símbolos para hallar centro de luz en presencia
[fija.
intuye presencia y nunca tanto caracol asfixiado en
[espirales de nada,
ideando modos, gesto o palabra, para ver, solamente ver [...] (p. 53).

Aquí, se puede notar la imagen del “caracol” y de los “espirales” tomados desde el sentido directo de cada enunciado: “De ahí podremos deducir el simbolismo del ideograma helicoideo de los indocubanos¹⁶ y su hipotética relación con el dios *Huracán*” (Ortiz, p. 1). Es decir, el símbolo en forma de espiral es una expresión dinámica del huracán, que, junto a los fenómenos naturales, poseen el mismo eje circular de especial interés para la identificación del posible rastro del mito.

El perspectivismo

El perspectivismo, según Terzioska: “Sugiere una relatividad de puntos de vista, una imposibilidad de conocer la verdad o las cosas *'en sí'*” (p. 6). En este sentido, el cuerpo textual, por sus características formales y el tipo de expresiones formales, está bajo un carácter subjetivo que permite al investigador reconsiderar las diferentes visiones bajo las cuales se puede concebir cada fragmento.

Por ejemplo, en “Acceso a secular preferencia” se puede observar lo siguiente:

Por fin una máscara a gusto, manos a gusto
para expulsar frase preciosa, enlucida de cal mítica
descuartizada en fiebres de edad,
de invitado provocando a tormenta
para eludir macizo florido
de aquel que orina muy alto y muy lejos
con el asentimiento de los grandes heliotropos» (Terán, p. 48).

En el sexto verso, se lee “de aquel que orina «muy alto y muy lejos” una de las perspectivas que puede aplicarse en el siguiente elemento podría tomarse desde el sentido directo del enunciado, en el cual surge la siguiente interrogante: ¿Quién orina desde arriba? La imagen del agua en forma de orina sugiere pensar en la imagen de la lluvia, por parte de un ser sobrenatural desde el sentido de la alegoría.

Así pues, en “Gracias ceremonias”, Ana Enriqueta Terán expresa lo siguiente “Asirse a nada. No saber cómo sostener el espejo. Ni si/ [Lluvia/ ni si águila va extendida en muro profundamente/ [deseado...” (p. 26).

16. El *Diccionario de la Real Academia* define esta acepción como “Indio de la isla de Cuba”.

La imagen de la lluvia evidencia los enigmas del cielo y de la tierra que conducen a la visualización del universo material desde las relaciones existentes en los preceptos de la vida y el tiempo. Además, la evolución de la civilización permite cuestionar la fuerza y el dinamismo del agua como elementos importantes para generar los ciclos de transformación. Seguidamente, el fragmento “A poco llueve”, que indica lo siguiente:

Seguro lluvia, seguro huevecillos humeantes entre
[baluceos de nido.
Follajes, seguro, bebiendo gotas de aire y luz.
Un lagarto recibirá otro brillo sobre su brillo.
Rebosará copa viva el lirio morado.
Yo gritaré en este mismo poema: LLUEVE, LLUEVE. (Terán, p. 33).

Nuevamente, la imagen mitosimbólica que emplea el elemento del agua a través de la lluvia, se hace un recurso estético que produce diversas sensaciones relacionadas con el ritmo poético. Igualmente, podría ser visualizada desde otra perspectiva: desde la unión de lo terrenal y la mutabilidad de la naturaleza, pues expresa un estado de purificación que sugiere la luz de un nuevo comienzo visualizado desde el mito de Kuaimare¹⁷.

La autosimilaridad

La autosimilaridad es “la característica que presentan determinados objetos en los cuales los detalles más pequeños que lo componen tienen alguna relación estadística con sus propiedades globales, repitiéndose tales detalles de una manera infinita” (Benítez Rojo, p. 9). Este elemento resulta de especial interés, al momento de interpretar el cuerpo textual, por su similitud con la propuesta del autor, sintetizado en “la repetición” como indicio de revelación.

En este caso, a lo largo del cuerpo textual, se evidencia la presencia de los elementos del agua a través de las imágenes repetitivas en la lluvia, el río, la orina, el mar, la humedad, entre otras, como indicios frecuentes que se hacen importantes para la identificación de los mitos

Igualmente, Ana Enriqueta Terán recurre a la imagen del agua de nuevo. Por ejemplo, en “Desencaje de paso y habla”, refiere lo siguiente:

Andadura sin línea recta es posible y cansa.
Cansan dados sobre tapetes deslucidos de tanta ofensa,
de tanto abastecer signos a buena o mala fortuna,
de tanto añadir blanco a espumas insomnes,
a quedarse insegura en afilada contienda [...] (p. 3).

17. “En la mitología guarauna también se le otorga al agua una importancia vital, relacionada con su origen y su final. El agua en forma de lluvia es un castigo que viene del mar de arriba (cielo para los guarao), y que es enviada cuando Kuai-mare (feliz arriba) se enoja contra los seres originarios de la creación” (Álvarez y Ortega, p. 80).

En relación con el poema “Espiral de gracia”, expresa lo siguiente:

[...] Sobornar mano a distancias. Medir distancias.
Cuánta riqueza en índice para señalar puesto de silla,
levantar casa, urdir fondo de río
y ser dueña única
de también cicatriz única (p. 4).

La imagen de “espumas” apunta, a partir del elemento del agua, a una relación que se produce con el movimiento de las olas del mar, que podría contextualizarse en el Caribe como imagen clave de la cultura acuática. Desde la autosimilaridad, aplicada en la presente interpretación, revela los posibles mitos del agua y, a la vez, los enigmas de la creación del universo y del sujeto.

Igualmente, el poema “Nudos de fuego” refiere lo siguiente: “[...] Lugares para asir letras en cabelleras oscuras; / brillos opacos cubriendo rostros en espejos anteriores. / Humo: quieto poder de ascenso en la humedad de la rosa.” (Terán, p. 10). El referente “humedad de la rosa” sugiere pensar el agua de nuevo como imagen repetitiva que, a la vez, puede relacionarse con la energía de la fertilidad necesaria para la creación de la vida en relación con la naturaleza. Es así como el referente pasa a ser interpretado como un producto de la tierra y una forma femenina que, abierta a su esplendor, está constituida de agua.

Entonces, se podría asumir que el mito de Eros¹⁸ también se podría hacer presente en el cuerpo textual si se toman los elementos mencionados como expresiones para redimensionar al sujeto moderno a partir de las dualidades. Por lo tanto, la perspectiva de la vida del sujeto y del universo, lleva a analizar los términos del amor y el odio al ser principios fundamentales que interaccionan en cada dinámica que origina la vida del sujeto moderno.

Conclusiones

Los mitos hallados, en el cuerpo textual a través de los enunciados directos e indirectos que estructuran cada fragmento poético seleccionado, muestran, desde la imagen del agua, en sus diversas formas elementales y a través de los elementos cosmológicos de la naturaleza, información de interés que permite fundamentar el presente artículo.

Se expresa que “detrás de esta cosmología se encuentra la gran inspiración alquímica de un macrocosmos imagen del microcosmos y sobre todo de un macrocosmos (Durand, p. 84). Es decir, se trata de visualizar los diversos imaginarios relacionados con el valor de la historia, las sociedades en evolución y el acervo cultural de los pueblos del Caribe, que se halla desde las formas más pequeñas de vida hasta las más grandes.

18. “Es la fuerza capaz de coordinar los elementos del mundo, porque asegura la perpetuidad de la vida en la naturaleza. Es el principio cosmogónico de la cohesión universal, quien mantiene la unidad interior de las formas” (Sánchez, p. 97).

Igualmente, desde la perspectiva del pensamiento mítico, como una vía que responde a las diversas interrogantes del sujeto moderno y que le permite acercarse hacia su propia realidad poética, con base en los elementos cosmológicos vistos en la poesía. Por esto, “[e]s un abrirse del ser hacia adentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad” (Zambrano, p. 110). De acuerdo con la autora, la poesía es una forma de lograr la armonía del sujeto moderno en relación con su contexto exterior que, a su vez, es intención de la palabra, y busca rescatar el sentido de la unidad en el arte de las narrativas.

De esta manera, el cuerpo textual de la venezolana Ana Enriqueta Terán es un ejemplar literario conformado por elementos diversos altamente definidos y, en comparación con sus anteriores propuestas poéticas y narrativas, evidencia una tendencia caótica de especial interés que resultó importante para el abordaje desde la óptica de la termodinámica. Esta tendencia caótica del poemario concibe elementos de forma y fondo necesarios para totalizar los diferentes hallazgos de los mitos del agua.

Asimismo, “la poesía, a su vez, nos sitúa fuera de la historia, nos relaciona con el mito, precisamente por ser el lenguaje inicial, primero. La palabra de los inicios, el vagido del Universo [...]” (Teitelboim y Valdivieso, p. 349). Por esta razón, el universo poético de Ana Enriqueta Terán sugiere formas que, visualizadas desde el estilo barroco y sus elementos compositivos, dieron cuerpo a un despliegue estructural definido por la elegancia verbal y una amplia sensualidad lírica de la escritora.

Así pues, el uso de la segunda ley de la termodinámica como recurso de abordaje teórico de textos, proveniente de ciencias como la física, admite destacar, desde una perspectiva fractal, el elemento de “la repetición” como una manera de detectar indicios dentro del cuerpo textual que sustentó el proceso interpretativo.

Por otra parte, el cuerpo textual de Ana Enriqueta Terán, desde la visualización del elemento del agua como imagen repetitiva, en relación con lo formal del estilo barroco, lleva a leer la narrativa a través del pensamiento mítico como una aproximación hacia el carácter subjetivo que, a su modo, expresa los orígenes universales desde la visión cultural y artística de un determinado contexto.

Igualmente, la extrapolación de la termodinámica en la lectura de la poesía permitió recuperarla como un recurso innovador que engrana las categorías usadas para llevar a cabo el proceso de visualización de mitos del agua. Además, permite reconsiderar el sentido de la poesía perteneciente a los pueblos del Caribe desde el estilo barroco como tendencia irreversible hacia el caos, a partir de la disposición de los elementos ornamentales de la estética de Ana Enriqueta Terán.

Para finalizar, el desarrollo del presente artículo llevó a reconsiderar cómo el pensamiento mítico es importante para valorar las maneras en las cuales nuestros antepasados interpretaron y visualizaron la naturaleza como un gran sistema, puesto que el elemento del agua es un principio fundamental generador de vida, del cual el sujeto moderno no puede desligarse, pues conforma su cultura ancestral.

Referencias

- Álvarez, Ligia, y David Ortega. "Breve aproximación a la cosmovisión y cosmogonía preamericanas". *Foro del Futuro*. May 2010: pp. 75-92.
- Aristóteles. *Metafísica*. Madrid, Espasa Calpe, 200.
- Baitello, Junior. *La era de la iconofagia*. AcCiBel Editores, 2008.
- Balandier, George. *El desorden, la teoría del caos y las ciencias sociales*. Gedisa, 1997.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Editorial Caiseopea, 1998. *Scribid.com*, <https://es.scribd.com/doc/260981042/Benitez-Rojo-La-isla-que-se-repite-pdf>. Acceso: 25 jun. 2019.
- Boadas, Aura Marina. *Lo Barroco en la obra de Jacques Stephen Alexis*. Fundación CELARG /Ediciones Anaucó, 1990.
- Bravo, Víctor. *Terrores de fin de milenio del orden de la utopía a las representaciones del caos*. Mérida (Venezuela), El Libro de Arena, 1999.
- Chinchilla Sánchez, Kattia. "Eros: más allá de la fuerza del amor". *Kañina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. 2, 1999, pp. 95-104.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, 1991. *Libro Esotérico*, <http://libroesoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>. Acceso: 10 dic. 2017.
- Duch, Lluís, y Joan-Carles Melich. *Escenarios de la corporeidad*. Madrid, Trotta, 2005.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amortu/editores. Buenos Aires, Argentina, 1968. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/09/La-Imaginacion-Simbolica-Gilbert-Durand.pdf>. Acceso: 10 de dic.2017.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Guadarrama / Punto Omega, 1991.
- Fernández, Braulio. *Curso de Física 21*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias, Departamento de Física, 2002.
- Fuenmayor, Víctor. "Corporeidad, semiosis y memoria". *Situarte*, vol. 9, 2010, pp. 22-36. *Historia de la termodinámica*. *Webserver*, <http://webserver.dmt.upm.es/~isidoro/bk3/Appendices/Historia%20de%20la%20Termodinamica.pdf>. Acceso: 15 jun. 2019.
- Lascary Bagnat, Daniel Alfredo. "Alteridad, espacio-tiempo y universos paralelos en la obra de Jorge Luis Borges". *Logos*, 2013. *Studylib.es*, <https://studylib.es/doc/8369094/alteridad--espacio-tiempo-y-universos-paralelos-en-la-obr...> Acceso: 15 jun. 2019.
- Levi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- Lezama Lima, José. *Lezama disperso*. La Habana, Ediciones Unión, 2009.
- López Pérez, María de los Ángeles. *La poesía de Ana Enriqueta Terán: Género y tradición*. Dialnet, 2007. *Fundación dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2536256> Acceso: 10 dic. 2017.

- Morin, Edgar. *Nuevos paradigmas, culturas y subjetividad*. Comp. Schnitman, Dora. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1995.
- Núñez, Enrique Bernardo. *Cubagua*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2016.
- Ochs, Elinor. *El discurso como estructura y proceso*. Comp. Dijk Teun. Gedisa, 1997.
- Ortiz, Fernando. *El huracán y los símbolos espiroideos*. Fondo de Cultura Económica, 1986. *América Indígena*, http://americaindigena.com/ortiz_huracan.htm. Acceso: 25 jun. 2019.
- Palacios, María. *Sabor y placer de la lengua*. Caracas, Otero Ediciones, 2004.
- Popol vuh: Las antiguas historias del Quiché*. trad. Reginos, Adrián. Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Rochín Romero, Víctor. *Termodinámica*. Termonotas. Universidad Autónoma de México, 2014. <https://www.fisica.unam.mx/personales/romero/TERMO2014/TERMONOTAS-2014.pdf> Acceso: 25 jun. 2019.
- Rodríguez, Alberto. *Leer en el caos: Aspectos y problemas de las literaturas de América Latina*. Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2017.
- Teitelboim, Claudio y Valdivieso, Jaime. *Poesía, lenguaje y universo: Una conversación*. *Estudios Públicos*, 2017. CEP Chile, https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184706/rev52_teitelboim.pdf. Acceso: 25 jun. 2019.
- Terán, Ana Enriqueta. *Construcciones sobre basamento de niebla*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006.
- Palomares, Ramón. "Prólogo". *Construcciones sobre basamento de niebla*. Por Ana Enriqueta Terán. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006.
- Terzioska, Jasmina. "Orden y caos en los niveles narrativos del Quijote". *Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid, 2010. *Pendiente de Migración*, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/orcaosqu.html> Acceso: 20 jun. 2019.
- Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Caracas, Monte Ávila, Venezuela, 1981.
- Valdez, Augusto. *Presentación a la Física*. Caracas, Universidad Nacional Abierta, 2002.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2008.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

Voces, susurros y silencios en tiempo de compadres: Castro y Gómez en la novela venezolana

Voices, whispers and silences in time of *compadres*: Castro and Gómez in the Venezuelan novel

Des voix, des chuchotements et des silences dans le temps des *compadres*: Castro et Gómez dans le roman vénézuélien

Recibido 26-06-19

Aceptado 14-10-19

José Antonio Pulido Zambrano¹

Academia de la Historia del Táchira, Venezuela

rosasyespinas@hotmail.com

Resumen: La novela histórica siempre ha tendido ese puente extraño con el mundo de la ficción. De ahí que este formato que nace desde la literatura haga que los escritores de ficción sean artífices de aquellos espacios donde la historia no tiene documentos o respuestas. De ahí el debate en textos literarios de corte histórico, el preguntarse: ¿Qué es real y qué no lo es? ¿Cuánto hay de ficción en la historia o cuánta verdad hay en la ficción y más cuando nos enfrentamos a personajes como los tachirenses Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez? En este escrito, el autor confronta dos textos: *El Cabito* (1909), de Pío Gil (Pedro María Morantes), y *Zorrotigre, el dictador que más trabajó para el diablo* (1949), de Cirilo Dudamel (Julio César Ramos), para buscar respuestas a este planteamiento.

Palabras claves: Novela histórica; historia y ficción; Cipriano Castro; Juan Vicente Gómez; literatura venezolana.

1. Licenciado en Educación, mención Castellano y Literatura (ULA), Especialista en Lectura y Escritura (ULA), Magíster en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA), estudiante de la Maestría en Historia de Venezuela (ULA).



¿Cómo citar?

Pulido, José Antonio. "Voces, susurros y silencios en tiempo de compadres: Castro y Gómez en la novela venezolana". *Contexto*, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 200-216.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The historical novel has always built that strange bridge with the world of fiction. Hence, this format that is born from literature makes fiction writers be architects of those spaces where history has no documents or answers. Hence the debate in literary historical texts, the question: what is real and what is not? How much of fiction is there in history or how much truth is there in fiction, above all when we face characters like Cipriano Castro and Juan Vicente Gómez, from Táchira? In this writing the author compares two texts: *El Cabito* (1909) by Pío Gil (Pedro María Morantes) and *Zorrotigre, el dictador que más trabajó para el Diablo* (1949) by Cirilo Dudamel (Julio César Ramos), to look for answers to this approach.

Keywords: Historical novel; History and fiction; Cipriano Castro; Juan Vicente Gómez; Venezuelan literature.

Résumé: Le roman historique a toujours construit cet étrange pont au monde de la fiction. Par conséquent, ce format issu de la littérature fait des écrivains de fiction des architectes d'espaces où l'histoire n'a ni documents ni réponses. D'où le débat dans les textes littéraires historiques, la question: qu'est-ce qui est réel et qu'est-ce qui ne l'est pas? Combien de fiction y a-t-il dans l'histoire ou combien de vérité y a-t-il dans la fiction et surtout face à des personnages tels que Cipriano Castro et Juan Vicente Gómez, de Táchira? Dans cet écrit, l'auteur confronte deux textes: *El Cabito* (1909) de Pío Gil (Pedro María Morantes) et *Zorrotigre, el dictador que más trabajó para el diablo* (1949) de Cirilo Dudamel (Julio César Ramos), à la recherche de réponses à cette approche.

Mots-clés: Roman historique; histoire et fiction; Cipriano Castro; Juan Vicente Gómez; littérature vénézuélienne.

En sus palabras siempre había otra verdad detrás de la verdad.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El otoño del patriarca*

No es extraño, en debates cuyo objeto de estudio tiene un corte histórico, el preguntarse: ¿Qué es real y qué no lo es? ¿Cuánto hay de ficción en la historia o cuánta verdad hay en la ficción, y más cuando nos enfrentamos a personajes como los tachirenses Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez? Hasta ahora no hay nada concreto en este “matrimonio incestuoso”², donde conviven la imaginación y la realidad. ¿Cuántos, al leer un texto de ficción, no se sienten identificados con las acciones que se desencadenan en la narrativa, pues los razonamientos del autor-escritor parten de una realidad concreta? Y si

1. Término usado por el profesor Francisco Castillo de la Universidad de Los Andes (Venezuela) a la hora de presentar su propuesta de estudiar o confrontar la historia y la ficción.

bien es cierto que esta identificación del lector con el mundo creado por el escritor puede caber dentro de la visión de “arquetipo” planteado por Jung, o los “mitemas” sugeridos en su momento por Levi-Strauss, por ese acercamiento a temas humanos (amor, odio, celos, entre otros), también es cierto que cada lector, ante un libro, es la metáfora de todo hombre frente a un espejo.



FIGURA 1. Moneda conmemorativa con la efigie de Juan Vicente Gómez. Fuerte de Gómez
Fuente: <http://www.monedasdevenezuela.com/articulos/el-fuerte-de-platino-de-gomez/>

En esto son artífices los escritores de ficción. Muchos de ellos llegan al punto de mezclarse con su obra y hacerse inverosímiles. Solo por poner un ejemplo, veamos el epígrafe de Gabriel García Márquez a su autobiografía *Vivir para contarla*: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (p. 7). Al tratar de dilucidar entre estos dos géneros, el de la historia y el de la ficción, notamos que se distinguen en su forma de enfocar una idea a la hora de llevarla a la escritura desde su propia perspectiva, la del historiador y la del escritor³, siendo la motivación, muchas veces en ambos casos, un tema común, como ocurre con la imagen de Cipriano Castro en *Memorias de un venezolano de la decadencia* (vol. I), de José Rafael Pocaterra y *El hombre de hierro*, de Rufino Blanco Fombona. Aun cuando ambos textos tocan al personaje histórico, el libro de Pocaterra puede considerarse un testimonio histórico con personajes reales en su trama; a diferencia de Blanco Fombona, que en su texto se vale de los elementos que nos da la literatura para recrear el contexto de la época en que se desenvuelve Cipriano Castro, usando como pretexto al personaje de Crispín Luz, un burócrata servil y probo, una caricatura más de los tantos adulantes del presidente-dictador de turno.

Este cruce de historia y ficción no es nuevo. A través del tiempo, se han entrecruzado y de ahí que hoy la España medieval, por poner un ejemplo, se recuerde más por el gran poema del *Cantar de Mío Cid* que por los trabajos dejados en bien del conocimiento humano y emprendidos por orden del rey Alfonso X el Sabio.

3. Usaremos el término *escritor* para la persona que recrea mundos desde la imaginación, para distinguirlo del *historiador*, que escribe partiendo de documentos y hechos históricos.

Este matrimonio incestuoso ha marcado muchos debates en el medio en que nos desenvolvemos. Vale recordar una anécdota, la de Ramón J. Velásquez, individuo de número de la Academia Nacional de la Historia, en Caracas, quien, cuando se enteró de que Gabriel García Márquez escribía un texto sobre Simón Bolívar, pegó el grito al cielo, exigiendo que no se debiera permitir al escritor acceder al Bolívar histórico. Muchos le reprocharon esta actitud, y Velásquez solo respondió lo siguiente: “Mi miedo es que, en el futuro, el Bolívar que se va a recordar será el Bolívar de García Márquez”.⁴

Quizá, por ello, por esta debacle entre historia y ficción, hoy se observa en el mundo editorial el crecimiento de la llamada “novela histórica”, que pareciera ser más accesible al público que los manuales de historia enfocados en fechas y héroes. La llamada novela histórica ha humanizado, por decirlo así, la Historia. En este sentido, Ricoeur plantea que una cosa es una novela, incluso realista, y otra un libro de historia (p. 42). Es decir, el impacto está en ese encuentro subjetivo entre el escritor y el lector. El autor citado señala que, al abrir una novela, el lector se dispone a entrar en un universo irreal, respecto al cual es incongruente la cuestión de saber dónde y cuándo ocurrieron esas cosas; en cambio, el lector de un libro de historia es diferente, pues espera entrar, guiado por la solidez de los archivos, en un mundo de acontecimientos que sucedieron realmente. Ahora bien, el impacto del lector en el texto literario con un telón de fondo histórico es llegar a lugares donde el archivo jamás lo permitirá, que es el argumento del desnudo subjetivo que se les realiza a personajes históricos, como Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez.

La cuestión de la llamada “novela histórica” está en saber dónde pisa el lector al enfrentarse al texto ficcional. ¿Cuándo camina en un terreno verdadero y cuándo está parado sobre tierra movediza?

Si bien es cierto que la lectura es para el gozo estético, no está demás decir que la verdadera literatura no nació para mentir. De ahí lo respetuoso que debe ser el escritor al abordar temas o personajes de la Historia y las dudas que deje ante el lector sobre lo que se lee. Es decir, la duda como elemento humano es parte de la historia. Don Quijote en verdad ve gigantes aun cuando el lector ve allí, junto a Sancho, molinos de viento. El lector mira esa ventana por los ojos de Sancho, ojos que captan la realidad y no la locura del caballero andante. Lo mismo debe ocurrir con el lector cuando tiene ante su mirada personajes y hechos de la historia. Si no es así, estamos ante un texto completamente ficcional e inverosímil de la Historia.

Hoy día se continúa escribiendo en esta delicada línea, entre la narrativa literaria y la obra histórica. Ambos géneros, especifica Barthes, pertenecen a una sola y misma clase, lo que él denomina la de las ficciones verbales (pp. 163-188). A partir de allí, de esta explicación de Barthes, el discurso histórico dio paso a ser parte del discurso retórico, el lenguaje. Esto ha permitido que la narrativa en general — y allí, por supuesto, entra la novela venezolana —

4. Entrevistado por el autor de este artículo el 6 de junio de 2009. Texto inédito.

busque asentar mucho de sus temas en la realidad de la historia en Venezuela, y en esa narrativa de corte histórico empieza a calar la imagen de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, muchas veces ahondando en la psiquis de los personajes históricos retratados en la voz del pueblo, como se lee en la mayor parte del texto *En la casa del pez que escupe el agua* de Francisco Herrera Luque, y para muestra un ejemplo:

Juan Corrales se sumió en el desconcierto ante la revelación:

—¿Conque “Bigotes” era Gómez? Y yo que todas las noches maldecía a Gómez y bendecía a “Bigotes”.

Cuando se lo contó a Gloria, ésta lloró de confusión. Gastón, que estaba cerca, le preguntó ansioso:

—¡Por qué llora mamá?

—Porque es una vaina muy seria descubrir que le debes la honra y la vida al hombre a quien se la tienes jurada.

—¿Y quién es Gómez? — insistió el muchacho.

—Un hombre bueno que se arrejunta con canallas. Un hombre a quien le debes odio y agradecimiento eterno. ¡Palo 'e vaina la que te ha caído encima, carajito!

—¡Me jodí! Sin odio estoy perdido (p. 113).

Ante este diálogo, surge la eterna pregunta de qué es lo real, si cada sentimiento reflejado por los personajes es la proyección del escritor. Romeo no habría sufrido de amor, si Shakespeare no lo hubiese sentido primero. Cuán distinto es leer a Pío Gil (Pedro María Morantes) al describirnos el espíritu de la época en *El Cabito* y leer a Federico Vegas en *Falke*, quien, al recrear el mundo del andinismo, se nota que es una mirada ya macerada en el tiempo y en la Historia. En *El Cabito*, los personajes construyen su argumento en la historia reciente, y la imagen de Castro está muy dentro de la novela; en *Falke*, al contrario, la historia ya está construida, han pasado los años de ese acontecimiento y la imagen de Gómez es vista desde el afuera. El punto de encuentro de la historia y la ficción es el discurso. La narrativa en este caso es usada para construir el tiempo histórico. Aquí valen bien las palabras de Uslar Pietri:

Toda historia en algún grado, es una simplificación engañosa. El mero hecho de reducir complejos sucesos pasados a una visión inteligible supone deformaciones y mutilaciones inevitables, además de la inescapable limitación de que todo historiador es un hombre de tiempo, de una ideología, de una mentalidad y de una situación determinada, desde las cuales tiene que mirar al pasado. En cierto modo no mira al pasado sino que tiende a reducir el pasado a su mentalidad, a su manera de comprender los hombres y los hechos y a su concepción finalista de la sociedad y del destino de las colectividades. En el mayor grado de objetividad imaginable, ningún historiador ha logrado nunca escapar de su piel, es decir, de su circunstancia intelectual, de su tribu conceptual, de su filosofía de los hombres y aún más de los fines conscientes o inconvenientes que asigna a la sociedad (p.99).

Y lo mismo ocurre con el escritor. Sus palabras son un reflejo de los avatares de su temporalidad. Habría que volver a la citada reflexión de Ricoeur para comprender el papel del historiador ante la escritura y lectura de la historia, donde acentúa lo que él definiría como historia, otorgándole una “autonomía epistemológica” en su discurso, y basa sus planteamientos en la trinidad de la prueba documental, la explicación-comprensión y la

representación histórica. En la novela, a estos elementos antes escritos se le agrega el ingrediente de lo ficcional.

El discurso del historiador está afinado en el documento unido a una explicación comprensiva del objeto de estudio y la escritura le da esa “pretensión de verdad del discurso histórico”. La escritura se transforma, para el historiador, en la herramienta para representar en el presente “una cosa ausente marcada con el sello de lo anterior”, reconstruir el pasado es la tarea específica de la historia. De ahí que el historiador empiece por seleccionar las fuentes idóneas y la comprobación verídica de ese contenido en un contexto espacial y temporal apegado a la verdad. Son estas reglas las que le diferencian del escritor y el arte de novelar, quien solo necesita de un contexto particular o un nombre para recrear una historia desde la imaginación, sustentado en sus experiencias para darle credibilidad y reflexionar sobre temas arquetípicos que parecen no variar en el tiempo, como el caso de la adulación ante la imagen del poder. Ese estigma como tal poco ha variado desde los orígenes de la humanidad. Los acólitos de Herodes Antipas, por poner un ejemplo, en nada se diferencian de los hombres serviles que, como círculo cerrado, adulan a Cipriano Castro en la novela *El Cabito*, e incluso, aunque no se vea muy claro, al mismísimo Juan Vicente Gómez, como lo evidencia la entrevista imaginaria en el texto de Cirilo Dudamel (Julio César Ramos), *Zorrotigre, el dictador que más trabajó para el diablo*, entre un exministro del Benemérito y la madre de José Vicente Gómez, que en la novela es llamada Doña Leónida, la Capitana, y que no es otra que Dionisia Bello (pp. 71-77).

II

Dentro del alma de Gómez, calladamente, sin manifestaciones exteriores de odio, se gestó el volcán de los fieros instintos de maldad que por espacio de veintisiete años, sin tregua o sin descanso dieron lugar a todas las crueldades.

ANTONIO DÁVILA



FIGURA 2. Juan Vicente Gómez

Fuente: juanvicentegomezpresidente.blogspot.com

Sin duda, una de las figuras políticas más estudiadas en la historiografía venezolana ha sido el perfil del tachirense Juan Vicente Gómez, debido quizá a su hermetismo y todo un caudal de anécdotas creadas en torno al personaje. Una imagen que juega a la duda en una realidad histórica concreta, que no solo ha llamado la atención de historiadores, sino que también ha permitido traspasar esa línea tan difusa como lo es la ficción en la literatura. Esto se debe a que, aún estando vivo, se creó en torno a él una aureola de lo fascinante, lo misterioso, el retrato de un dictador que todo lo sabía sin necesidad de nadie, un patriarca omnipotente. Gómez tenía ojos y oídos en todas partes. Su gobierno fue una época de voces disonantes, susurros de pasillos y silencios que hacían de la realidad algo confundible con lo ficcional.

La imagen de Gómez, por lo tanto, no ha sido ajena a la creación literaria. Sin ir muy lejos, basta recordar lo dicho por García Márquez a la hora de hablar de su novela *El otoño del patriarca*, en una entrevista concedida a Plinio Apuleyo García:

Mi intención fue siempre la de hacer una síntesis de todos los dictadores latinoamericanos, pero en especial del Caribe. Sin embargo, la personalidad de Juan Vicente Gómez era tan importante, y además ejercía sobre mí una fascinación tan intensa, que sin duda el patriarca tiene de él mucho más que de cualquier otro (p.86).

La fascinación por el poder, como se ve, no ha sido ajena a nuestros escritores latinoamericanos, y a la hora de abordarlo en nuestro país, los escritores venezolanos también se han abocado a dejar retratado en el mundo de la ficción personajes de esta índole. Y una de ellas, por supuesto, es la imagen de Juan Vicente Gómez, sin poder obviar y dejar de lado a su compadre Cipriano Castro. Desde la aparición de *El hombre de hierro* (1907), de Rufino Blanco Fombona, hasta *Falke* (2004), de Federico Vegas, la etapa venezolana que va de 1899 hasta 1935 ha sido recreada en las letras por varios escritores. Porque Juan Vicente Gómez, como figura, no nace en 1909: desde un principio aparece asociado a su compadre Cipriano Castro, desde aquel inolvidable 23 de mayo de 1899.

De ahí la importancia de una revisión más amplia de obras narrativas que se acerquen al período histórico mencionado: *El Cabito* (1909), de Pío Gil (Pedro María Morantes); *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos; *El hombre de la levita gris* (1943), de Enrique Bernardo Núñez; *Zorrotigre, el dictador que más trabajó para el diablo* (1949), de Cirilo Dudamel (Julio César Ramos); *De la Rotunda a la calle larga* (1974), de Vicente Ibarra; *En la casa del pez que escupe el agua* (1975), de Francisco Herrera Luque; *Oficio de difuntos* (1976), de Arturo Uslar Pietri; *Confidencias imaginarias de Juan Vicente Gómez* (1979), de Ramón J. Velásquez; *Eustoquio* (1994), de Ramón Alberto Escalante; *Falke* (2004), de Federico Vegas, y *El brujo de Juan Vicente Gómez* (2006), de Domingo Alberto Rangel.

En lo particular, presentaremos al lector una mirada a esta temática centrada en las novelas *El Cabito*, de Pío Gil, y *Zorrotigre, el dictador que más trabajó para el diablo*, de Cirilo Dudamel, dos textos escritos bajo pseudónimo, como dándonos a entender que escribir sobre regímenes autoritarios es de temer y de anonimato.



FIGURA 3. Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez
Fuente: juanvicentegomezpresidente.blogspot.com/2018/

III

No se ríen de él, porque no se ríe uno del terror.
JACINTO LÓPEZ

Hubo un tiempo en que la voz del presidente era un misterio para el pueblo. No por nada, Ramón J. Velásquez, al llegar López Contreras al poder, expresa: “Los venezolanos tienen la gran sorpresa, el Presidente de la República está hablando, pongan la radio” (C. Oteyza y S. Garmendia, min 0:58-1:04). Ante un mutismo del poder por más de treinta y cinco años, esto era algo inverosímil para la población. La imagen de un Gómez que lo escuchaba y sabía todo sin estar presente había hecho de la imagen del dictador un caudillo omnipotente. En este sentido, Rafael Caldera expresaría, ante el nuevo ciclo iniciado por López Contreras: “Para mi generación, oír un Presidente hablando por la radio, fue una cosa impresionante” (Oteyza y Garmendia, min 1:07-114). Todo esto iba concatenado a un perfil que el hombre de La Mulera había enquistado en la mentalidad del venezolano de principios del siglo XX.

El mito de la mudez de Gómez, como tal, es una invención del mismo pueblo ante la poca accesibilidad al gobernante; caso contrario con Cipriano Castro, que fue más abierto a hacerse notar en sociedad. En este sentido, Mario Briceño Iragorry expresó: “hombre negado al discurso, el General Juan Vicente Gómez tuvo, sin embargo, el monopolio de la palabra. Gómez era la palabra” (pp. 103-109). Era tan imponente el símbolo que representaba Gómez, que los demás enmudecían ante él y terminaban siendo — en el caso de los intelectuales — su voz sin saberlo. No es extraño que el personaje de doña Leónida, en la novela *Zorrotigre, el dictador que más trabajó para el diablo*, exprese: “Juan Vicente era muy receloso y de un corazón tan frío” (p. 42). Y esta imagen de un Juan Vicente Gómez esquivo no la inventó la literatura, él en vida, como buen campesino tachirenses fue precavido y malicioso ante el “otro”. Y este silencio que le atribuye el rumor del pueblo ya venía de la mano y la cercanía de Cipriano Castro. “Gómez nunca, ni una sola vez en su vida de subalterno, se le opuso a Castro” (Pareja y Paz Soldán, p.12).

Desde un principio se tildó a Castro de hablador de más y a Gómez de cauteloso y de poco hablar. Es más, esto lo va dejando palpable el personaje de doña Leónida en *Zorrotigre...*, un texto novelado basado en una entrevista imaginaria entre un exministro de Gómez y la mujer que le dio varios hijos al tirano. El exministro recibe el nombre de Emilio Misle y Dionisia Bello aparece bajo la máscara de doña Leónida, alias “la Capitana”. Ella irá contándole cada tarde, ante cada visita de Misle, los pormenores de la llegada de Gómez al poder junto a su compadre Cipriano Castro hasta el día de su muerte. En una de esas charlas expresa: “Detrás de Castro, el soberbio e irreflexivo, era lógico que viniera el caudillo frío y calculador” (p. 54).

Esta novela de Cirilo Dudamel (Julio César Ramos) antecede a las *Confidencias imaginarias de Juan Vicente Gómez*, de Ramón J. Velásquez. Se observa que hubo una preocupación siempre por darle voz a Gómez, de ahí que mucha parte de su vida sea más anécdota que registro histórico. Veamos como habla Gómez a través de la pluma de Velásquez:

...yo estaba muy lejos de pensar en la guerra y en estas cosas de la Presidencia en la que me he visto metido y los amigos y conocidos no podían decirme General Gómez: sino adiós Juan Vicente, los muy amigos y los otros me decían don Juan, porque allá no somos confianzudos y siempre ponemos adelante el título de respeto y tratamos a todos de usted, así sea la mamá de uno o los hijos (p.95).

La voz del hombre del campo se impone. Quizá allí su mutismo como esa niebla que abraza la montaña tachirenses. Pareja y Paz Soldán expresa que Gómez era “lento en el hablar, de pocas palabras” (p.44). Y estas características prevalecen en el texto *Zorrotigre...* Allí el ministro Misle sentencia: “El Dictador sí sabía pensar y lo que no sabía era sentir”. En esta novela se nos va contando ese trajinar del Gómez campesino al Gómez militar y político, sin obviar las figuras resaltantes de la época. Veamos cómo cuenta doña Leónida los inicios de la Revolución Restauradora:

Y fue entonces cuando de las montañas occidentales surgió el lobo feroz, personificado en un hombrecito audaz, valiente y afortunado que intuyendo, certero, el momento político, reunió una mesnada de amigos arrojados y prestos para la aventura, a quienes expuso mientras le centelleaban los ojos:

– Muerto Crespo, ya no hay a quien temer... Andrade está indefenso, los liberales se recelan unos y otros, los godos nada valen y... nosotros no tenemos para qué pelearnos con el Mocho Hernández (pp. 17-18).

Después vendrá la llegada de los andinos al poder central (Caracas y Valencia) y, por incongruente que parezca, el distanciamiento de Castro con los hombres que le habían llevado a la cúspide del poder. En cuanto a Gómez en esta etapa, “su llegada a Caracas fue solitaria y silenciosa” (p.45).

El caso de Cipriano Castro, hablando en retrospectiva, es distinto. Su personalidad es todo lo contrario a su compadre Juan Vicente Gómez. Dicharachero y hablador. Dado a los grandes discursos y a las fiestas. Por ello, en el monólogo de Gómez en *Confidencias imaginarias...* expresa:

Cuando Don Cipriano triunfó y llegó a la Presidencia empezó a cambiar y ya no era lo mismo, pues se volvió pretencioso y entonces lo perdieron los intrigantes y los adulantes. Don Cipriano era muy valiente, muy osado, pero muy débil con las mujeres y con los chismosos. Era muy creído. Y como era tan creído de los adulantes, lo manejaban y lo alejaron de sus verdaderos amigos. Esas son las cosas que se han visto siempre y que siempre se verán (p. 67).

Todo lo anterior quedará retratado en la novela *El Cabito*, de Pío Gil (Pedro María Morantes), quien, siendo testigo de esa época, recoge una parte del sentimiento que los pueblos sienten por los hombres que ostentan el poder: el desprecio. Y a la par de Castro, “Caracas irá adquiriendo, dentro y fuera de los cuarteles, un amo silencioso y discreto en el general Juan Vicente Gómez” (p.113).

La novela *El Cabito* va mostrar esa parte oscura del poder, la de la corrupción sustentada en lo económico y en el deseo sexual desbordante para obtener el amor a como dé lugar, aunque, más que amor, es deseo del cuerpo. Si alguien retrata esta época es Simón A. Consalvi al expresar que “Venezuela era un Circo, y como es natural, proliferaban los payasos, las mujeres de vida alegre, los saltimbanquis, los impostores. Venezuela fue definida como el país donde los hombres le abrían los brazos a Castro y las mujeres le abrían las piernas” (p.31).

La novela *El Cabito*, de Pío Gil, cuenta la historia de amor entre Teresa Rubio y Juan Bustos y cuyo telón de fondo histórico es el periodo presidencial de Cipriano Castro (1899-1908). Esta obra está estructurada en veintitrés capítulos. Por ella desfilan una serie de personajes de ficción que se entrelazan con personajes históricos: Tello Mendoza (Gobernador de Caracas), Josefa (una meretriz que usa el nombre de Clementina Blanco para acercarse a las jóvenes incautas), Florinda (prostituta), Teresa Rubio, don Anselmo Rubio, Manuela Bustos, Juan Bustos, *Mister William* (comerciante alemán), los Montálvez, *El Cabito*, Agustina Ramírez, Gumercindo Rivas, Leicibabaza, Flórez.

La novela se inicia cuando Josefa/Clementina Blanco visita a don Tello Mendoza y él le encomienda que debe buscarle una jovencita con ciertas características para él ganar más puntos con el presidente, que no es otro que Cipriano Castro. Luego Clementina se muda a un barrio de Caracas cerca de la víctima que ha seleccionado para su plan: Teresa, nieta de Don Anselmo Rubio. Allí jugando con el tiempo el narrador explica cómo Don Anselmo, después de haber estado en una buena posición económica pierde todo. A la par se nos describe una metáfora que sirve para anunciar que el dinero mal habido del político es parecido a aquel refrán de que “lo que por agua viene por agua se va”. La novela es un pretexto para ir mostrando una sociedad corrompida desde sus orígenes:

Mermados están los millones que testó el Ilustre Americano; mermados los millones que dejó el Héroe del Deber, y poco boyante se encuentra la sucesión de Andueza Palacios. Andrade todavía no se da cuenta de cómo se desvanecieron en sus manos las talegas que en ellas tuvo del tesoro público (p. 50).

De seguido, Pío Gil describe la teoría de la “guapeza criolla”, donde la imagen del guapo, el más fuerte, es el que se impone como líder de la tribu. Pasa luego a presentarnos a Juan Bustos, otra de las tantas víctimas de este país tan rico, y donde él es un pobre más del montón. Llega con su abuela Manuela a la cuadra donde viven Teresa y Don Anselmo. Allí se nos refiere su niñez y ese lazo que se forma entre los dos niños hasta tocar la palabra del Amor. “Entre los niños no hay aduladores. La adulación es pestilente flor de pantano, y el alma de los niños es limpia” (p. 81). Esta frase es contundente, pues la adulación es uno de los hilos conductores de esta historia, la de los aduladores y el poder. A Castro, a parte de su discurso disonante, le hará mucho daño la adulación: “Las alabanzas de esta especie acanallada y servil constituyen un verdadero canto de sirena para nuestros imbéciles caciques. La adulación tiene una influencia extraña sobre esas mentalidades embrionarias” (p.63).

En esa infancia a la que se aludía anteriormente, Juan tiene una riña con el hijo de un militar del régimen, un “enchufado” de la época, y es expulsado de la Escuela. Allí un comerciante alemán llamado William lo encuentra y le plantea un trabajo para su futuro en el puerto de La Guaira.

Juan empieza a cortejar a Teresa y estos hechos coinciden con la llegada de Clementina al barrio. Ella busca sus tretas para que Teresa y Don Anselmo sean invitados a un baile de la alta sociedad donde estará nada menos que el Presidente de la República. Juan llega y observa a un joven hablando con Teresa, se da una escena de celos y confusión, pero todo se aclara: el joven en cuestión es un cartero que trae la invitación a un baile de gala. Juan, arrepentido, pide perdón por dudar de Teresa y en ese instante le jura amarla hasta la muerte.

La presencia del Cabito se da como una sombra que arropa todos los espacios de la ciudad, tanto así que “a la voz de Castro no replicaba ninguna voz: a su voluntad no se le

enfrentaba ninguna voluntad” (Pío Gil, p. 65). Tal vez de allí el silencio de Gómez en esta época.

En cuanto a este Castro, valdría el retrato que nos deja López Contreras: “Hombre de amena conversación, pues se había ilustrado mucho con la lectura de obras históricas” (p. 17). Y Pedro María Morantes, en su escrito *A bordo del Guadalupe, con testigo incómodo*, nos pinta a un Castro como hombre de libros, que, a diferencia de Gómez, sí leía.

Continuando con la historia de *El Cabito*, aparece en escena la familia Montálvez (que nos recuerda a la familia Machado de *En la casa del pez que escupe el agua*, de Herrera Luque). Los Montálvez llegan a Caracas en tiempos de Crespo, y doña Elvira, como mujer observadora, motiva a su marido, don Ricardo, y a sus hijos: Arturo, Ernesto y Lucinda, a codearse con las grandes familias, descubriendo que en este país solo sube al poder quien más adule al gobernante de turno.

Allí en aquellos corrillos, se hacían y deshacían figuras, se levantaban y hundían nombres, se forjaban y destrozaban reputaciones, con tal encarnizamiento y tal convicción, que Caracas llegó a parecerse a la señora la sede de las embusterías y de los fraudes más grandes, donde toda infamia encuentra defensores, todo error apóstoles, toda medianía apologistas; (...) doña Elvira, quien llegó a sacar como conclusión que en Caracas y en Venezuela, a punto fijo, nadie sabe a qué atenerse respecto a nada, porque todo se falsifica, y con igual facilidad se echan sombras sobre las cosas más claras, como se hace brillar como verdades las mentiras más groseras. Cosa corriente es ver aquí a Judas predicando lealtad, a Mesalina censurando las malas costumbres, a Torquemada blasonando de liberalismo, y a Coriolano echándose de defensor de la Patria (pp. 114-115).

Como todo, todo auge tiene su caída, y los Montálvez caen en la ruina y, como toda familia de gusanos, resurgen en el barro, en los paneles indecentes de la adulación. De allí que usen el rumor para mantenerse a flote y conseguir de nuevo las dádivas, en este caso del Cabito:

Y del marco desapareció la efigie de Páez, y fue sucesivamente reemplazada por la siniestra de José Tadeo Monagas, la bondadosa de Falcón, la arlequinesca de Guzmán, la de Alcántara, con los cabellos brillantes de pomada, la de Paul austera, la de Crespo impasible, la de Andueza, apoplética y alcohólica.

Dentro de aquel marco aparecía la efigie de todos los que triunfaban y se borraba la de todos los que caían: solo el marco tenía una inmutabilidad solemne, que contrastaba con la fantasmagórica sucesión de figuras: representaban el concepto del poder, el viva el gobierno de las repúblicas, igual al viva el rey de las monarquías, que siguen siempre a estos otros gritos: el rey ha muerto o abajo el gobierno.

Allí apareció la figura de Andrade, y allí estaba ella reverenciada como un fetiche, cuando se dijo que la revolución de Castro había llegado a Barquisimeto.

Entonces Montálvez sacó el cuadro del salón y lo colocó en el paraqué. La revolución triunfó en Tucuyito y entró en Valencia: el cuadro fue descolgado del paraqué, y puesto en el comedor (...) al salón de Montálvez entró también el artístico marco de acero, protegiendo la figura ecuestre del Restaurador de la Patria, al par que la figura de Andrade, definitivamente caído, la sacaban del cuarto de los sirvientes, y sigilosamente, casi sin vergüenza, la arrojaban al barril de la basura (pp. 160-161).

Empieza Castro a mandar en Venezuela, rodeado de áulicos. Y su política empieza a

sustentarse en los susurros, los chistes y chismes de pasillos. Así mismo, comienza a crecer la imagen de un Castro libidinoso y sexual en esa voz traicionera que se esconde detrás de las bambalinas del teatro del poder político.

En otro corrillo de carácter independiente y revolucionario, se lanzaba contra el Gobierno la metralla del... cuchicheo.

– Tenemos un tercer Ministerio de Relaciones – participó uno en voz baja.

– ¿Qué otras Relaciones puede haber además de las Interiores y las Exteriores?

– Las Relaciones Sexuales.

Otros hablaban de alta política y de trascendentales remedios:

– El malestar de Venezuela se corrige fomentando su población y administrando honradamente sus rentas – estableció un empleado del Ministerio de Hacienda, que tenía, además al rescoldo, un contrato de inmigración (p. 178).

En este punto, Pío Gil hace una alusión simbólica a Gómez:

Pues lo que es aquí, los contagios son inevitables; nosotros no llevamos guante y saludamos efusivamente, con las dos manos, precisamente a los que tienen las manos más sucias: a los políticos (p. 178).

Y es acertado Pío Gil, pues Gómez no es político. Él, como individuo, no se debe a ningún partido. Y al hablar de Gómez y sus guantes, vuelve a entrar el discurso de lo ficcional en la historia desde lo anecdótico con la voz del pueblo, tal como lo apunta Manuel Caballero:

¿Cuál es esa cruel enfermedad que la oposición atribuye al General? Como suele suceder, la falta de información da pábulo a los rumores más fantasiosos: Gómez padece de un misterioso mal de la sangre, y de allí su hábito de calzar siempre guantes para ocultar las manchas que lo denuncian en sus manos. Debe inyectarse – o tal vez beber – sangre humana, y por eso, de tiempo en tiempo, comienzan a desaparecer niños en ciudades y campos de Venezuela (p. 277).

Es así como alrededor de Gómez, desde un inicio, se fue creando esa aureola de misterio que le caracterizó en vida y que bien se puede reflejar en lo dicho por doña Leónida en la novela *Zorrotigre...*:

El pueblo venezolano – siempre inclinado a vengarse políticamente con chistes – dijo que el uno blandía el machete y el otro cargaba la vaina. E inventó o adoptó aquello de

*Aquí vive el Presidente,
pero el que manda está enfrente*

No se crea que el truco de los dos Presidentes era un vulgar capricho del dictador. Había que cubrir las apariencias para el caso de una sorpresa en el desenlace final de la gran conflagración en que se debatía el mundo (p. 56).

En este sentido, Caballero, como otros historiadores, expresa que en “la batalla de la Victoria parece contradecir eso. Tiene un solo vencedor: Castro, o sea Gómez: Gómez o sea Castro” (pp. 66-67).

Continuando el hilo conductor de la novela *El Cabito*, el presidente llega pasada la medianoche al baile en casa de los Montálvez. Allí fija su mirada en Teresa cuando es presentada por Tello Mendoza entre una variedad de jovencitas. Esta novela parece ser la radiografía de la sociedad caraqueña a la que llegan los andinos con Castro y Gómez. Una sociedad aduladora, teatral y farsante. Sus miembros hacen todo por conveniencia en aras de no perder parcelas otorgadas por el poder. Es así como vemos al Gobernador de Caracas como cruel Celestina buscándole jovencitas al sátrapa andino. De ahí que, a pesar del discurso y la voz estridente de Castro, luego será olvidado por el silencio enigmático de Gómez. “Gómez único” se alzará como la frase que perdurará entre los dos compadres y de ahí que Pío Gil deje escrito:

En los nueve años de intemperancias oratorias y plumíferas de la Restauración, no se hizo una sola frase que merezca perdurar, una frase ingeniosa, que brillase siquiera como un bólido sobre el incendio efímero de aquellas apoteosis de bengala (p. 186).

Y esto se debió, según señala Reyes, a que “Juan Vicente Gómez, a lo largo de su poder dictatorial, se hizo acompañar por los más ilustrados personeros de la nación” (p. 303), a diferencia de Cipriano Castro, que se rodeó de aduladores y hombres más al mundo de la rumba que del contexto intelectual.

En el primer acercamiento de Teresa con Cipriano Castro leemos lo siguiente:

- Doña Elvira se alejó riéndose.
- [¿]Quién es el Cabito? – preguntó Teresa a don Tello cuando quedaron solos.
 - El general Castro.
 - [¿]El Presidente de la República el Cabito? Recalcó con cierta extrañeza la joven.
 - Sí, [¿]qué tiene de particular? Napoleón el Grande tuvo un sobrenombre parecido (p. 195).

Luego de esto, Cipriano Castro saca a bailar a Teresa y, en un momento determinado, comienza a bailar solo apoyado por el aplauso de sus áulicos. Allí Teresa comprende que “aquel Héroe, aquel Genio, no pasaba de ser un pobre diablo sumamente ridículo, que si no fuera un déspota con dificultad habría encontrado ninguna mujer que consintiera en bailar con él” (p. 213).

Luego del baile, Teresa huye, cual Cenicienta, y la única zapatilla con que cuenta Castro para poseerla es el poder y el dinero. Entra a escena un personaje oscuro: Agustina Rodríguez, quien, aliada con Clementina, harán lo imposible por llevar a la cama del Cabito a Teresa. Es así como, sin saberlo, Teresa recibe el puesto de Inspectora de las escuelas federales y, desde allí, Agustina empieza a tentar el alma de Teresa ofreciéndole un mejor confort de vida y que este tipo de vida solo se logra si se tiene dinero y se está bien ubicado entre los representantes del poder. Pero Teresa no es una mujer fácil de corromper. Por ello es necesario que en el otro lado de la balanza ayude Clementina Blanco.

Clementina Blanco, era profundamente psicóloga, porque era profundamente corrompida. Los que conocen el vicio, conocen una parte mayor del alma humana que los que sólo conocen la virtud. La ciencia del mal proporciona mayores nociones del hombre, que la ciencia del bien (p. 247).

Vemos a Pío Gil como narrador omnisciente y voz de este tiempo hace una reflexión del hombre ante la riqueza. De allí que luego, a través de Agustina, nos haga ver cómo la sociedad corrompida puede poner en duda a los hombres y mujeres que están a merced del poder. Luego Tello Mendoza trata de comprar a Teresa con un collar de piedras preciosas y no lo logra, y al no poder corromper a Teresa, éste le amenaza con destruir su confort de vida. A continuación, entra en esta obra Gumercindo Rivas, que trata de comprar la dignidad de Teresa a través de Don Anselmo y tampoco lo logra. En este sentido, Miliani dice que “Castro se sirve de la prensa a lo que Pío Gil llamó los felicitadores y cuyo gran gestor del servilismo y la adulación pública fue la imagen del periodista puertor[r]riqueño Gumercindo Rivas, fundador y director del periódico *El Constitucional*” (p. 152).

Después de estos encuentros, la vida de Don Anselmo y Teresa va en picada, hasta tocar la miseria. Pío Gil describe esa Caracas servil que aplaude la procesión de políticos que adulan a Castro. Se explica un problema que tiene el Cabito en el cuartel San Carlos porque en los cuarteles hay hambre. Se le siguen cerrando todas las puertas a don Anselmo y Teresa, acuciada por encontrar empleo para subsistir, y Juan Bustos es acusado de revolucionario y llevado a prisión. Todas estas piezas son movidas por Tello Mendoza con la finalidad de doblegar a Teresa.

Se sigue contando cómo es el día a día de un presidente, que solo recibe a aduladores que buscan sus dádivas. Al final, Teresa ve cómo su abuelo muere y que su amado Juan puede tener un final parecido. Vuelven a aparecer Clementina y Agustina y convencen a Teresa de que la única manera de salvar a Juan es entregándose al Cabito.

Al final, Teresa se resigna a ser una víctima más del sátrapa dictador y así consigue que Juan sea puesto en libertad: “La virgen gimió bajo las pezuñas del sátiro” (p. 399).

Al salir Juan de prisión, no encuentra a su amada Teresa. A su abuela Manuela la localiza agonizante en un hospital. Y ya no teniendo nada más que perder, crea un plan para matar a Cipriano Castro. No lo logra. Él sí cae abatido en el intento. Teresa, por su parte, muere en un convento afligida por la tristeza.

Parece que el Cabito finaliza por su inesperada enfermedad causada por su exceso sexual. En este sentido, expresa Blanco Fombona que todo el mundo le aconsejó que, si quería conservar la vida, hiciera un viaje a Europa y se practicara una operación quirúrgica. Y allí entra en escena el hombre de las pocas palabras: Gómez *único*.

Al observar la llegada de Gómez al poder en el filme *La planta insolente*, de Román Chalbaud, uno de los áulicos del nuevo presidente se le acerca. Al ver que éste guarda silencio ante el pueblo que se ha concentrado para escucharle, le dice:

– Presidente, háblele a su pueblo.

A lo que Gómez contesta:

– Cómo le parece que el pueblo está callado (R. Chalbaud, min 1:11–1:13).

Con esta sentencia, Gómez parece decirnos que, para que haya una conversación, debe haber al menos dos personas como mínimo hablando de un tema. Y si el pueblo está callado, Gómez no es hombre de monólogos.

Gómez “conversa como un modesto y humilde labriego salpicando la charla de giros adquiridos durante los años postreros gracias al diario trato con personajes del mundo social y político” (Velásquez, p. 199).

De ahí que el señor Misle, al hablar de Zorrotigre, o sea, Juan Vicente Gómez, exprese que “La personalidad del dictador sólo está perdida para la curiosidad histórica cuando lo que inspira es desprecio” (p. 91). Desprecio tuvo más la imagen de Castro; misterio, la imagen de Gómez.

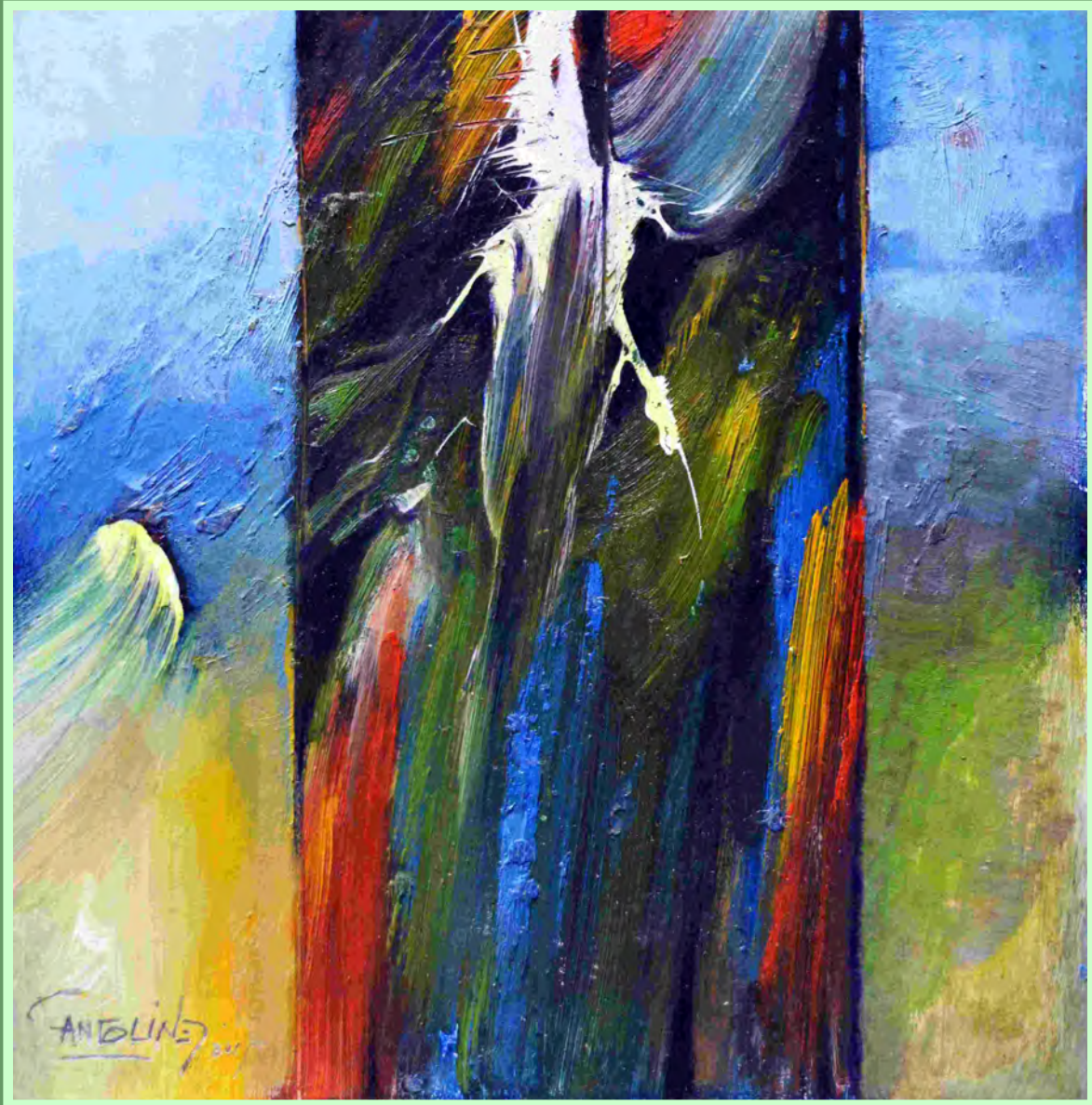
Referencias

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. España, Paidós Comunicación, 1987.
- Blanco Fombona, Rufino. *Diarios de mi vida*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- Blanco Fombona, Rufino. *El hombre de hierro*. París, Garnier Hermanos, 1913. Biblioteca de Grandes Autores Americanos.
- Briceño Iragorry, Mario. “Negado al discurso”. *Juan Vicente Gómez ante la historia*, San Cristóbal, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, núm. 87, 1986.
- Caballero, Manuel. *Gómez, el tirano liberal*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1995.
- Chalbaud, Román, director. *La planta insolente*. Fundación Villa del Cine, 2018. Filme.
- Consalvi, Simón Alberto. *La guerra de los compadres*. Caracas, Libros de El Nacional, Colección Huellas, Serie Historia, 2009.
- Cordero Velásquez, Luis. *Gómez y las fuerzas vivas*. Caracas, Doneme, 1971.
- Dudamel, Cirilo (Julio César Ramos). *Zorrotigre, el dictador que más trabajó para el diablo*. Buenos Aires, Imprenta López, 1949.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Colombia, Grupo Editorial Norma, 2007.
- Gil, Pío (Pedo María Morantes). *El Cabito* (1909). Caracas, Ediciones Roraima, 1978.
- Herrera Luque, Francisco. *En la casa del pez que escupe el agua*. Venezuela, Santillana, 2009.
- Levi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Buenos Aires, Universitaria, 1968.
- López Contreras, Eleazar. *El presidente Cipriano Castro*. Caracas, Libros Bohemia, 1985. 2 t.
- Mendoza, Plinio Apuleyo. *El olor de la guayaba*. Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1982.
- Miliani, Domingo. “La vida intelectual en la época de Cipriano Castro”. *Cipriano Castro y su época*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Morantes, Pedro María (véase también Gil, Pío). *A bordo del Guadalupe con testigo incómodo. Cuatro años de mi cartera*. Caracas, Tipografía Garrido, 1952.

- Oteyza, Carlos, director, y Salvador Garmendia, guionista. *El General López Contreras: La transición*. Bolívar Films, 1997. Filme documental.
- Pareja y Paz Soldán, José. *Juan Vicente Gómez: Un fenómeno telúrico*. Caracas, Ediciones Centauro, 1970.
- Pérez Srich, Enrique. *El mártir del Gólgota*. México, Editorial Azteca, 1963.
- Pocaterra, José Rafael. *Memorias de un venezolano de la decadencia: Castro*. Volumen 1: 1898-1908. España, Edime, 1966.
- Polanco Alcántara, Tomás. *Juan Vicente Gómez: Aproximación a una biografía*. Caracas, Academia Nacional de la Historia / Grijalbo, 1990.
- Rangel, Domingo Alberto. *Gómez: El amo del poder*. Caracas, Editorial Vadell Hermanos, 1975.
- Reyes, Vitelio. *Juan Vicente Gómez: Epitome biográfico*. Venezuela, Editorial Logos, 1985.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira, 2.^a ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Segnini, Yolanda. *Las luces del gomecismo*. Venezuela, Alfadil Ediciones, Colección Trópicos, 1987.
- Uslar Pietri, Arturo. "Un juego de espejos deformantes". *Godos, insurgentes y visionarios*. España, Seix Barral, 1986.
- Velásquez, Ramón J. *Confidencias imaginarias de Juan Vicente Gómez*. Caracas, Ediciones Teura, 2008.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

Mateo Simbaña: Identidad y espiritualidad en la literatura infantil ecuatoriana

Mateo Simbaña: Identity and spirituality in Ecuadorian children's literature

Mateo Simbaña: Identité et spiritualité dans la littérature d'enfance équatorienne

Recibido 26-09-20

Aceptado 23-10-20

Katya Mercedes Grados Fabara¹

Mayra Alexandra Molina Lozada²

Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador

katya.grados8512@utc.edu.ec / mayra.molina9424@utc.edu.ec

Resumen: Teresa Crespo ha sido considerada una de las pioneras de la literatura infantil en Ecuador. Su cuento *Mateo Simbaña* es uno de sus textos más emblemáticos. Tomando como punto de partida la consideración del texto literario infantil como un hecho estético cuyos límites trascienden al mero propósito preceptivo de las obras (Subero; Delgado Santos), este artículo indaga en la interrelación entre la obra como forma artística y la representación de la identidad y de la espiritualidad en el marco de las funciones atribuidas a la literatura infantil en el enriquecimiento del desarrollo de los niños (Colomer Martínez). Se concluye que la socialización cultural propiciada por la literatura infantil esboza, con un lenguaje lírico y una sólida estructura narrativa, el compromiso étnico y espiritual propio de una cosmovisión ancestral, la cual forma parte de una identidad signada por lo indígena y también por lo mestizo.

Palabras claves: Teresa Crespo; *Mateo Simbaña*; literatura infantil; identidad; espiritualidad; literatura ecuatoriana.

1. Licenciada en Ciencias de la Educación mención Educación Básica por la Universidad Estatal de Bolívar. Máster Universitario en Formación Internacional Especializada del Profesorado especialidad Lengua y Literatura por la Universidad Complutense de Madrid.

2. Licenciada en Educación, mención Parvularia (Universidad Técnica de Ambato). Magíster en Educación, mención Educación Parvularia (Universidad Indoamérica).



Abstract: Teresa Crespo has been considered one of the pioneers of children's literature in Ecuador. Her story *Mateo Simbaña* is one of her most emblematic texts. Considering literary texts for children as an aesthetic fact whose limits transcend the mere prescriptive purpose of these works (Subero; Delgado Santos), this article investigates the interrelation between the work as an artistic form and the representation of identity and spirituality within the framework of the functions attributed to children's literature in the enrichment of children's development (Colomer Martínez). It is concluded that the cultural socialization fostered by children's literature outlines, with a lyrical language and a solid narrative structure, the ethnic and spiritual commitment of an ancestral worldview which is part of an identity marked by the indigenous nature as well as by the mestizo one.

Keywords: Teresa Crespo; *Mateo Simbaña*; children's literature; identity; spirituality; Ecuadorian literature.

Résumé: Teresa Crespo a été considérée comme l'une des pionnières de la littérature d'enfance en Équateur. Son conte *Mateo Simbaña* est l'un de ses textes les plus emblématiques. En considérant les textes littéraires pour enfants comme un fait esthétique dont les limites transcendent le simple but prescriptif des œuvres (Subero ; Delgado Santos), cet article examine l'interrelation entre l'œuvre en tant que forme artistique et la représentation de l'identité et de la spiritualité dans le cadre des fonctions attribuées à la littérature d'enfance dans l'enrichissement du développement des enfants (Colomer Martínez, 2005). On en conclut que la socialisation culturelle favorisée par la littérature pour enfants esquisse, avec un langage lyrique et une structure narrative solide, l'engagement ethnique et spirituel d'une vision du monde ancestrale qui fait partie d'une identité marquée par l'indigène et aussi par le métis.

Mots clés: Teresa Crespo; *Mateo Simbaña*; littérature d'enfance; identité; spiritualité; littérature équatorienne.

Teresa Crespo y el florecimiento de la literatura infantil escrita

Durante el siglo XX, la literatura infantil escrita en Ecuador atravesó escenarios poco prolíficos. En contraste con la nutrida tradición literaria oral, ancestral y folclórica, hasta la década de los setenta resultaron escasas las obras escritas auténticamente dirigidas a niños, como la poesía de Adalberto Ortiz o la obra *Luz y cristal* cuyo autor es Gustavo Alfredo Jácome. González y Rodríguez relacionan este fenómeno con la incidencia de la valoración atribuida a la literatura infantil por los escritores de la época, quienes no le otorgaban un espacio específico en el sistema literario. No obstante, en la década de los setenta, la dinámica social y cultural ecuatoriana favoreció el reconocimiento de la literatura infantil como un hecho estético cuyos límites trascienden al mero propósito preceptivo de las obras.

Bravo analiza la proliferación de publicaciones durante la segunda mitad del siglo XX, estableciendo que esta estuvo relacionada con factores económicos como el *boom* petrolero. Asimismo, refiere el rol desempeñado por organizaciones como la UNESCO y la OEA, las cuales promovieron la literatura infantil como una experiencia de goce estético vital para la niñez.

Si bien en la década de los ochenta ocurre una renovación del género con títulos como *El país de Manuelito*, de Alfonso Barrera Valverde; *El Decamerón de los niños*, de Carlos Carrera; *¿Nos haces un cuento, abuela?*, de Sarah Flor Jiménez; y *Caperucito azul*, de Hernán Rodríguez Castelo, ya la voz de Teresa Crespo resonaba antecediéndoles con títulos como *Pepe Golondrina y otros cuentos* (1969), *Novena al Niño Jesús* (1980), *Mateo Simbaña* (1981) y *Ana de los Ríos* (1986), textos plenos de amor y respeto por la diversidad cultural y la naturaleza.

Teresa Crespo ha sido considerada una precursora de la literatura infantil en Ecuador, por lo que comprender los fundamentos de esta aseveración exige una conceptualización involucrada en el contexto de la cultura. Su obra recrea mundos alegóricos, coloridos, multiculturales; conjuga los elementos fantásticos con los populares del pasado y presente histórico. Sus historias, construidas con elegante textura poética, invitan al goce y disfrute de la diversidad cultural ecuatoriana y motivan al respeto del ser humano universal.

La expresión literaria es un testimonio de la época, en ella se manifiesta también la infancia y aquellas motivaciones que conducen al disfrute de una determinada literatura, una que integre el goce estético a la innegable formación del ser. Como refiere Puerta: “La experiencia estética infantil se convierte en un placer debido al poder simbólico, mágico, de crear mundos posibles e imaginarios fundamentales para el desarrollo de la personalidad del niño en la infancia” (p. 115).

Tradicionalmente, el rasgo didactista ha marcado la literatura infantil con discursos moralizantes. Esto deviene como consecuencia de la intrínseca vinculación entre la escuela, la infancia y la literatura que, paradójicamente, no siempre consideraba al destinatario: el niño. Por otro lado, concebir la obra como hecho estético hace desplegar un abanico de propósitos que cobran vida cuando un niño abre un libro. Coincidimos con Subero en concebir la literatura infantil como un ámbito específico, artístico y permeable a lo social cuando expresa: “la literatura infantil de una época testimonia al niño de esa época; pero al mismo tiempo, los intereses propios de este niño exigen una determinada literatura” (p. 31).

No obstante, la oscilación entre el goce y el aprendizaje hace colegir que la literatura infantil desempeña diversidad de funciones desde las cuales se han construido distintas concepciones. Es así como el escritor e investigador ecuatoriano Francisco Delgado Santos presenta una noción de la literatura infantil en la que se integran los diversos factores involucrados en este género:

Cuando hablamos de literatura infantil nos referimos a ese conjunto de obras producidas por los adultos con o sin la intención de dirigirse a los niños, pero que han sido aceptadas por éstos al haber encontrado en aquellas, una serie de características literarias, lingüísticas y sociales que han logrado no sólo su deleite, sino también el enriquecimiento integral de su personalidad (p. 55).

La noción precedente visibiliza al niño como el destinatario del mensaje literario, reconociendo su papel activo al proponer que es este quien otorga la significación a la obra de acuerdo a su tiempo, motivación, y convencionalismos sociales. Se ha establecido diversas funciones a desempeñar por la literatura infantil en la comunicación literaria y en el marco sociocultural de su producción. Colomer Martínez las sintetiza en tres dimensiones esenciales: la dirigida al aprendizaje del lenguaje, la que incorpora al niño al imaginario de su sociedad, y aquella orientada a la socialización en valores y prácticas culturales en las nuevas generaciones. Para esta aproximación resulta de particular aquellas inherentes al desarrollo de la dimensión social y afectiva de los niños, dada su relevancia en la construcción discursiva y simbólica de la identidad, así como en la configuración del acervo afectivo, social y espiritual de la sociedad.

El cuento infantil *Mateo Simbaña* fue publicado en 1981. Como señala su título, su protagonista es un niño indígena ecuatoriano. En la dedicatoria de la obra, Teresa Crespo declara su gran amor por los niños y les exhorta a estar orgullosos de ser ecuatorianos. Por su parte, Lucía Albán de Romero presenta, en su prólogo a la obra, una reflexión acerca de la equivocada idea de considerar a los niños como adultos pequeños, con esta crítica propone rescatar el valor de la alegría y la ternura como elementos necesarios en el aprendizaje para la vida (Delgado Santos, 1984). Mateo es un indígena, pastor de ovejas, amante de la naturaleza. Un día, al despertar de una siesta, Mateo descubre un voraz incendio provocado por los jóvenes de la ciudad. El niño emprende la huida cerro arriba, llevando consigo, atado al cuello, un borrego tierno e indefenso. En el intento de escapar, Mateo se desmaya, pero es rescatado por un cóndor que le conocía por sus labores de pastoreo, llevándolo a la cima del Pichincha. Al quedar solo, Mateo despierta y cae rodando hacia las entrañas del cerro, donde descubre un mundo natural tan maravilloso que decide quedarse allí para siempre.

A partir de la consideración de que las funciones de la literatura infantil son intrínsecas a la interrelación de la obra con el contexto en el que se produce, consideramos que el cuento *Mateo Simbaña* da cuenta sobre la interacción entre los valores educativos y las formas artísticas propias de su época. De manera que la representación de las comunidades indígenas, su acervo lingüístico y su cosmovisión ancestral constituyen elementos claves de este cuento, lo que apunta a la consolidación de la identidad cultural en los niños y niñas al reconocerse en el relato y reconocer a los otros en el marco de la convivencia y la pertenencia. Asimismo, se considera que la literatura infantil puede ser una ventana a los valores universales de lo humano, como el amor, la solidaridad, el respeto a la diversidad y la conservación de la naturaleza, elementos que contribuirán al enriquecimiento espiritual de los niños. La espiritualidad como práctica cultural fomenta la alegría de la existencia.

De manera que si partimos de que la literatura es un texto cultural puede, entonces, escudriñarse en ella significados validados socialmente en el texto literario dirigido a niños. Es así como el presente artículo se propone indagar la interrelación entre la obra como forma artística y la representación de la identidad y de la espiritualidad, en el marco de las

funciones atribuidas a la literatura infantil en el enriquecimiento del alma de los niños, en el cuento infantil *Mateo Simbaña*, de Teresa Crespo de Salvador.

Identidad cultural o el viaje a la semilla

La comarca amorosa de la infancia bien puede ser el puerto de partida para el viaje amoroso hacia el país. Y el país, otra escala de partida hacia la geografía cordial del continente.

EFRAÍN SUBERO

La literatura conforma un texto cultural sumergido en el caudal de significados circulantes en cada sociedad. La literatura crea identidad. Y esta es un ejercicio ontológico en el cual nos definimos a partir de una trayectoria desde el sí mismo y de los otros. Bárbara Fierro afirma:

En esta dirección la literatura puede formar a los seres humanos, ayudarlos a ser mejores, a ampliar su universo de vivencias, valores, convicciones, su desarrollo intelectual, la creatividad para transformar positivamente el mundo, a partir de la posibilidad de la lectura de ser reactiva, siempre pensada como una forma de ida y regreso de uno mismo con los otros (p. 40).

La identidad, entonces, se encuentra esencialmente ligada al sentimiento de pertenencia, ya sea local, regional o nacional. Los elementos culturales presentes en el relato *Mateo Simbaña*, revelan un elemento fundacional de la cultura ecuatoriana como es la cultura indígena. La esencia ancestral indígena se muestra en una narración que vincula íntimamente al niño a un contexto al cual pertenece. *Mateo Simbaña* narra la historia de un niño indígena, habitante de un mundo natural maravilloso y bondadoso, su refugio ante vivencias duras como el maltrato de los adultos. La historia de Mateo privilegia el mundo asociado a la cultura indígena. Las experiencias, creencias y valores de la misma son representados como parte de una herencia ancestral. La cultura indígena se evidencia en la vestimenta tradicional de Mateo, en la lengua quechua de los topónimos, en el cóndor y su majestuosidad protectora, y sobre todo, se muestra el legado inmaterial de los pueblos quechuas caracterizado por una serie de creencias y prácticas ancestrales vinculadas a manifestaciones materiales e inmateriales de su cultura. Estudios etnográficos como el de David Coombs plantean la cosmovisión tripartita de los pueblos quechuas: *kay pacha*, *uku pacha* y *Hanan pacha* son tres ámbitos del mundo. El de los seres humanos (seres vivos, naturaleza); el mundo de abajo o de las entrañas de la tierra; y el mundo de arriba, de los espíritus. Estos elementos perviven en la cultura ecuatoriana, dado que se concibe a la misma como suma de identidades o la expresión de la unidad en la diversidad. Por lo que el cuento resulta un viaje por territorios compartidos por los ecuatorianos como la geografía, la lengua, la belleza de los paisajes, la fauna y lo mágico religioso.

Autores como Lucía Castellón y Carlos Araos distinguen factores dinamizadores del desarrollo de la identidad nacional, los mismos serán analizados en el relato a continuación: en primer término se encuentra el lenguaje como potente recurso de expresión del individuo y de los otros, dado que “permite construir una visión de mundo, al elaborar por signos y significados compartidos, un sistema mayor: la cultura, que implica, una visión del mundo” (p. 125). En este punto es preciso resaltar la riqueza cultural de la nación ecuatoriana, donde el uso de la lengua quechua, hablada en países como Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, Colombia, Brasil y Chile, data del período prehispánico. De ahí que investigadores como Coombs consideren al quechua como una familia lingüística que abriga variedades geográficas con rasgos propios.

De manera que, a la lengua mestiza, la narración le incorpora voces aborígenes en topónimos como los siguientes: “[...] seguían las cumbres del Mojanda; después el Cayambe nido de donde se levanta el sol en los amaneceres; el Allcuquiru con las puntas de sus dientes negros y afilados; el Antisana como un pájaro grande” (Crespo, p. 8). La lengua quechua también se encuentra en otros elementos de la naturaleza como la flora y la fauna, con lo cual se muestra la gran riqueza léxica: “Mil mariposas revoloteaban y los quindes de la altura habían hecho sus nidos en un bello pumamaqui que crecía soberbio. Parecía que todas las aves que huyeron del incendio hubieran encontrado refugio en lugar” (p. 21). Se suman vocablos como huicundo, pucuneros, zumbadores, pallca, taita, guambra, poncho, pumamaqui, chirimoyos, puma, chuquiraguas, zagalitas, quindes, tóbalos, uvillú. De manera que en la expresión literaria pervive la lengua quechua como parte de la identidad ecuatoriana. De ahí que Sánchez Ramos ratifique que la cultura quechua posee tanta vigencia como su lengua, la cual perdura hasta nuestros días.

La consolidación narrativa de una identidad también requiere de una dinámica espacial. El territorio, por tanto, comporta el escenario cuyos rasgos físicos enmarcan modos de vida y de entender el mundo, integrantes esenciales de la especificidad cultural de un grupo en su desarrollo y adaptación al medio. La historia de Mateo Simbaña se despliega en uno de los espacios de mayor belleza en los Andes ecuatorianos como es el páramo ubicado en los cerros que rodean la ciudad de Quito.

Mateo amaba profundamente su tierra, cada mañana escudriñaba detenidamente el paisaje para celebrar el reencuentro con sus elementos:

Le gustaba cada mañana recontar los cerros grandes que había dejado la víspera, como si temiera que la noche se hubiera tragado algunos: empezaba allá, al rincón de su mano izquierda con ese cerro puntiagudo que su taita nombraba Cotacachi; (...) ¡No, no faltaba ninguno! Su corazón se alegraba: allí estaban como siempre, todos hasta el Panecillo, y él, desde el Pichincha, lanzaba un grito fuerte, un silbido largo y agudo como queriendo que allá lejos le oyeran los montes (Crespo, p. 8).

La interrelación del personaje con el espacio se convierte en una amorosa lección de geografía nacional. El narrador omnisciente cuenta las emociones que brotan de Mateo, a medida que su mirada recorre cada uno de los cerros.

El horizonte cultural del lector ve amplificada su visión sobre el territorio que cobija a los niños ecuatorianos, al conocer los nombres dados por sus antepasados a los lugares del relato, e incorporar, a su vez, flora y fauna a un escenario al cual también se pertenece.

La representación identitaria en el relato hace posible visibilizar grupos, paisajes y modos de vida de comunidades específicas en un territorio claramente identificado. Lo que conduce a considerar el tercer factor dinamizante de la identidad, denominado por Castellón y Araos (1999) como el factor religioso, en este caso específicamente, la cosmovisión indígena, en tanto relaciona una forma de interpretar el mundo y deviene en una matriz generadora de significados atribuidos a la realidad. La exaltación de la naturaleza como una entidad proveedora de protección y paz resulta un rasgo sólidamente destacado en el cuento: “Nadie sabe que Mateo prefirió la entraña del monte, que ella le guarda en su calor materno y que el Padre Encantado monta guardia para protegerlo” (Castellón y Araos, p. 26). Los autores antes citados atribuyen a las cosmovisiones religiosas la producción de una discursividad social caracterizada por un discurso integrador e identificador para su consolidación. Es así como lo real y maravilloso del cuento se inscribe en una representación cultural identitaria. Tanto la antropología como la literatura ven como una de las funciones de la literatura infantil aquella referida a la introducción del niño en el imaginario configurado por el marco de creencias y representaciones de los grupos humanos. Colomer Martínez reflexiona sobre el lugar de la literatura en la configuración de símbolos y mitos difundidos por el folklore, contribuyendo a su vigencia como una forma de comprender el mundo.

El final de la narración, en el cual Mateo opta por quedarse viviendo en las entrañas del Pichincha, alude a la leyenda de *Uku Pacha* o el mundo de abajo que en la mitología andina es el mundo de los muertos y de aquellos que no nacieron. Al respecto, Miguel Cruz explica cómo en la cosmovisión quechua, este mundo constituye otra dimensión de existencia y no tiene carácter infernal como el mundo subterráneo de la religión cristiana. De ahí que consideramos que el texto literario tiene un lugar capital en la búsqueda y construcción de la identidad, definida esta como el sentimiento de pertenencia a una comunidad única y, a la vez, diferente en la que se integran lengua, religión, cultura y etnias. Según Talavera Fernández, sobre la literatura, cabe resaltar la forma en que esta configura representaciones identitarias es a través de la representación de paisajes, modos de vida, simbolizaciones autóctonas de una determinada comunidad humana en un territorio concreto.

Además de configurar el imaginario, la literatura infantil es parte activa en la socialización cultural. En este sentido, Colomer Martínez propone a la misma como un amplificador del diálogo entre lo colectivo y el niño. La colectividad difunde sus ideales acerca de cómo debe ser el mundo en ese concierto de voces, creencias y convicciones que componen el caudal literario de cada sociedad. Mirando desde la ventana de cada texto literario, el niño puede identificar, en cada cuento o poema, no solo las acciones de los personajes sino los principios que les impulsan a actuar de esa manera.

La identidad involucra alteridad. No existe una sola identidad como no existe un solo patrón cultural para comportarse y entender el mundo. Así pues, si bien el cuento otorga protagonismo a la cultura indígena, este incluye la representación de la cultura mestiza en los habitantes urbanos, sobre quienes Mateo expresa: “Los guambras malos de la ciudad han quemado otra vez el cerro” (Crespo, p. 11). Los mestizos no ven como propio aquello que Mateo y su cultura protege como algo sagrado: la naturaleza. En este aspecto vale la reflexión de Castellón y Araos (1999) sobre cómo se construye una identidad a partir de un “sí mismo” que se compara con aquellos otros que no son como yo, como mi grupo. Los chicos de la ciudad no practican las costumbres indígenas, pero forman parte de la identidad ecuatoriana tanto como los pueblos ancestrales. De manera que la identidad incluye prácticas sociales compartidas o sancionadas. La destrucción de la naturaleza es una de ellas, como se muestra en el texto.

Espiritualidad en la cosmovisión quechua

Acercarse a la vida —he aquí el objeto de la Literatura:
—ya para inspirarse en ella: —ya para reformarla
conociéndola...

MARTÍ

El texto literario no solamente abre las puertas a la cultura fortaleciendo la identidad, también es una experiencia de enriquecimiento espiritual. La lectura literaria hace posible el encuentro con otros mundos recreados, y posibilita el desarrollo de cualidades creativas y humanas que apuntan a ampliar el universo del ser y del saber de los niños y niñas. De acuerdo con Miguel Martínez, el desarrollo humano abarca varias dimensiones: física, psíquica, afectiva, social y espiritual, esta última atiende aspectos intangibles, intrínsecos a experiencias no limitadas por lo sensorial. Por tal razón, se considera la espiritualidad como algo inherente a los niños y niñas relacionado con las motivaciones para su desarrollo y la búsqueda de su felicidad.

La historia de Mateo Simbaña construye valores espirituales de la cultura humana como son el amor por la naturaleza, el respeto a las personas, fundamentalmente la alegría de convivir en un mundo donde animales y humanos, más allá de sus especies o grupos étnicos, puedan construir una sociedad para todos y donde es responsabilidad de todos conservar el entorno natural: “Encantado monta guardia para protegerlo. Allí seguirá el niño explorando por dentro su montaña. Conocerá su corazón de fuego bullente, el lago subterráneo con techo de estalactitas multicolores que todos hemos soñado” (Crespo, p. 26).

La dimensión espiritual en la literatura infantil concibe a la misma como un aspecto a cultivar en el desarrollo integral de los seres humanos. Si bien Howard Gardner, en su estudio sobre los tipos de inteligencia, la denomina como inteligencia existencial o trascendente, sin duda hace referencia a la disposición humana a situarse como parte del

cosmos, a reflexionar sobre las características intrínsecas a la humanidad y a la necesidad de atribuir significado a la vida y a la muerte, buscando respuestas en el amor y en el arte. Es así como la cosmovisión indígena pone en evidencia la idea acerca del cosmos y de la realidad que todo pueblo posee. En esta sabiduría ancestral la espiritualidad radica en la búsqueda y reconocimiento del espíritu de la vida. En una aproximación a su complejidad, Di Salvia plantea:

Así se crea un sistema de valores, pautas, mitos, creencias y rituales, que cohesionan a la comunidad quechua en torno a un núcleo común de manifestaciones religiosas, cuyo foco cultural lo constituye la divinización de la naturaleza en sí y de sus constituyentes: éstos acaban siendo investidos de un poder numinoso, que, como se verá a continuación, ejercen primariamente en el plano infra-mundano, y cuya benevolencia ha de propiciarse en favor de la continuidad de la vida humana en la sierra (p. 5).

Así que el sistema de valores de la cultura quechua se sustenta en tres principios esenciales que dan cuenta de sus conductas, mitos, leyendas y rituales. Estos principios son: el principio de relacionalidad, que plantea que todo está relacionado con todo; el principio de correspondencia, que propone que todo vuelve a todos y, por último, el principio de reciprocidad, que explica que a todo acto corresponde una acción complementaria. La organización del mundo y las relaciones entre sus habitantes responden a tales fundamentos.

El cuento infantil *Mateo Simbaña* muestra el desarrollo de una trama correspondida con los principios quechuas; principalmente, atiende al principio de relacionalidad, todos los seres vivos en la historia se encuentran relacionados entre sí al identificarse como partes del mismo todo. La secuencia de acciones ejecutadas por los personajes obedece a motivos que se explican en la correspondencia y la reciprocidad. En primera instancia se revisan la organización de las acciones del relato de acuerdo con la teoría de la secuencia narrativa que consta de situación inicial, nudo, desenlace, situación final (J.M. Adam y C. Lorda).

Tradicionalmente, la situación inicial plantea las circunstancias espacio-temporales de los personajes y los acontecimientos. Sin bien, el cuento *Mateo Simbaña* proporciona esta información al lector, la mirada narrativa hace énfasis en el estado emocional de Mateo: “Le gustaba, en la alborada, asomarse a la quebrada grande desde el 'Cúndur Huachana' y ver como se iba aclarando el horizonte [...]” (Crespo, p. 1). La situación inicial de equilibrio, caracterizada por la felicidad de Mateo, pleno de gozo, prodigando cuidados a sus ovejas, se ve trastocada al desencadenarse el incendio provocado por los chicos o guambras de la ciudad, acción que causa movimientos decisivos de la narración. El conflicto en el que corre peligro la vida de Mateo y su cordero, mientras todo es devorado por las llamas, tiene su desenlace con la intervención del Cóndor Rumi rescatando a Mateo y su cordero llevándolo a la cima del Pichincha: “Como un rayo se lanzó el cóndor sin pensar lo que hacía, agarró con su pico curvo y fuerte como un pedernal al chico por el cuello de la camisa, lo afirmó con sus garras en la bufanda roja y los levantó batiendo sus inmensas alas” (Crespo, p. 1).

El equilibrio se restaura en la situación final del relato: Mateo cae a las entrañas del cerro descubriendo un mundo de riqueza natural y excepcional belleza, y allí decide quedarse experimentando un gozo infinito: “Allí seguirá el niño explorando por dentro su montaña. Conocerá su corazón de fuego bullente, el lago subterráneo con techo de estalactitas multicolores que todos hemos soñado” (Crespo, p. 25).

La caracterización de los personajes hace posible la representación literaria de la espiritualidad implícita en la cosmovisión ancestral. La divinización de la naturaleza y la buena voluntad de los seres para luchar y proteger la vida son rasgos de espiritualidad propios de los personajes principales de la historia. Junto a Mateo, el cóndor Rumi es el coprotagonista, quien, además de salvar al niño, hizo posible la comunicación del mundo superior, *Hanan Pacha* con el mundo terrenal, *Kay Pacha*. A través del recurso de la personificación, el cóndor Rumi surge como un ser que actúa en retribución a la tierra, al cielo, a los hermanos animales y plantas, a las montañas y a los ríos, a los humanos y dioses.

Como ya se ha comentado, la narración revela una dinámica sumergida en la cosmovisión quechua. Mateo, los corderos, los adultos, el cóndor, los cerros no existen por sí mismos sino gracias a su interrelación por el vínculo de la vida; este los conecta desde el microcosmos hasta el macrocosmos. El final del cuento es mítico y la ley de la reciprocidad se cumple:

O quizás, llevado de su fantasía y olfateando el trópico habrá encontrado el túnel secreto que los abuelos de sus abuelos descubrieron y que comunicaba a los hombres antiguos del Quito con los que vivían al borde de la Mama Cocha y que hacía posible que los caciques erguidos sobre los picachos andinos llamaran a su gente soplando al viento en grandes caracolas rosadas (Crespo, p. 25).

Lo que ocurre en la tierra tiene correspondencia en el mundo de los astros y planetas. El arriba tiene su abajo. El cóndor o *kuntur* representa al mundo cósmico, de ahí que los sacerdotes lo considerasen un tótem de mayor jerarquía cuyas plumas simbolizan el mundo sagrado, el *Hanan pacha* (X. Palacios Quintero). Tradicionalmente, los mitos y leyendas son vías de acceso a lo sagrado, acercando a las personas a temas fundamentales como la vida y la muerte. A través de la literatura se enriquece la visión sobre quiénes somos y se promueve la aceptación del pasado como parte de la historia personal y colectiva.

La vida tiene su correlación en la muerte. El Pichincha recibe en sus entrañas a Mateo, este representa a la espiritualidad telúrica que brinda al niño una vida en otra dimensión, y este gesto es un acto de retribución, existe una justicia cósmica en la tierra y en el otro mundo. ¿Acaso, cuando Mateo se traslada a otro paisaje, muere? El relato no lo deja claro, el conjunto de imágenes alude a Mateo viviendo en otro mundo. De manera tal que la potencialidad imaginativa de la literatura refleja experiencias y emociones no siempre inscritas en los tradicionales finales felices de la literatura dirigida a los niños, acercándose a contextos sociales y miradas culturales sobre temas universales como la vida y la muerte.

Al respecto, cabe señalar cómo la espiritualidad quechua atribuye a la muerte el valor de la continuidad del ser fluyendo en la totalidad existencial y universal. Este final simbólico del personaje se encuentra cargado de espiritualidad entendida esta como la vinculación del ser humano con el cosmos en que habitamos, así como el poder de la trascendencia de la vida hacia otros planos de existencia.

Conclusiones

La narración sobre *Mateo Simbaña* deviene en un texto vivo, creado con intencionalidad estética e ineludiblemente correspondido con el desarrollo social y afectivo de niños, adolescentes y jóvenes. Vista como un viaje, la lectura literaria abre las puertas a un sinfín de experiencias, las cuales amplían su horizonte cultural, consolidan su identidad, enriquecen su cosmovisión y profundiza sus valores al estimular sentimientos y motivaciones.

Cuando Colomer Martínez manifiesta que la literatura infantil “[...] constituye un instrumento culturizador de primer orden que ninguna comunidad humana ha osado perderse” (p. 204), pone de relieve su carácter de texto de la cultura en el que se representa lo que el colectivo aspira sea un mundo mejor. La socialización cultural propiciada por la literatura infantil construye los diálogos necesarios sobre quiénes somos y cómo queremos vivir. En el relato analizado, la historia esboza con un lenguaje lírico y una sólida estructura narrativa el compromiso étnico y humano propio de una cosmovisión ancestral, la cual forma parte de una identidad signada por lo indígena y también por lo mestizo. Sobre este aspecto, Schon y Berkin plantean:

[...] la literatura no solamente describe, sino que organiza nuestro mundo. Podemos regresar en diferentes ocasiones y extraer de ella orden para distintos aspectos de nuestra vida. Así podemos decir que la literatura se usa estética y no prácticamente, que no ofrece instrucciones para actuar sino claves para comprender nuestra existencia (p. 5).

Mateo Simbaña abre las ventanas a una realidad honesta y sencilla como las grandes obras de la naturaleza que amorosamente nos muestra e invita a conservar. Hay en esta obra una aproximación a temas vinculados a la integración cultural y a la convivencia armónica con el universo, lo cual promueve una cultura de respeto a la diversidad en el marco de una nación como la ecuatoriana. De esta manera, el texto literario conjuga la riqueza cultural de los pueblos mestizos y aborígenes con saberes y creencias ancestrales y populares, propias de la cultura popular ecuatoriana. La lectura de *Mateo Simbaña* convoca al reconocimiento de la otredad desde una integración cultural, revisitada desde el goce estético

Referencias

- Adam, Jean-Michel, y Clara Lorda. *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona (España), Ariel Lingüística, 1999.
- Bravo, Leonor. *Análisis de textos representativos de la literatura infantil y juvenil del Ecuador*. Universidad Técnica Particular de Loja, 2012.
- Castellón, Lucía y Araos, Carlos. "Grados de identidad cultural: una reflexión desde la prensa escrita". *Revista Comunicación y Sociedad*. N.º 31, 1999, pp.119 – 138.
- Colomer Martínez, Teresa. "El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil." *Revista de Educación*, N.º extraordinario, 2005, pp. 203-216.
- Coombs, David. "Una mirada al mundo quechua: Aspectos culturales de comunidades quechuahablantes." *Comunidades y Culturas Peruanas*. Perú, Instituto Lingüístico de Verano, 2011.
- Crespo, Teresa. *Mateo Simbaña*. Quito, Gobierno de la Provincia de Pichincha, 2003.
- Cruz, Miguel. "Cosmovisión andina e interculturalidad: Una mirada al desarrollo sostenible desde el Sumak Kawsay." *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 5, 2018, pp. 119 - 132. *SciELO*, http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2550-67222018000100119&lng=es&tlng=es.
- Delgado Santos, Francisco. *Ecuador y su literatura infantil: estudio y bibliografía*. Quito: Subsecretaría del Ministerio de Educación, 1984.
- Di Salvia, Daniela. "Para una dialéctica de la naturaleza andina: Aproximaciones filosófico-antropológicas a las creencias quechuas en los Apus y la Pachamama." *Gazeta de Antropología*, vol. 27, n.º 1, 2011, artículo 13. *Digibug*, Universidad de Granada, <http://hdl.handle.net/10481/15373>.
- Fierro Ch., Bárbara. "Literatura e identidad, vasos comunicantes contra la desmemoria." *Revista Amauta*, n.º 25, 2015, pp. 39-49.
- Gardner, Howard. *Inteligencias múltiples: La teoría en la práctica*. Barcelona (España), Paidós, 1995.
- González, Ana, y Ketty Rodríguez. *Literatura infantil del Ecuador: Una visión histórica*. Quito, Studium, 2000.
- Martí, José. *Cuaderno de apuntes*. Tomo 21, Cuba, CLACSO, 1981.
- Martínez, Miguel. *La psicología humanista: Un nuevo paradigma psicológico*. México, Trillas, 2004.
- Palacios Quintero, Xabier. "Cosmovisión andina". *Revista KREI*, n.º 8, 2005, pp. 57-77.
- Puerta, Maen. "La literatura y la estética de la recepción (un estudio exploratorio en niños)." *Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios*, vol. 7, n.º 9, 2003, pp. 109 – 120.

Sánchez Ramos, Fabián. "La cosmovisión quichua en Ecuador: Una perspectiva para la economía solidaria del buen vivir." *Cuadernos Americanos*, vol. 142, n.º 4. 2012, pp. 39-51.

Schon, I., y S. C. Berkin. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Delaware, International Reading Association, 1996.

Subero, Efraín. *La literatura infantil en el mundo hispanoamericano*. Caracas, Fundación El Perro y La Rana, 2009.

Talavera Fernández, Pedro. "El valor de la identidad". *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, n.º 2, 1999, <https://www.uv.es/CEFD/2/Talavera.html>.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2015 / acrílico sobre madera / 25 x 25 cm

El enigma más sombrío de los niños: Revelaciones de la literatura a la psicología social

The darkest enigma of the children: Revelations from literature to social psychology

La plus sombre énigme des enfants: Les révélations de la littérature à la psychologie sociale

Recibido 17-07-20

Aceptado 07-10-20

Leonor Mora Salas¹

Universidad Central de Venezuela

morasalas1@gmail.com

Resumen: Examinamos el tema del abuso sexual infantil en algunos textos de la narrativa breve que se produce en Venezuela a comienzos del siglo XXI, con el propósito de comprender el imaginario social que de él se construye y se registra; develar fenómenos, procesos, prácticas y actores sociales vinculados, y analizar el papel que juega este género literario sobre el imaginario colectivo. Los relatos seleccionados para conocer del problema pertenecen a dos escritoras venezolanas, Krina Ber y Enza García. Esta investigación se ubica dentro de los estudios analíticos de obras literarias específicas, en la línea de la imagología literaria. Su desarrollo implicó el estudio hermenéutico de la imagen literaria en el marco del imaginario literario y social relativo a la representación del “otro”. Desde la psicología social hemos accedido a otros modos desarrollados en las ciencias humanas para dar visibilidad y recuperar olvidos acentuados del acontecer cotidiano. Damos respuesta así a la pertinencia de indagar sobre los registros que se realizan en la literatura a través de la narrativa breve, particularmente en la coyuntura sociohistórica que nos determina como país en este momento y que amerita que nos ocupemos de las consecuencias que se van generando en el imaginario colectivo.

Palabras claves: abuso sexual infantil; narrativa breve; imaginario colectivo; psicología social; literatura venezolana.

1. Doctora en Humanidades (UCV), profesora asociada e investigadora del Instituto de Psicología (UCV).



Abstract: We review the issue of sexual abuse as it is depicted in some Venezuelan short stories written at the beginning of the twenty-first century. The objectives are to understand the social imaginary that they constructed and expressed, to throw light on the methods, processes, practices and linked actors in these pieces, and to analyze the role that this literary genre plays in the shared imagery. We have selected stories by two Venezuelan authors, Krina Ber and Enza García. This research can be classified as an analytic study of specific literary productions, in the sense of literary imagology. It consists of a hermeneutic reading in the framework of literary and social imaginary related to the representation of the "other". Starting from a social psychological perspective we have incorporated other stances from the human sciences to emphasize and recuperate every-day forgetfulness. The pertinence of examining the literary texts found in short stories is especially evident in Venezuela's present social-historical context. It requires our dealing with the possible consequences of impressions that are being generated in the collective imagination.

Keywords: child sexual abuse; short narrative; collective imaginary; social psychology; Venezuelan literature.

Résumé: Au moyen de quelques nouvelles écrites au Venezuela au début du XXI^e siècle, nous avons analysé le sujet de l'abus sexuel sur mineur afin de comprendre l'imaginaire social enregistré et construit à partir de ceci, dévoiler les phénomènes, les processus, les pratiques et les acteurs sociaux liés et analyser le rôle que ce genre littéraire joue sur l'imaginaire social. Les récits sélectionnés pour connaître plus du problème appartiennent aux écrivains vénézuéliennes Krina Ber et Enza García. La recherche est encadrée dans les études analytiques d'œuvres littéraires spécifiques, en accord avec l'imagologie. Le développement de la recherche a impliqué l'étude herméneutique de l'image littéraire dans le domaine de l'imaginaire littéraire et social concernant la représentation de "l'autre". Depuis la psychologie sociale nous avons accédé aux autres moyens développés par les sciences humaines pour rendre visibles et récupérer les oublies que le devenir quotidien permet et aggrave. Nous donnons réponse où besoin d'enquêter sur les registres faites dans la forme des nouvelles, particulièrement dans la situation socio-historique qui nous caractérise comme pays à ce moment et qui nous oblige à nous occuper des conséquences visibles dans l'imaginaire social.

Mots-clés: abus sexuel sur mineur; nouvelles (récits brefs); imaginaire social; psychologie sociale; littérature vénézuélienne.

1072

Una pérdida de algo siempre sentí yo –
La primera que podría recordar
Desposeída yo fui – de qué no supe.

43

Las tempestades nos rozaron los vestidos - [...] Fiero desde el risco sobre nosotras
El buitre hambriento chilló –
Los dedos del sátiro nos hicieron señas –
El Valle murmuró “Venid” –
Este era el camino
Estas Niñas se fueron a casa volando.

E. DICKINSON, *Ese Día sobrecogedor: Poemas del incesto*

Introducción

La necesidad de transmitir a las generaciones sucesoras lo aprendido, lleva a la sociedad en su conjunto a preservar las construcciones de lo vivido y, evitar así, el miedo al vacío de sentido; toda vez que necesitamos confinar el silencio del recuerdo y, por lo tanto, la pérdida del “otro”, los signos de esta época reflejan la pretensión de impedir el olvido, en muchos casos en procura de reconocer las prácticas más nocivas, el daño que estas producen y evitar que ocurra nuevamente. La literatura, concretamente la narrativa breve, se constituye en un recurso privilegiado para el archivo y conservación de los hechos que ocurren, la reconstrucción de eventos, producir versiones y representaciones de la realidad que tienen importancia y valor cultural. Se construye así desde la literatura, un archivo social y cultural que conviene proteger y preservar, puesto que sus contenidos permiten explicar y entender el presente, imaginarse y proponer planes para el futuro.

Nos interesa examinar aquí, en algunos textos de la narrativa breve que se produce en Venezuela a comienzos del siglo XXI, el tema del abuso sexual infantil por parte de adultos cercanos, con la finalidad de comprender el imaginario social que de él se construye y se registra; develar fenómenos, procesos, prácticas y actores sociales vinculados, y analizar el papel que juega este género literario sobre el imaginario colectivo para crear, cuestionar o ampliar los sentidos existentes alrededor del tema².

2. La información contenida en este artículo forma parte de una investigación mayor que el lector puede revisar en publicaciones precedentes:

-Leonor Mora-Salas; “Casos y cosas que se cuentan del país: Algunas contribuciones de la narrativa actual”. *Las ciencias sociales: Múltiples enfoques: Tomo I*, compilación de Carlos Peña, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, 2018 pp. 549-600; *Academia.edu*,
https://www.academia.edu/37700880/LAS_CIENCIAS_SOCIALES_MULTIPLES_ENFOQUES_Tomo_I.

-Leonor Mora-Salas; “El contexto venezolano de inicios del siglo XXI: Rasgos de un país y su gente”; *Procesos Históricos Revista de Historia y Ciencias Sociales*, vol. 34, 2018, pp. 32-67; *Redalyc.org*,
<https://www.redalyc.org/jatsRepo/200/20057342004/20057342004.pdf>.

-Leonor Mora-Salas; “Memoria social y literatura: Escenas y personajes de la Venezuela contemporánea”; *Athenea Digital*, vol. 20, núm. 1, 2020, pp. 1-30; DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2262>.

Los textos seleccionados para conocer del problema fueron publicados en la primera década del siglo XXI, pertenecen a dos escritoras de literatura venezolana: Krina Ber (*Cuentos con agujeros*) y Enza García (*Cállate poco a poco; El bosque de los abedules; Plegarias para un zorro*). A través del análisis que hacemos a sus relatos, pretendemos acercarnos a reconocer, valorar y proporcionar, desde la narrativa escrita, nuevos medios de comprensión y acceso a fenómenos psicosociales contemporáneos, para distinguir las señales y huellas que van generando en el imaginario colectivo los eventos sociales que suceden e ilustrar así, con modos diferentes, procesos psicosociales de inicios de siglo. Disponer de herramientas diversas, que ofrecen en extenso las ciencias humanas, confiere a cualquiera de las áreas del conocimiento que las conforman, la oportunidad de profundizar en el entendimiento y comprensión del ser humano, sujeto que define sus contenidos e intereses.

Organizamos el artículo en cuatro apartados en los cuales presentamos las referencias conceptuales y contextuales del tema tratado, método seguido, análisis y discusión de la información y conclusiones.

1. Referencias teóricas y contextuales

Este apartado tiene dos divisiones que recogen, por una parte, nociones acerca del imaginario social y sus vínculos con la literatura; por otra, contenidos alusivos al tema del abuso sexual infantil, con señalamientos específicos relativos al contexto venezolano. Ofrecemos, así, una referencia teórica, empírica y contextual de los focos de interés que abordamos en el artículo.

1.1. Construcción de imaginarios sociales y literatura

La imaginación “[...] es una 'función' [del] alma (e incluso del 'cerebro'). ¿En qué consiste esa 'función'? ... en transformar las 'masas y energías' en cualidades (de manera más general en hacer surgir un flujo de representaciones, y -en el seno de éste- ligar rupturas, discontinuidades)” (Castoriadis, *Hecho y por hacer...*, p. 310). De allí, la producción de “significaciones imaginarias colectivas” surge como derivación de las invenciones colectivas nuevas que se “despliegan en la vida histórica de las sociedades” (Agudelo, “Tramar el sentido, tejer los signos...”, p. 235).

Lo imaginario, nos dice Castoriadis, es una creación de la nada, no reproduce en espejo la imagen de una realidad existente, por el contrario, es una generación de productos indefinidos de forma constante: “Es creación incesante y esencialmente *indeterminada* (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de 'alguna cosa'” (*La institución imaginaria...*, p. 12).

Los componentes social e histórico de “la capacidad imaginante” del individuo proveen, a lo nuevo y lo creado, de la propiedad de representación de “un mundo y una forma del *hacer* histórico-social” (Castoriadis, *La institución imaginaria...*, p. 12), dicho de otro modo, las representaciones creadas son alegóricas de la sociedad y del tiempo en el cual emergen:

La sociedad es creación, y creación de sí misma autocreación. Es la emergencia de una nueva forma ontológica –un nuevo eidos– y de un nuevo nivel y modo de ser. Es una cuasi totalidad cohesionada por las instituciones (lenguaje, normas, familia, modos de producción) y por las significaciones que estas instituciones encarnan (tótems, tabúes, dioses, Dios, polis, mercancía, riqueza, patria, etc.). Ambas –instituciones y significaciones– representan creaciones ontológicas (Castoriadis, *Hecho y por hacer...*, p. 314).

Tanto instituciones como significaciones imaginarias sociales se producen en cada sociedad a partir de la creación que realiza la colectividad de forma autónoma e inmotivada. Creación que manifiesta una significación del mundo, de la sociedad y del papel que esta tiene en el mundo, además indica la articulación estrecha y coordinada que se da internamente entre las significaciones que subyacen y rigen la vida de una sociedad y de sus miembros (Castoriadis, “El campo de lo social histórico”).

Bajo este marco, lo histórico social es considerado como condición “intrínseca” básica de la existencia, el pensamiento y la reflexión (Castoriadis, *Hecho y por hacer...*), tanto como lo es la psique para el pensamiento individual. Lenguaje, pensamiento y reflexión son esencialmente histórico-sociales, en general cada manifestación de ellos tiene ocurrencia en el medio social y se suceden en encadenamiento histórico. Así, las distintas estrategias de comprensión de la realidad social que emplean las personas, al decir de Castoriadis (en Agudelo, “(Des)hilvanar el sentido...”), están vinculadas a lo socio-histórico, a los modos de determinación social y a los procesos de creación que permiten idear los mundos propios, locales e históricos concretos.

Lo imaginario alude también a “la posibilidad que tienen las sociedades de recrear sus historias, sus narrativas, sus leyendas” (Agudelo, “Tramar el sentido, tejer los signos...”, p. 244), a partir de la distinción entre “instituyente” e “instituido” (Castoriadis, *Los dominios del hombre...*), esto es, entre lo transmitido y lo que puede crearse como nuevo, posible.

En la literatura, el sentido que se le otorga al concepto de imaginario alude a “imágenes mentales, psíquicas y poéticas” (Agudelo, “(Des)hilvanar el sentido...”, p. 3) que apuntan al contenido de sí mismo, de forma que “lo imaginario se experimenta como una experiencia de sí mismo”, aunque imaginar suponga “salir de sí, vivir en otros personajes que los de la vida cotidiana” (Marlieu, en Chateau, p. 277). Sin embargo, estas manifestaciones no ocurren como eventos apartados de los hechos y prácticas sociales, tampoco de los procesos y contenidos de la cultura. Esta capacidad de fantasía e imaginación, de “tomar una cosa por otra”, de “simbolización”, “la que, más allá de la simple objetivación perceptiva, permite integrar los elementos de lo real y de sí mismo que la percepción no podría aprehender” (Marlieu, en Chateau, p. 277), adquiere carácter social en

tanto recoge las contribuciones de imágenes e ideas emergentes que nutren los procesos comunitarios creativos, pero también encauzan y rigen la vida de los individuos en tanto sujetos creadores y recreadores de su tiempo y espacio social.

En relación con lo anterior, Sartre plantea que “La imagen no es un estado, un residuo sólido y opaco, sino que es una conciencia” (p. 4), a esta conciencia de la imagen o “conciencia imaginante” le son atribuibles la “función 'imagen' o imaginación” (p. 6), la síntesis temporal y su capacidad de organizarse respecto a otras conciencias que se ubican en su precedencia y continuidad para constituir así “una unidad melódica”. La conciencia de la imagen del objeto —ausente o imaginario— y su naturaleza esencial es diferente a la percepción, la imagen que se crea es producto de la intención, pero también del saber, pues a la representación de una imagen siempre le subyace un saber que la constituye y define lo que se desea representar.

Esta forma de conciencia permite, también, atribuir existencia —“en lo irreal”— de mundos otros y distinguir la diferencia de aquellos mundos frente a los cuales estamos presentes, como ocurre en la lectura y en el teatro, así: “Para describir correctamente el fenómeno de lectura, es pues, necesario decir que el lector está *en presencia de un mundo*” (Sartre, pp. 11-12). En otra expresión:

Todo lector de ficciones naturaliza y neutraliza la duplicidad de origen entre dos tiempos y vive actualmente, en el acto de leer, una unidad que en rigor es falsa, pero necesita sentirse como verdadera. Si tuviera el lector de ficciones que referir a un acto original de autor lo dicho en una narración, la experiencia literaria en rigor no se produciría y [tampoco] la vivencia de lo narrado (Pozuelo-Yvancos, p. 274).

Aquí, Ricoeur establece la distinción entre dos mundos: el “mundo del texto” o el “horizonte de experiencia posible” que se proyecta de forma distinta a lo vivido y el “mundo del lector” o la posibilidad de “desplegar el horizonte implícito del mundo que envuelve las acciones, los personajes, los acontecimientos de la historia narrada” (p. 15). El lector transita ambos horizontes y en él se encuentran:

[...] el proceso de composición, de configuración, no se acaba en el texto, sino en el lector, y bajo esta condición, hace posible la reconfiguración de la vida por el relato. Más concretamente: el sentido o el significado de un relato surge en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. El acto de leer pasa a ser así el momento crucial de todo el análisis. Sobre él descansa la capacidad del relato de transfigurar la experiencia del lector (Ricoeur, p. 15).

En esta línea y a partir de la “Teoría de los mundos posibles ficcionales” (Pavel; Pozuelo-Yvancos), la creación de mundos, la posibilidad de ofrecer detalles de las propiedades de estos mundos desde “los poderes de la imaginación” (Pavel, p. 18), facilita reconocer la existencia de la ficción y en ella la noción de autor-escritor, quien a través del lenguaje despliega la interacción entre ficción y realidad. En efecto, “[l]as obras de ficción literaria no son series de proposiciones sino instrumentos de un juego de representación

imaginaria, cuya verosimilitud y credibilidad no está referida al mundo, sino al definido por tales reglas de ese tal juego” (Pozuelo-Yvancos, p. 279).

Asimismo, el lector, “[...] proyectando un yo de ficción que asiste a los acontecimientos imaginarios como una especie de miembro sin voto [...]” (Walton, en Pavel, p. 106), en tanto sujeto convocado al territorio de la ficción, acepta la invitación, acude a sus dominios, experimenta y participa de la historia y sus eventos.

1.2. Sujetos sensibles, niños indefensos y desatendidos³

El abuso sexual infantil es considerado en muchas de las definiciones como “prácticas sexuales –...tocamientos, exposición de los órganos sexuales y masturbación frente a un niño, niña o adolescente, hasta violaciones– impuestas por un adulto, independientemente de la forma en que se ejerza la coerción –violencia física, amenazas, abuso de confianza...” (UNICEF, p. 15). Son diversos los contextos de su ocurrencia, los adultos que cometen el abuso son generalmente cercanos al entorno familiar, escolar o social del niño, se incluyen padres, abuelos, tíos, maestros, vecinos. Las prácticas del abuso pueden iniciarse tempranamente en la vida del niño, tener solo un episodio o convertirse en un ejercicio reiterado.

El abuso sexual deja en los niños inmensas secuelas de orden psicosocial, sus procesos de adaptación, a los distintos ambientes y situaciones, en las diferentes etapas del ciclo vital se ven afectados. Se trata de “un daño que deja profunda huella en la personalidad en formación y muchas veces, como incapacidad irreversible, definitiva” (José Francisco, “Maltrato de niños en Venezuela”, art. 3).

Infancias destrozadas, interrumpidas, niños inoculados con dosis de inhumanidad que les corrompe su existencia. Este tipo de violencia contra los niños en Venezuela, reflejada en los números que reporta la prensa nacional y regional (CECODAP, “Situación de los derechos de la niñez y adolescencia en Venezuela...”), nos muestra la tragedia en aumento que acecha y desnaturaliza las vidas de seres que apenas se asoman y comienzan el tránsito de su propia historia. Sin embargo, lo más dramático del caso resulta ser que la realidad del abuso permanece oculta, debido a que la mayoría de los casos no son denunciados.

Durante el período octubre 2007 - septiembre 2008 se reportaron 494 casos de violencia contra niños, niñas y adolescentes en el país (CECODAP, “Un panorama sobre diferentes formas de violencia...”). De ese entonces llama particularmente la atención la cifra de 62 casos de violación (80,64 % niñas).

3. La información relativa al contexto del tema referido al abuso infantil se circunscribe, específicamente a la primera década del siglo XXI, década en la que se producen los relatos que se analizan.

De los números gruesos informados en el año 2015 se pueden especificar algunos casos que permiten ilustrar la gravedad de la situación de violencia contra la población de menor edad en nuestro país: se contabilizan 202 violaciones (79 % niñas); 24 muertos por violencia sexual; el 57 % de los casos de violencia familiar ocurre en menores de 6 años; 23 casos mueren a manos de un familiar.

Que estos hechos sucedan resulta una deshonra para nuestra especie. Su incremento, abominable. La violencia en cualquiera de sus expresiones, dirigida contra los menores, constituye junto a la injusticia, la omisión, el encubrimiento y la complicidad de familiares, miembros de la comunidad y autoridades, el testimonio más patente del mal y el sufrimiento que puede ocasionar la acción inmoral de los seres humanos sobre sus congéneres más desvalidos, además del modo más directo en que se destruyen las relaciones sociales. Los agraviados son considerados por el agresor como objetos de una experiencia, medios para la obtención de algún fin, “como Eso y no como Tú” (Mendoça, p. 338). Los efectos físicos, psicológicos y morales son duras huellas destructivas en la vida de niños y adolescentes presas a la disposición del 'crimen silencioso'. Pensamos que la efervescencia y espiral de violencia que hoy nos acosa no es gratuita, toca a cada venezolano desde muy temprano en su vida y no deja de movilizarnos moralmente a muchos cuando consideramos:

[...] ¿qué decir de quienes no tienen preservada, o ni siquiera evocada, la memoria de su abandono y de su dolor? ¿Qué decir de personas que muchas veces no tienen la palabra o la posibilidad de hablar acerca del mal que les causan? ¿Qué decir de las vidas de niños y adolescentes que se pierden explotados y abusados sexualmente en lo cotidiano de las grandes ciudades del mundo [...]? (Mendoça, p. 327).

Otro eslabón de la cadena de violencia que caracteriza la realidad social de esta población lo constituye la “experiencia de vida en la calle”: una muestra más de la situación que enfrenta el país y una evidencia mayor de la precariedad en el funcionamiento de sus instituciones:

[...] los niños y las niñas con experiencia de vida en la calle no comienzan a aparecer de manera recurrente en nuestro imaginario sino a finales de la década de los ochenta. Como consecuencia de la crisis económica que venía padeciendo el país con la caída de los precios petroleros, comienzan a ocupar los espacios públicos distintas expresiones de mendicidad y supervivencia. Son producto de grupos que, en franca crisis, pierden la capacidad de proteger y acompañar a los más vulnerables. Las familias, las comunidades y las instituciones comienzan a perder la fuerza necesaria para sostener dentro de sus espacios a los niños y las niñas; la calle surge como un lugar auspicioso para acceder a los bienes mínimos (Llorens, párr. 3).

Niños y adolescentes son también víctimas del tráfico de personas con fines de “explotación sexual comercial”, la cual se traduce en la prostitución infantil que cuenta con nuevas vías que le sirven de incentivo como el turismo sexual. Esta situación ha tenido un incremento importante a partir del año 2004:

En el XII Congreso Venezolano de Sexología (Argentina, 2008), se señaló que México, Brasil y Venezuela encabezan la lista de los países más vulnerables ante este delito. Así mismo se advirtió sobre la gravedad del problema de la explotación sexual de menores como atractivo turístico en el estado Nueva Esparta (Coddetta, párr. 49).

Frente a estos datos que nuestra realidad social nos señalan, es importante considerar que, el victimario, en este caso el abusador, elabora “constructos de sociabilidad” (Pérez y Caricote, p. 25), que le permiten protegerse socialmente del señalamiento y el rechazo por su condición; sin embargo, esta aparente adaptación social no supone cambios reales en sus valores y comportamiento, solo encubre su trastorno sexual.

El tema del abuso sexual infantil representa aquí la expresión de fenómenos, desarrollos, prácticas y actores sociales, reunidos bajo la designación de *procesos psicosociales*. Esto es, aquellos acontecimientos que la colectividad asume como “realidad” estable y manifiesta, que suceden en el “lugar” donde se produce y desarrolla la existencia humana. Lo psicosocial tiene entidad en el ajuste que logran las palabras, las cosas, la gente y sus acciones y se coordinan en un fluir de cooperación mutua, “ciertamente lo psicosocial siempre aparece como un movimiento [...] [en donde] su propio despliegue es ya su propia finalidad” (Fernández-Christlieb, p. 47). Alude a lo que está “entre”, “en medio de” lo psicológico y lo social. De allí que el carácter psicosocial de una experiencia está dado por las dimensiones intrasubjetiva e intersubjetiva, inherentes a la naturaleza de las relaciones entre los individuos y a la interrelación entre ellas (Martín-Baró). Dicho de otro modo, el concepto de lo psicosocial es visto como la conjunción entre lo psicológico y lo social.

2. Método

Los resultados que reportamos pertenecen a una investigación más amplia, la cual se sitúa dentro de los estudios analíticos de obras literarias específicas, como línea de investigación de la literatura comparada. Concretamente se ubica en la imagología, “una de las formas de indagación más 'concretas' de la aproximación a la alteridad” (Moll, p. 347). En el marco de los estudios imagológicos orientados interdisciplinariamente, los que están dedicados a abordar “la génesis, la estructura inmanente al texto y la función de lo extraño con respecto a un fondo cultural y social determinado, como también su repercusión en el texto literario” (Sánchez, p. 12).

En la perspectiva de Pageaux, para la imagología se reafirma la necesidad de retomar la senda interdisciplinaria y sostener una alianza entre literatura y otras investigaciones de los campos social y cultural; de esta forma, la imagología podrá establecer contrastes entre métodos y de la imagen literaria con diferentes testimonios, por cuanto “[s]e trata de reinscribir la reflexión literaria en un análisis general que considere la cultura de una o varias sociedades” (Pageaux, p. 103). De esta forma, el diálogo con los textos literarios permitirá –a partir del estudio de la imagen– restaurar opiniones, creencias y los dilemas que configuran una sociedad en una época determinada.

El corpus de análisis estuvo conformado por los textos y obras que se indican a continuación:

- “Escondite” (Ber, *Cuentos con agujeros*, pp. 37-38)
- “Ángeles goliardos” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 5-12)
- “La gente que vive al lado” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 13-22)
- “Pausa entre fotografías” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 23)
- “Dios no trabaja de noche” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 25-29)
- “Disidencia” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 31-35)
- “Andrei Balanescu y los caballos” (García, *Plegarias para un zorro*, pp. 59-82)
- “Sauce con pájaros negros” (García, *El bosque de los abedules*, pp. 47-60).

En el análisis se realizó el estudio hermenéutico de la imagen literaria en el marco del imaginario literario y social relativo a la representación del “otro”, en atención a la propuesta de Pageaux (p. 102); y en la idea de “confrontar la imagen 'literaria' con otros testimonios paralelos y contemporáneos” (p. 102). Esto es, el contraste entre la producción literaria y el contexto sociohistórico contemporáneo, con el análisis hermenéutico.

La interpretación de los textos seleccionados tuvo como fundamento la hermenéutica gadameriana, y para ello se estimaron las consideraciones siguientes: la comprensión como quehacer hermenéutico implica en sí misma un acto reflexivo; el establecimiento de una *conversación hermenéutica* entre el texto y el lector-intérprete se sitúa como recurso y requisito del comprender; la verdad hermenéutica relacionada con lo vivido, se hace patente a través de la palabra como acontecer del diálogo (Gadamer, *Verdad y método I; Hermenéutica, estética e historia*). De esta forma, la comprensión de las representaciones de las otras personas desde la perspectiva hermenéutica, no dispone de un sistema de reglas que oriente la interpretación (Romo); no obstante, ofrece las posibilidades de apertura de un diálogo entre texto y lector, donde el entender se enriquece tanto de los conocimientos y valoraciones como de las experiencias del intérprete.

3. “‘Ese día sobrecogedor’... ‘¿Por qué lloran esos ojitos? ¿Por qué tanto susto?’”

En los relatos que conforman el corpus de análisis, el tema del abuso sexual infantil, está compuesto por los elementos siguientes: vulnerabilidad y riesgos que enfrenta la niñez, desarrollo de la sexualidad y la atención familiar requerida. En específico: el abuso sexual infantil por parte del adulto, el incesto cometido por el padre biológico u otro familiar, la violación infantil, la ausencia de factores protectores de la crianza y del acompañamiento familiar. Los textos seleccionados presentan una crítica a las convenciones sociofamiliares por ocultar, prohibir y censurar la sexualidad infantil; aparece en ellos la denuncia de situaciones que experimentan los niños, cuando adultos irrespetan y violentan su

sexualidad; sus contenidos llaman la atención sobre la responsabilidad de padres y maestros en la formación, guía y cuidado de los menores.

Son justamente las voces o acciones de los niños de “Ángeles goliardos” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 5-12), ¿tras la pureza de ángeles?, quienes cuestionan –al modo goliardo de inconformismo con el abuso de poder–, las convenciones y la moralidad que se erige como muralla de censura en torno a la sexualidad, cuando la realidad del abuso en esta población muestra una cara diferente. Es el caso de la erotización infantil que no tiene testigos en su momento y que, por ello, alude a una niñez que no cuenta con la atención y orientación de la familia; una niñez solitaria, sin afecto ni reconocimiento. También, revela la fragilidad infantil y la señal que representan las demostraciones de 'afecto' a los niños por parte de adultos, tanto los cercanos como los desconocidos:

Mentir desde temprano me dio las llaves para acceder a sensaciones que podía disfrutar a mi antojo sin ser castigada. [...] En contraposición a la muerte, mis secretos eran lo único que me permitía tener fe en las entrañas de la tierra. Uno descubre muchas cosas cuando no lo dejan jugar con otros niños. Uno piensa detenidamente en las cosas que hizo durante el día, en la gente que fue amable, en la comida y las ausencias. En los hombres. [...] Sé que sentarme en las piernas de algún amigo de mi papá encierra una flama oscura que nadie puede entender ni perdonarme. El roce conmovedor, la mirada sostenida, el contacto de unos labios en mi frente, todo eso se empieza a adherir muy pronto en el corazón y en el vientre (García, *Cállate poco a poco*, pp. 6-7).

En “La gente que vive al lado” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 13-22), tanto en el abuso infantil incestuoso, como en la práctica sexual incestuosa cuando se es adulto, se revelan tres ángulos del problema del incesto: la vida de niñas y jóvenes, la debilidad y peligros que tiene este grupo de la población; el aislamiento que existe en algunas comunidades por las condiciones geográficas que impiden la interacción social más allá de la familiar:

La niña subió a despedirse, ya se había puesto su batita rosa para dormir. ... De un momento a otro Damian [su padre] la había desnudado. Le besaba los dedos chiquitos, el cuello, las rodillas, todo lo que estaba desnudo en sus manos acostumbradas a azotar potros inquietos. Camila no recuerda haber sentido rencor, aunque el corazón nunca más pudo reponerse de aquella mudez curtiendo la piel. Damian respiraba con dificultad y era incapaz de responder a cualquier llamado de queja desde una vocecita que no quería, después de todo, contrariar a los dioses. Hay un momento borroso, de opresión, de secreto más negro (García, *Cállate poco a poco*, p. 15).

También el ejercicio de la sexualidad en la adultez marcado por el momento y la experiencia de la iniciación sexual:

– ¿Quieres que nos bañemos juntos?
– ¡Juntos?!
– Sí, desnúdate. Has tenido razón todo el tiempo.
– ¿En qué? – interrogó ella, desabrochándole el pantalón.
– En el olvido, Camila. Es hora de olvidar que somos hermanos – dijo quitándole la blusa, justo antes de arrodillarse para besarla en el vientre y bajar hasta el cielo ensangrentado donde crece el sabor del vicio (García, *Cállate poco a poco*, p. 22).

Este problema se sostiene en el marco de la cultura patriarcal en la cual se asume a la mujer como objeto sexual, específicamente en el caso del abuso infantil incestuoso que recoge “Andrei Balanescu y los caballos” (García, *Plegarias para un zorro*, pp. 59-82):

Lucian [tío] levantó a María y la llevó a su cuarto. Era el mismo donde años atrás Andrei [padre] había pasado su adolescencia. La expresión de horror en el rostro de la niña ya era familiar.

- Mira, aquí está el caballo de metal. Es tuyo.
- ¡No! ¡Quiero llamar a mi mamá!
- Cállate y quítate la ropa.
- ¿Por qué?
- Quítatela si no quieres que te la quite yo.

María obedeció, al mismo tiempo que Lucian se desvestía. El cuerpo de él era muy distinto al de su padre. [...] Y no obstante, eran los mismos ojos, la misma frente de leves arrugas, las manos cortadas por el mismo cazador de elefantes. María comenzaba a creer que el miedo venía con el rostro más hermoso de todos los que conocía. Lucian la levantó otra vez, le hizo rodearlo con sus flacas piernas y sus brazos exangües, diciéndole que no tuviera miedo, que no le haría daño. Entonces ella tomó una bocanada de aire y abrió más de la cuenta los ojos ambarinos (García, *Plegarias para un zorro*, pp. 80-81).

“Sauce con pájaros negros” (García, *El bosque de los abedules*, pp. 47-60), nos presenta el incesto de padre-hija en la clase alta, asunto que alcanza notoriedad, justamente, porque tiene de base el abandono de la madre y lo sostiene la vida impasible de 'los ricos' donde las convenciones no representan un freno y, tal vez, ¿la moralidad es otra? En general, se deja ver que el incesto es una práctica frecuente, pero sí, menos visible, independientemente del sector socioeconómico de la población donde ocurra:

Octavio [mi padre] y yo nos estábamos besando. Mi padre nunca tenía mal aliento. Pero había tomado coñac. Estaba muy asustada. Pensaba: me dolerá mucho, a él no le gustará este pánico que no me deja existir. Pero de inmediato pensé que él me amaba como nadie y que no tendrían por qué asaltarme esas dudas que llegan con los hombres de feria. Era el ritual más sagrado entre los dos, los pájaros de un único sauce que crecía en el centro de nuestra casa. Mi padre, el ser más blanco y puro de todos, me tendría por primera vez, y yo lo tendría para siempre (García, *El bosque de los abedules*, p. 56).

Suerte infortunada, igualmente, experimentan los niños que se quedan solos mientras la mamá realiza el trabajo en la calle para producir la manutención de sus hijos, tal y como se narra en “Disidencia” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 31-35). En estos casos el cuidado de los niños recae bien sobre la hija mayor, algún pariente que vive en la casa o cercana a esta, o alguna vecina. Sin duda, en este caso el riesgo para los más pequeños alcanza proporciones superiores, la violación infantil es muy frecuente y se constituye en una iniciación sexual que define no solo el ejercicio sexual posterior sino la vida psíquica de ese adulto:

Eran ya como las doce y media. Yeni y Yuli se despertaron y vieron al hombre saliendo del cuartito donde había un baño a medio construir. Sudado y hediondo, con el pantalón abierto. Ninguna pudo gritar [...]

Las niñas están más cerca que nunca, presencian una cosa que nunca habían visto: José toma con la mano derecha su pene [...] y empieza a frotarlo con una delicadeza que uno no espera en un ser tan sucio y vulgar como ese. Todo en cámara lenta [...]

José agarra muy fuerte a Yuli. Como es pequeña no puede hacer nada [...]

Yeni está en un rincón llorando [...]

José tiene agarrada a Yuli por las caderas [...] Le abre las piernas y la encaja en su miembro inflamado y la agita muy, muy rápido. Yuli no puede sino gritar, la garganta se ha liberado [...]

El semen y la sangre se revolviéron dentro de la niña.

José salió por donde había entrado (García, *Cállate poco a poco*, pp. 33-34).

Otro escenario de riesgos lo representa el juego en solitario de los niños en “Escondite” (Ber, *Cuentos con agujeros*, pp. 37-38), donde pequeños desprotegidos de la observación de los adultos significativos (padres o maestros) y provistos solo de su ingenuidad de cara al peligro que los acecha, están sometidos a ser presas fáciles para los ejecutores del abuso. Frente a la inocencia de todos y la falta de sospecha, el zarpazo del abusador resulta imperceptible:

Bien escondida, el corazón latiendo, escuchas sus voces afuera. Te están llamando. No te van a encontrar nunca, esta vez te has escondido muy bien.

[...]

¿Es Carolina la que llora? La noche se acerca a grandes pasos silenciosos, ya basta de bromas... ¡Sal, o te dejamos aquí niña estúpida!: voz de Manolo, aterrado, furioso, y tú, riéte de él, piensa ¡qué paliza le va a propinar su padre cuando vuelvan sin ti, gallinita! Ríete de él, tú aquí conmigo, gallinita de mi alma, segura en mi casita del árbol, con tu uniforme de escuela, pantaletita rosada, medias blancas de niña buena, ojos azul celeste... ¿Por qué lloran esos ojitos? ¿Por qué tanto susto?

Deja que se vayan, gallinita. Cuando estén bien lejos te quitaré esa fea venda de la boca. Y desataré tus manitas también: te lo prometo (Ber, *Cuentos con agujeros*, pp. 37-38).

Referencia aparte, al espacio protector que por naturaleza simboliza la familia seguida por la escuela, lo constituye el drama de los niños de la calle, en particular las niñas que son abusadas permanentemente y que viven sin control porque su casa es la calle, como lo indica “Pausa entre fotografías” (García, *Cállate poco a poco*, p. 23), abandonadas a su suerte, con claros signos de hambre y sufrimiento sostenidos, esos que curten el carácter y silenciosamente alimentan la violencia; una violencia que comienza por el autocastigo que produce el sentirse ajena a lo común y cotidiano:

La niña caminó hacia la esquina más oscura. Llevaba un vestido sucio y el frío le afilaba las tripas. Su cabeza lloraba en sus manos, afuera nadie se detenía a pensar en ella. Se arrodilló y cerró los ojos [...] (García, *Cállate poco a poco*, p. 23).

No debe asombrar que tras 'el negocio del sexo' presentado en “Dios no trabaja de noche” (García, *Cállate poco a poco*, pp. 25-29), se oculten relaciones de dominación y pasados violentos caracterizados por una serie de eventos y situaciones que por lo general no son públicas, tales como el maltrato infantil y la violación. Sin embargo, la noche se ocupa de develar los misterios y, usualmente, ofrecer sorpresas a sus cómplices y acompañantes:

Nadie se preocupa por los demás. ¿O cómo explicas que tu mamá te rematara a golpes cuando algún marido la dejaba? —hizo una pausa, prendió un cigarro, aspiró, soltó el humo— ¿Y a mí por qué habría de importarme tu dolor, que si estás muy sola, que si tu marido te dejó y qué sé yo qué más? [...] (p. 25).

- [...]
- No dramáticas. A tu edad deberías saber que la noche no admite máscaras. Esto no es el carnaval de Venecia.
- Debí matarme cuando dejé que el amigo de Marcos me violara...
- Si lo dejaste, entonces no fue violación, querida...
- Ese no es el punto. [...] (p. 28).

Este último relato procura dejar ver el sexo como un negocio con el cual algunos hombres ritualizan sus prácticas de sometimiento y opresión, además de lucrarse a costa del trabajo y humillación reiterada de las mujeres.

De modo general, las diferentes historias muestran en sus personajes al ser urbano contemporáneo. Se trata de sujetos determinados socioculturalmente, ubicados en situación y en el desempeño de roles específicos. Los personajes vienen, entonces, a constituirse en una suerte de símbolo que compendia una clase social, un grupo específico y una zona determinada de la sociedad; sus vivencias, tradiciones, costumbres, prácticas y valores no solo se ven reconocidos, sino que constituyen la base para tejer las historias que son reveladoras de realidades sociofamiliares. La sociedad y sus avatares determinan, en los relatos, el comportamiento de los personajes, de este modo, la influencia del medio social y cultural de la ciudad, por ejemplo, sirve de elemento modelador de procesos internos (Fernández-Christlieb; Martín-Baró). Los personajes, aunque imaginados, tienen arraigo en la realidad social, contribuyen en la construcción de la historia social general desde el marco que establece su quehacer cotidiano, pero buscan rebasar sucesos concretos que ocurren de manera ordinaria en el día a día.

Los personajes creados en la narrativa, fieles vicarios del ciudadano urbano común coetáneo y de su acontecer habitual, reflejan las vivencias de su espacio íntimo y de sus prácticas de relación. Aparecen, fundamentalmente, como protagonistas de sus “dramas”. Las acciones de estos personajes, mujeres y hombres, guardan relación directa con las convenciones sociales establecidas para los géneros masculino y femenino, además de estar en acuerdo con los estereotipos que le son inherentes a cada uno de ellos. Los personajes de niños, adolescentes, jóvenes, adultos de la época presente y sus historias cuentan las situaciones, problemáticas, angustias que les aquejan, las maneras en que enfrentan la vida, sus proyectos vitales. Actúan en consonancia con sus búsquedas y sus existencias en construcción; con ello nos revelan su sentir subjetivo respecto a cómo ven el mundo y de qué forma transitan por él. Los roles desempeñados por estos personajes dentro de la dinámica social son variables: desde sus lugares, acciones y omisiones nos hablan de la Venezuela de hoy, y, además, se proyectan en diferentes formas de imaginar la ciudad, actuarla y ofrecerla distinta. Despliegan y representan una dinámica social que habla, relata e interpreta un sentir de nuestra identidad con el espacio, la cultura, los procedimientos que nos son propios.

Los textos analizados confluyen en el tema del abuso sexual infantil. Las autoras denuncian la amenaza y gravedad de una situación contemporánea de preocupante rebrote en nuestra sociedad; alertan sobre la complejidad que supone ofrecer enmienda a los

desaciertos; promueven el interés y la participación en la construcción de soluciones. En suma, hay un compromiso con la comprensión de factores de orden humano y social que definen la trama de la realidad, toman una posición evaluativa de ella, a través de sus propuestas plantean otras opciones para comprender la realidad y contribuir en su transformación.

Este es un tema tratado con profundidad en los diferentes textos que lo abordan. En ellos se anuncia la existencia de lo que es, sin duda alguna, una problemática atroz, violenta, perversa y execrable que se encuentra presente en la realidad social venezolana de este tiempo. Así lo demuestran las estadísticas relativas a la violencia contra niños, niñas y adolescentes, específicamente en los casos de abuso, violaciones, explotación sexual, situación de calle, tráfico de niños/-as, prostitución infantil (CECODAP, "Un panorama sobre diferentes formas de violencia...", "Situación de los derechos de la niñez y adolescencia en Venezuela..."; Coddetta; Llorens; UNICEF).

Que los escritores decidan mostrar en registro literario lo que está velado o "conviene" mantener oculto, nos alerta sobre la existencia de injusticias, omisiones, encubrimientos, complicidades, que hacen posible su ocurrencia y ocultamiento; con ello, ponen en juicio la moralidad del adulto y nos descubren alcances de la maldad humana (Mendoça,). Su pronunciamiento revela la fragilidad e impotencia de las víctimas (J. Francisco), dibuja rasgos del contexto y de los agresores (Pérez y Caricote); por lo tanto, ayuda a construir rutas para la prevención, la atención y la protección de los derechos de las víctimas. Darle visibilidad a la problemática cuestiona a la familia como "institución protectora", señala una parte de la situación que encara el país, refleja la precariedad en el funcionamiento de sus instituciones, programas sociales, políticas de prevención y el incumplimiento del Estado venezolano en la protección de los derechos de esta población (Cartaya). En fin, con la evaluación del tema que plantean los relatos, en este momento histórico, advierten sobre situaciones que es necesario cambiar y ofrecen algunas señales de cómo hacerlo.

Lo señalado con respecto a los textos de análisis, guarda conformidad con las significaciones sociales instituidas (Castoriadis, *Hecho y por hacer...*; *Los dominios del hombre...*); no obstante, es importante enfatizar la crueldad de la mayoría de los relatos, las narradoras no parecen horrorizadas y eso es lo más terrible. Lo novedoso que parecieran ofrecer las historias, y que nos sitúa en la perspectiva de otro modo de ver las cosas, está referido a la crudeza con la cual son planteados los hechos y las consecuencias físicas y psicológicas del daño producido: una demanda persuasiva de protección, cuidado y prevención de los más débiles.

Hemos visto a través de las historias que los sujetos sensibles, los niños indefensos y desatendidos, víctimas del abuso sexual infantil, resultan ser un punto de interés para la narrativa de inicios de siglo. Impresiona en este caso la sensibilidad de las escritoras comprometidas con un tema abrumador y sorprendente de la realidad social de nuestro tiempo, y su fino olfato para percibir situaciones y condiciones por lo general ocultas a la

censura, pero no por ello carentes de objeción e inaccesibles al escarnio público. Su abordaje es un avance importante para hacer notorio un asunto que sucede en los rincones furtivos de la vida de los implicados, pero que azota la existencia y la dignidad de quienes apenas comienzan, de los más pequeños e indefensos. Es apreciable que estos inicios permitan a los escritores y a la literatura avanzar y hurgar en las profundidades de la maldad humana, para denunciarla y proteger de su poder ignominioso a los más susceptibles al mal; precisamente, porque la denuncia de los riesgos que amenazan a niños y niñas y las terribles situaciones que los afectan, colocan la alarma sobre la probidad del adulto y sobre la responsabilidad que tienen las instituciones primarias en su atención y protección.

Aquí el texto ficcional, además de ofrecer la posibilidad del archivo, a través del registro escrito de hechos que interpretan la realidad social contemporánea del país, deja evidencias concretas de lo que acontece, ofrece el detalle pormenorizado de los sucesos en una suerte de acusación y crítica del presente sobre aquello que se quiere cambiar. El registro que se logra sobre el tema y su ocurrencia en este tiempo plantea una evaluación del momento y marca los límites que ayudarán a procurar cercos a su avance, sanciones a los responsables de su ocurrencia, así como justicia y reparación a las víctimas; además de esto, pueden ofrecer pautas para la prevención en sus diferentes niveles; alertan al adulto – madre, padre, maestros, cuidadores y, en general, implicados directos de su crianza y educación – sobre la problemática y sus consecuencias; y, seguramente, pueden movilizar la acción responsable de las distintas instancias públicas y privadas involucradas en la protección al menor. La posibilidad que tendrán las generaciones futuras de conocer estos hechos, sin duda, habla del poder de la palabra escrita; confiemos que ellos puedan tener unas condiciones de vida más justas y estas historias sean solo episodios para el recuerdo de eventos superados, de prácticas proscritas.

4. Al cierre

Que estos relatos nos lleven a detenernos en aspectos alusivos a lo íntimo y privado del ser humano, nos refiere el interés que tienen estas escritoras de inicios de siglo por ocuparse de la contemporaneidad y de los problemas de este tiempo que tocan al individuo en su singularidad, del sufrimiento y el dolor que producen hechos como el abuso sexual infantil. De dramas como estos que pertenecen a la vivencia humana nos alerta la literatura, nos invita a la reflexión, nos dice que suceden o anticipan su ocurrencia en el decir. La ficción rescata aquí el realismo de nuestros tiempos, da visibilidad a los conflictos y contrariedades que oprimen e inquietan al individuo, advierte sobre un ser humano de comienzos de siglo que padece. A través del proceso creador se ofrecen, asimismo, opciones para dar solución a los problemas que nos aquejan, lo que no es otra cosa que mundos posibles que nos devuelven una realidad en sustitución de lo cotidiano. Nuestro mundo interno, la vida emotiva, sus necesidades, exigencias y autonomía se ven así reconocidos; con el registro

escrito de ello, se preservan procesos personales y se resguarda la memoria de los hechos que afectan negativamente al venezolano en su individualidad y su intimidad en estos tiempos complejos y convulsos. Con el correr del tiempo, los nuevos sentidos y significaciones sociales que darán legitimidad a nacientes realidades, contendrán necesariamente elementos que les provee la historia del venezolano de nuestro tiempo, esa que hoy la literatura registra de modo renovado.

Esta experiencia nos ha permitido, desde la psicología social, conocer otros modos desarrollados en las ciencias humanas para recuperar olvidos acentuados del acontecer cotidiano en el país, en su dinámica y en sus habitantes. Damos, así, respuesta a la pertinencia de indagar sobre los registros que se realizan en la literatura a través de la narrativa breve, particularmente en la coyuntura socio-histórica que nos determina como país en este momento y que amerita que nos ocupemos de sus consecuencias, de las señales y huellas que se van generando en el imaginario colectivo.

En este sentido, las contribuciones del estudio incluyen la incorporación en la práctica de la investigación psicosocial de otros puntos de mira que permiten comprender los fenómenos sociales en los tiempos cargados de complejidad que definen a nuestro país en los inicios de siglo, y de nuevos recursos y herramientas para profundizar en el entendimiento y comprensión del ser humano. De igual modo, ofrecen la posibilidad de reconocer, valorar y proporcionar, desde la narrativa escrita, nuevos medios de comprensión y acceso a fenómenos psicosociales contemporáneos; además ilustra la aplicación de prácticas como la hermenéutica gadameriana al servicio del análisis literario.

Referencias

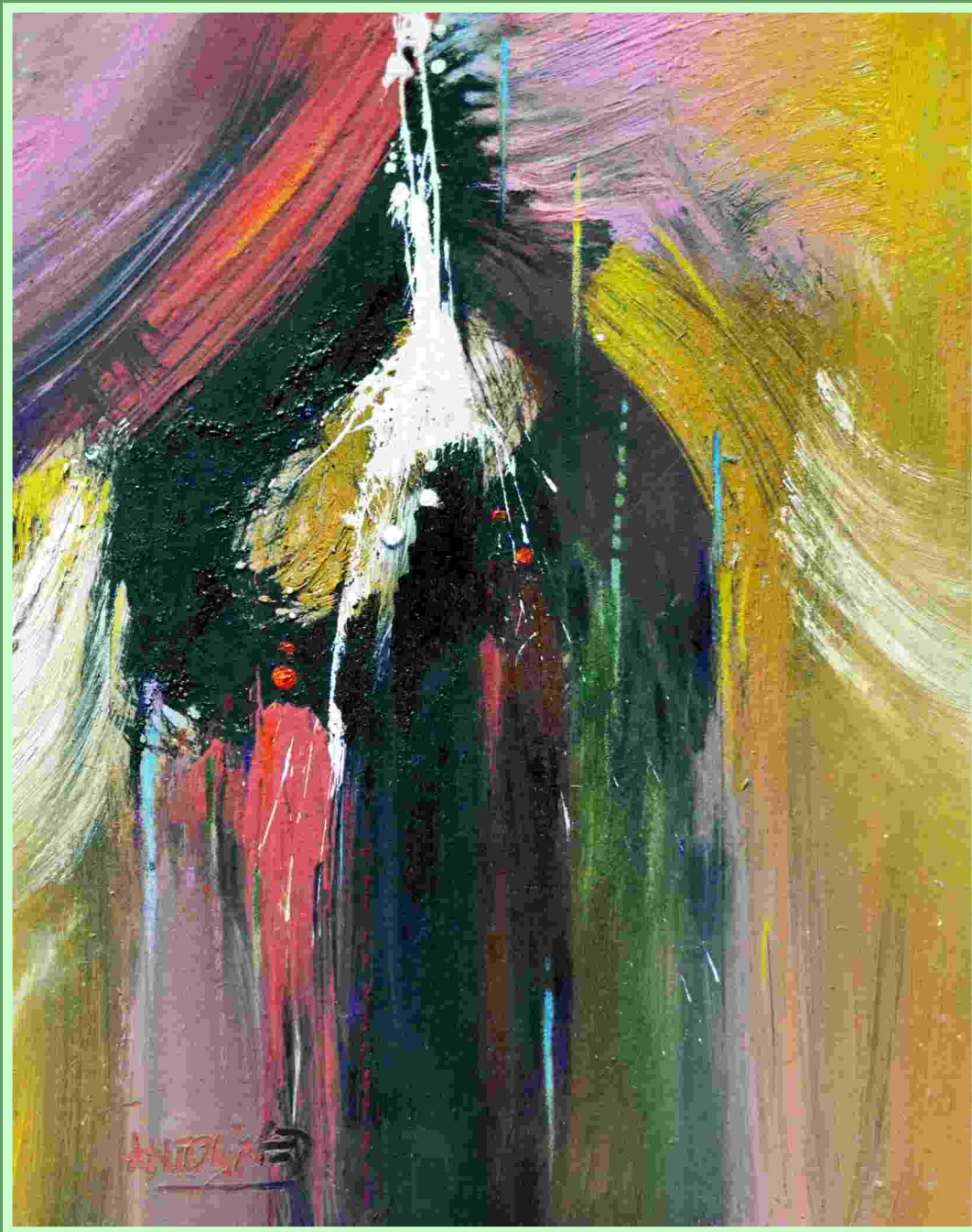
- Agudelo, Pedro A. "(Des) hilvanar el sentido/los juegos de Penélope: Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales". *Uni-Pluri/Versidad*, vol. 11, núm. 3, 2011, pp. 1-18. *Revistas UdeA*, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/unip/article/view/11840/10752>.
- Agudelo, Pedro A. "Tramar el sentido, tejer los signos, narrar las acciones Una mirada semiótica a las significaciones imaginarias sociales". *Lenguaje*, vol. 39, núm. 1, 2011, pp. 231-252. *Core*, <https://core.ac.uk/download/pdf/11863349.pdf>.
- Ber, Krina. *Cuentos con agujeros*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004.
- Cartaya, Vanessa. *El mundo que queremos más allá del 2015: Consulta nacional de la sociedad civil Venezuela: Las metas del milenio en Venezuela*. Caracas, Sinergia, 2013. *PROVEA*, <http://www.derechos.org.ve/pw/wp-content/uploads/informe-metas-del-milenio-en-venezuela-resumen.pdf>
- Castoriadis, Cornelius. "El campo de lo social histórico". *Estudios: Filosofía-Historia-Letras*, 1986, http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio04/sec_3

- Castoriadis, Cornelius. *Hecho y por hacer: Pensar la imaginación*. Buenos Aires, EUDEBA, 1998.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets, 2012.
- Castoriadis, Cornelius. *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona (España), Editorial Gedisa, 1994.
- CECODAP. "Situación de los derechos de la niñez y adolescencia en Venezuela a la luz de la convención sobre los derechos del niño". *Somos Noticia*, oct. 2007 – sep. 2008, http://www.cecodap.org.ve/descargables/derechosNNA/Somos_Noticia_2007-2008.pdf.
- CECODAP. "Un panorama sobre diferentes formas de violencia contra las niñas, niños y adolescentes". *Somos Noticia*, 2015, http://www.cecodap.org.ve/descargables/derechosNNA/Informe_Somos_Noticia_2015.pdf.
- Chateau, Jean. *Las fuentes de lo imaginario*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Coddetta, Carolina. *Prostitución y tráfico de mujeres y niñas: Un problema global*. Caracas, Observatorio Venezolano de los Derechos Humanos de las Mujeres, 2009, <http://observatorioddhnmujeres.org/modulos/prostitucion%20e-a-3.htm>.
- Dickinson, Emily. *Ese Día sobrecogedor: Poemas del incesto*. Madrid, Sabina editorial, 2017. *La Tribu*, <http://latribu.info/poesia/poemas-del-incesto-emily-dickinson/>.
- Fernández-Christlieb, Pablo. "Lo psicosocial". *El Alma Pública: Revista desdisciplinada de psicología social*, vol. 2, núm. 4, 2009, pp. 41-48.
- Francisco, José. "Maltrato de niños en Venezuela". *Tribuna del Investigador*, vol. 13, núm. 1-2, 2012, <https://www.tribunadelinvestigador.com/ediciones/2012/1-2/art-3/>
- Gadamer, Hans G. *Hermenéutica, estética e historia: Antología*. Salamanca, Sígueme, 2013.
- Gadamer, Hans, G. *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme, 2000.
- García, Enza. *Cállate poco a poco*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2007.
- García, Enza. *El bosque de los abedules*. Valle de Sartenejas, Baruta, Equinoccio, 2010.
- García, Enza. *Plegarias para un zorro*. Caracas, Bid & Co. Editor, 2011.
- Llorens, Manuel. "Niños con experiencia de calle y la política en Venezuela". *Prodavinci*, 22 sep. 2017, <https://historico.prodavinci.com/blogs/ninos-con-experiencia-de-calle-y-la-politica-en-venezuela-por-manuel-llorens/>.
- Martín-Baró, Ignacio, coordinador. *Psicología social de la guerra*. San Salvador, UCA, 2000.
- Mendoça, Kátia. "Del mal contra los niños". *Pensar la violencia, la justicia y la libertad*, coordinación de Olga Belmonte, Universidad Pontificia Comillas de Madrid, 2012, pp. 325-341.
- Moll, Nora. "Imágenes del 'otro': La literatura y los estudios interculturales". *Introducción a la literatura comparada*, coordinación de Armando Gnisci, Barcelona (España), Crítica, 2020, pp. 347-389.

- Pageaux, Daniel H. "De la imagería cultural al imaginario". *Compendio de literatura comparada*, dirección de Pierre Brunel e Yves Chevrel, México, Siglo XXI, 1994, pp. 101-126.
- Pavel, Thomas. *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.
- Pérez, Nahín, y Esther Caricote. "Concepción noémica del abusador sexual". *Salus*, vol. 18, núm. 3, 2014, pp. 21-26. *SciELO*, http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-71382014000300005&lng=es&tlng=es.
- Pozuelo-Yvancos, José M. "La ficcionalidad: Estado de la cuestión". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 3, 1994, pp. 265-283. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html.
- Ricoeur, Paul. "La vida: Un relato en busca de narrador". *Ágora: Papeles de Filosofía*, vol. 25, núm. 2, 2006, pp. 9-22. *Minerva: Repositorio Institucional da USC*, <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1316/Ricoeur.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Romo, Fernando. *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Barcelona (España), Anthropos / UAM-Iztapalapa, Div. Ciencias Sociales y Humanidades, 2007.
- Sánchez, Manuel. "La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias". *Revista de Filología Alemana*, vol. 13, 2005, pp. 9-28. *Redalyc.org*, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321827597001>.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario: Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1976.
- UNICEF. *Abusos sexuales y embarazo forzado en la niñez y adolescencia*. Buenos Aires, Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia, Plan Nacional de Prevención del Embarazo No Intencional en la Adolescencia, 2018, https://www.unicef.org/argentina/sites/unicef.org.argentina/files/2018-11/AbusoSexual%2BAnexoM%C3%A9dico_Digital_Nov2018.pdf.

Contexto

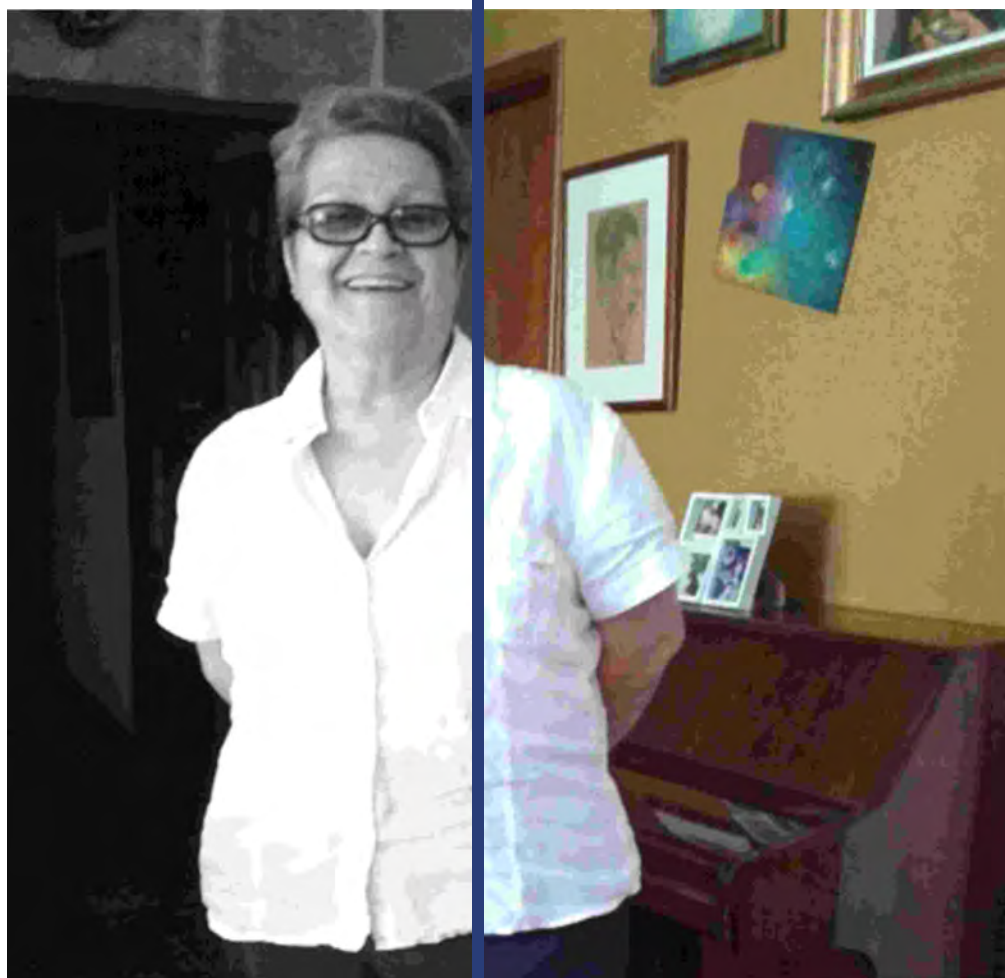
Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Follaje* / 2016 / acrílico sobre madera / 28 x 22 cm

Entrevistas

ENTREVISTA



Fuente: Norma González Viloria

“No importa el soporte:
un texto es un texto,
un libro es un libro y eso
es lo que va a perdurar”:
Entrevista a la profesora

por **Marisol García Romero**
Universidad de Los Andes, Venezuela
profesoramarisolgarcia@gmail.com

Norma González Viloria



¿Cómo citar?

García Romero, Marisol. “No importa el soporte: un texto es un texto, un libro es un libro y eso es lo que va a perdurar”:
Entrevista a la profesora Norma González Viloria”.
Contexto, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 252-261.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Norma González Vilorio es profesora del Departamento de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Pedagógico de Caracas (IPC-UPEL), promotora de lectura de larga trayectoria y fundadora de la Especialización en Promoción de la Lectura y la Escritura (ULA, Táchira, Venezuela).

¿Cómo llegó usted a acercarse al mundo de la literatura para niños y jóvenes? ¿Qué le atrajo?

Durante muchos años recorrí los caminos y pueblos de Venezuela, para estudiar su cultura popular, sus cantos, bailes, instrumentos, comidas, artesanías, historias, ¡en fin!, su tradición oral. Desde esos encuentros me topé con la literatura infantil y juvenil. Primero fueron los cuentos, los versos, que encontré en la voz de mis informantes y de mis colegas investigadores de la música y el folklore. Estaba recién graduada de profesora de Castellano, Literatura y Latín, en el Instituto Pedagógico de Caracas. Y, posteriormente, realicé estudios sobre Folklorología y algunas materias de Etnomusicología. Entre la gente escuché muchas historias, en ellas y en las letras de los cantos en los velorios de Cruz de Mayo y de Niño Jesús —entre otras manifestaciones culturales—, descubrí semejanzas con temas que yo había estudiado en mis clases de Literatura Universal y Literatura Española. Entonces fui acercándome a una literatura oral muy rica, cambiante y, a la vez, idéntica a sí misma durante largos períodos de tiempo. Al ver el contexto en que se daban esos cantos de velorio, por ejemplo, encontré un mundo complejo de relaciones sociales y simbólicas que me llenaron de enormes expectativas. Leía mucho (sobre aedas y rapsodas, juglares, antologías, estudios sobre la tradición oral en España y Venezuela, entre otros) y seguía viajando para conocer más velorios, más tamunangués, más parrandas, más diablos. Me sedujo la forma de transmitir esos conocimientos a las nuevas generaciones. Los procesos, los cambios, lo inmutable.

A todas estas yo estaba trabajando en el IPC, donde había estudiado mi carrera. Entonces, la universidad me envió en una comisión de trabajo a formar parte de un proyecto maravilloso, que duró una década, la Comisión Nacional de Lectura, convertida luego en Fundación Comisión Nacional de Lectura (Fundalectura). Allí, junto con un equipo de expertos y amigos, gente buena y estudiosa de la lengua, de la comunicación, de los libros, de la promoción de la lectura y la escritura, trabajé durante diez años con maestros de todo el país. Ese programa me permitió ver lo cerca que la literatura de tradición oral está de la literatura infantil. Los cuentos de hadas o cuentos maravillosos, las décimas, las coplas,

los romances y corridos, las retahílas, las adivinanzas, y tantos otros textos de tradición oral que hoy conocemos porque los leemos como parte de la literatura infantil. Allí encontré mi sitio. Creo, y otros muchos investigadores también, que la literatura infantil le dio un espaldarazo a la literatura de tradición oral al considerarla parte de su repertorio canónico. Y para su divulgación ha sido de vital importancia.

Influyó, de la misma manera, para acercarme a la literatura infantil y juvenil, y dejarme enamorar por ella, sobre todo, la posibilidad de formar un lector autónomo, crítico, que tenga voz propia, al ponerlo en contacto con el mundo infinito que suponen ambas literaturas (la oral y la infantil y juvenil). Y la seducción de una voz que lee un cuento para un niño o para un joven, de una biblioteca o de un club de lectura, que guarda misterios escritos, y nosotros podemos develar esos misterios: somos la mano firme que acompaña en un primer tramo a ese lector en formación y luego en otros tramos del camino, compartir y disentir de lecturas, de autores, de ilustradores, de editoriales, de libros. Es un camino maravilloso.

¿En qué proyectos vinculados con el libro y la lectura está trabajando actualmente?

Coordino la línea de promoción de lectura y escritura del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello (IVILLAB) y el Club de Lectura del Departamento de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Pedagógico de Caracas (IPC-UPEL). Ambos se unen en algunas oportunidades, se solapan en otras y se apoyan; tienden lazos con distintos proyectos de estudiantes tanto de pregrado como de posgrado. Y formar docentes de Educación Integral (escuela primaria) y de Preescolar ha sido mi preocupación y mi espacio de trabajo por excelencia, en los últimos años.

¿Qué entiende por literatura infantil? ¿Puede concebirse válidamente como una categoría separada de las demás literaturas?

Esta es una vieja discusión, muy vieja. Yo participé de ella en el siglo pasado. En la última década. Hablábamos de los libros para niños y jóvenes por considerarlo un término más inclusivo. Se trataba de tener junto al libro recreativo, el informativo, de esa manera ganábamos en calidad y cantidad. El tema del libro informativo es interesantísimo. Hace un par de años asistí a una conferencia en la que se habló del libro álbum informativo. Es lo máximo. Volviendo al tema, la polémica continúa. ¿Se sigue o no hablando de literatura infantil?, ¿es coherente llamarla así? No se habla de literatura para los de la tercera edad, o para las divorciadas, o para los choferes, dicen. Esa cuestión, a veces, me parece estéril, y no quiero ser irrespetuosa con quienes están en esa línea de pensamiento. Sencillamente, la vida me dijo a mí, repito, a mí, que debo dedicarme más a mis alumnos, para formar lectores, y este tema es imperativo, impostergable. No es para mañana, cada día hay que hacer algo en pro de esta temática, de esta necesidad.

La literatura infantil debe ser literatura, ante todo y, sobre todo, tomando en cuenta que atiende a niños y jóvenes, y me atrevo a decir a adultos lectores de alta exigencia. Es importante que tenga calidad estética. El uso ha hecho de esta literatura una categoría válidamente separada de las demás literaturas. Es como esas nuevas palabras que el *DLE* ha tenido que aceptar. En la práctica ella existe, tiene vida propia y es increíblemente rica. Incluye la literatura de tradición oral, los libros escritos para niños y jóvenes, los libros que se escribieron para público en general y que los niños y jóvenes hicieron suyos para siempre (Verne es el ejemplo *sine qua non*), incluye ahora los libros informativos, en especial los libros álbum informativos, los cómics, las novelas gráficas, las sagas, la fantasía épica, y sigue en proceso de expansión. Ciertamente, los cómics no son literatura, no la canónica, con ele mayúscula; pero con ese anzuelo se pueden pescar muchos lectores nuevos. Y este es un espacio en expansión, como el universo.

Entre los géneros más leídos está la narrativa y entre los menos leídos la poesía. En una entrevista para *Luabooks*, Fanuel Hanan expresó que la poesía “se está perdiendo como parte del futuro del libro digital y del libro impreso para niños”. ¿Qué opina al respecto?

Hace mucho que anda extraviada por los caminos de la narrativa, pues es la preferida por la gran mayoría de promotores, ya que está más cerca de nosotros. Contar es lo que hacemos desde tiempos inmemoriales, desde pequeños. Y, a pesar de que desde pequeños nos cantan nanas para dormirnos, o jugamos

con los versos de una retahíla y de una adivinanza, la musicalidad de esa poesía se pierde, se extravía, por los meandros del gran río de la narrativa, arrastrada por la enorme fuerza de su corriente.

Contar es lo que hacemos desde tiempos inmemoriales, desde pequeños. Y, a pesar de que desde pequeños nos cantan nanas para dormirnos, o jugamos con los versos de una retahíla y de una adivinanza, la musicalidad de esa poesía se pierde, se extravía, por los meandros del gran río de la narrativa, arrastrada por la enorme fuerza de su corriente.

¿Qué deberían hacer los promotores de lectura para revertir esta realidad?

Leer poesía. Creo que a pocos de nosotros nos leyeron poesía en primaria o en secundaria. Eso nos aleja de la poesía. Además, es un espacio complejo, mucho más que el de la narrativa. No todo lo que está escrito en verso es poesía. Y esas banalidades como el abuso de los diminutivos, que todavía hay quien cree en ellos como fórmula inexorable para acercarse a los niños, solo pone un mar de distancia entre los posibles lectores y la poesía. Hoy, adultos, promotores de lectura y escritura, sabemos que, si no conocemos el género, autores, títulos, ilustradores, editoriales y editores, no podemos dar de leer.

Si no tenemos idea de los libros, de los autores —escritores e ilustradores—, de las editoriales, ¿qué podemos recomendar? Nuestra meta es enamorarnos de la poesía. Necesitamos hacernos (manejar, conocer, disfrutar) un acervo, un repertorio de la lírica y no solo de la dirigida a niños y jóvenes, sino de la poesía en general, porque los niños y adolescentes a veces nos sorprenden y su capacidad de comprensión puede ser enorme; de hecho, lo es. Funciona como con la lengua: su vocabulario de uso diario, por ejemplo, en el caso de los niños, puede ser pequeño, corto, pero el vocabulario que comprenden, ese que ven, que sienten, que padecen, además de oírlo, es grande, complejo incluso. Cuando digo leer poesía, me refiero a conocerla, a buscarla, a olerla y disfrutarla, sí; pero me refiero también a leerla en voz alta. Leérsela a nuestros estudiantes. Y no es sencillo leer poesía. El aprendizaje es maravilloso. A mi modo de ver, es más complicado que leer un cuento o un capítulo de una novela.

¿Qué obras de poesía recomendaría promocionar?

Esto es comprometedor. La respuesta a esta pregunta supone una larga lista de autores, libros y editoriales. Voy a citar, bajo riesgo de dejar en silencio a muchos nombres valiosos, solo algunos de mis preferidos. Siempre comienzo con poesía de tradición oral: lo que llamamos palabra y juego. Es decir, pequeñas estrofas que han sido cantadas y han formado parte de los juegos de los niños desde hace mucho tiempo. Me refiero a coplas, retahílas, trabalenguas y adivinanzas. En estos casos recurro a mis propias recopilaciones y a las de algunos investigadores de la cultura popular venezolana, como es el caso de Yolanda Salas. También uso los libros de Maité Dautant. Toda la colección de Canciones Tradicionales para Cantar y Contar, de Ekaré. De esta colección destaco la ilustración de Mónica Bergna en *Juguemos en el bosque*, porque cuenta una historia distinta al texto y eso me encanta, ya que las caras de los niños, cuando lo leen, lo hojean, son de total asombro. Luego, algunos poetas, comenzando por Manuel Felipe Rugeles y Fernando Paz Castillo. Siempre recurro a María Elena Maggi, *A la una la luna*; es una pequeña y muy completa antología de poetas venezolanos. Sobre esa línea de investigación de María Elena, especialista en Literatura Infantil y promotora de lectura y escritura de larga trayectoria en nuestro país. Ekaré, bajo la batuta de María Francisca Mayobre y con la colaboración de Irene Sabino y el diseño e ilustraciones de Ana Palmero Cáceres, produjo un libro precioso, llamado *Taquititán de poemas*. Ambas obras son muy significativas por la calidad de los poetas que los conforman. ¡Claro!, leo directamente a muchos de esos poetas y otros tantos. Por ejemplo, Aquiles Nazoa y *La fábula de la ratoncita presumida*, *El libro de los cochinitos*, ambos publicados por Ekaré; a Jacqueline Goldberg, *Una señora con sombrero*, de Monte Ávila Editores. Ella es maravillosa. Sé que ambas, Marisol —tú y yo—, en algún momento, pensamos en versos al hablar de poesía, pero en esos tiempos de lectura suelo leer diversos cuentos, e incluso un fragmento de algún texto narrativo largo, cargados de poesía, porque la poesía también está en la prosa. Es un modo de ser.

Si tuviera que recomendar libros álbum a promotores de lectura en formación, ¿cuáles elegiría y por qué?

¡Esta respuesta es más difícil que la anterior! Mi lista de libros ilustrados y de libros álbum es grande. Te puedo decir que trato de hacer mi selección tomando en cuenta no solo el contenido del libro en sí, sino que reviso el autor, el ilustrador y la editorial. Entre los libros recomendados de la colección A la Orilla del Viento, del Fondo de Cultura Económica, está *El jardín de Abdul Gasazi*, de Chris Van Allsburg. A mí me encanta este autor y ese título es una maravillosa oportunidad de conocer sus inicios. Mucho tiempo he querido verlo, tenerlo. Ahora sé que está. No lo conozco y no sé si es un libro álbum o no, pero estoy segura de que será de altísima calidad. De Van Allsburg, siempre leo en voz alta a mis alumnos *El higo más dulce*. Es estupendo hacerlo. Siempre. Este libro álbum dice mucho de los hombres y de la vida, nos inspira y es muy agradable y sorprendente. Me encanta también Keiko Kasza. *Una cena elegante* es otro de los libros que llevo en mi primera maleta para leer en voz alta, al inicio del semestre. Y Anthony Browne no puede faltar en mi maleta: la mayoría de sus obras me hechizan. Quisiera tener en esa maleta *Cuando estamos juntas*, de María Wernicke, editado por CalibroscoPIO. Una joya. Y tantos otros libros buenos. De Venezuela destaco a Rosana Faría, a Carmen Salvador, a Menena Cottin, a Gerald Espinoza y Reyva Franco, entre otros muchos ilustradores venezolanos, cuyos trabajos son de gran calidad y relevancia. Hay editoriales como Bárbara Fiori, Zorro Rojo, Edelweis, Babel Editores y Cataplum, y muchas otras, cuyos atributos ya me hacen querer los libros que producen.

¿Qué criterios sigue usted para considerar como bueno un texto literario dirigido a niños y jóvenes?

Para responder esta pregunta se han escrito libros completos. Lo único que no admito en un libro para niños y jóvenes es la incitación a la violencia, al irrespeto hacia el otro. Creo que todos cabemos en nuestro mundo. Lo difícil es aceptarnos con nuestras diferencias y con nuestros silencios, con nuestros demonios. Mis criterios están desparramados a lo largo de esta entrevista, en las primeras respuestas. Diversidad de temas y de libros y de autores e ilustradores y de editoriales. Esto es importantísimo. Somos diversos, distintos, para aprendernos debemos vernos y encontrarnos en esa diversidad, en esa mezcla que nos caracteriza y enriquece. Buenas editoriales, porque los lectores deben conocer buenos libros, bien hechos, en buen papel, con ilustraciones que te vayan formando una estética. Para definir tus gustos, los tuyos, no los del *profe*, no los de ese momento, sino los del infinito mundo de los libros, de la vida, de los días.

Respecto a los niños productores de textos hay diversos puntos de vista. ¿Usted considera que un niño puede escribir literatura?

Esta pregunta es muy difícil de responder. En muchas de las entrevistas que he leído de escritores a los cuales les preguntan sobre su oficio de escribir, pocas veces, creo que

ninguna, alguno de ellos ha dejado de expresar que para ser un buen escritor debes ser un gran lector. Esto marca una característica básica de la escritura de literatura. Hay textos infantiles que pueden satisfacer las características de la literatura, pero, en general, es difícil que un niño sea capaz de producir buenos textos literarios. Necesita leer mucho. Ahora, excepciones siempre habrá.

¿Qué opinión le merece la ficción digital como manifestación literaria?, en particular, sobre la propuesta de Lucas Barradas, que es un promotor de esta manifestación literaria.

Bueno, a mí me encanta lo digital. Leer en un *ebook*, en una *tablet*, en una laptop o en la PC misma, me parece una alternativa extraordinaria. Yo soy una usuaria consuetudinaria de los dos primeros. Tengo un montón de libros en uno u otra. Me gusta más leer en ambos que en la PC o en la laptop porque puedo hacerlo en cualquier parte, en mi cama, en la mesa, en el sillón y —si tuviéramos seguridad— en la calle, en el Metro. Yo me llevaría mi Kindle para hacer las colas y leer al mismo tiempo. Es como el libro. No importa el soporte: un texto es un texto, un libro es un libro y eso es lo que va a perdurar. En papiro no hubo novelas, pero hay infinitas posibilidades en el papel y en los dispositivos electrónicos.

No importa el soporte: un texto es un texto, un libro es un libro y eso es lo que va a perdurar. En papiro no hubo novelas, pero hay infinitas posibilidades en el papel y en los dispositivos electrónicos.

La ficción digital, tal y como lo plantea Barradas, es un camino, “un espacio para revertir los prejuicios que puedan existir hacia los nuevos formatos digitales”, y en lo que se refiere a los participantes en su taller, si son adultos, podrán aprender a incluir lo digital en su cotidianidad y a no verlo como algo dañino. Puedes darle la vuelta y hacer de ello un aliado, en las clases, en el estudio y en lo recreacional. Además, me parece una extraordinaria iniciativa que permitiría a los usuarios jóvenes apropiarse

adecuadamente de herramientas para relacionarse con este mundo nuevo, que es su mundo, pero que los puede arropar y dejarlos ciegos, en un momento dado. Quiero decir que navegar por las redes puede ser todo un arte y hay que aprender a hacerlo. Para no perderse, cuando usamos muchos hipervínculos, por ejemplo. O para crear, tener un estilo propio, ser tú y no copiar y pegar.

Creo que los chicos de hoy nacen con un *mouse* en la mano, con un control que les permite encender las luces, el televisor y su laptop, a la vez, cuando llegan a casa e inician su acercamiento al hogar. Pienso, entonces, que yo nací con un lápiz Mongol o una pluma de tinta negra, que me fascinaba para escribir. Luego, llegó el bolígrafo y en los bancos no te aceptaban un cheque escrito con tinta y menos con grafito. Lo vi como un mal necesario. Ahora ya casi no escribo a mano. Necesito la computadora. Es un vicio. Creo que me pierdo de algo maravilloso: lo manuscrito. Al final, entiendo que coexistiremos.

Se dijo que el cine significaba la muerte del teatro y nada más falso que esa afirmación. El teatro, hoy día, al menos en Caracas, ha crecido, y tiene una gran demanda. Es un espacio de resistencia cultural muy fuerte. Vuelvo a tu pregunta: la ficción digital me parece buena si el contenido, si la estructura narrativa, si la elaboración de sus personajes, si sus diálogos y el texto en general de la historia vale la pena. Su peso no lo mido por su soporte; lo hago por sus cualidades literarias. Lo que me importa es que sea literatura, que enganche a su lector, le haga preguntas, lo regocije, lo enoje, lo rete. Literatura.

¿Cómo imagina el ecosistema editorial en torno al libro de literatura infantil y juvenil, impreso y digital, en los próximos años, y cómo podría afectar esa predicción la promoción de la lectura?

Ya adelanté, un poco, mi respuesta, anteriormente. Creo en la coexistencia. Aquí cabemos todos: diversidad de opciones, diversidad de temas, de soportes. Imagino para mi país cosas como lo que pasa con las bibliotecas en España. ¡Se trata de préstamos digitales! Tienen una plataforma, eBiblioMadrid, que les permite a los usuarios de todas las bibliotecas de Madrid, que poseen un carné único, acceder al préstamo de libros electrónicos e impresos. Imagino que estas cosas deberán suceder en un futuro promisor. El que sueño para mi país. Y que las editoriales se multipliquen en calidad y en cantidad, no solo para niños y jóvenes, sino también para adultos. Cuando proliferan las editoriales y la diversidad de libros, eso va en directa proporción al crecimiento del número de lectores, lo cual implica proyectos y programas sostenidos, compartidos y evaluados de promoción de lectura; implica el aumento de las colecciones de libros diversos y de calidad en las bibliotecas, la ampliación del número de bibliotecas públicas y escolares bien equipadas, puntos de préstamo. En fin, todo va entrelazado. Implica programas de actualización docente. Implica más escritores, más ilustradores, más editores. Más y mejor comida para que los niños y jóvenes y sus padres, bien alimentados, quieran leer y escribir y puedan comprender la bondad de manejar la lengua materna con propiedad. El ecosistema editorial está imbricado en una sociedad letrada. No puede subsistir aislado.

Venezuela ha experimentado un fuerte movimiento migratorio en los últimos años. ¿Qué obras recomendaría para que los niños comprendieran el proceso de migrar?

“El ecosistema editorial está imbricado en una sociedad letrada. No puede subsistir aislado.”

Hay dos que recuerdo en este momento, a vuelo de pájaro: *Stefano*, de María Teresa Andruetto, y *Vamos a ver a papá*, de Lawrence Schimel, ilustrado por Alba Marina Rivera. Incluso *Inmigrantes*, de Shaun Tan. Pero no sé si se puede entender el proceso de migración de los venezolanos en los últimos años. Yo me niego. Entender puede implicar aceptación, un nivel mínimo, y no quiero aceptar el cómo, el porqué se han tenido que ir.

¿Qué obras recomendaría a los padres para que los ayuden a conectar a sus hijos con la identidad venezolana?

Toda nuestra literatura de tradición oral. Por allí comenzaría. Los mitos, bellamente vestidos, publicados en narraciones tradicionales de la Editorial Ekaré. Pienso en *El cocuyo y la mora*, espectacular. La colección Canciones Tradicionales para Cantar y Contar, todos los títulos que la integran, de Ekaré. Los libros de Maité Dautant (adoro *No se aburra*, primero publicado por Ediciones B y ahora por Cataplum). Las recopilaciones de leyendas que ha hecho Mercedes Franco, entre las grandes de nuestro país en esta área. *La Sayona y otros cuentos de espanto* es imprescindible. Tengo un segundo ejemplar porque los presto mucho.

¿Cómo ve el panorama actual de la literatura infantil y juvenil en Venezuela?

Duro. Bajo un esfuerzo de resistencia enorme. Las pocas editoriales que persisten, las pocas librerías con un buen repertorio de libros para niños y jóvenes que aún existen, los autores que escriben e ilustran en el país, están de pie, perseverando, perdurando en este momento crítico y rudo que atravesamos. Ojalá que los vientos cambien y nos sea favorable la vida.

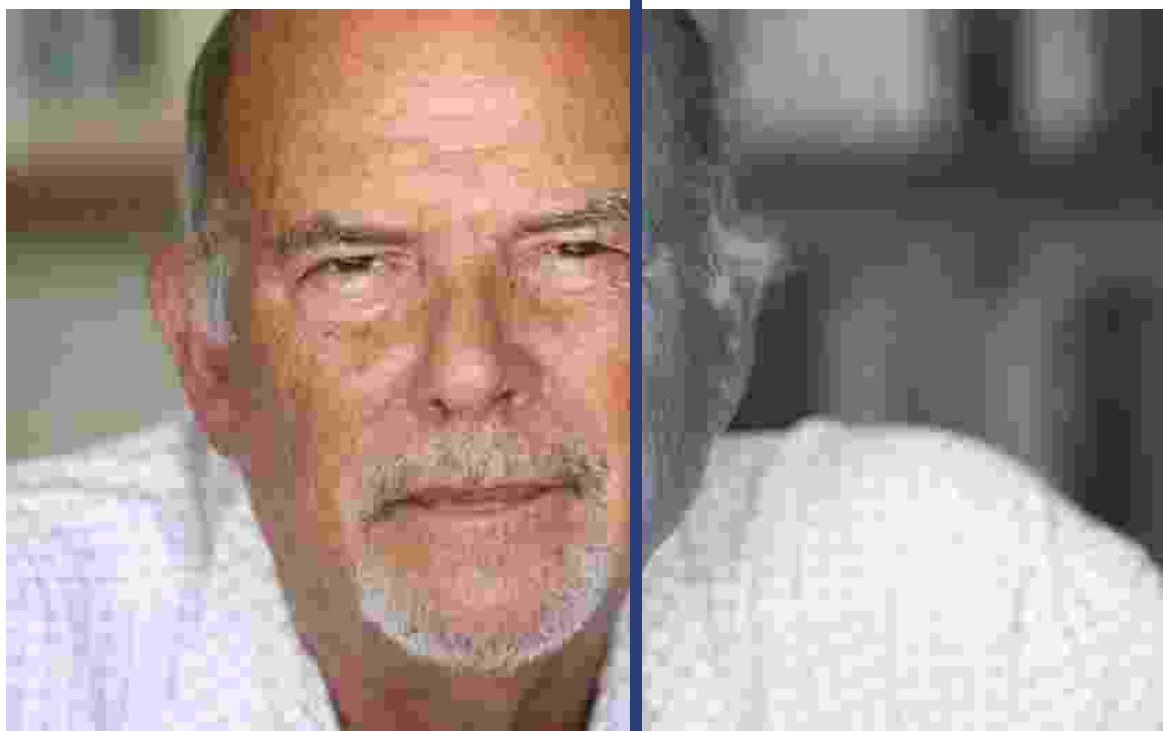
Como docente universitaria, está vinculada con la formación de los futuros docentes en el IPC. ¿Qué necesidades de formación tienen y cómo pueden o no atenderse en la situación actual del país?

Las necesidades de formación son muchas. Los estudiantes que nos llegan no saben leer ni escribir. Así, tajantemente, lo afirmo. Las excepciones son muy pocas. Esa prohibición de “raspar” a los chicos de bachillerato, porque no se puede tener repitientes, nos ha hecho mucho daño. Los muchachos saben que siempre, al final, van a pasar al año inmediato superior. Y los profesores lo saben también. Aunque se opongan a esa medida, tendrán que abrir dos, tres, y tantas más pruebas de reparación, cuantas sean necesarias para que los estudiantes aprueben, aunque sea “empujados” con diez. Por otro lado, nuestros docentes, por muy entusiasmados y formados que puedan estar (el Ministerio del Poder Popular para la Educación tiene años – no es exageración – que no convoca a cursos de actualización a su personal docente y nuestros sueldos dan tristeza), deben combatir contra las circunstancias del entorno, rudas, ordinarias, ignorantes, lo que llamamos *la situación país*, lo cual supone enfrentar la escasez de alimentos, la falta de transporte público, de efectivo para cancelar dicho transporte, de seguridad en las calles y, muchas veces, en el mismo liceo. ¡En fin!, la lista es grande. He tenido cursos de nuevo ingreso, en el IPC-UPEL y el panorama es caótico. La bibliografía que he manejado con estos estudiantes está integrada fundamentalmente por artículos, cortos, la mayoría de ellos no exceden las diez páginas y asombra, consterna, su incapacidad para entenderlos, para comentarlos. Los leemos juntos en el aula, los interpretamos allí, entre todos y, aun así, sus intervenciones dejan mucho que desear. Su vocabulario es muy corto, su entendimiento limitado. Pero cuando los veo en el pasillo

abriendo sus viandas para comer y veo arroz y arroz con algo, a lo lejos, de pollo o de salchichas, entonces puedo entender por qué no comprenden. Además, si provienen de ese bachillerato en que aprobaron porque ya habían presentado seis veces la misma prueba, puedo apreciar mejor que no están en condiciones de razonar, inferir, ni penetrar el sentido del texto que leen.

¿Qué podemos hacer? En esos momentos, les sugiero a mis alumnos, les pido, que hagan talleres de redacción y ortografía. En nuestro pensum solo tenemos un curso de Lengua Española, me disculpo por ello, me da pena ajena. Una solución a mediano plazo, pero necesaria, puede ser agregar un semestre cero para que aprendan a leer y escribir. No se trata de un CIU (Curso Intensivo Universitario). Ese proyecto en nuestra universidad fue tan mal implementado e incluso tan mal concebido, que no lo recomiendo. Pero la verdadera solución es *mirar* la educación primaria y la secundaria. Necesitamos mejorar los cimientos de la universidad.

ENTREVISTA



fuelle: www.elnacional.com/papel-literario

Conversación en
el cerro El Ávila
con el escritor
puertorriqueño

Edgardo Rodríguez Juliá

Por Rubén Darío Jaimes

Universidad Simón Bolívar,

Caracas, Venezuela

rdjaimes.m@gmail.com



¿Cómo citar?
Jaimes, Rubén Darío. "Conversación en el cerro El Ávila
con el escritor puertorriqueño
Edgardo Rodríguez Juliá".
Contexto, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 262-274.

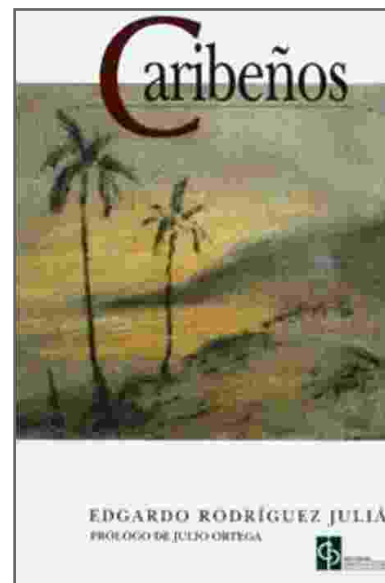


UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Luego de varias presentaciones con diversos moderadores en la isla de Margarita, a propósito de la celebración de la II Feria Internacional del Libro del Caribe, a la cual asistió en calidad de invitado internacional, y en Caracas, en varias instituciones públicas y privadas, el narrador boricua Edgardo Rodríguez Juliá hizo un paréntesis en su agenda para visitar el Ávila, espacio muy cercano a él, dado que le dedicó una crónica al Hotel Humboldt en su libro Caribeños (2002). La entrevista se realizó el día 4 de marzo de 2016.

En esta ocasión hubiera querido acercarse un poco más para apreciar ese ícono de la realización monumental modernizadora de la Caracas perezjimenista; sin embargo, intrincados y absurdos vericuetos de la burocracia revolucionaria-militar impidieron que yo pudiera materializar su anhelo. En una de las fuentes de soda, depauperada por la administración gubernamental que expropió el otrora complejo turístico Ávila Mágica, nos hicimos de un espacio a la sombra de un toldo; sin embargo, el bullicio en una mesa vecina, donde un “discurseador” parecía querer compartir sus pareceres, no solamente con el entorno familiar sino con todos los presentes, aquel mediodía en la cima de la montaña nos obligó a mudar de lugar en busca de un espacio cuyo silencio reparador permitiera poner al día las reflexiones del autor puertorriqueño sobre su escritura y nuestra cultura caribeña compartida. Aquel episodio con los integrantes de la grandilocuente vecindad parecía servir de preámbulo con aquella sentencia de “El Caribe es algarabía”, que nos había dado Rodríguez Juliá hacía ya casi un cuarto de siglo en una entrevista realizada en otro ícono de la ciudad capital, también expropiado y derruido por la administración del gobierno revolucionario, el Hotel Caracas Hilton. Las nubes, que al principio nos protegían del sol tropical, prontamente se dispersaron y la voz del parlero sentencioso seguía de telón de fondo, aunque esta vez en lontananza.

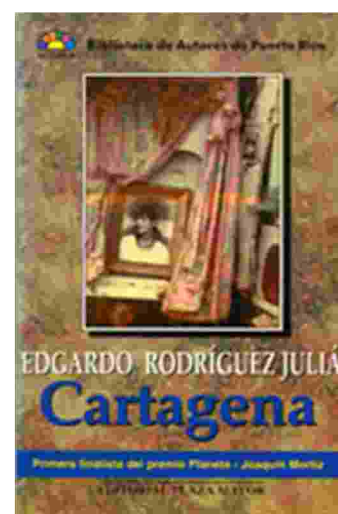
Son casi veinticuatro años de la primera entrevista. En aquel entonces veías con preocupación la posibilidad militar en Venezuela. ¿Cuál es tu percepción hoy del caso venezolano? Y te lo pregunto porque has sido un seguidor del país por tus intereses de hurgar en el Caribe como una manifestación regional.



Fíjate, Rubén, mi preocupación principal actual es la violencia. Si en aquel entonces tenía la preocupación de una intervención militar, de un golpe de estado, ahora tengo la de la violencia, porque, en los últimos diecisiete años, esta sociedad está montada sobre una lucha de clases que, en cierto sentido, me parece suicida. Eso siempre serán frutos a ser cosechados, y quizás muy prontamente. Esa es la preocupación que tengo. Eso sí, soy medio catastrófico y apocalíptico, de siempre. Las veces que he estado en Caracas, que he visto el conflicto, me ha preocupado sobre todo eso: un gobierno que está fomentando constantemente el enfrentamiento entre las clases sociales. Eso resulta muy preocupante. También he visto cambios muy evidentes y es que el chavismo se ha transformado. Hay mucho chavista arrepentido, sobre todo de las clases más populares y eso hace todavía más complejo el panorama, en términos de la posibilidad de esa violencia. Hay mucha gente que se siente defraudada, engañada, con resentimiento y con mucho coraje. Eso lo vi en isla Margarita las veces que hablé con gente del pueblo, con taxistas, por ejemplo; gente que ha ido hacia un chavismo reconsiderado, que es igualmente peligroso. No se trata únicamente de gente de clase media alta, o de gente de clase media, más o menos baja, contra la clase popular, sino que dentro de la clase popular ya veo unos matices que son muy peligrosos. Por otra parte, es un país de grandes desigualdades sociales y esas desigualdades requieren un proyecto social muy ambicioso que el chavismo no resolvió, pero que, de alguna manera, hay que entender que ése es un proyecto nacional que está todavía pendiente. La desigualdad persiste y, mientras exista, hay la posibilidad de cambio violento para esta sociedad.

Te has interesado en personajes del Caribe continental, y me refiero a Obregón y Reverón tanto en *Cartagena* como en *El espíritu de la luz*. ¿Qué te han dicho esos pintores como para ficcionalizarlos en tus obras?

Mira, principalmente es algo que tiene que ver con la luz Caribe que siempre para mí ha resultado elocuente en términos de mi sensibilidad. Yo he sido playero toda mi vida y he tratado de describir ese deslumbramiento de la luz Caribe en muchas de mis novelas y en muchos de mis escritos y, siendo mi pluma una que carece de esa precisión para poder describir lo que es eso, lo que es esa especie de enloquecimiento con la luz, pues he tenido que recurrir a la pintura de Reverón, a la pintura de Obregón y a la pintura de Francisco Oller, quien fue un impresionista nuestro puertorriqueño que vivió el mejor momento del impresionismo, regresó a Puerto Rico y comenzó a pintar esa





misma luz, algunas veces de una manera muy fallida y curiosa, porque lo que él estaba pintando un poco era la luz que recordaba de Francia, no la luz propiamente Caribe. Esa ha sido, qué sé yo, mi ambición loca: de uno poder describir algo que de por sí es inefable, y que no es tan fácil de lograr. La luz es como una descripción de la música. Esta es prácticamente inasequible. No es fácil describirla. Entonces, tú la tienes que describir siempre a través de un lenguaje, que es el musical; lo otro resulta muy impresionista, casi siempre. En el caso de la luz voy a la pintura porque ahí ya está de alguna manera descrita, y entonces se me hace mucho más fácil la descripción

literaria a través de las palabras. Así que es como una especie de ejercicio. Es el único libro que he empezado a escribir desde una idea, no desde los personajes ni desde las anécdotas, sino desde una idea: la luz, la luz Caribe, la luz que he conocido desde niño.

Yo todavía recuerdo de mi infancia una luz que había en mi pueblo a las tres de la tarde, por ejemplo, y es una luz que me persigue, una luz que yo todavía siento cuando estoy en ese sitio de mi infancia a las tres de la tarde. Es la misma luz, muy particular e inefable. Con los años uno trata de hacer cosas imposibles.

“Es el único libro que he empezado a escribir desde una idea, no desde los personajes ni desde las anécdotas, sino desde una idea: la luz, la luz Caribe, la luz que he conocido desde niño.”

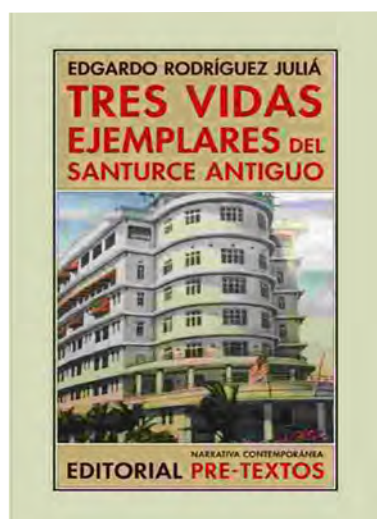
Ese libro *El espíritu de la luz* es una propuesta casi imposible porque es anecdótica, porque en última instancia uno tiene que contar algo, porque es una novela; pero lo importante, el objeto del deseo, siempre fue la descripción de esa luz, que la conocí por primera vez aquí en Venezuela, ese deslumbramiento, cuando visité El Castillete con María Julia Daroqui, tal como me lo recordó Yanira [Yáñez] en la conversación hace un rato.

En Cartagena hay una entrevista que va a dos aguas: es el detective que llega al taller de Obregón, pero uno ve al cronista Rodríguez Juliá trasparentado en esa escena. ¿Hasta qué punto la entrevista fue un hecho real ficcionalizado?

La entrevista ocurrió porque yo conocía la pintura de Obregón. Quise ir a conocerlo; entonces fui y le toqué a la puerta porque me habían dicho: “Mire, es una puerta roja que queda en tal sitio”. Yo me estaba quedando en un hotel que se llamaba Plaza Bolívar. Estaba pasando una de las peores depresiones de mi vida —y, curiosamente, en ese hotel me enteré de que había muerto José Lezama Lima y no era por eso que estaba deprimido—; pero voy y le toco a Obregón, él abre la puerta y me dice: “¿Qué?”. Le digo: “Mira, soy un admirador de tu obra, de Puerto Rico”, y me dice: “Ah, adelante”. Era el hombre más hablador que tú te puedas imaginar.

Entonces hablamos sobre pintura, mucho sobre esto de la luz; me explicó muchas cosas muy interesantes sobre los colores ocres que él creía ver en el paisaje de Cartagena. Finalmente, yo los vi, de primera instancia no, pero esa cosa mágica del ojo del pintor: me convenció. Entonces lo visité varias veces y nos convertimos no en amigos, pero sí en confidentes. Él me dijo dos o tres cosas sobre el momento que yo estaba pasando, muy aleccionadoras. Y no, no... Es como una especie de crónica metida en la novela. Si tú quieres imaginarte eso como una crónica periodística hubiera sido una entrevista a un pintor. Lo que pasa es que está tan entrecruzado eso con lo anecdótico de la novela, con lo que está pasando a nivel del personaje, que es prácticamente indiferenciable en la novela, pero sí, ahí hay una crónica. De hecho, te voy a advertir una cosa: escribí eso antes y, cuando escribí la novela, lo integré. Era algo que yo tenía aparte, como una entrevista y entonces escribí la novela. Pues dije: "Déjame empalmar esto", porque esto es parte del drama que yo viví en ese sitio. Yo estuve allí como dos semanas, y todo el mundo me decía que tuviera cuidado con todo, igual que en Bogotá en aquella época, pero era joven y no tenía tanto cuidado con mi persona como ahora; me metía en los sitios... qué sé yo. Vivía en el Hotel Plaza Bolívar, que quedaba frente a la plaza, y sabía que había gente continuamente vigilándome, por el tragaluz arriba miraban, pero no era particularmente miedoso en esa época y me movía en aquella ciudad sin las cautelas que tendría ahora. Cartagena era muy desolada en esa época. Estoy hablando del año 76, totalmente desolada. Yo fui con Ilca [López] hace poco y es una ciudad vibrante, una ciudad turística, una ciudad de mucho entretenimiento, de mucha provocación turística, y de noche con mucha vida nocturna. En aquel entonces no: era una ciudad completamente muerta, una ciudad muy triste, muy colonial, con exceso de pasado, vamos a decirlo así.

San Juan, ciudad soñada habla de tu ciudad. Ayer comentabas de una obra tuya titulada Tres vidas ejemplares del Santurce Antiguo. Haces un mapeado de la memoria urbana en las novelas policiales y en tus ensayos. ¿Tiene San Juan su autobiografía?



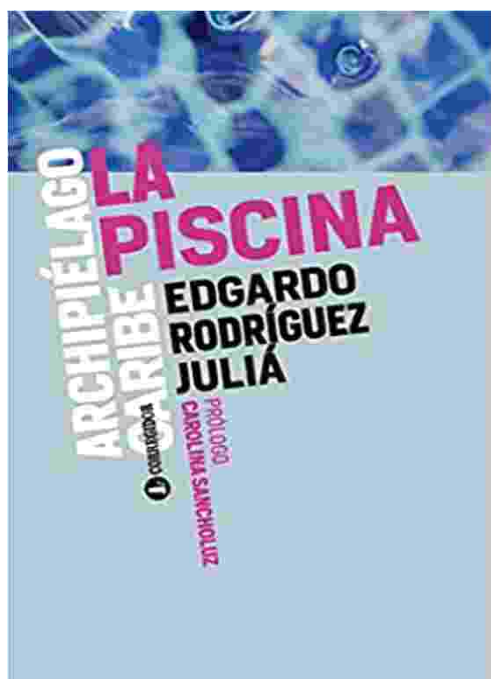
No, definitivamente, eso siempre se construye, la autobiografía citadina se construye literariamente. Fíjate, *San Juan Ciudad Soñada* es un cruce de lo histórico, lo autobiográfico y lo literario, porque propiamente es también una recopilación de cómo esa ciudad ha sido soñada por distintos escritores. Mucha gente no entendió el título, porque pensaban que *San Juan Ciudad Soñada* era como una ciudad idealizada. Sí, una ciudad soñada a través de la literatura, entonces soñada también a través de la percepción que yo comencé a tener de San Juan desde los once años, porque me mudé a San Juan, primero a un barrio,

a Río Piedras, y luego he vivido en otros sitios de la ciudad. Es muy importante la playa de Isla Verde, donde pasé buena parte de mi juventud; todo eso está muy relacionado con los tiempos que he vivido, pero también con mi tiempo autobiográfico, íntimo. Hay una parte en *San Juan Ciudad Soñada*, por ejemplo, de la playa de Isla Verde, en donde hablo de momentos de mi vida en esa playa, que fueron momentos muy tristes, y ahí está un poco insinuada esa tristeza en mí, en esos pasillos que uno ve y que conducen a la arena.

En el caso de *Santurce* hay una mirada más histórica, más de esa historia reciente, que yo te digo que veo mucho en Caracas, la historia de los años treinta y cuarenta. El primero de los relatos es sobre el tenor puertorriqueño Antonio Paoli, que fue rival de Caruso a principios del siglo XX, un tenor muy importante. Llegó a Puerto Rico ya viejo, y quiso tener una escuela de canto — todos estos datos quien me los descubrió fue Ilca, por supuesto — y no pudo ser; entonces vivió en la desilusión de su país durante sus últimos años, y vivía en Santurce. El primer relato es sobre Paoli, todo un señor, la cuestión de la tertulia santurcina en un sitio que se llamaba El Chévere, y quedaba en la parada 22; también es parte de la narración. El segundo relato es sobre un hombre completamente excéntrico que conocí en mi adolescencia, que se llamaba don Quirico. Era un mulato con corbata y un hombre siempre perfectamente vestido; él iba por todos los bares de San Juan, iba por todos los sitios donde los señores compraban trajes, las tiendas de ropa de hombre, porque él era una especie de dandy, era todo un personaje. Lo conocí cuando yo tenía diecisiete o dieciocho años. Me impresionó muchísimo, porque se decía que tenía un solo traje, que siempre lo que hacía era que lo ponía debajo de un colchón, porque era en realidad un hombre muy pobre. Ese hombre se me quedó en la mente; era muy musical, conocía mucho de música, de literatura, era un hombre muy culto, había trabajado en los Estados Unidos y estaba jubilado, ya muy mayor. Siempre tuve ese personaje metido en la cabeza. ¿Cuándo podré yo hablar sobre don Quirico? ¿Cuándo podré escribir sobre don Quirico? Me pasó un poco lo que con mi padre en *La piscina*. Yo siempre quise escribir, desde principios de los ochenta, una novela sobre mi padre, pero no tenía las herramientas técnicas ni afectivas para poder escribir sobre él. Con don Quirico me pasó algo parecido, y finalmente pude y ésa es la segunda narración. ¿Dónde se desarrolla? En un edificio de Santurce, el Victory Garden, que es un edificio con esa arquitectura del llamado “renacimiento español” de los treinta, que hay muchos ejemplos en Caracas. Él vivía en ese edificio. Se centra en torno a don Quirico y un personaje enloquecido, que vive también en ese edificio. La tercera narración es sobre el Normandie, que es un hotel que se construyó en Puerto Rico en los años treinta. El Humboldt a mí me recuerda mucho el Normandie, ese tipo de arquitectura disparatada, porque el Normandie es un edificio hecho en forma de barco. Lo construyó un ingeniero puertorriqueño que hizo fortuna con Trujillo, don Félix Benítez Rexach, que además era nacionalista, muy antimperialista, latinoamericanista y muy antiyanqui. También era un personaje excéntrico. Ahí, en ese hotel, Pedro Albizu Campos se alojó en 1947, cuando salió de su encarcelamiento en Atlanta. Benítez Rexach estaba casado con una cantante francesa que se hacía llamar

Moineau; un poco, el estilo de Édith Piaf viene de Moineau. Es la cantante anterior a Édith Piaf. Moineau vivía en San Juan, en el Normandie, y era un escándalo tremendo para la sociedad, porque era supuestamente morfinómana, porque fomentaba grandes bacanales. Después a mí me confirmaron algunos de esos detalles, gente de aquella época, pero había toda una leyenda en torno a la pareja. Son tres novelas policiales, porque en cada una de ellas hay un misterio, pero todas están ligadas por ese sector que es Santurce, que empieza en el Caño de Martín Peña y termina en Puerta de Tierra, que es la entrada al Viejo San Juan. Así que ahí también hay un libro un poco surgido, quizás, de *San Juan Ciudad Soñada*.

De aquel joven soñador, que escribió en un apartamento una novela grande, alucinante, escrita con potencia titánica, ahora nos hablas de la escritura reposada de la novela autobiográfica. ¿Cuáles son tus descubrimientos con *La piscina*?



Yo tengo un libro que se titula *Breve historia de mi tiempo urbano*. De hecho, es mi libro más reciente. Se lo envié a un amigo mío que ha vivido en Francia toda su vida, desde muy jovencito, pero que compartimos una serie de experiencias, por ejemplo, la de la izquierda puertorriqueña. También compartimos la experiencia de que él se formó en un pueblo pequeño, Caguas, y yo me formé en un pueblo todavía más pequeño que quedaba al lado, que era Aguas Buenas. Entonces tenemos esa especie de conspiración siempre evocativa. Su reacción a esa lectura me ha resultado aleccionadora: Él me decía que en *Breve historia de mi tiempo urbano* yo había logrado algo de gran perfección en la crónica, y yo le digo: “Mira, quizá, lo que logré es algo que yo podría señalar como serenidad”. Hay como una serenidad en esos trabajos.

Para mí, en *La noche oscura* había una compulsión en la escritura, había como una especie de obsesión, de delirio; aquí hay como una suerte de serenidad, y eso es muy notorio, para mí también. No así en *La piscina*. Esta obra es muy desgarrada, quizás tenga momentos de serenidad, pero más bien contemplativa, originándose con el hecho del tiempo, y su reconocimiento a esta edad.

“Para mí, en *La noche oscura* había una compulsión en la escritura, había como una especie de obsesión, de delirio; aquí hay como una suerte de serenidad, y eso es muy notorio, para mí también. No así en *La piscina*.”

Hay una búsqueda muy desgarrada, porque es una búsqueda conflictiva, la búsqueda de mi padre. Yo siempre vi ese matrimonio como una gran equivocación y estoy seguro de que fueron felices, pero yo no vi mucha armonía en ellos y parte de la poca armonía que había es que ella pertenecía a un mundo muy distante al mundo de él. Mi padre era una persona que quería un poco mirar hacia el porvenir del país y para eso se formó. Mi madre, no: ella era una persona comprometida con su clase social y, en última instancia, con las comodidades que le daba su clase social, y eso fue un conflicto agónico. Mi padre era un hombre triste; mi madre era —a pesar de todo— muy divertida, quizás porque tenía un grado a veces de crueldad. Era una persona que podía ser muy cruel con otra gente y eso a mí, de chiquito, me divertía. Las descripciones que ella hacía de la gente a mí me divertían mucho. De esas cosas curiosas de la vida: la gente divertida uno siempre la echa de menos. Yo siempre la llamaba los domingos y la echo de menos. A mi padre lo echo de menos, claro, por supuesto. Era un hombre muy inteligente, muy conocedor de la realidad de Puerto Rico porque trabajó con el gobierno federal, llevando programas de bienestar social al campo,

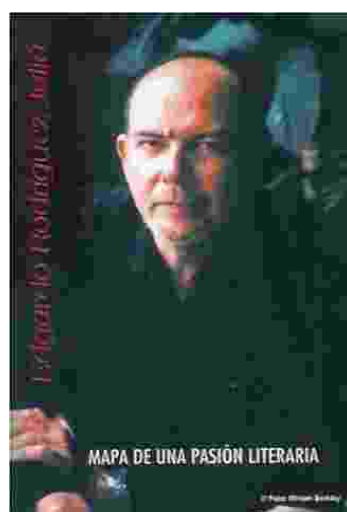


sobre todo de vivienda. Él era ingeniero agrónomo y trabajó en los programas del Estado Benefactor de Roosevelt desde los años treinta. Se graduó en el treinta y tres y empezó a trabajar en eso. Tenía un gran conocimiento del país. De pequeño yo iba con él para todos lados. Y ellos, mis padres, funcionaban más o menos bien socialmente, aunque no tanto como pareja; tuvieron muchas dificultades. Finalmente, como las parejas de aquella época, se quedaron juntos, pero como en una especie de pacto, que no era del todo desamor, pero sí muestra de cierto tipo de dificultosa comprensión, que entiendo perfectamente bien. Para yo poder describir eso, que viví cuando niño, tuve que haber vivido mucho. Para poder hacerlo, tenía que madurar.



En Venezuela te conocemos por *La noche oscura del Niño Avilés* y ahora por la edición de *El entierro de Cortijo*. En Puerto Rico se ha pasado de la salsa al reguetón. Hay una película que se llama *La clave*, donde veo salseros alabando el reguetón y reguetoneros confesándose salsómanos. ¿Cuál es la mirada de Rodríguez Juliá sobre este proceso?

Un proceso que yo un poco ya vi desde que Tego Calderón se empezó a acercar a la salsa. Tego Calderón es el reguetonero que más me ha interesado. Hubo una época en que mi hijo menor lo escuchaba todo, en ese género; entonces yo lo llevaba al colegio y él siempre me ponía reguetón. Yo le pedía que me dijera cuál es la diferencia entre éste y aquél. Entonces es como todo lo humano: él podía diferenciar y hubo un momento en que Tego Calderón empezó a salsear y sonear, a hacer una fusión, y a mí eso me pareció muy interesante porque anteriormente lo que vi en el reguetón era solo un ritmo. Entonces comencé a ver una música más compleja. Me parece que eso que mencionas, los salseros echándole flores al reguetón; pues no me sorprende, porque, después de todo, ellos necesitan un público joven, o sea, la música es muy cuesta arriba hoy por hoy. Tú tienes unos momentos de éxito y luego es cuesta abajo. Yo entiendo que están buscando un público nuevo. Mis reservas siempre son muy serias respecto al reguetón: sobre todo la letra, que algunas veces es tan agresiva, tan ofensiva hacia la mujer. Es algo verdaderamente notable, que se les ha dicho una y otra vez. El mismo René ha cambiado muchas de sus letras, las ha suavizado, ya son un poquito más digeribles, pero no, no soy fanático del reguetón.



Tienes una extraordinaria obra de crónicas y ensayos. ¿Cómo se miran estos libros como *Mapa de una pasión literaria* y *Mapa desfigurado de la literatura antillana*, entre otros, con tu obra ficcional?

La obra de ficción, si uno tiene una ruta, uno va descubriendo las señas de por dónde uno ha pasado, la importancia que han tenido ciertas obras en el desarrollo de la escritura propia. Ésa es la semilla de lo teórico, de lo ensayístico. Yo comienzo a interesarme en la novela policial, por ejemplo, porque el descubrimiento de la novela policial es, en un sentido, el descubrimiento de la ciudad, una manera de entender la ciudad.

“Yo comienzo a interesarme en la novela policial, por ejemplo, porque el descubrimiento de la novela policial es, en un sentido, el descubrimiento de la ciudad, una manera de entender la ciudad.”

Es un descubrimiento que hacen, principalmente, sociedades como la inglesa, como la norteamericana y que nosotros ahora, en Latinoamérica, y ya específicamente en las Antillas, a través de la literatura de Padura, de lo que yo he hecho y también los dominicanos, hemos estado descubriendo, es decir, la ciudad. La novela policial es como una especie de cartografía de la ciudad, o sea, no es solamente el crimen que se comete, sino dónde se cometió, y cuáles son las coordenadas en términos existenciales, sociales, en términos urbanos. De eso se está hablando. Te voy a decir en esos escritos lo que es decisión literaria y que tiene detrás una tradición, y lo que tiene que ver con lo anecdótico, lo puramente ficcional; solo entonces pasamos a una indagación teórica, de por qué ocurre esto, por qué la novela policial, por qué esa fascinación con la novela policial, una novela que, en última instancia, se ha transformado en algo muy codificado, hasta muy normativo. La cuestión de *Mapa desfigurado* viene más específicamente de mi vertiente como profesor. Fue un libro que fui escribiendo durante un curso de literatura antillana que impartí en la Universidad Internacional de la Florida; ahí tuve que repasar una serie de obras y redescubrirlas. Es *Mapa desfigurado* porque ahí trazo una ruta que le conviene muy bien a la tesis que propongo sobre la literatura antillana, que es la tesis de la ambición de ciudad, la ambición de la mitificación fundacional, la oralidad, la búsqueda de la subjetividad... Son obras que, de alguna manera, desfiguran el mapa porque son obras muy acomodaticias para mi hipótesis.

Eres un dolor de cabeza para cualquier investigador. Cada vez que se está cerrando un trabajo sobre cualquier aspecto de tu obra, aparecen uno o dos títulos nuevos. ¿Cuál es el secreto?

(Risas.) El secreto es simplemente la gran curiosidad que tengo. Por ejemplo, a mí se me ocurre escribir sobre Guaynabo City, que es muy difícil describir, pero voy a tratar de hacerlo: es el mundo suburbano de clase media alta de San Juan, pero que está localizado en un municipio cercano, que es Guaynabo, donde hay como una especie de ambición yancófila. Las calles tienen nombres en inglés; está el “boulevard” del deporte; a veces la rotulación está toda en inglés, ese tipo de cosas, pero lo que importa no es eso sino la gente, casi toda muy bien educada.

Casi todos los cuadros técnicos de los partidos políticos viven ahí; es gente muy bien educada en los Estados Unidos. Muchas veces uno escucha el espanglish en la panadería, pero no el que se escucha en el Bronx sino el de la clase alta. Eso a mí me fascinó y empecé a escribir una serie de artículos llamados “Guaynabo City Blues”. El dueño del periódico vive en esa zona y esto le causó gran desazón, que yo estuviera, de alguna manera, siguiéndole la vida a él, a sus hijos, adónde van y los comentarios que hacen. Me llamó la atención y finalmente me suspendió la serie, pero quedaron unos trabajos, una treintena de crónicas. Yo estoy muy orgulloso de esas crónicas, porque pienso que es un mundo suburbano que no se ha testimoniado mucho en la literatura latinoamericana; es el mundo de la clase alta pitiyanqui, la clase media alta pitiyanqui, o sea, cómo es esa gente, cuáles son sus ambiciones, y allá tenemos eso y lo hemos tenido siempre, pero que en realidad es un fenómeno latinoamericano. Yo me di cuenta de eso cuando empecé a venir a Latinoamérica, que era un fenómeno más bien latinoamericano, esa ambición yancófila. Ahí escribí esa serie, la pude terminar, y es muy linda porque tiene dos vertientes: tiene la vertiente urbana; por ejemplo, yo hago la explicación de qué es un *mall*, hago una reseña histórica de cómo surgió la idea del *mall*, dónde estuvo el primero, pero también estoy hablando sobre un tipo de *mall* que hay en Guaynabo, que es fascinante, porque queda un poco en el territorio entre la ruralía y esta cosa *slick*, muy *chic*, muy siglo XXI. Guaynabo es colindancia con la ruralía: tú ves una modernidad extraordinaria al lado de lo campesino. Tú vas por una de esas calles y te encuentras en el Puerto Rico rural de los años treinta y te dices: “Pero esto no puede estar aquí; no debería estar aquí”. Ese contraste me ha fascinado también. En ese libro, además, hay algo de lo último que he escrito sobre la música antillana y hay otras cosas sobre el béisbol, sobre mi equipo, los Criollos de Caguas. Siempre tengo esa curiosidad por algo, un rincón insospechado que uno creía que no existía, y ahí está.

¿Es el Caribe una entelequia casi fundamentalista que nos empeñamos tercamente en ver solamente los caribeñistas, o es ciertamente una particularidad dentro de los estudios latinoamericanos?

Me han planteado mucho esa pregunta y me remito al hecho de que efectivamente, como decía el otro día Alfredo Chacón: “Yo no quiero hablar del escritor caribe sino sobre el Caribe escritor”. Ahí es una entelequia. Pero si uno va a la especificidad, a las concreciones, efectivamente, sí hay una historia compartida y estos pueblos comparten mucha historia, la esclavitud, por ejemplo, de cómo ésta dio paso a cierto tipo de alimentación, cómo la historia del colonialismo que se impuso en estas tierras dio origen a los deportes, qué sé yo. Por ejemplo, los anglófonos tienen el criquet, nosotros tenemos el béisbol. El criquet dio grandes luminarias en las Antillas anglófonas, y nosotros, grandes peloteros. Hay unos puntos de contacto. Si uno considerara la horizontalidad de cómo se formaron estas sociedades, puede uno hablar de que sí hay una comunidad de sentido inclusive, no solamente de hechos sino de sentido, de significaciones. No solamente de datos objetivos, y aparte de eso está la vida concreta de la gente.

Nosotros somos muy metropolitanos. El Caribe inglés mirando hacia Inglaterra, el Caribe francés de Martinica mirando hacia Francia; pero yo fui a Martinica la primera vez porque yo había escrito el libro sobre Cortijo. Esa fue la música de toda una generación en esa isla y yo voy no porque haya escrito otra cosa que no fuera *El entierro de Cortijo*. Ellos lo leyeron en francés, porque hay una traducción del libro. Me llevaron y las veces que he ido a Martinica y Guadalupe, pues, ha sido por *El entierro de Cortijo*; la música, otra de nuestras horizontalidades, así como la alimentación. Muchos otros datos de la vida concreta, específica de la gente, validan esta comunidad de países, y lo otro es el trasiego entre las islas. ¿Cómo me van a decir a mí que el Caribe es una entelequia, cuando nosotros hemos recibido generaciones de dominicanos? Y nosotros, cuando éramos pobres, teníamos que ir a trabajar a Santo Domingo. A lo mejor todavía tenemos que ir, pero es así. Los cubanos, el exilio. Yo estoy conociendo cubanos de mi generación desde los sesenta; mi compadre es cubano, yo me formé en el periodismo con cubanos, con Carlos Castañeda, con José Luis Díaz de Villegas, claro, gente mayor que yo, pero, en fin, siempre hubo mucha comunicación. Existe una horizontalidad: la música, el deporte, hay muchas cosas que sí, que tienen un sentido compartido, y que, efectivamente, hay una comunidad de significaciones. Yo voy a Nicaragua, a Masatepe, y la vida de Sergio [Ramírez] en ese pueblo —si uno le quita el mundo de la autocracia, que nosotros nunca hemos vivido, y el de las dictaduras, que tampoco hemos conocido—, pues, la vida pueblerina que él vivió de niño en Masatepe es parecida a la vida pueblerina que conocí en Aguas Buenas. Aquí en Venezuela lo mismo; yo soy parte de esto, no me resulta para nada extraño. En Argentina ya es distinto; allá uno está más distanciado. Digamos que reconocemos una comunidad lingüística, pero acá entiendo que la comunidad es muy vivencial. No se debe olvidar eso que también nos ha unido, es decir, el trasiego, la emigración. Muchos venezolanos emigraron a Ponce durante la Guerra de Independencia; en parte, Ponce es una ciudad criolla y venezolana. Ésa es su historia, salieron de acá y se establecieron en la costa sur de Puerto Rico. Mi madre hacía las hallacas con harina de maíz. Es algo que he recibido, esos sabores que acá puedo reconocer.

¿Nombres y tendencias de la literatura boricua más reciente?

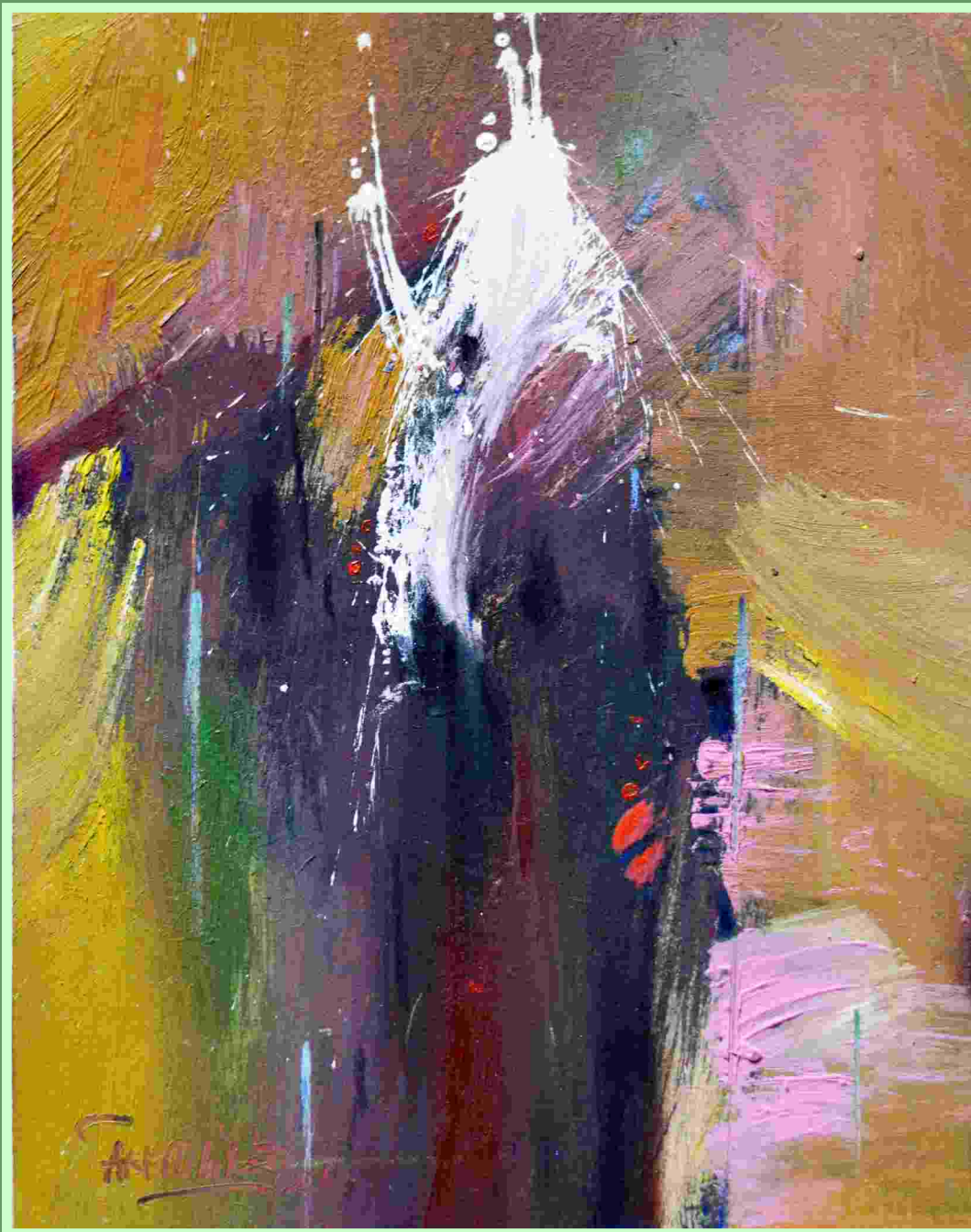
Ayer me preguntaron y cometí un error por omisión, por lo que Milagros Socorro me llamó la atención, y es que no mencioné a las mujeres. Hay un escritor que a mí me parece de un oído perfecto; se llama Luis Negrón. Él escribe literatura gay, pero olvídate de la literatura gay; tiene un oído privilegiado. Cosa que ya le he dicho. Tiene un libro de cuentos extraordinario sobre Santurce precisamente, sobre ese sector. Juan Carlos Quiñones es un escritor más formado en la complejidad del Barroco, pero sí, es un escritor muy estimable. Diego Denis es un escritor joven, claro, pero ya son jóvenes cuarentones, los más jóvenes no los conozco. De las escritoras, Mayra Santos, que ya tiene cincuenta, me parece excelente; yo le llevo veinte. Sigue siendo un gran talento, de ahí que tiene todavía por escribir una gran novela que se anunció con su primera novela. De las cronistas, te puedo recomendar una muchacha joven que se llama Ana Teresa Toro; es extraordinaria. Le acabo de prologar un

libro de crónicas, verdaderamente magnífico, inteligente, de esas crónicas donde sí hay reflexión, donde hay búsqueda del sentido de lo narrado, de lo anecdótico. Benjamín Torres Gotay, en el periodismo, tiene un valor innegable. Esos son los que recuerdo con más viveza. Yolanda Pizarro también, pero no la he leído tanto. Mayra sí; creo que ella todavía tiene la posibilidad de una gran novela. De los más jovencitos acuérdate que son más blogueros, que es una literatura un poco subterránea a la que no acudo tanto.

Yanira, mi compañera de viaje y cómplice en estos quehaceres caribeñistas, me regala una sonrisa de satisfacción por lo vivido en esta conversación. Le doy mi más sentido agradecimiento a Edgardo Rodríguez Juliá y los tres nos dirigimos al funicular para descender nuevamente a la urbe. El escritor, al encuentro de Ilca, su diva, como él mismo la ha definido, quien, lamentablemente, no nos pudo acompañar en este paseo tan caraqueño; y nosotros nos quedamos con el sabor gratificante de un encuentro caribeño tan cálido y luminoso.

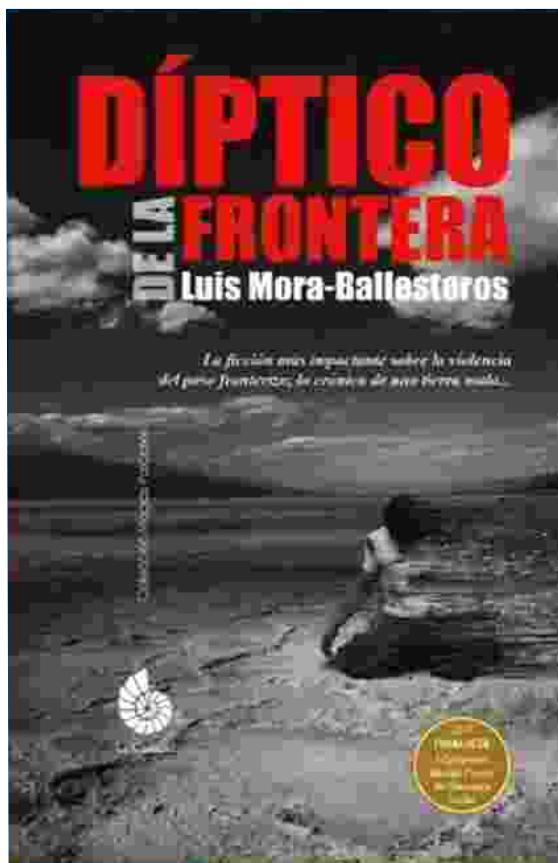
Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Follaje III* / 2016 / acrílico sobre madera / 28 x 22 cm

Reseñas



Luis Mora Ballesteros *Díptico de la frontera*

Mérida (Venezuela),
Centro Editorial La Castalia,
Colección Magias Parciales,
2020, 208 páginas.

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

Universidad de Los Andes, Venezuela

vizcayaernesto@gmail.com



¿Cómo citar?
Mora, Camilo. "Luis Mora Ballesteros.
Díptico de la frontera".
Contexto, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 276-278.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

La primera novela de Luis Mora Ballesteros¹, *Díptico de la frontera* (2020), fue, en 2019, una de las cinco obras finalistas del I Certamen de Novela Martín Fierro de Denuncia Social realizado en España, en donde participaron 324 novelas. Es una ficción poco vista en el ámbito de las letras venezolanas: un libro en el que se narran aspectos de una realidad regional escasamente abordada dentro de los tratamientos habituales de la tradición novelística del país. Sus páginas nos trasladan a un espacio del piedemonte andino en donde gobierna lo ilegal. La novela tiene una escritura híbrida, transgenérica, varía entre el diario, el testimonio y la narración en prosa.

Estructurada en dos piezas, contentivas de un conjunto de capítulos y un epílogo de cierre, *Díptico de la frontera* nos muestra un narrador que hace gala de un lenguaje ágil, fresco y algunas veces “poético”, lo que le permite apropiarse de diversos registros discursivos tales como la crónica, las notas periodísticas, los correos electrónicos, y las oralidades de una pléyade de personajes. Muchos de los cuales van configurando una historia del flujo migratorio de braseros colombianos que huyen de la violencia producto del conflicto armado en su país, y sueñan con una felicidad que les resulta esquiva con el correr del tiempo en Venezuela. Un tópico que también podría ser trasladable a otras regiones y narrativas del hemisferio. Por ejemplo, a aquellas narrativas que recogen los imaginarios de las fronteras entre Brasil, Paraguay y Argentina, a las ficciones que grafican las caravanas de migrantes centroamericanos o a las historias que representan la migración de la frontera entre México y los Estados Unidos.

Temas como las dobles nacionalidades, la migración de los colombianos hacia Venezuela en los años 80 del siglo XX, así como la fractura social generada por el accionar de los grupos armados, son parte del entramado narrativo y de las historias mínimas de cada uno de los personajes de *Díptico de la frontera*. Esto permite inscribirla en una narrativa del trauma, en una línea fictiva que Edgardo Barrera Cuellar apunta en su “Estética de lo atroz”, según afirmó el profesor e investigador José Antonio Romero Corzo en la *Aula De Abertura*: “*Díptico Da Fronteira*”, *Uma Crônica Transfronteiriça Sobre As Migrações Colombiano-Venezuelanas*².

A medida que avanza su segunda parte: *Tierra ajena*, el lector aprecia cómo la experiencia de su lectura aumenta con las revelaciones diseminadas en cada capítulo.

Una vez más, nos sumergimos en un *no-lugar*, de carácter sombrío. Seguimos las descripciones detalladas de determinadas zonas de la geografía de Venezuela y de Colombia, donde el contrabando, en particular el tráfico de combustible y la migración, dan

1. Luis Mora-Ballesteros. Profesor, investigador y consultor editorial. Profesor de Español y Literatura Latinoamericana en la City University of New York y en Monmouth University (EUA). Doctor en Literatura de la Universidad Simón Bolívar y Magister en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes (Venezuela).

2. Clase inaugural del Programa de maestría y doctorado en Enseñanza de la Lengua y la Literatura de la Universidad Federal de Tocantins, Brasil, en la que participó el autor en calidad de invitado.

lugar a que impere un reino ilegal de comandantes paramilitares que gobiernan una tierra devastada donde el mar o el océano no existen. Tópico recurrente que tiene un vínculo especial con el fallecimiento de uno de sus personajes más entrañables al inicio de la obra:

Aquí no hay mar y sucede que ninguno puede soñar por mucho tiempo con regresar al Caribe. No se asoma barco alguno que se deslice sobre las aguas y zarpe de regreso. La sombra de la tarde cae sobre los matorrales y de la tierra brotan orégano y limonaria que después del corte expelen aromas que se esfuman tras la agonía del sol y la llegada del aguacero. Ocurre que hace diez días Cándida amaneció colgada de una viga del soberado del rancho de palma, y la mirada ausente en sus ojos desorbitados sorprendió a José Venancio quien se fue corriendo a buscar al cura que oficia el último rezo. La oración de los fieles buscará dar paz y descanso a esta alma seducida por el mal; intentará lavar la culpa de esta nana samario-cartagenera rehén de la inquina y víctima de la desesperanza. ¿Quién no siente, ante el dolor, que su corazón se arruga y se achica como una ciruela que se deshidrata y se seca y se ennegrece y se muere de vieja? (*Díptico de la frontera* p. 15).

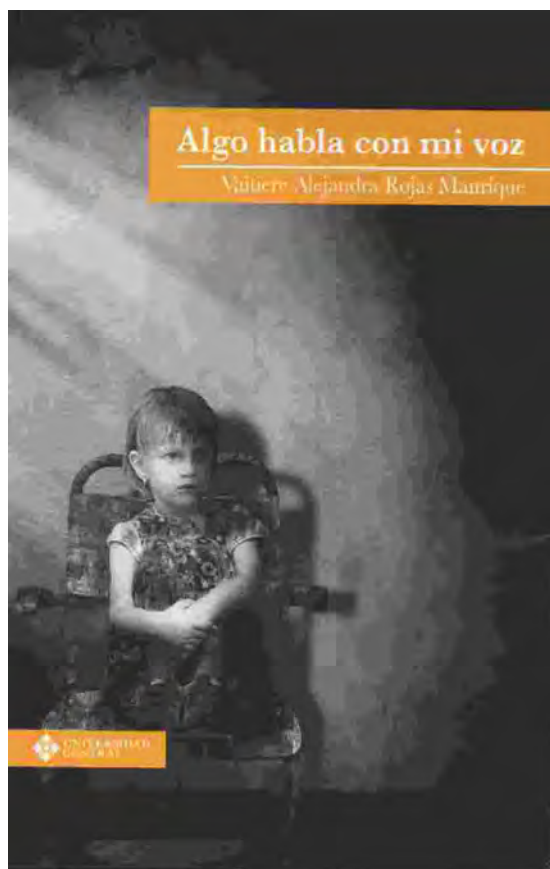
En su presentación, el investigador Bernardo Navarro Villarreal señala que la novela: “narra cómo miles de colombianos cruzaron a los municipios fronterizos del lado venezolano, navegando por ríos y montañas para escapar del conflicto armado a finales de los años 80” (*Díptico de la frontera*, p. 208). Además, en esta ficción que roza el realismo trágico, su protagonista, el periodista Juan Ángel Villamediana, será el informante principal que tratará de revelarnos la verdadera identidad del comandante Ciro, un héroe para algunos; un villano para otros. “¿Quién es, en verdad, el comandante Ciro?” Se pregunta con frecuencia el personaje en su reporte de prensa sobre la búsqueda de unos soldados desaparecidos a manos de grupos paramilitares radicados en los márgenes entre Venezuela y Colombia en el occidental estado de Táchira.

Una de las tantas razones por las cuales *Díptico de la frontera* es una ficción impactante, es porque Mora Ballesteros ha decidido dar independencia y voz a sus personajes. Como autor, este escritor se arriesga, afronta los destinos de sus protagonistas y resuelve con atino sus conflictos éticos y estéticos como si le pertenecieran.

Celebremos, pues, el arribo de la que ha sido considerada por sus lectores críticos, como “la ficción más impactante sobre la violencia del paso fronterizo; la crónica de una tierra mala”.

El libro está disponible en *Amazon Books*: <https://www.amazon.com>.

También en *Google Play Books*



**Vaitiere Alejandra
Rojas Manrique**
Algo habla con mi voz
Bogotá,
Ediciones Universidad Central,
2020, 124 páginas.

Amarú Vanegas
Universidad de Los Andes, Venezuela
purpurafundacion@gmail.com



¿Cómo citar?
Vanegas, Amarú. "Vaitiere Alejandra Rojas Manrique.
Algo habla con mi voz".
Contexto, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 279-281.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Algo habla con mi voz nos propone un ejercicio íntimo, epistolar. Las cartas dirigidas a F., a un *inesperado, cher, mon ami, mon cher, cocou, Franz*; aun cuando han sido escritas para este destinatario esencial, se convierten en un diario por entregas, donde el personaje cuenta su emergencia y cómo siendo una mujer sensible sufre los tropiezos de la migración, la desesperanza, el desarraigo, la convivencia, la maternidad, pero también celebra pequeños logros en medio de unos días y una ciudad en ascuas. Esta novela introspectiva nos habla del tiempo detenido, del miedo, del sopor de la vida que se posa en los hombros con todo su peso, pero sobre todo nos acerca a una imagen imponente de soledad, presentada como uno de los grandes enigmas emotivos de la actualidad, en una mezcla implosiva entre ansiedad y depresión. Escritas con un tono confesional, en ocasiones poético y cierta pizca de humor, caos e incertidumbre, estas memorias proyectan una aguda reflexión sobre el fenómeno social que se deriva de las prisas en la Edad Moderna, cuando el sujeto se fragmenta y, aún en medio de una inminente sobrepoblación, se siente aislado y vacío.

El entretejido de la historia descansa en las meditaciones sobre la subjetividad del ser humano: usa elementos testimoniales, psicológicos que se podría decir a veces rayan en la autoayuda, pero sobre todo plantean una búsqueda vital, hacia el conocimiento del sí mismo y la posibilidad de encontrar esa ruta para acercarse al otro en un puente con hilos rotos y la zozobra del futuro fortuito.

Madre de una niña de dos años, esposa de un Alberto cada vez más indiferente e hija de una familia disfuncional, esta mujer sin nombre y de mediana edad, dejó atrás un país en ruinas, un país signado por la huida. Como muchos venezolanos migró a prisa, con una maleta llena de ausencias y con la perplejidad del que no tiene tiempo para preparar un viaje tan decisivo que cambiará la vida. Siguió el hilo sin rumbo que muchos han tomado para no volver y al llegar a esa ciudad devoradora que es Bogotá, como toda ciudad cosmopolita, se encontró encerrada en un cubo, como una muñeca en miniatura, presa de una rutina sosa, hostigada por los recuerdos de una existencia que parecía prometedora al graduarse con honores en la universidad y manejando con suprema habilidad un idioma tan culto como el francés, lo que nos muestra lo frágiles que pueden resultar los planes para el éxito y que no existen fórmulas mágicas que garanticen el triunfo.

Cada una de las cartas a Franz resulta, entonces, un intento de respiración, un procurarse ese espacio de conciencia donde comprenderse y tomar fuerzas para sostener su propio cuerpo sacudiendo la torpeza de la depresión y el letargo de tantos medicamentos psiquiátricos. La luz parece estar en las palabras, en los libros que al fin puede leer en la biblioteca cuando logra cierta legalidad en el nuevo país con el paso de los meses y por fortuna un documento acredita su existencia.

Así, también logra inscribirse en aquel taller de escritura creativa que hace que la vida comience un nuevo ciclo y una nueva promesa. ¿Será que la vida presenta otra oportunidad?

La autora, comunicadora social de la Universidad de Los Andes (Venezuela), ganó con esta novela el Concurso de Novela de la Universidad Central de Bogotá en su edición de 2019, cuyos jurados fueron los escritores Alejandra Jaramillo Morales, Pedro Badrán y Philip Potdevin.



María Gabriela Lovera
Extraño vértigo
Madrid (España),
LP5 Editoras,
2020, 61 páginas

Juan Joel Linares Simancas
Universidad de Los Andes, Venezuela
caicare1@gmail.com



¿Cómo citar?
Linares, Juan Joel. "María Gabriela Lovera.
Extraño vértigo".
Contexto, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 282-284.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

*“Dicen que el mundo está perdido.
Quizá alguien lo encuentre en un poema”*

María Gabriela Lovera

Nunca había leído un texto de María Gabriela Lovera, hasta ahora que se instala en este invierno y en este cielo gris que suelo ver por la ventana de mi cuarto, lo único que conozco de ella es este libro, pero no sé quién es ella, lo único que sé es que nació en Caracas, no sé si ha tenido un amor, o si se quedó varada esperándolo, tampoco sé si alguna vez caminó descalza bajo la lluvia o le gusta bailar, comer frutas o lanzar piedras al río, solo tengo su libro y su vértigo.

Apenas recorro sus páginas y las palabras resuenan como un barco que intenta avisar que va a encallar en un puerto en una fría mañana de invierno. ¿Qué recuerdos me trae este libro? ¿Hacia qué lugares me transporta? ¿Qué quieren decir sus palabras? Solo tengo su libro, repito, y su lectura. Tomo notas. Leo su libro de pie, a veces me levanto y miro de nuevo por la ventana y veo que el cielo ha cambiado de color. Observo que la gente va y viene. En derredor oigo voces. ¿Extraño vértigo?

Tomo el libro luego de una prolongada lectura, atenta y amigable y me encierro en el piso de abajo para poder llorar. Mi lectura se retuerce como un caracol. Pienso en María Gabriela Lovera y sus viajes, en sus reiteradas astucias por combinar hermosas palabras, de irse desgajando en el tiempo, de irse despedazando como una flor que se resiste a caer, de no ser otra cosa sino flor en medio del abandono y de la nada. En el texto leo:

El miedo pone las palabras de punta,
las desboca
y algo se rompe en el viento,
irremediablemente (Lovera, p. 27)

Intento reponerme ante esta construcción y tiemblo. ¿Qué es la poesía?

¿Hacia qué lugares nos lleva la poesía de María Gabriela Lovera?

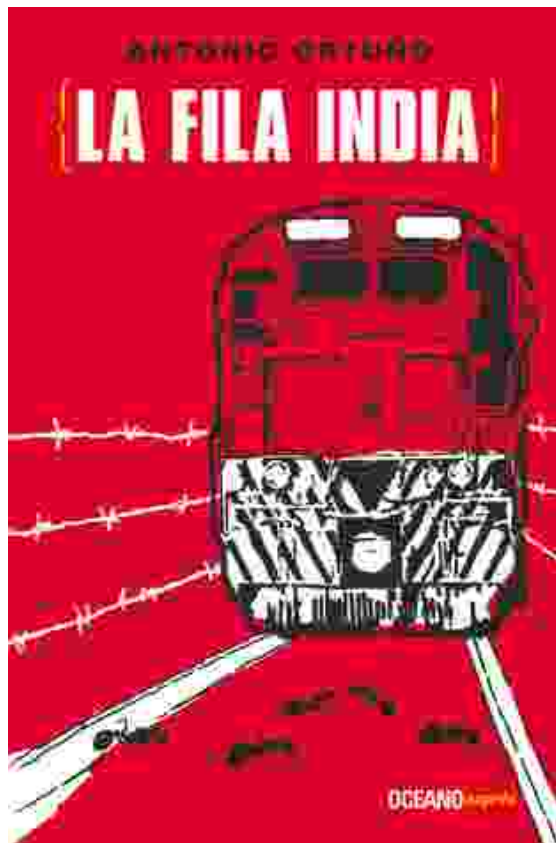
Se trata de un libro doloroso, digamos no es un texto para un lector común que espera en una banca de un extraño país que apenas divisa absorto y lejano como es su libro y su extraño vértigo. Es un texto cuya memoria transcurre en una región donde no solo es distante, sino que también comporta una serie de lugares que se han quedado prendidos en la página esperando ser hallados. Un texto cuya construcción simbólica no se da a partir de imágenes que están colocadas de más, es un libro para leer a media luz o en las sombras. En el texto leo un epígrafe de Si Kongtu y de Gerbasi y pienso que ambos debieron atravesar el gélido cielo no solo del ensueño, sino de un cielo enrarecido por la bruma de unos horizontes

amargos y heridos. Este libro no es solo el recuento de un viaje, es también el viaje mismo por los senderos de la palabra; es la escritura misma que se ha instalado no como vértigo, sino como excusa para decirse más allá del propio hacer que propone; es un viaje hacia aquello que hemos dejado a un lado, sin que nos hayamos percatado del todo. Es incisión y extravío. De allí que Lovera en esa necesidad de decir nos alerte en torno a lo desconocido que es casi siempre el viaje, puesto que la escritura es metáfora del viaje, de un ir hacia algún lugar, tal como lo propusieron los primeros navegantes cuyos horizontes no habían sido del todo claros, ni mucho menos explicados.

¿Es acaso la escritura una atadura?

En la escritura de Lovera es precisamente “un atar los nudos”, tal como lo ha señalado en uno de sus textos. Sin embargo, esta atadura es también desatadura en el lector. El lector es quien desanuda los hilos que son trazados por aquél o aquélla que escribe. ¿Es acaso la escritura una suerte de unión, de armazón que solo se desanuda cuando se halla con el lector? Un viejo y, quizás, conocido dicho dice que la interpretación no es otra cosa que otra lectura, es decir, producto de la participación que tiene el lector cuando se enfrenta al texto. De allí que tanto la escritura como la lectura es un acontecimiento donde participan no solo aquellos espacios relegados por la escritura y la lectura misma, sino también de la interpretación que se haga en torno a ellas.

Este libro, ciertamente, desata y une, une y amarra los hilos de una complicidad plena que no se diluye en el tiempo, pues es el tiempo lo que está inmerso en su palabra. *Extraño vértigo* es un libro para leer a escondidas o en las sombras, tendido en el césped de un extraño parque o de un extraño país. Es un libro para leer en medio del abandono y en la noche. Es un libro para no sentirnos en soledad.



Antonio Ortuño
La fila india

México,
Editorial Océano,
2013, 232 páginas.

Yady Campo Ramírez
yadycamp@gmail.com



¿Cómo citar?
Campo, Yady. "Antonio Ortuño. *La fila india*".
Contexto, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 285-287.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

La cobertura mediática que históricamente se les ha dado a los migrantes centroamericanos que pasan por México rumbo a Estados Unidos, refleja lo muy poco que sabemos respecto a la violación de derechos humanos que envuelve a esos desafortunados seres. Por una parte, en sus países de origen (Guatemala, El Salvador, Nicaragua, por mencionar algunos casos) les va tan mal, que prefieren correr el riesgo de morir arrollados por un camión que continuar rodeados por el hambre, la miseria y, sobre todo, la violencia que ha definido por años sus territorios de origen. Y por otra, muchas de las condiciones con que los reciben los mexicanos son, quizá, muy distintas a las mostradas por cadenas televisivas tan influyentes como CNN o BBC.

Claro, aún continuamos sabiendo muy poco sobre el asunto, pero al menos conocemos una parte que difícilmente nos mostrarían en horario “todo público” los noticieros mundialmente influyentes, como los nombrados arriba. Por eso, es tan importante la lectura reflexiva de la novela *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño (Zapopan, 1976), pues permite cuestionar, pero sobre todo denunciar que, por ejemplo, existen *siete anillos del diablo*, suerte de purgatorio a los que someten a estos mismos peregrinos que, en muchas ocasiones, ante las cámaras reciben agua y comida de un pueblo “solidario”. Y es que México, al igual que cualquier otra nación, está lleno de complejidades difíciles de comprender. La hibridez humana, ese embutido de ángel y bestia al que hizo referencia Nicanor Parra, es tan difícil de asir, que elegimos ignorar su naturaleza.

No podemos imaginarnos a esos mismos amables y humanitarios residentes, cuyas manos se extienden para dar alimento, frazadas y agua potable a los centroamericanos, aplicándoles metodologías inimaginables de sumisión. Sería demasiado sarcasmo, ¿no? Es preferible seguir relacionando a los aztecas con Juan Gabriel o Frida Kahlo.

Por tal razón, una novela como la de Ortuño es tan necesaria; en ella, se albergan pasajes valiosos que nos permiten derribar prejuicios, abrir los ojos y percibir mejor la realidad. Ortuño se vale de un coro de voces entrañable, capaz de crisper al más insensible. Una pieza de ficción imperdible en un momento histórico plagado de estereotipos. Uno de estos es que los únicos e irrefutables *coyotes* son gringos. ¿O es preferible seguir pensando que un pueblo icónico y culturalmente influyente como el mexicano es incapaz de infligir tratos crueles e inhumanos? ¿Será mejor seguir mirando un solo lado de la historia?

Pues bien, Ortuño se vale de todas las formas del sarcasmo para denunciar esos tratos inhumanos. Si bien la denuncia de entes gubernamentales mexicanos involucrados en el narcotráfico invade desde hace años hasta las telenovelas y narcoseries, no deja de ser pertinente enterarnos a través de unos personajes paradójicos, complejos, irritables y hasta caricaturescos de lo crueles que pueden llegar a ser.

El mejor personaje, a mi juicio, es el profesor de preparatoria, exesposo de la protagonista, pues encarna la versión más aborrecible de la doble moral humana. Es tan oscuro e inasible, que todos los capítulos dedicados a él y titulados “El biempensante”

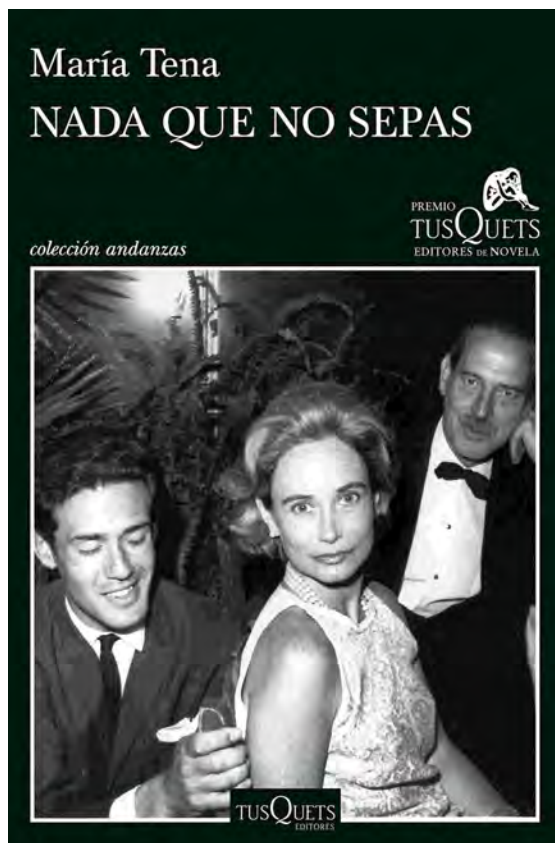
resultaron, para mí, los más interesantes. Si bien la historia gira en torno a su exmujer, que se fue a un pueblo en el que han quemado vivos a unos migrantes centroamericanos en un albergue donde debían protegerlos, leer sus descripciones respecto al tema de la migración, sus reflexiones, su particular manera de ver el mundo resulta, sin lugar a dudas, lo mejor de la novela.

De hecho, la maestría de Ortuño radica en hacer que el hilo conductor de la trama: denunciar la corrupción de los organismos oficiales y la dimensión del poder que ejercen los narcotraficantes en muchas ciudades mexicanas, se defina por el sarcasmo del Biempensante. En él se resume toda la maldad que puede albergar el alma humana. Paradójicamente, él, el profesional formado en el campo de las Humanidades; el hombre dedicado a una loable labor como es educar a las generaciones de relevo; la figura honorable y respetable que se le ha dado por siglos al docente; la representación del pensamiento crítico, racional, humano y solidario; precisamente, él es quien ejerce la mayor crueldad.

Sus niveles de xenofobia, barbarie, insensibilidad y despotismo son mayores que los delincuentes que azotan el pueblo perdido al que enviaron a su ex. Al menos los voceros de esa violencia no tuvieron oportunidades, crecieron sumergidos en el caos y aplicaron con naturalidad la premisa de “sobrevive el más fuerte”. Dificilmente, los funcionarios públicos coludidos con el tráfico humano de los centroamericanos que atraviesan México con miras a llegar a los Estados Unidos y cumplir el sueño americano, pueden justificar su naturaleza violenta con su condición de asalariados, sin más oportunidades que aceptar su realidad y actuar en consecuencia. Pero el Biempensante, el profesor de bachillerato rodeado de racionalidad, encargado de forjar una sociedad más justa, capaz de cambiar la realidad e instaurar un real cambio de paradigmas, actúa de la forma más reprochable.

El ritmo narrativo de *La fila india* es vertiginoso y cada vez que aparece el profesor se vuelve visceral. Sigue siendo mordaz, pero cobra dimensiones más drásticas, al punto de que en los capítulos finales comprendemos la importancia y vitalidad del personaje.

Ortuño hilvanó tan bien esta historia polifónica, que cada episodio es un vértigo, una herida a lo más profundo de nuestras concepciones sobre la justicia, el nacionalismo y la libertad. En *La fila india* hallamos una de las mejores muestras de lo hipócritas que somos en esta lucha por instaurar mejores condiciones de vida para todos. Ese “todos” resulta, a partir de una lectura tan necesaria como este libro, inalcanzable, satírico y hasta utópico.



María Tena
Nada que no sepas
Madrid (España),
Editor digital: Titivillus,
2018, 114 páginas.

María Alejandra López Chacón

Universidad de Los Andes, Venezuela
mariaalejandralopezchacon@gmail.com



¿Cómo citar?
López, María Alejandra. "María Tena. *Nada que no sepas*".
Contexto, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 288-290.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

La ambición de poder ha sido una constante en el sujeto y es más evidente aún en el hecho de gobernar una nación. Tras esta búsqueda, lo social, lo político y lo económico son aspectos que están presentes en un ambiente de caos que vulnera la tranquilidad de cada ciudadano. Por esto, la migración se constituye en una vía para hallar soluciones que llevan al cumplimiento de un sueño que, de manera general, busca satisfacer las necesidades básicas del sujeto como todo lo que permite garantizar la calidad de vida.

Nada que no sepas (2018) de María Tena es una narrativa de trama lineal sobre hechos que referencian dos mundos diversos, Uruguay y España. En el sentido de las migraciones constantes que hacen del texto un ejemplar con una trama dinámica. El lenguaje usado por la escritora permite la lectura rápida de los dos capítulos que estructuran su forma. Dados los contextos de los países ya mencionados, remite a pensar, por ejemplo, en el caso de Uruguay a las dos perspectivas históricas que intentan describir la situación política y social en los años sesenta.

En este orden de ideas, la primera perspectiva describe a Uruguay como una nación del tercer mundo en la creciente espiral de estancamiento económico que influyó y obligó a sus ciudadanos a migrar. Asimismo, la segunda perspectiva describe a Uruguay como uno de los mejores países de los sesenta, dada su democracia garantista y a la estabilidad económica lograda en comparación con los demás países suramericanos, lo que le hacía la nación perfecta para recibir a los migrantes de cualquier parte del mundo.

Ambas perspectivas históricas de Uruguay sugieren la tendencia que María Tena revive para recrear el ambiente narrativo de su novela. A través de la voz activa de la narradora protagonista que abarca tres etapas de su vida, el pasado, el presente y el futuro, la lleva a resolver el enigma de la muerte de su madre. Por otra parte, alude un pasado histórico de convulsión dado por los enfrentamientos constantes entre el gobierno y el Movimiento de Liberación Nacional, conocidos como los Tupamaru, con sus pretensiones de instaurar en el país las ideas socialistas de Marx, en la imagen de la guerrilla de tipo urbano.

De ahí que el personaje de Yuyo, amigo de la narradora, represente a los dirigentes políticos y manifestantes de izquierda, por cuya actividad política fue llevado a la cárcel. Por esto, la escritora expresa del personaje lo siguiente: “hoy su leyenda, su lucha, casi lo convierten en un desconocido” (p. 72). Se suma la importancia del personaje para que la narradora se acerque más a los motivos que ocasionaron la muerte de su madre, además del deseo de conocer los detalles de su personalidad.

En relación con España, en época de guerra (1936-1939), sitúa al lector en la historia que evidencia una situación convulsionada del sector económico, separatista y social del momento. Igualmente, las migraciones surgidas por el caos que dio paso a la extrema pobreza y a los conflictos entre monarcas y republicanos. Aparece el papel de los personajes que migran en la posguerra de España a Uruguay, en especial de Lucía, madre de la narradora, con su pareja Pablo. A lo largo de la

novela, Lucía se expresa del siguiente modo: “Y en la venganza. No contra Pablo, no contra mis hijos tan pequeños. Venganza de la posguerra, de aquel Madrid de luto. Esos bombardeos de los que solo recuerdo los refugios. El miedo de salir a la calle” (p. 96).

A la par, temas como el amor inconcluso y las infidelidades abarcan aspectos afectivos y morales de los personajes, que poseen diversos roles en el contexto familiar. De manera que las acepciones de “familia” se tornan subjetivas y dependen de cada uno el cómo se interprete. De esta forma, María Tena expone a los lectores al fenómeno de la migración de manera transicional, que se presenta no solo en la actualidad sino que ya desde el pasado es muy común.

Para finalizar, la migración es repetitiva en cada sujeto. Resulta semejante a un espejo mediante el cual cada lector puede reflejarse a sí mismo desde su realidad social. Además que el proceso de lectura de *Nada que no sepas* (2018) le trasladará hacia el placer literario, hacia la cultura histórica y demás aspectos de interés concernientes al valor de la memoria y la identidad.

La escritora María Tena (1953) ganó el XIV Premio Tusquets Editores de Novela 2018, gracias a esta novela. Es licenciada en Filosofía y Letras, especialidad de Literatura Hispánica, y en Derecho. Posee una amplia trayectoria profesional como colaboradora para revistas literarias y ha publicado cuentos, entrevistas y artículos digitalizados e impresos.

El libro está disponible en ebookelo.com



Rivara Kamaji, Greta
*Poemas de la espera
que desespera*

México,
Ediciones Monosílabo,
2018. 68 Páginas.

Samy Reyes

Universidad Nacional Autónoma de México
samyzacarias@hotmail.com



¿Cómo citar?
Reyes, Samy. "RivaraKamaji, Greta.
Poemas de la espera que desespera".
Contexto, vol. 25, n.º 27, 2021, pp. 291-294.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Vivir es estar en contacto con lo otro y el otro, pero también consigo mismo, ese “sí mismo” que muchas veces creemos conocer, pero que es más ilusorio que real. Esperar al otro, pero también esperarse a uno mismo es una de las propuestas que el lector puede encontrar en los poemas de Greta Rivara Kameji. Y se dice aquí *propuesta*, porque los poemas van haciendo una puesta en escena de lo que la filosofía y la poesía pueden lograr al unificarse.

Entre líneas nos encontraremos un diálogo entre autores filosóficos y poéticos, especialmente en aquellos que trabajan la otredad (Ricoeur, Gadamer, Levinas). El otro “que altera mi alteridad / que profana mi otredad / que mata mi mismidad” (p. 55), que me modifica y que modifico, pero también el Yo que se busca a sí mismo, que se quiere alcanzar como si fuera otro ser, se va mostrando en un diálogo poético. De ese modo, Rivara va tejiendo entre los poemas una relación de espejos: el otro que soy yo, el otro que no soy yo; sin embargo, persigo desde esto que soy y que no soy a la vez; delirio de la poeta que se reconoce viva, pero también en el borde de la muerte, “el lugar de lo siniestro” donde “aguarda la llegada / de mi ser inicial / desnudo y sin memoria” (p. 9). La muerte, borde que la hace ver más allá de sí misma y de lo mismo en un espacio sin memoria y originario. Así, el juego de espejos se expresa del siguiente modo: “soy en mi atreverme / en mi desearme seducirme / en mí, que soy otro, otro que desde sí / regresa a mí, regresarme, / dotarme de la gramática reflexiva / de mi singularidad plural / de mi universal particularidad” (p. 54). Ese yo que se invoca como particular es más un sentido, un punto de referencia que va jugándose y jugando con el poema a lo largo del poemario.

Se reconoce también como un punto de referencia lúgubre, doliente; el dolor se muestra como aquello que posibilita la apertura, que lanza al sujeto a buscar al otro fuera de sí. Poesía íntima que busca romper el solipsismo, que busca encontrar otra referencia que no se reduzca a la mismidad. Búsqueda esperanzada, desespera en su intento, se encuentra a veces derrotada, imposibilitada, alcanzada por el yo adolorido. Y sin embargo: “morir de silencio / es llorar de gemidos / es implorar presencias / y rescatar el sonido / con el que se olvida vivir” (p. 44). Poemas del dolor que se descubre como posibilidad de compañía, posibilidad que, como Nietzsche, puede ser una fantasía que cure por un momento el dolor, fantasía que alivia, poesía que sana y abraza a la poeta abandonada en su soledad; palabra que abre la posibilidad, aunque sea en el engaño poético, de encontrarse con el otro: “en este sentir / de azules alucinaciones / confirmo mi realidad / exaltando mi palabra / que una vez más se levanta / para tomarme de la mano / y proclamar mi quererte-necesitarte” (p. 40), y que van encontrando su expresión “por el sendero oscuro / de lo indescifrable” (p. 43).

Espacio propiamente nocturno, tenebroso, fúnebre donde la poesía parece alcanzar cierta vida, cierta fuerza oscuramente luminosa.

Las imágenes de la esperanza y la desesperanza entran en juego con las de la fantasía,

el delirio, el mundo tenebroso, y esa muerte como destino, pero que con la palabra construye un nuevo horizonte. Y es que, si el límite de la vida es la propia muerte, el límite del yo es el otro; pero los límites son eso: puntos de conexión, espacios originarios, lugares de encuentro. Así, ahí donde Rivara va mostrando que la poesía es un hablar del yo, también es un hablar del otro; ahí donde la poesía habla de la vida creadora, también de su muerte. Nos dice Rivara: “te conviertes en letra / caminando en poema / en frase develada / que ocupa el destino / de éste mi escribir / escribirme, escribirte...” (p. 41). La claridad en Rivara echa su sombra reconociendo que el acto de escribir al yo es escribir también al otro. Los contrarios se armonizan: el yo con el otro, la muerte con la vida, la palabra con el silencio. Armonía que, incesantemente, Rivara va tejiendo, en la esperanza de su construcción, pero también en la desesperanza de su imposibilidad fáctica.

“Cantar horrores / es poetizar figuras / es invertir mi historia / en el obscuro discurso / de un cuerpo muerto” (p. 62). Con estas palabras, la poesía va tomando su posibilidad de reconstruir el punto de referencia, de imaginar nuevas posibilidades, de darle *otro sentido* al sentido ya obtenido. Direccionar, tergiversar, reconstruir y hasta horrorizar se vuelven herramientas de la poesía para dar nuevas figuras que mantengan la fuerza poética creadora. También una preparación para la vida y para el horror de la vida. Así, la poesía permitiría que la espera no desespere del todo, que logre regresar a sí hasta en medio del terror de estar vivo. Con ello, los poemas nos van arrastrando a un juego entre lo imposible y la existencia dada, entre lo soñado y lo creado; entre la muerte y la vida y la agonía de estar vivos, pero que también es contemplación, placer, espera, creación de la vida a través de una especie de gozo poético.

Termina Rivara con los siguientes versos: “[...] pasados los tiempos / recordaré la historia, / aquella que inventamos / y de la que surgimos / aquella que reímos / y nos hace creadores” (p. 63).

Con todo esto podemos situar a Greta Rivara Kamaji en una poesía que nace de una observación de la vida, pero que también hunde sus raíces en las investigaciones filosóficas. Siendo ella doctora por la Universidad Nacional Autónoma de México, desde sus inicios tuvo interés por cierto pensamiento donde la vida no fuera sofocada por el racionalismo imperante, sino que pudiera dialogar y armonizarse con la parte creadora del ser humano, con su lado poético, inventor, fantasioso; también oscuro, frenético y lunático. Una poesía que, como podría ser la de Elsa Cross y Angelina Muñiz-Huberman, ambas también académicas de la UNAM, entra en una relación constante con el mundo filosófico e intelectual, encontrando puntos de encuentro y de expresión de la vida humana de modo que el pensamiento, como la poesía, entren en una relación constante de creación y amistad.

Por último, cabría señalar que este intento, intencionado o no, en *Poemas de la espera que desespera*, refleja el gran conocimiento de Rivara de la obra de María Zambrano, de la cual está especializada y donde se podrá encontrar una constante búsqueda de una nueva forma

de expresión: la razón poética. Así pues, el lector encontrará en esta antología poemas para sentir la vida, la muerte, el amor y la esperanza; pero también para meditar, de un modo diferente, sobre los temas más intensos de la filosofía: la existencia, la otredad, el tiempo, la historia, y claramente, la poesía.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *H2O* / sin fecha / acrílico sobre lienzo / 37 x 36 cm

Cuento

La carpa

Dmitry Kalmykov¹

— ¡Ella dice: “Huele a algas”! ¡Qué tonta de verdad! — Misha se rió y arregló el cinturón de seguridad puesto sobre el freno de mano.

El motor traqueteaba y zumbaba, el viento silbaba entre los vacíos de la ventana lateral y en los huecos del piso podrido, pero ninguno de los sonidos podía callar la palabrería de Misha.

— Todo eso le metió la suegra. Imagina, me dice que yo no como la carpa, porque tiene muchas espinas. ¡Qué tonta! ¿Cómo vivió tantos años con semejante mente torcida? ¡Ja, ja! ¿Y qué con las espinas? ¡Ni mascas! ¡Sacas la espina y comes la carne! ¡Y la carpa es un pez excelente! Especialmente ahumado. También es bueno frito o al vapor. Coño, ya me dio hambre. Mira, ¿qué hay de tragar?

Vasya apenas tocó el pasador y la tapa angular se cayó mostrando la boca oscura de la guantera del Jhiguly². Cayeron susurrando el montón de papeles a sus pies. Vasya se puso a recogerlos.

— Déjalo, es pura tontería — lo paró Misha — . Toma mejor la bolsa.

En la mano de Vasya entró una bolsa pesadita. El pan blanco, el jamón ahumado y una navaja con un diseño grueso de ardilla encima de la manilla. Vasya se puso a hacer sándwiches. Con el traquetear del auto, el cuchillo se deslizaba constantemente y Vasya lo dirigía con cuidado, así que los pedazos del pan y jamón salían de dos dedos de grosor.

— ¡Qué carajo! ¡Barriga llena, corazón contento! — dijo Misha, mirando el sándwich que le pasaban.

Vasya se quitó las migas de las rodillas y guardó de nuevo los restos del pan y jamón en la guantera.

1. Escritor ruso (n. 1986). Graduado del Instituto de Literatura A. M. Gorky (2010). Miembro de la Unión Estatal de Escritores Profesionales (desde 2013). Premio M. Voloshin en categoría “Relatos cortos” (2012). Participante invitado de Foro de los Escritores Contemporáneos de Moscú (2013, 2015). Becario de Ministerio de Cultura de Rusia (2014, 2016, 2017, 2019). Publicaciones en revistas: “La bandera”, “Octubre”, “Volga”, “La costa nueva”, “Gvideon”. Libros editados: *El diario de un maestro provincial*, P. G. Karudo (2015); *¡Vivir!* (2018), libro de cuentos de escritores contemporáneos.

2. Automóvil antiguo y de uso popular en la Unión Soviética.



—Lenka me dijo que tú estás como deprimido. —Misha estaba ronco por haber tragado el sándwich en seco—. Y yo la conozco hace rato. Pero, tranquilo, que no tuve nada con ella. Sólo éramos vecinos en Kalitna. Íbamos a la misma escuela. Aunque sea diez años menor que yo, recuerdo cómo le puede sacar ella la piedra a uno. Su madre le rompió más de un rastrillo en la espalda. ¡Ja, ja! Siempre venía a la bodega y compraba dos rastrillos, uno para usar y el otro para Lenka. Claro que, con semejante carácter, a cualquiera lo vuelve loco. Pero yo conozco un remedio. Vamos a Himky, a la calle de Butakov. ¡Allí, en el paso peatonal, hay unas reinas divinas! Yo entendí en seguida: tú eres fiel. Pero eso se necesita como un remedio. ¡Lo tomas y listo! Así que no hagas mala cara. El poner cuernos bien hechos fortifica el matrimonio. Comprobado. Todo mejor que andar dejado, porque eso no es vida. Hay que moverse. Igual, la vida te va a obligar. Por ejemplo, yo manejé la última vez en 1989. En el ejército manejaba un camión, y ahora lo he necesitado por trabajo. Compré esta chatarra por trescientos dólares y otra vez al volante. Coño, salimos tarde. Pero no importa: nos apuramos y alcanzamos a sentarnos al lado del fuego.

Misha se dirigió al pueblo. El disco solar se escurría goteando detrás de las cimas de los pinos tiñendo de rojo el cielo.

—Trae la cuerda. Está en el baúl.

Misha abrió la tienda de campaña y estaba poniendo las varillas en la tierra. Mientras Vasya se ocupaba con la cuerda enredada, la cúpula de la tienda se elevaba no tan alto encima del claro, y Misha prendía el fuego.

—Déjala donde estaba. —Misha señaló la pelota en las manos de Vasya—. Encontré otra.

El fuego ya estaba chirriando en la entrada de la tienda. El compresor sonaba hinchando el bote de goma. Misha agarró la caña y un bolso de pescar.

—Vamos. Miramos el fondo mientras tanto.

Las tablitas grises se movían y crujían debajo de los pies de Misha y Vasya.

El muelle serpenteaba un poco entre los pilares de soporte podridos que sobresalían del agua. Cuando llegaron al borde, Vasya miró hacia atrás. El fuego, la tienda y el carro se achicaron. De la superficie oscura del agua, de vez en cuando, salía el plumaje de la niebla y se deslizaba lentamente hacia la orilla. Misha puso el plomo al sedal, braceó la caña, el agua sonó suavemente lejos del muelle. Misha giraba la manilla del carrete sin prisa.

—Mira la punta, tiene que ir abajo. ¡Eso! —Se notó que la punta de la caña se dobló—. Entonces, allí hay un hueco. A la carpa le gustan los huecos. Se acuesta y es difícil sacarla de ahí.

Misha miraba la orilla en búsqueda de unas señales.

—Cuando vayamos en el bote, le tiramos algo. Me huele a que, si la carnada sirve, va a salir una bien buena. El lugar es perfecto.

El remo entró suavemente al agua.

Dos hilos delgados parecidos a las cicatrices se estiraron detrás de la pala y se disolvieron como burbujas sin peso.

— Listo, frena aquí mismo —susurró Misha con la bolsa. — Todavía está caliente. Herví cebada y añadí maíz. A ella le gusta mucho. La vez pasada picó con el maní, pero no me gusta repetir, aunque sea en un nuevo lugar.

Vasya miraba cómo los pedacitos grises desaparecían en la profundidad.

— Lo más importante es no exagerar con la carnada. De lo contrario, se llena y no le interesa el gancho. Aquí el secreto es llenar a los pececitos chiquitos, que son más rápidos, dejando la carpa grande con hambre, para que sienta el olor y suba desde el fondo. ¿Está claro? La carpa grande no va a venir a tus manos por su cuenta. Hay que conseguirla. Bueno, a remar.

Se oscureció por completo, sólo el cielo negro sin estrellas arriba y el agua negra abajo.

— Agarra por allá. ¡Así no es! ¡La vas a enredar!

Vasya no podía con los hilos delgados de la red, los dedos le fallaban, la red se le enredaba, agarrándole los botones de la ropa.

— Dale, desenrédala. Vamos a lanzarla. Por allí, lejos. Cuento hasta tres. ¡Uno, dos, tres!

La red se sumergió suavemente en el agua.

— Todo en orden. Por si pasa la policía, la red no es de nosotros, no sabemos de quién es. ¿Entendiste? Pero no te cagues, ellos son perezosos. A mí no me agarraron ni una sola vez. Mañana en la madrugada la subimos, ponemos todo en el baúl y nos sentamos en la orilla con las cañas. Por aquí hay una procesadora de pescado, así que va a haber buena pesca. Calcula por noche unos doscientos dólares. Me conocen bien en el mercado, van a recibir sin preguntar nada. Pásame el remo. De regreso, remo yo.

El fuego no estaba tan alto, pero sí muy caliente. Vasya estiró hacia el fuego sus pies mojados con mucho gusto. Misha le tiró a su lado una botella de vodka y un paquete de vasos desechables.

— Sirve, mientras yo pongo la mesa —ordenó Misha, y empezó a rebotar entre el carro y la fogata como una bola de pingpong.

Cuando crujió la etiqueta, la mesa del caucho de repuesto cubierto con una hoja de cartón ya estaba lista. Misha estaba abriendo las latas.

— Como si el Cristo hubiera caminado por mí. — Misha acarició su pecho y miró el vaso vacío. — ¿Cómo es eso que dices, que no hay muerte? Mejor termina con eso. Lenka dijo que está preocupada por ti, que puedes suicidarte. Pero hay que vivir. ¿Crees que yo no pasé por pensamientos así? ¡Ay, hermano! Mi madre se murió cuando yo tenía ocho años... Cada uno puede encontrar la razón. Pero ¿para qué? Uno se siente mal cuando no se interesa por nada. Algún oficio. No trabajo, sino algo para el alma. Lo más importante es no dejar que se caigan las alas. Es como en la niñez: haces una silla en el liceo, la traes a la casa, tu papá te estrecha la mano, te da una palmada en el hombro, ahí mismo te sientes una persona.

Pruébalo tú, haz algo. Para que a ti mismo te guste... ¡No tiene nada que ver con una silla! Hazte una tarea y la cumples. ¿Por qué crees que me gusta pescar la carpa? Porque es una tarea compleja. Encuentra un lugar, alista los materiales, escoge la carnada, búscala y trata de agarrarla. ¡Esa no es una sardina! A la carpa hay que engañarla, vencerla. Bueno, también siempre se puede comprar una carnada especial, revisar todo el fondo con sonar. ¿Y tú qué crees? ¡El sonar ahora se vende regalado! Pero así no es interesante. Eso es de lo que estoy hablando. Resulta que, con todos esos trastos, como que la atrapas y agarras seguro. Pero prueba a actuar con tu astucia. ¡Así vas a respetarte!... Dime si te estoy aburriendo. No te avergüences. Yo tampoco lo necesito mucho, solo que Lenka me pidió el favor. Como si yo te devolviera a la familia, ¡ja, ja! Pero por mí, la solución es que te acuestes con otras mujeres, y vas a estar como nuevo. El agua estancada se pudre rápido. Tú eres un buen tipo, pero necesitas una sacudida... ¿Cómo que no va a funcionar? ¡Olvídalo! ¿Cómo que no hay sentido? Con semejantes pensamientos, hermano, lo único que te queda: hundirte en el fango, ¡ja, ja! Vamos a tomar otra más, para no hablar tanto.

Misha se calmó con la misma velocidad que hacía las cosas. Se hizo completamente invisible en el sueño. Su ronquido no se oía en el claro y no inflaba las paredes de la tienda de campaña. No se movía ni murmuraba. Como si Misha hubiera desaparecido por completo.

Vasya se acercó al agua. Las nubes nocturnas se aclararon, el aire se puso gris y húmedo. Acostado en el muelle, Vasya se puso a escuchar. El silencio se disolvió poco a poco con el sonido del agua, el tañido de los mosquitos, el susurrar de los arbustos, el canto de las ranas. Vasya estaba acostado en las tablas húmedas, absorbiendo los sonidos y sensaciones. El viento venía con ráfagas lentas y suaves, zumbaba llamando debajo de las maderas. El sonido del agua se ponía inquieto e impaciente.

Vasya se paró, se quitó la ropa rápido y fue caminando hacia el borde del muelle. Ahí otra vez se acostó en el mismísimo borde, sobresaliendo su coronilla encima del agua. El aire frío quemaba su piel. Vasya sentía como en todo el cuerpo, a través de las redes de los capilares y los canales de venas, fluía la sangre caliente. Volteó la cabeza hacia un lado y se aplastó rápido. La nariz y la boca se estiraron hacia adelante. Vasya quería parpadear, pero sus párpados habían desaparecido. Sentía como si todo el cuerpo se hubiera pegado. Se convirtió en gelatina y otra vez se puso rígido. Los órganos, huesos y músculos se hicieron un solo terrón que otra vez se fue deshaciendo, y poco a poco fue transformándose en otra estructura. Vasya estaba quemándose desde adentro. Lo punzaban y cortaban, rompían y jalaban. Quería gritar, pero la boca se abría y se cerraba silenciosamente. Vasya se retorció del dolor, golpeaba las tablas con la cola, trataba de soltarse, saltar por encima del cuello. El aire frío le quemaba las branquias. Desesperado, Vasya daba un tirón tras otro. Con la mirada turbia veía el borde del puente, pero estaba demasiado lejos. Las tablas empezaron a temblar debajo de su cuerpo. Desde la niebla gris apareció una figura humana.

— ¡Coño, qué grande es! — Misha agarró hábilmente la carpa por debajo de las branquias. — ¡Vasya! ¡Vasya! ¿Dónde estás? ¡Levántate! Parece que traes buena suerte, jja, ja! Nadie va a creer: un semejante hipopótamo se tiró él solo del agua. ¿Oíste? ¿Dónde estás? ¡Vasya! Mejor dicho, es tuya la pesca. ¡¿Dónde carajo estás?!

La carpa agitó la cola nerviosamente y casi se deslizó de las manos de Misha.

— Bueno, carpita, ya dejaste de nadar.

Misha se sentó en cuclillas, apretó el pez con los cachetes contra las tablas para que el cuerpo no tocara la madera y presionó rápido, rompiéndole a la carpa la espina dorsal.

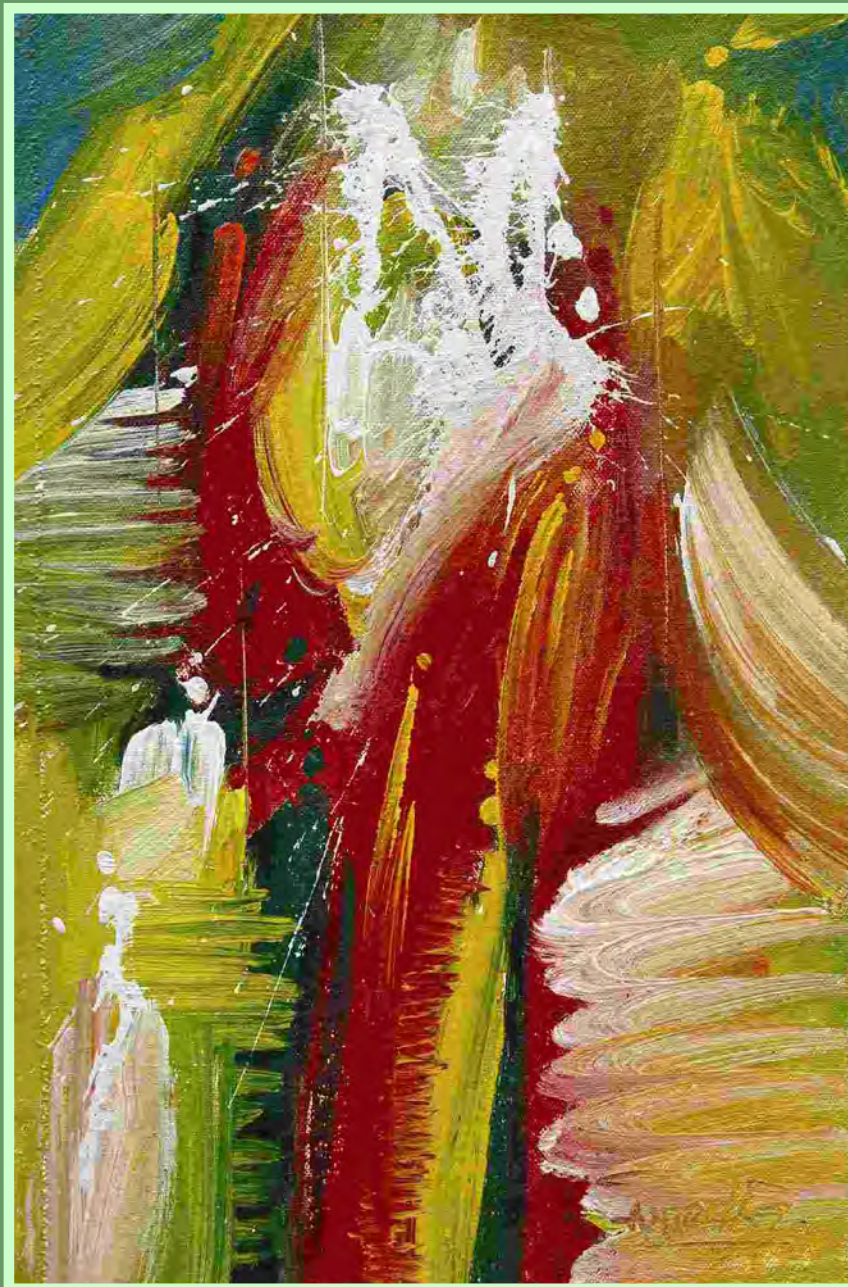
— Lenka va a estar muy contenta...

Traductora: Olga Slyuñko

Revisión y corrección: F. Morales-Ardaya

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Sin título* / 2008 / acrílico sobre lienzo / 70 x 50 cm

Normas para autores

1. Normas para autores

1.1. Tipo de archivo

Los artículos deben ser enviados en formato electrónico como documento de Microsoft Word o cualquier otro software procesador de textos compatible, con extensión .doc o .docx, y sin contraseña o clave de acceso (*password*).

1.2. Extensión mínima y máxima, y numeración de las páginas

La extensión mínima de un **artículo** es de quince (15) páginas o cuatro mil (4.000) palabras, y la máxima, de veinticinco (25) páginas o nueve mil (9.000) palabras.

La extensión mínima de una **reseña** es de una (1) página o trescientas cincuenta (350) palabras; la máxima, de tres (3) páginas o mil (1.000) palabras.

La extensión máxima del **título** y los **intertítulos** (títulos interiores) de un artículo es de veinticinco (25) palabras, aproximadamente dos o tres líneas. Sobre el título de las reseñas, véase la sección **2.3**.

Las páginas deben llevar numeración consecutiva y centrada en su margen inferior.

1.3. Tamaño de página, márgenes, interlineado, tipo y tamaño de fuente

El texto debe estar escrito:

- en tamaño carta,
- con márgenes “normales”¹ (entre 1 pulgada y 1 pulgada y $\frac{1}{4}$ = entre 2,5 cm y 3 cm),
- con interlineado de espacio y medio (1,5), y
- con fuente tipográfica Book Antiqua a 11 puntos (salvo el título principal del artículo y los títulos traducidos para los resúmenes (véanse las secciones **1.6** y **1.7**, *Libro de estilo de Contexto*, disponible en la página web).

Si no está disponible esa letra, puede ser otro tipo romano con serifa (p. ej. Times New Roman, Garamond, Palatino Linotype, Lucida Bright...). Se pide a los autores *no* usar tipos paloseco (*sans serif*; p. ej., Arial) o egipcios (*slab serif*; p. ej., Courier).

1. Normales según el comando del procesador de textos más usual (Word de Office).

1.12. Recapitulación: Formato general para los textos dirigidos a *Contexto*

- **Tamaño de página:** Carta.
- **Márgenes:** “Normales” según el comando del procesador de textos.
- **Interlineado:** Espacio y medio (1,5) en el cuerpo del texto.
- **Tipo (fuente):** Book Antiqua (preferible; en su defecto, un tipo romano con serifas, con ojo similar), a 11 puntos en el cuerpo del texto.
- **Párrafo:** Párrafo inglés (ordinario), con sangría de 1 cm, justificado. *Atención:* Sin línea en blanco ni espacio aumentado entre párrafos.
- **Datos de identificación:** Nombre del autor (línea 1), filiación institucional principal y país (línea 2), y medio de contacto (línea 3). Todas las líneas, en bandera derecha. Títulos académicos, otras filiaciones y otros medios de contacto, en nota a pie de página.
- **Títulos e intertítulos:** a) El título del artículo, a 16 puntos, en redonda normal, centrado; b) los títulos de los resúmenes en inglés y francés, a 14 puntos, en redonda normal, centrados; c) los intertítulos, en redonda negrita, en cursiva negrita, en versalita normal o en cursiva normal, según el nivel del texto, y todos a 11 puntos, como el cuerpo del texto, y alineados a la izquierda. El título de la lista final de referencias va en negrita normal, a 11 puntos y centrado.
- **Notas a pie de página:** Con numeración arábiga, justificadas, en el mismo tipo de letra que el cuerpo del texto, pero a 10 puntos e interlineado sencillo (1,0). Debe usarse el comando para la inserción y numeración automática de las notas al pie.
- **Encabezados y pies de cuadros y figuras:** En el mismo tipo que el cuerpo del texto, pero a 10 puntos e interlineado sencillo (1,0). Centrados si no ocupan más de una línea; justificados con sangría francesa si tienen dos o más líneas. Se admite el párrafo español.
- **Cita en línea con el texto, en bloque, en epígrafe:** Véase el capítulo 3 del *Libro de estilo de Contexto*.
- **Lugar y fecha del texto:** En línea aparte después de la última línea del artículo y antes de la lista de referencias, en bandera derecha.
- **Lista de referencias u obras citadas:** Véase la sección 3.6 (*Libro de estilo de Contexto*, disponible en la página web).

2. Reiteramos: si el encabezado o el pie tienen solo dos líneas y la segunda es visiblemente más corta que la primera, ambas pueden ir centradas si la segunda sigue siendo la más corta.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TÁCHIRA VENEZUELA



**MAESTRÍA
EN LITERATURA
LATINOAMERICANA
Y DEL CARIBE**