

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 26 - n.º 28 - Año 2022
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Ocaso Caribe* / 2020 / acrílico sobre tela / 150 x 160 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. 26 - n.º 28
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)

ASISTENTE EDITORIAL

María Alejandra López Chacón
(Universidad de Los Andes, VE)

EDITORES INVITADOS DEL DOSSIER

Cristian Suárez Giraldo (Universidad Escuela de Administración, Finanzas y Tecnologías, CO)
Paula Dejanon Bonilla (Universidad Libre, CO)

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 de Federal do Rio de Janeiro, BRA)
Gilmei Francisco Fleck (Universidade de Estadual do Oeste do Paraná, BR)
Isabel Piniella (Universidad de Berna, SUI)
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 Silva Henríquez, CL)
Luis Mora Ballesteros (The City University of New York, EUA)
Mariana Libertad Suárez (Pontificia Universidad Católica del Perú, PE)
Miguel Gomes (The University of Connecticut, 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

Anderson Jaimes (Museo del Táchira, VE)
Alexandra Alba (Universidad de Los Andes, VE)
Cristian Suárez Giraldo (Universidad Escuela de Administración, Finanzas y Tecnologías, CO)
Diego Rojas Ajmad (Universidad Nacional Experimental de Guayana, VE)
Dmitry Kalmikov (Unión Estatal de Escritores Profesionales, RU)
Douglas Uzcátegui Pérez (Universidad de Oriente, VE)
Fania Castillo (Universidad de Los Andes, VE)
Francisco Castillo Linares (Universidad de Los Andes, VE)
Ivonne De Freitas (Universidad Simón Bolívar, VE)
Ildelfonso Méndez Salcedo (Universidad Nacional Experimental del Táchira, VE)
Jovino Pizzi (Universidad Federal de Pelotas, BR)
Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)
Nathaly Pineda (Universidad de Los Andes, VE)
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)
Paula Dejanon Bonilla (Universidad Libre, CO)
Richard Escalante (Universidad de Los Andes, VE)
Rubén Darío Jaimes (Universidad Simón Bolívar, VE)
Yildret Rodríguez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador, VE)

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

Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)
Leonardo Bustamante (Universidad de Los Andes, VE)
Marisol García Romero (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 28

Iván Romero (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

DIRECCIÓN

Coordinación de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe,
Edificio D, Oficina 4, Universidad de Los Andes, Táchira
revistacientificcontexto@gmail.com | contexto@ula.ve
http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto
Facebook: Revista Científica Contexto

in memoriam
Bernardo Navarro
y Elkin Calle

Contexto

SUMARIO

PRESENTACIÓN

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

11

DOSSIER: MIGRACIONES, DESPLAZAMIENTOS Y DEJACIÓN DE TIERRA EN LA LITERATURA COLOMBIANA

Presentación del DOSSIER

Paula Dejanon Bonilla y Cristian Suárez Giraldo

15

Andrés Chamorro Agudelo

Variaciones en la narrativa de La violencia en Colombia

18

Jaime A. Orrego

La fachada que cubre *Al pie de la ciudad*: El olvido a los inmigrantes

40

Ana Elena Builes-Vélez y Danny Jean Paul Mejía-Holguín

Distopía frontera y desplazamiento en la novela *Ver lo que veo* de Roberto Burgos Cantor

58

Paula Dejanon Bonilla y Cristian Suárez Giraldo

Narraciones de destierro: memoria, testimonio e identidad

72

Jorge Ovalle

La ruptura entre la crítica literaria colombiana y las crónicas de Alfredo Iriarte: un problema de divulgación histórica

85

ARTÍCULOS

Miguel Gomes

Poesía, alegoría y nación en el romanticismo hispanoamericano

103

Cecilia Cuesta Cuesta

Performance y crónica literaria como resistencia en la obra de Pedro Lemebel

128

Luis Barrera Linares

Política feminista o el doctor Bebé (1913): Venganza literaria, autoritarismo y corrupción política

143

Omar Osorio Amoretti

Militantes de la ferocidad, hijos de la barbarie: la visión de los andinos como responsables de la degeneración nacional en las *Memorias de un venezolano de la decadencia*, de José Rafael Pocaterra

165

Robert Guerrero Pérez Las imágenes sensoriales en algunos relatos de Gustavo Díaz Solís	177
Gladys Teresa Niño Sánchez Rufino Blanco Fombona en la narrativa hispanoamericana de la independencia de Venezuela	194
José Javier Chacón Contreras <i>Caracas sangrante</i> en la escritura de Alejandro Rebolledo y en la fotografía de Nelson Garrido	212
Nelly Prigorian La literatura rusa como acto ético y político	231
Laura Fabregat Aguiló El neofantàstic en l'obra de Manuel Baixauli	245
Koffi Syntor Konan <i>Lazarillo de Tormes</i> , obra precursora del realismo social en España	264
Samy Zacarías Reyes García Hospitalidad, plasticidad y diferencia	276
ENTREVISTAS	
“Del diletantismo y el ombliguismo pasamos a un profesionalismo respetable”: Entrevista al profesor y escritor Luis Barrera Linares Marisol García Romero y Alexandra Alba	296
“Los libros generan un impacto emocional incuestionable, especialmente en estos momentos en que crecen la angustia y la incertidumbre”: Entrevista a Fanuel Hanán Díaz Marisol García Romero y Alexandra Alba	318
RESEÑAS	
Karina Sainz Borgo <i>La hija de la española</i> (2019) María Alejandra López Chacón	327

DOCUMENTOS

Cuento: ¿Afrodescendiente yo?
Rubén Darío Jaimes

331

Trabajos de grados aprobados en la Maestría en Literatura Latinoamericana
y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Venezuela (2018- 2020)
Camilo Ernesto Mora Vizcaya

338

Índice acumulado de *Contexto* (1994 - 2021)
Marisol García Romero

342

Normas para autores de *Contexto*

373

SUMMARY

PRESENTATION Camilo Ernesto Mora Vizcaya	11
DOSSIER: MIGRATIONS, DISPLACEMENTS AND LANDING IN THE COLOMBIAN LITERATURE	
Presentation of Dossier Paula Dejanon Bonilla y Cristian Suárez Giraldo	15
Andrés Chamorro Agudelo Variations in the narrative of The violence in Colombia	18
Jaime A. Orrego The facade that covers <i>At the foot of the city</i> : forgetting the immigrants	40
Ana Elena Builes-Vélez y Danny Jean Paul Mejía-Holguín Dystopia, border, and displacement in the novel <i>Ver lo que veo</i> by Roberto Burgos Cantor	58
Paula Dejanon Bonilla y Cristian Suárez Giraldo Narratives of exile: memory, testimony and identity	72
Jorge Ovalle The breach between Colombian literary criticism and Alfredo Iriarte's chronicles: a problem of popular history	85
ARTÍCULOS	
Miguel Gomes Poetry, allegory and nation in Spanish-American Romanticism	103
Cecilia Cuesta Cuesta Performance and Literary Chronicle as Resistance in Pedro Lemebel's work	128
Luis Barrera Linares <i>Política feminista o el doctor Bebé</i> (1913): Literary vengeance, authoritarianism and political corruption	143

<p>Omar Osorio Amoretti Militants of ferocity, children of barbarism: a vision of the Andean people as responsible for the national degeneration in the <i>Memoirs of a Venezuelan of decadence</i>, by José Rafael Pocaterra</p>	165
<p>Robert Guerrero Pérez Sensory images in some short stories by Gustavo Díaz Solís</p>	177
<p>Gladys Teresa Niño Sánchez Rufino Blanco Fombona in the hispano-american narrative of the Independence of Venezuela</p>	194
<p>José Javier Chacón Contreras <i>Caracas sangrante</i> in the writting of Alejandro Rebolledo and in the photography of Nelson Garrido</p>	212
<p>Nelly Prigorian Russian literature as an ethical and political act</p>	231
<p>Laura Fabregat Aguiló The resource of the Neophanthstic in the literary work of Manuel Baixauli</p>	245
<p>Koffi Syntor Konan <i>Lazarillo de Tormes</i>, a forerunner for social realism in Spain</p>	264
<p>Samy Zacarías Reyes García Hospitality, plasticity and difference</p>	276
<p>INTERVIEW</p> <p>“From diletantism and navelism we went on to a respectable professionalism”: Interview with professor and writer Luis Barrera Linares Marisol García Romero y Alexandra Alba</p>	296
<p>"Books generate an unquestionable emotional impact, especially in these moments when anxiety and uncertainty are growing": Interview with Fanuel Hanán Díaz Marisol García Romero y Alexandra Alba</p>	318
<p>REVIEWS</p> <p>Karina Sainz Borgo <i>La hija de la española</i> (2019) María Alejandra López Chacón</p>	327

DOCUMENTS

Story: Afro-descendant me?

Rubén Darío Jaimes

331

Degree projects approved in the Master's Degree in Latin American and Caribbean Literature at the Universidad de Los Andes, Venezuela (2018-2020)

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

338

Cumulative *Contexto* Index (1994 - 2021)

Marisol García Romero

342

Rules for authors of *Contexto*

373

PRESENTACIÓN

La Revista Anual de Estudios Literarios *Contexto*, de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes (Venezuela), se complace en presentar el vol. 26, n.º 28, correspondiente a enero- diciembre 2022.

Antes de comenzar la presentación, como corresponde, de los trabajos que conforman esta edición, dedicamos unas palabras de reconocimiento póstumo al integrante del Consejo de Redacción de *Contexto*, Bernardo Navarro Villareal (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), compañero de este proyecto editorial, quien a pesar de su juventud y vitalidad no pudo ganarle la batalla a un flagelo que embarga nuestros días, como es el COVID-19. Ha sido una terrible pérdida para el equipo de la revista, ya que el profesor Bernardo fue un excelente apoyo como articulista, reseñador y diagramador, por lo que su viaje a otro plano deja un profundo vacío en la revista. También queremos dejar constancia de pesar por la partida de Elkin Calles (Universidad de Los Andes, Venezuela), diseñador y diagramador de *Contexto* en su segunda etapa, quien dejó una huella positiva en la historia y memoria gráfica de esta publicación. En nombre del Consejo Editorial de *Contexto* enviamos nuestras condolencias a sus familiares y amigos.

Este número se estructura con el *Dossier* de cinco investigaciones sobre *Migraciones, desplazamientos y dejación de tierra en la literatura colombiana*, bajo la coordinación y presentación de los profesores Paula Dejanon Bonilla (Universidad Libre, Colombia) y Cristian Suárez (Universidad EAFIT, Colombia), quienes hacen una presentación de cada trabajo al inicio de esta sección.

Seguidamente, se presentan una serie de investigaciones, en la “Sección de artículos”, encabezadas por el escritor Miguel Gomes (The University of Connecticut, EUA) con el texto “Poesía, alegoría y nación en el romanticismo hispanoamericano”, el cual rescata la alegoría como figura neoclásica que permea el romanticismo de las antiguas colonias españolas en la conformación de una nacionalidad moderna. En este sentido, selecciona algunos poemas de Esteban Echeverría (Argentina) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba), para mostrar y fundamentar su reflexión.

En séptimo lugar, se presenta el texto “*Performance* y crónica literaria como resistencia en la obra de Pedro Lemebel”, de Cecilia Cuesta Cuesta (Universidad de Los Andes, Venezuela), en el que su autora indaga las relaciones que se establecen entre el *performance* y sus crónicas literarias en la obra del escritor chileno, en la década de los ochenta del siglo xx, y como expresión de resistencia social ante una sociedad, con respecto a la ciudad, sus esquinas, el cuerpo humano y social, la cultura y la sexualidad en la obra del escritor.

El octavo artículo corresponde al profesor Luis Barrera Linares (Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile), dicho trabajo inicia una serie de indagaciones sobre la literatura venezolana con el texto “*Política feminista o el doctor Bebé* (1913): Venganza literaria, autoritarismo y corrupción política”, rescata, así, la novela primigenia de José Rafael Pocaterra como un discurso paródico y autoficcional, que la hace relevante para el canon literario venezolano de las primeras décadas del siglo xx.

En el noveno artículo se hace nuevamente referencia a Pocaterra con la investigación de Omar Osorio Amoretti (University of Connecticut, EUA): “*Militantes de la ferocidad, hijos de la barbarie: la visión de los andinos como responsables de la degeneración nacional en las Memorias de un venezolano de la decadencia*, de José Rafael Pocaterra”, dicho texto plantea el problema de cómo la llegada de la dictadura de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez obtuvo una interpretación histórica negativa por parte de ciertos intelectuales, capaz de establecer con fuerza, en el imaginario colectivo venezolano, la llamada “leyenda negra” del gomecismo.

El décimo artículo corresponde a Robert Guerrero Pérez (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), “*Las imágenes sensoriales en algunos relatos de Gustavo Díaz Solís*”, donde realiza un análisis descriptivo de algunos relatos del escritor venezolano, con base en las imágenes sensoriales, tema recurrente en la segunda etapa de la obra de este autor.

El onceavo trabajo lo escribe la historiadora Gladys Teresa Niño Sánchez (Universidad de Los Andes, Venezuela), intitulado “*Rufino Blanco Fombona en la narrativa hispanoamericana de la Independencia de Venezuela. Una aproximación metodológica para el estudio del pensamiento venezolano finisecular*”, desde una perspectiva transdisciplinar, trata de vincular el conocimiento histórico e historiográfico con la literatura, a fin de indagar sobre algunos elementos claves para interpretar la cultura venezolana e hispanoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. La propuesta es realizar una primera valoración historiográfica desde la obra de Rufino Blanco Fombona a la narrativa histórica nacional en su condición de historiador, ensayista y editor.

El doceavo texto pertenece a José Javier Chacón Contreras (Universidad de Los Andes, Venezuela), egresado de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, quien, partiendo de su tesis titulada “*Caracas sangrante en la escritura de Alejandro Rebolledo y en la fotografía de Nelson Garrido*”, hace un ejercicio comparativo en el que establece analogías y diferencias entre textos literarios e imágenes en la novela *Pim Pam Pum* (2010) de Alejandro Rebolledo y la fotografía *Caracas sangrante* (1996) de Nelson Garrido, como muestra de una narrativa venezolana de finales de siglo XX.

A partir del artículo décimo tercero, Nelly Prigorian (Centro de Estudios Latinoamericano Rómulo Gallegos, Venezuela) indaga en unos trabajos de literatura y reflexiones filosóficas más allá de nuestra patria grande americana, así la investigadora, en “*La literatura rusa como acto ético y político*”, describe cómo se trazan los paralelismos del

desenvolvimiento de la literatura rusa del siglo XIX y del siglo XX, revelando las semejanzas y las diferencias de su relación con el poder y las maneras de resistirlo.

El décimo cuarto artículo pertenece a la investigadora catalana Laura Fabregat Aguiló (Investigadora independiente, Catalunya, España), denominado “El neofantàstic en l'obra de Manuel Baixauli”, se propone identificar y analizar los elementos recurrentes de la teoría del neofantástico que se tornan visibles en dos de las novelas más destacadas y aclamadas del autor valenciano Manuel Baixauli: *L'homemanuscrit* (2007) y *La cinquena planta* (2014), las cuales muestran un cosmos literario que se adscribe en una realidad poco convencional, cercana al territorio del fantástico y del imaginario, y que consigue normalizarse con naturalidad en los relatos mencionados. El texto se presenta en idioma catalán, aprobado por el Comité de redacción de *Contexto*, con el fin de reconocer esta lengua como expresión de la diversidad lingüística y cultural de Iberoamérica.

El décimo quinto artículo corresponde al profesor Koffi Syntor Konan (Université Alassane Ouattara, Bouaké-Costa de Marfil), quien revisita el “*Lazarillo de Tormes*, obra precursora del realismo social en España”, donde expone y denuncia las escorias de los regímenes políticos incapaces de regir eficazmente el destino de sus propios coetáneos a partir del Renacimiento.

Llegamos al décimo sexto artículo con el autor Samy Zacarías Reyes García (Universidad Nacional Autónoma de México), quien presenta un ensayo filosófico, en un intercambio de sentido con ciertos fragmentos literarios (desde Kafka a Gerbasi), denominado “Hospitalidad, plasticidad y diferencia”, donde analiza la situación de la multiplicidad como pivote para entablar un diálogo con la filosofía contemporánea de Catherine Malabou, René Schérer y Gilles Deleuze junto a Felix Guattari. Desde este diálogo abierto con la filosofía francesa, busca entablar una relación entre las nociones de *devenir*, *plasticidad*, *diferencia* y *multiplicidad* para alcanzar una ética nómada que desborde la política de identidad y exclusión.

Como es costumbre en los últimos números de *Contexto*, presentamos una sección de entrevistas a escritores o investigadores de la literatura. En esta ocasión las entrevistadoras Marisol García y Alexandra Alba (Universidad de Los Andes, Venezuela) realizan un par de conversatorios: el primero con el investigador y escritor de larga trayectoria, Luis Barrera Linares, cuyo título es “Del diletantismo y el ombliguismo pasamos a un profesionalismo respetable”; el segundo diálogo lo realizan con el investigador y promotor de lectura Fanuel Hanán Díaz, denominando: “Los libros generan un impacto emocional incuestionable, especialmente en estos momentos en que crecen la angustia y la incertidumbre”.

En la “Sección de creación literaria” exhibimos el cuento “¿Afrodescendiente yo?”, de Rubén Darío Jaimes (Universidad Simón Bolívar, Venezuela). En la “Sección de reseñas” se presenta la novela de Karina Sainz Borgo *La hija de la española* (2019), elaborada por María

Alejandra López Chacón (Universidad de Los Andes, Venezuela).

En la “Sección de documentos”, consignamos los últimos trabajos de grados aprobados en la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira (2018-2020), coordinado por Camilo Ernesto Mora Vizcaya y además el *Índice acumulado de la revista Contexto (1994-2021)*, elaborado por Marisol García Romero.

Finalmente, agradecemos a los autores, árbitros externos, correctores, asesores y diagramador por el trabajo colectivo de tejer esta edición en el transcurso del año 2021, así mismo expresamos nuestro agradecimiento a un grupo de egresados que han colaborado para que esta revista fuera posible, entre los cuales mencionamos a Vanessa Castro, Shirley Arellano, Yildret Rodríguez, Jahir Guerrero, Yady Campos, Arex Aragón, Pedro Montes, Milena Rincón, igualmente a Saber-ULA, y al CDCHTA de la Universidad de Los Andes. Y al artista plástico Iván Romero por cedernos gentilmente las obras que ilustran esta edición.

Camilo Ernesto Mora Vizcaya

Director- editor de *Contexto*

Universidad de Los Andes, Venezuela

vizcayaernesto@gmail.com

San Cristóbal, diciembre, 2021

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6287-8749>

Presentación del *Dossier*

Migraciones, desplazamientos y dejación de tierra en la literatura colombiana

Cristian Suárez-Giraldo (Universidad EAFIT, Colombia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7130-3645>

Paula A. Dejanon Bonilla (Universidad Libre, Colombia)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4226-8868>

Editores

“Migraciones, desplazamientos y dejación de tierra en la literatura colombiana” es el título que agrupa una serie de trabajos en la presente edición de la revista *Contexto*, que intentan, desde diferentes orillas conceptuales y estéticas, dar cuenta del significado de la obra literaria como huella y registro de una época que sigue configurándose conforme aparecen nuevas voces y maneras de contar y cantar los avatares de la historia.

Algunos de los efectos de la violencia en Colombia han sido las migraciones, los desplazamientos y la dejación forzada de tierras. Estas formas de exilio o de diáspora, que se evidencian no solo bajo el esquema del movimiento corporal, se han manifestado de manera peculiar en la literatura a través de una variedad de temas, géneros y mecanismos discursivos que se enfatizan en el movimiento intersubjetivo que ocurre cuando emerge la voz narrativa. Por eso, hacer tipologías sobre lo que Luz Mary Giraldo llama “retórica del exilio” exige reconocer la variedad conceptual que gira en torno a estas formas de movimiento.

Desde dicha perspectiva, este *dossier* hace un recorrido por esa literatura del exilio, explorando categorías y tematizaciones e identificando voces autoriales, en un esfuerzo por definir algunos rasgos de la voz testimonial del desarraigo, la reconstitución de la identidad, la crítica política, la experimentación estética, la confluencia de géneros y formatos, y todas aquellas formas de creación que permitan entender que el exilio va más allá del territorio: tiene que ver con el otro, con la alteridad, con el sí mismo que es despojado de su mundo conocido.

Varias son las líneas de reflexión que se proponen en estas páginas. En el artículo “Variaciones en la narrativa de *La violencia* en Colombia”, Andrés Chamorro Agudelo parte de una reflexión epocal para dialogar con la noción de *corpus* en una serie de novelas y autores de mediados del siglo XX, cenit de lo que se ha llamado “La violencia” en Colombia. El movimiento que se propone, en una discusión paralela con la crítica literaria que concibe una literatura nacional, es el de la huida temporal: los personajes son desplazados a la inmediatez de una cronología sin futuro, ya que “en la narrativa de *La Violencia* se introduce el hecho violento como estrategia discursiva de la que los autores se valen para organizar los principios formales que sustentan la ideología detrás de la descripción del hecho histórico”, según indica Chamorro Agudelo.

Más adelante, en el artículo “La fachada que cubre *Al pie de la ciudad*: el olvido a los inmigrantes”, el autor acude a la voz de un exiliado, el escritor Manuel Mejía Vallejo, y a una obra escrita durante el exilio. El movimiento que se propone aquí se delinea a través de una conjunción temática, la inmigración campesina hacia la ciudad, y narrativa, la descripción naturalista y realista de los hechos. El desplazamiento típico entre el espacio rural y el ciudadano encuentra, en este trabajo, una manera de comprender no solo el movimiento social que genera la violencia, sino también las maneras de narrarlo. Jaime A. Orrego consigue, en el narrador de *Al pie de la ciudad*, la voz del reportero, sintonía estructural que hace pensar en el desplazamiento interno colombiano y su relación con la literatura bajo la óptica de la denuncia.

En “Distopía, frontera y desplazamiento en la novela *Ver lo que veo*, de Roberto Burgos Cantor”, Ana Elena Builes-Vélez y Danny Jean Paul Mejía-Holguín recurren al análisis de una obra contemporánea para subrayar su voz polifónica y colectiva como consecuencia natural de la multiplicidad de desplazamientos rurales y urbanos en Colombia. Para los autores, “aparece un sujeto al que se reconoce como el desplazado, como un hombre expulsado de su mundo de origen, el cual no es bien recibido por la ciudad moderna, viviendo en la tierra que no le pertenece y volviéndose invisible para la sociedad”. Aquí se hace explícito cómo el principal desplazamiento es el que ocurre al interior del sujeto, con un proyecto de vida truncado y un espacio que se hace adverso, siempre fronterizo.

El artículo “Narraciones de destierro: memoria, testimonio e identidad” esboza la visión paradójica del desplazado que está siempre a medio camino entre el espacio que habita y el espacio que habitó. A través de una lectura perpendicular entre la novela *En el brazo del río*, de Marbel Sandoval y *Desterrados*, de Alfredo Molano, los autores hablan del destierro y la dejación de tierras como formas particulares del exilio hacia sí mismo. La clave de interpretación es siempre intersubjetiva: el otro es quien me narra.

Finalmente, en “La ruptura entre la crítica literaria colombiana y las crónicas de Alfredo Iriarte: un problema de divulgación histórica”, el autor nos muestra un desplazamiento mismo en el campo de la crítica literaria, aunque no como consecuencia de la violencia o como tematización de ella. Sin embargo, al plantear la cuestión de la crónica como puente entre la memoria colectiva y la historia, Jorge Ovalle aporta a las discusiones desarrolladas en este *dossier* una reflexión sobre la diversidad de fuentes documentales para comprender los acontecimientos del país y de Latinoamérica.

Esperamos que los lazos implícitos que se tejen en este *dossier* sirvan para abrir nuevas discusiones y preguntas alrededor de la función testimonial de la literatura, asunto que viene siendo abordado con mayor intensidad en la crítica latinoamericana y que para el caso colombiano representa ser una forma de expresión auténtica, en una época de diálogo público, social e institucional sobre las verdades del conflicto.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Araguaney* / 2018/ acrílico sobre lienzo / 150 x 160 cm

Artículos

Variaciones en la narrativa de *La violencia* en Colombia

Variations in the narrative of *The violence* in Colombia

Recibido 18-07-21

Aceptado 06-09-21

Andrés Chamorro Agudelo¹
Universidad de Buenos Aires,
Argentina
andres_cien@yahoo.com

Resumen: El *corpus* de la narrativa de *La violencia* logró conformar una manera de contar al hecho histórico. Al definir los bordes de la literatura nacional mediante un conjunto de estrategias y características, organiza la percepción de la violencia y se consolida como género. El impacto que produjo en la literatura colombiana fue definitivo, convirtiéndose en un punto de referencia obligatorio, con lo cual la narrativa posterior sería deudora de sus características vinculantes, así como del imaginario que de la violencia moldeó. Estas características son expuestas por medio una comparación entre seis obras fundamentales de este período: *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea Borda; *El Cristo de espaldas* (1952), de Eduardo Caballero Calderón; *La mala hora* (1962), de Gabriel García Márquez; *El 9 de abril* (1951), de Pedro Gómez Corena; *Viento seco* (1953), de Daniel Caicedo, y *El monstruo* (1955), de Carlos H. Pareja.

Palabras claves: *La violencia*; literatura colombiana; narrativa.

1. Licenciado en Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Javeriana. Magister en Literatura Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Artista Formador para el Instituto Distrital de las Artes, de la Alcaldía de Bogotá. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2816-8599>



Abstract: The corpus of the narrative of violence succeeded in establishing a way of narrating the historical fact. By defining the edges of national literature through a set of strategies and characteristics, it organizes the perception of violence and consolidates itself as a genre. The impact it produced in Colombian literature was definitive, becoming an obligatory point of reference, whereby the subsequent narrative would be indebted to its binding characteristics as well as to the imaginary of violence that it molded, characteristics that are exposed by means of a comparative labor among six fundamental works of this period: *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) by Jorge Zalamea Borda, *El Cristo de espaldas* (1952) by Eduardo Caballero Calderón, *La mala hora* (1962) by Gabriel García Márquez, *El 9 de abril* (1951) by Pedro Gómez Corena, *Viento seco* (1953) by Daniel Caicedo, and *El monstruo* (1955) by Carlos H. Pareja.

Key words: The violence; Colombian literature; narrative.

Introducción

La violencia² es uno de los hechos fundantes de la sociedad colombiana y, por ello, se erigió en su momento como el gran tema de la narrativa nacional. Se habla del periodo llamado *La violencia* (1946-1964) por las fluctuaciones del trasegar político; el recrudecimiento de las rencillas entre los dos partidos hegemónicos, Liberal y Conservador; el nacimiento de nuevos actores beligerantes en respuesta a las masacres perpetuadas por los grupos del paramilitarismo conservador, conocidos como los “pájaros” y los “chulavitas”, así como la llamada “chusma” liberal, y el reinicio de la guerra bipartidista con todos los elementos que la caracterizaron.

Respecto a lo literario, la periodización de este corpus es por lo menos conflictiva, pues existen varias obras que tratan el tema, aunque no fueron escritas durante el periodo en cuestión, así que, sumándolas, tendríamos un estimado de setenta novelas³ sólo hasta 1972, por lo que se hace necesario delimitar estas fronteras. En este trabajo se tomarán en cuenta exclusivamente aquellas obras que trataron el tema de la violencia y que fueron escritas durante este periodo (1946-1964), lo cual permite focalizar el objeto del estudio, hacerlo más abarcable, puesto que en la etapa propuesta se publicaron alrededor de cuarenta novelas como lo señala Oscar Osorio respecto a Suárez Rendón (p. 87).

Así, reflexionando sobre La violencia en términos de “periodo literario”, es necesario preguntarse: ¿existen características esenciales que nos permitan pensar el corpus como una

2. Se denominará “La Violencia”, con mayúsculas, para nombrar el periodo histórico, a diferencia del concepto “violencia”.

3. Esto, en referencia a Lucía Inés Mena en “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana”, quien es retomada por Oscar Osorio (*Violencia y marginalidad...*, p. 93).

totalidad más allá de su filiación con el hecho histórico? Y, de ser así, ¿es posible rastrear las variaciones que, partiendo del abordaje de estas características esenciales, imprimieron al corpus algunas de sus obras más sobresalientes?

En la búsqueda de respuestas se realizó una pesquisa que dio como resultado dos puntos vinculantes que atraviesan al conjunto general del *corpus* y que titulamos de la siguiente manera:

- Tiempos cercanos: la analepsis como principal recurso cronológico.
- Introducción del hecho violento.

Esta investigación gira en torno al análisis de estas características y de su funcionamiento entre una obra y la otra, labor que permite repensar el *corpus* y las variaciones que lo atraviesan. Dichas características se encuentran enmarcadas en una estructura triádica, órfica o, si se quiere, dantesca, que arroja la siguiente fórmula:

Introducción a la violencia >desplazamiento forzado >irredención.

El objetivo principal es examinar las variaciones que se presentan en la narrativa de la violencia a partir de tres obras propias del orden canónico: *El Gran Burundún - Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea Borda; *El Cristo de espaldas* (1952), de Eduardo Caballero Calderón, y *La mala hora* (1962), de Gabriel García Márquez, en comparación con tres novelas que se encuentran fuera de este orden: *El 9 de abril* (1951), de Pedro Gómez Corena; *Viento seco* (1953), de Daniel Caicedo, y *El monstruo* (1955), de Carlos H. Pareja. Dichas obras exponen las rupturas, las tensiones y los movimientos que significaron las variaciones que en la narrativa del *corpus* implicaron las características encontradas y ofrecen posibilidades estéticas, formales, enunciativas y temáticas que nos permiten comprender los cambios que generaron en el panorama narrativo de la literatura colombiana.

Tiempos cercanos: la analepsis como principal recurso cronológico

Las distancias cronológicas dentro de los tiempos narrativos en los textos de *La violencia* concurren en una proximidad acentuada. Los hechos son contados según van sucediendo ya sea en primera o tercera persona o desde la distancia del narrador omnisciente, con un uso frecuente del recurso de la analepsis para mantener cierta estructura de sentido y, no menos importante, de verosimilitud dentro del marco histórico.

La inmediatez, “los tiempos cercanos”, tiene una razón ideológica, la de concebir a la violencia a partir de ciertos umbrales, en los que prepondera el presente como centro del

relato. La narrativa de la violencia traza las fronteras del hecho histórico construyendo una manera de contar, lo que procuraría las claves a futuro para narrarlas diferentes violencias que ha vivido Colombia. Este tipo de características concomitantes y definidas nos facultan para hablar de un género que logró modificar la literatura nacional.

La violencia que nos es referida en estas obras no se puede historizar; rechaza cualquier intento por ser simbolizada, pues su agente, como dijimos, es incomprensible. Más allá de las consideraciones político-sociales que podrían explicar los actos violentos, sus desproporciones transgreden la lógica y sobrepasan el análisis de sus protagonistas. Lo injustificable y dantesco de los procederles obliga a buscar en el pasado las claves de su génesis, sin que este procedimiento arroje luces al misterio. El uso frecuente de la analepsis evoca tiempos menos turbulentos, pero no determina el origen del profundo quiebre social; ahí radica la fuerza de su arcano.

La indeterminación que en las obras recubre a la violencia no se supedita a los saltos al pasado: como se puede observar, la triada estructural que encontramos en su narrativa deriva en la fatalidad, en la desesperanza de un futuro incierto y nada alentador. Al final del viaje que obliga el aparecer intempestivo de la violencia, no existe redención alguna, no se vuelve de la violencia más sabio, no se encuentra en la última estación del viacrucis nacional una tierra prometida, pues, para la narrativa del *corpus*, el no-futuro es la última frontera. La visión de una esperanza irresoluta impide que el uso de la prolepsis pueda ser de alto vuelo: el futuro es tan oscuro e indeterminado como la violencia misma, lo cual marca una tendencia en la estructura cronológica de las obras, la cercanía de sus tiempos.

Este tipo de inmediatez temporal, donde no se apuesta por narraciones que sobrepasen con sus manejos del tiempo ficcional (analepsis o prolepsis más acentuadas), el tiempo histórico de La Violencia, explica la demarcación temporal, así como el peso de las influencias de mayor impacto en el *corpus*. Estos usos temporales son comunes en obras nacionales nacidas a partir de un acontecimiento histórico trágico o desarrolladas dentro de ese marco: *Tierra Virgen* (1897), de Eduardo Zuleta; *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, o *Toá: Narraciones de caucherías* (1934), de César Uribe Piedrahita.

Estructuralmente hablando, el uso frecuente del tiempo presente, introducido a través de una voz narradora en tercera persona, se va entrelazando en una condensación que compromete al elemento histórico. Es decir, en un mismo acto perceptivo se conjugan los usos temporales (el tiempo interno), la sensación de verosimilitud y la relación con el hecho histórico (el tiempo externo). Los tres corresponden a la estructura cronológica total de las obras. Sabemos del tiempo de la narración gracias al narrador omnisciente, sea este copartícipe de la acción, como el caso de *¿Quién dijo miedo?* (1960), de Jaime Sanín Echeverri, o como en *El Cristo de espaldas*, que responde directamente a una figuración de la cronología del hecho histórico ficcionalizado que aporta a la sensación de verosimilitud.

Paul Ricoeur explica que “ el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de un modo narrativo” (p. 113) y la plenitud de la significación de la narración, asegura, está sujeta a su transformación en “condición de la existencia temporal”(p.113),

doble postulado que nos enfrenta a la conjunción entre la posibilidad de la significación del tiempo en cuanto relato y a la posibilidad de la significación del relato en cuanto elemento de la estructura temporal. Si pensamos las disposiciones temporales desde estos postulados, nos encontramos con la apropiación del tiempo histórico por medio de su transmutación en tiempo narrativo, operación que es posible gracias al carácter discursivo que le adjudicamos al tiempo, lo que, a su vez, se entreteteje con la cronología interna de las obras. De esta manera, la historia y el relato participan en una relación, según especificaciones de Genette, concebida la una (la historia) como “el conjunto de acontecimientos que se cuentan” y el relato como “el discurso, oral o escrito, que los cuenta” (p. 12). Relaciones posibles en la medida en que participan de esta estructura, contenidas en el orden temporal, y es este quien permite su cohesión, su realidad, como dispositivos narratológicos. Tenemos entonces que las características que son propias del *corpus* funcionan o son puestas en marcha gracias al movimiento de los tiempos del relato. Por ejemplo, la *introducción del hecho violento* participa como orden imperante de la trama y en la misma operación se significa el tiempo de la narración por medio de la asociación con el hecho histórico, de modo que la introducción del hecho violento está correlacionada con la introducción de la violencia como suceso social.

En *Viento seco*, la noción semántica del tiempo responde al tiempo de la enunciación y al tiempo referencial, los cuales se entrelazan para darle al relato correlación con la realidad social que vivía el país. El tiempo referencial son las delimitaciones cronológicas que estipula la obra y que, en este tipo de textos, se establece a partir de las cronologías históricas. En la novela de Caicedo, por ejemplo, desde la introducción del hecho violento —la masacre del pueblo de Ceylán en el Valle del Cauca en 1947— y el evento desencadenante del cierre de la novela —el exterminio de la “Casa Liberal” en Cali, el 22 de octubre del mismo año—, transcurre aproximadamente un año. Los sucesos ocurridos durante esos dos momentos cronológicos son estructurados por medio del tiempo de la enunciación o con las herramientas temporales internas del relato, que, en este caso, es lineal, perfectivo, sin quiebres importantes.

En el caso de *El monstruo*, el tiempo referencial inicia con el hecho paradigmático más importante en la historiografía de la Violencia, así como en el trazo de las temáticas del *corpus*: el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato a la presidencia del liberalismo el nueve de abril de 1948⁴, y cierra con la llegada al poder de Rojas Pinilla, el 13 de junio de 1953 una travesía de alrededor de cinco años. El tiempo de la enunciación, por su parte, es mucho

4. Respecto a la importancia de este acontecimiento en el corpus como eje temático central, apuntaba Álvarez Gardeazábal en su tesis de grado *La novelística de la violencia en Colombia*: “El 9 de abril constituyó para la violencia colombiana su epicentro, su punto de referencia. Para la literatura que sobre ella se hizo su punto obligado. Todos pasaron de una u otra manera por allí, lo vivieron y tenían que hacerlo perdurable, Los novelistas se acercaron mucho a él, por muchos lados. La mayoría como un punto básico de su relatar, allá confluían sus temores o sus condenas” (p. 23).

más plano que en *Viento seco*, decididamente lineal, por lo que el tiempo verbal es siempre en presente, sin anacronías, esto es, sin retrospectivas ni anticipaciones importantes. La historia sigue el curso limitado y continuo del tiempo referencial, lo que reduce el campo de acción del tiempo de la enunciación, las analepsis son mínimas y participan del orden cronológico exclusivamente para imponer el orden discursivo del relato:

Cuatro días antes de su muerte, en la conferencia de municipalidades, Gaitán le había dicho a César: —Estas conferencias —según lo ha demostrado la experiencia de las ocho anteriores— no han traído nunca beneficio alguno para nuestros países, y, por el contrario, los han empobrecido más. (C. Pareja, p. 19)

El panorama en la novela *El 9 de abril* no es distinto al que presentan las anteriores y, al igual que las obras a las que representa, estructura la historia y el relato dentro de los paradigmas cronológicos de La Violencia, sus líneas históricas de existencia. El tiempo en esta obra es lineal y su secuencia no la posibilitan los acontecimientos, pues los acontecimientos derivados de la vinculación con lo referencial del tiempo histórico son posibilitados por la línea temporal; se acogen al tiempo referencial para tejer su devenir. Este rasgo narrativo es frecuente en las obras del corpus. Pensemos en novelas como *Horizontes cerrados* (1954), de Fernán Muñoz Jiménez; *Lo que el cielo no perdona* (1954), de Fidel Blandón Berrio; *Tierra asolada* (1954), de Fernando Ponce de León, o *La sombra del Sayón* (1964), de Augusto Ángel, por nombrar algunas, en las que la dirección de la historia y el orden del relato responden a las pautas que impone el hecho histórico. De la misma manera, los usos temporales referenciales y de enunciación se estipulan tomando como delimitantes los límites cronológicos de La Violencia.

La obra se sucede entre la anunciación y los preparativos de la IX Conferencia Panamericana de 1948 y el asesinato de Gaitán el mismo año, de ahí su título, por lo cual el tiempo referencial oscila en unos cuantos meses sin especificar que se van sucediendo secuencialmente sin ningún tipo de digresión en la línea cronológica. El tiempo de la enunciación no varía, es unidireccional sin transgresiones evocativas o explicativas. Lo más cercano a una propuesta temporal disgregante es el uso de la prolepsis *in media res* como introducción de la historia: “—Interesante su relato, Oscar. Cualquiera dudaría de que esa mujer exista. De todos modos, resulta difícil encontrarla en cuerpo y alma” (P. Gómez Corena, p. 7).

Desde el punto de vista de la noción cronológico-semántica, su representación formal, el tiempo de la enunciación, se interrelaciona al tiempo referencial, el cual funciona como andamiaje maleable de la estructura cronológica, de manera que el peso del sentido recae tanto en uno como en otro. Así, la línea temporal marca la dirección, pero las alteraciones significan tanto a la historia como al relato, y son vitales en el tejido de sentido del texto, de manera que los dos constructos temporales, tanto el referencial como el de la enunciación,

son posibles dentro de las perspectivas de las obras y sólo responden a ellas. La Violencia, por su parte, transita los textos tanto por su ficcionalización a través de las características vinculantes que encontramos en el *corpus*, como por su incidencia en los movimientos internos de la historia.

El Gran Burundún-Burundá ha muerto, al igual que el resto del *corpus*, traza una línea temporal definida: los juegos de tiempo, los saltos y las digresiones articulan los tiempos de la cosa-contada y los tiempos del relato (Genette, p. 89)⁵. La línea temporal en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* se rompe mediante una analepsis en medio del texto, que intercala los dos planos secuenciales que la componen: la marcha fúnebre y el ascenso al poder del personaje principal, el Burundún-Burundá.

Las anacronías son diversas, oscilan entre el tiempo psicológico, las digresiones reflexivas, las elipsis y las pausas descriptivas. Un ejemplo primordial de este último elemento relacional entre el tiempo de la historia narrada y el tiempo del relato propuesto por Genette, sucede en la presentación física del personaje, la cual está articulada de manera metafórica a su perfil moral: “Pues visto en carne y hueso — no en mármoles ni bronce —, el personaje fue patizambo, corto de muslos, de torso gorileco, cuello corto, voluminosa cabeza y chocante rostro” (J. Zalamea, p. 102).

La situación con *El Cristo de espaldas* es parecida, pues en esta obra, a diferencia de *El Gran Burundún-Burundá*, sí se menciona la violencia cuando Caballero Calderón nos describe que el pueblo está sumido en la guerra bipartidista, pero las estrategias de enunciación de la novela, es decir, la voz narradora en tercera persona del modo extradiegético y las secuencias dialogales, no puntualizan alguna coordenada histórica que pueda ubicarla en algún punto específico de aquellos años. La pauta de referencia es atemporal dentro de los límites del hecho histórico, por lo que se cumple la fórmula que mantiene al tiempo referencial dentro de los límites del universo ficcional y sujeto a sus mecanismos de su funcionamiento. La novela conserva la temporalidad lineal tan recurrente en el *corpus*; los tiempos de la enunciación transgreden esta linealidad por medio de narraciones en pretérito imperfecto para después continuar su cauce.

Existe una característica en esta obra, que también podemos encontrar en *Viernes 9* (1953), de Gómez Dávila: cierta tendencia hacia el policial. Los tiempos de la historia en estos casos concurren dentro de las tensiones propias de la resolución del misterio-asesinato que juzgamos con rasgos propios del policial en cuanto a la lógica que lo precede⁶ y la pesquisa

5. Gerard Genette nos habla de la “dualidad temporal” del relato, el tiempo del significado y el tiempo de significante, lo que, según el teórico, “nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo” (p. 89) si tomamos esta afirmación como prisma para observar la estructura temporal de la obras podemos reafirmar la interrelación dual que se sucede entre el tiempo referencial y el tiempo de la enunciación como significantes del relato literario.

6. Respecto a la racionalidad que sustenta al misterio en el relato policial en relación a otros géneros, Ezequiel De Rosso apunta en su estudio *Nuevos secretos: Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000* (2012) lo siguiente: Mientras que otros géneros (como el terror y el fantástico) optaron por mantener el misterio, aunque esclarecido, como irracional (los monstruos de Lovecraft permanecen incomprensibles, nunca sabremos qué es lo que da su poder a la pata de mono), la novela policial y el relato de ciencia ficción eligieron transformar el misterio en un juego racional (p. 116).

que pone en marcha los engranajes de la historia, combinación que da un efecto de veracidad al “asunto” narrado y que se circunscribe en una cronología lineal con énfasis en el tiempo psicológico por medio del recurso de la analepsis:

Anacleto juró y perjuró delante de todo el mundo que volvería al pueblo cuando tuviera veintidós años, no solo por su herencia sino a vengarse de ese viejo bandido que era su padre. Este le cruzó la cara de un latigazo, con su pesado cinturón de guarniciones metálicas, y le volvió desdeñosamente las espaldas. (E. Caballero, p. 61)

El autor nos presenta los posibles móviles del crimen y los posibles victimarios a la vez que dibuja el perfil psicológico del asesinado, don Roque Piragua, el gamonal déspota. El orden cronológico de la obra sufre su quiebre más significativo a esta altura de la historia. De la misma manera que en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, la segmentación se produce alrededor de la mitad del texto con un salto al pasado para trazar las características biográficas, psicológicas y, en el caso de Zalamea, físicas del déspota. Esta estrategia, aunque nada novedosa en un plano general, sí representa una variación en el *corpus*, ya que los autores crean una expectativa frente a los motivos del despotismo del personaje, el cual se mantiene dentro de la vorágine de la obra hasta que, en mitad de ella, el autor decide realizar un corte significativo a la línea temporal, el más importante en las obras en cuanto a duración e importancia en la ilación de la trama, y presentar los constructos psicológicos y las vicisitudes vivenciales que prefiguraron al déspota. La atención por plasmar las particularidades del personaje, la complejidad que otorga el detenimiento en las cinceladas de su construcción en beneficio de la profundidad literaria, es un rasgo que encontramos en novelas como *Viento seco*, *La calle 10*, *El día señalado*, *El día del odio*, y *Marea de ratas* (de Arturo Echeverri Mejía, 1960), entre otras, que muestran una preocupación especial en la configuración de sus personajes.

Gabriel García Márquez marca la línea temporal en *La mala hora* de manera inequívoca, constante, rasgo recurrente en el *corpus*, pues el tiempo referencial va de un martes cuatro de octubre a un viernes veintiuno de octubre, es decir que, en el tiempo ficcional, la historia transcurre en el lapso de dieciocho días. El autor traza estos límites cronológicos desde el inicio de la obra:

El padre Ángel se incorporó en un esfuerzo solemne. Se frotó los párpados con los huesos de las manos, apartó el mosquitero de punto y permaneció sentado en la estera pelada, pensativo un instante, el tiempo indispensable para darse cuenta de que estaba vivo, y para recordar la fecha y su correspondencia en el santoral. “Martes cuatro de octubre”, pensó; y dijo en voz baja: “San Francisco de Asís”. (G. García Márquez, p. 7)

El tiempo referencial en el texto garciamarqueciano es mucho más significativo como elemento actuante que en las obras antes mencionadas y es también mucho más notoria su conjunción con los trazados espaciales, variación que añade la obra al *corpus*. El esquema de funcionamiento del pueblo de *La mala hora* estipula y regula el tiempo interno-referencial

de la ficción; los movimientos y la cartografía se supeditan a este de manera casi esquemática:

Mateo de Asís trató de calcular la hora por la posición de los gallos. Finalmente salió a flote en la realidad.

– ¿Qué hora es?

Nora de Jacob estiró el brazo en la penumbra y cogió el reloj de números fosforescentes en la mesa de noche. La respuesta que aún no había dado la despertó por completo.

– Las cuatro y media – dijo.

– ¡Mierda! (p. 151)

Al igual que en el primer ejemplo de *La mala hora*, la injerencia en la significación del relato que tiene el tiempo referencial está anudada al carácter religioso del pueblo, de ahí que la contabilidad constante (el conteo del tiempo es un leitmotiv en el texto) esté relacionada en varios casos al calendario del santoral católico: “Se incorporó en un esfuerzo solemne, frotándose los párpados con los dedos, y pensó: viernes 21 de octubre. Después recordó en voz alta: San Hilarión” (p. 181).

Un ejemplo mucho más gráfico de la estructuración de las acciones por medio del esquema cronológico diseñado por el autor, es el siguiente: “Era el mecanismo del pueblo funcionando a precisión: primero, las cinco campanadas de las cinco; después el primer toque para misa, y después, el clarinete de pastor” (p. 9).

A diferencia del tiempo referencial, el tiempo de la enunciación en *La mala hora* es menos prolífico; no existen cortes importantes en la línea temporal, por lo que el perfil psicológico y físico de los personajes se va moldeando a medida que transcurre el relato, salvo algunas retrospecciones evocativas en las que el autor recurre al uso de la analepsis para ayudar a tejer la malla de sentido.

Las distintas variaciones encontradas funcionan como engranajes de las temporalidades cercanas que maneja el corpus como forma de figurar la indeterminación que recubre a *La Violencia*. Se buscó concebir una forma de contar al hecho histórico desde sus propios bordes, y como vimos, ninguna obra traslada sus usos cronológicos más allá de las fronteras de la violencia, pues el pasado evoca, pero se presenta escindido de la nueva realidad, y el futuro corresponde a la indeterminación del hecho histórico, operaciones que logran dotarlo de un halo de incertidumbre que imposibilita su total comprensión y, por ende, su resolución.

Introducción del hecho violento

Existe un paradigma en la estructura narrativa de las obras de *La Violencia* que sirve como nexo entre el hecho narrado y el hecho histórico: es la incorporación de un acto violento que contextualiza a la historia ficcional respecto del acontecer social. Esta

incorporación, en algunos casos como el de *Viento seco*, *El monstruo*, *Viernes 9* o *La mala hora*, se da en el comienzo o muy temprano en la trama, y en muchos casos irrumpe más que se presenta, desarticulando la aparente tranquilidad. Es el advenimiento de la violencia que juega un papel decisivo en la manera en que se concibe desde lo literario el imaginario político y social del país.

En *Viento Seco*, de Daniel Caicedo, la introducción de la violencia se da desde el primer párrafo de la novela, convirtiéndose en una constante en el hilo conductor del texto. La introducción del hecho violento rompe con una armonía preexistente que nos es presentada por medio de recuerdos y de la cual podemos adivinar su naturaleza política desde lo puramente textual. Por ende, la ruptura que implica la introducción del hecho violento en esta novela se da por medio de la ficcionalización de la masacre de Ceylán, hecho que participa como representación de la vuelta al poder del conservadurismo.

Este tipo de circunstancias sociales que atañen a la novela son parte de sus temáticas de base, y concurren junto a otros tópicos dentro de la conformación triádica-estructural y recurrente en las obras de *La Violencia*.

En la obra de Daniel Caicedo es posible observar cómo esta columna vertebral órfica permite edificar una obra donde la crudeza de las descripciones acompaña cierta riqueza del lenguaje, en un esfuerzo por sostener en balance el horror y el preciosismo lingüístico:

Y continuaron la marcha cautelosamente, con los ojos como faros inquietos, y el oído en el viento. Y el viento aulló, o las voces aullaron en el viento.

Se distinguían ruidos de maderas rotas, golpes, disparos secos, disparos sibilantes, disparos sordos y explosiones. Y entre ellos una confusión de gritos. (D. Caicedo, pp. 31-32)

Este contraste logra que las descripciones se muestren cuidadosas de lo espacial y ambiental, así como del manejo de lo temporal, que es un mecanismo fundamental para acentuar el dramatismo en los pasajes de mayor tensión, logrando un sincretismo entre la acción narrada y el contexto que la contiene:

Un largo intervalo había pasado o ellos habían recorrido un tiempo de su vida. No sabían cuánto, no podían medirlo. Tal vez el tiempo estaba quieto, tal vez ellos tampoco habrían pasado sobre el tiempo. Su conciencia de todo estaba perdida, sólo sentían que la hija María José, la nueva viña plantada se perdía. Y ellos se agarraban a ese hilo de la vida como si fuera el propio. (p. 46)

A diferencia de las demás obras, la novela de Caicedo no introduce el hecho violento como herramienta para acrecentar las confrontaciones y poder llevarlas a su punto más álgido. En *Viento seco*, el hecho violento es el total de la novela. Caicedo lo introduce desde el primer párrafo y lo mantiene hasta el final; es este el que posibilita la historia narrada y es, a su vez, parte coexistente de esa historia narrada. *Viento seco* es una novela que transcurre durante *La Violencia* y de la cual se apropia haciendo de ella su único espacio posible. Su introducción rompe con una cotidianidad que antecede al tiempo narrativo, pero de la cual tenemos referencias por medio del recurso de la analepsis.

La introducción-irrupción del hecho violento, más que un instrumento detonante, constituye la posibilidad en sí misma. Es abarcativo en la medida en que, al irrumpir, fluye con la trama logrando ocupar el mundo ficcional de la obra, por lo cual la edificación de los imaginarios de La Violencia presenta cierta proliferación de descripciones, imágenes y significaciones que logran introducirla por medio de ese hecho violento iniciático, pues participa activa y constantemente de la trama no solo como potenciadora de las problemáticas o nudos, sino también como elemento omnipresente que supedita las acciones.

En la obra de Caicedo, la voz del autor como voz narrativa omnipresente es actuante y autónoma respecto de lo narrado, toma partido y dicta sentencias, por lo que, en este aspecto, *Viento seco* mantiene cierta cohesión respecto a las formas narrativas de muchas de las otras obras del corpus, entre las que se pueden contar *Horizontes cerrados* (1954), de Fernán Muñoz Giménez; *Pogrom* (1954), de Galo Velázquez Valencia, o *Las guerrillas del llano* (1959), de Eduardo Franco Isaza, por nombrar algunas. Al ser una novela abiertamente crítica, mantiene la necesidad de elucubrar sobre lo narrado, para lo cual usa una voz en tercera persona para enfatizar los dilemas éticos o morales que presenta la narración:

Los que no podían ayudar también podían comer porque los pobres y los hambrientos son los únicos que sienten compasión por los pobres y los hambrientos. El corazón del necesitado comprende por haberlo aprendido en lección diaria, al sentir su estómago como sujeto independiente. Él sabe lo que es un órgano vuelto entidad, ya sea el estómago o la piel desnuda. (p. 66)

Aspecto en el que no difiere mucho de *9 de abril* o *El Cristo de espaldas*, pues las tres participan del uso de una voz externa para categorizar los elementos que edifican el imaginario de La Violencia tras su irrupción. La diferencia formal radica en que Gómez Corena y Caballero Calderón introducen de manera tardía el hecho violento que simboliza a La Violencia en la trama, por lo cual les fue necesario ir generando cierta disposición discursiva, ciertos postulados ideológicos antes de su introducción, para configurar sus presupuestos significativos. Por el contrario, en *Viento seco*, estos presupuestos se van configurando a medida que se va conformando el perfil de La Violencia y, en la misma operación, la trama de la novela. En este caso, la voz del autor o voz narrativa en tercera persona va formando su posición ideológica a la par de la sucesión de los argumentos, de modo que el autor habla como una conciencia que se construye al ritmo de lo que narra, emulando de alguna manera el ejercicio que se realizaría en la mente del lector. Esta transposición de papeles, autor-lector, es en todo caso más efectiva si se piensa en la instrumentalización política del hecho narrado.

Existe, por su parte, un punto de encuentro entre *9 de abril*, *Viento seco* y *El monstruo*: la presunción del conocimiento del hecho violento por parte del lector, y es en esta presunción donde se juegan en cierta medida sus cartas de verosimilitud. Gómez Corena y H. Pareja son un poco más cuidadosos en presentar algunos hechos históricos: conforman el perfil psicológico de Gaitán más como recurso narrativo que como necesidad explicativa,

imprimiendo cierta sensación de realidad. Por el contrario, en *Viento seco*, el conocimiento del lector se da por sentado, pues el autor no se ocupa de ninguna manera en presentaciones ni introducciones informativas, aunque se detiene, eso sí, en las descripciones más explícitas concentrando la atención del lector en lo dantesco de la violencia descrita y no únicamente en los aspectos macrosociales de los sucesos.

En *El 9 de abril*, de corte claramente conservador, la violencia, si bien no irrumpe al comienzo del texto, sí lo hace de manera intempestiva cumpliendo la doble labor que le es propia en estas obras: contextualización histórica y viraje de la trama. La novela de Gómez Corena narra una historia de amor y espionaje ambientada en la clase media alta de la capital vinculada a la política oficial, es decir, al partido conservador, lo que determina la plataforma desde donde se construye el perfil de La Violencia.

Las insurrecciones sociales son concebidas como producto del intervencionismo extranjero, y el comunismo, aunque no se aluda directamente a esa corriente, es presentado como foco de desestabilización y desarticulación del Estado y las “buenas costumbres”. La muerte de Jorge Eliecer Gaitán, que en la novela es nombrado como Eleázar Gaihala, interviene como mecanismo acelerador de las tensiones que ya se anunciaban desde el comienzo y en las que confluyen dos cabezas de un mismo cuerpo: por un lado, tenemos los devaneos amorosos de los protagonistas principales, Carlos y Hortensia, y por el otro, la trama de espionaje que involucra a todos los protagonistas de la obra. Sin embargo, el asesinato de Gaitán o Gaihala no es el principal punto referencial histórico, a pesar del título de la novela: el hecho político que atraviesa la mayoría del texto es la Conferencia Panamericana celebrada en Bogotá ese año trágico del “Bogotazo”, la cual es presentada como un gran logro del gobierno y epítome del progreso que intentaría truncar la aparición de La Violencia. El discurso político detrás de este planteamiento se puede resumir en los siguientes puntos: un pueblo manipulable y manipulado por fuerzas foráneas con ideas “peligrosas” por su incapacidad de generar una conciencia política propia, un Estado que vela por los intereses y el desarrollo del país en conjunción con sus aliados benefactores internacionales (EE.UU.), y la presencia desestabilizadora de la “amenaza roja” (esto en plena guerra fría).

La voz del narrador, por su parte, emite consejos que van dirigidos al lector sobre temas tan disímiles como la familia, la política, el comportamiento social y las buenas costumbres. Un ejemplo notorio es del “deber ser” en una adopción:

Resultaba muy aventurado eso de adoptar un niño hijo de padres conocidos, porque, cualquier día, cuando los acogientes se hubieran encariñado con él, los progenitores lo reclamarían de modo perentorio, aunque fuera para lograr el chantaje. Era mejor que el chiquillo nunca supiera su procedencia y que los padres putativos estuvieran a cubierto de torpes acometidas. (Gómez Corena, p. 23)

Esta voz narradora actuante incurre en lo narrado tanto para encaminar o mantener el sentido de la obra como para dejar por sentada la postura del autor sobre lo que se narra, lo

cual funciona como un elemento indispensable en la estructura del texto, en su cohesión. El autor introduce al hecho violento de manera casi abrupta cumpliendo con la forma misteriosa que tiene la violencia de operar en estas obras: abrupta pero necesaria; de lo contrario, los momentos de mayor tensión hubiesen perdido gran parte de su algidez:

Al llegar a la puerta del edificio Sendoma tomó del brazo al doctor Gahiala y alcanzaron a dar cuatro pasos por el andén cuando sonó un disparo, y luego otro y enseguida un tercero, que pusieron alarma en los muchos transeúntes de aquella vía concurridísima. (Gómez Corena, p. 134)

La repercusión final de la “introducción del hecho violento” se corresponde a los procedimientos propios del *corpus*: el final trágico que obliga la irresolución de la violencia. Una lluvia copiosa se toma la ciudad destruida acrecentando la imagen de desolación y renuncia: “...Pero, sobre todo, donde murió la fe en la honradez de un pueblo, que un día fue noble, más se ha ido viciando por la infiltración de elementos perversos” (p. 168).

En la novela de Carlos H. Pareja, *El monstruo*, la “introducción del hecho violento” se genera en las primeras páginas, no sin que antes el autor ofrezca un perfil de la víctima, Gaitán. La trama nace y gira en torno a las repercusiones que derivan del asesinato del caudillo, orquestado por el gobierno. Los personajes principales, César y Cristina⁷, optan por la lucha armada uniéndose a las guerrillas liberales para afrontar a “el monstruo”, en alusión al entonces presidente conservador, Laureano Gómez Castro, y a sus fuerzas beligerantes.

El asesinato de Gaitán, escenario especialmente requerido en el *corpus*, sirve al autor como disparador de las vicisitudes que vive una pareja de distintas posiciones sociales y políticas. Él, intelectual de clase media devenido en actor político, y ella, burguesa devenida en revolucionaria. La transposición de roles sociales la genera la “introducción del hecho violento”, que, al igual que en el resto de las obras, es punto de inflexión al revelar el camino de descenso que emprende la trama hacia la tragedia o la rendición. Carlos H. Pareja hace recorrer a sus personajes el destino trágico de La Violencia, y en el recorrido va intentando descifrar el verdadero alcance de la tragedia. El desenlace fatal impide la resolución cumpliendo así con el imaginario que vincula a estas obras, el de estar frente a una violencia inasible e infranqueable.

Por otra parte, el autor, además de intervenir a “viva voz” presentando sus consideraciones y respectivas indignaciones acerca de lo narrado, presupone el conocimiento por parte del lector de los hechos históricos referidos, lo que nos permite

7. Al igual que en *Viento seco* y en otra serie de obras del *corpus*, la introducción del hecho violento vendría a truncar la posibilidad de la relación sentimental. La Violencia en estas obras se convierte en el factor desarticulador de las relaciones sociales más institucionalizadas: la familia, la amistad y la pareja, en relación directa con la idea de la vulnerabilidad ejercida hacia las relaciones institucionales del estado-nación a causa de las problemáticas de orden público que se vivían.

pensar que muchas de estas son novelas pensadas para un público nacional o preferentemente nacional. En su mayoría, son obras que apuntan a generar consideraciones y establecer opiniones sobre la situación histórica de La Violencia, por lo que es posible imaginar que el rango de su alcance haya sido calculado dentro de las fronteras colombianas, lo que podría explicar cierto impacto a nivel nacional y su desconocimiento en el ámbito latinoamericano.

*El Gran Burundún-Burundá ha muerto*⁸, por su parte, es una obra rica en contrastes y en producción de imágenes, en gran medida por su alta carga poética, la cual no se detiene en miramientos de orden histórico. La asimilación e identificación de esas imágenes rehúye los localismos⁹, de suerte que la “introducción del hecho violento” no es factible de filiación inequívoca con La Violencia, y ello significa una variante respecto de las otras obras. Es necesaria una introspección en el mundo biográfico del autor para encontrar las líneas vinculantes con el hecho histórico; saber, por ejemplo, de la persecución y censura que sufrió por parte del gobierno de Laureano Gómez, y es en estos desencuentros del escritor con el poder conservador en los que podemos rastrear las claves de la “introducción del hecho violento”.

En *El Gran Burundún-Burundá* todo se presenta en exceso, todo es grandilocuente, exacerbado hasta lo inverosímil, hasta lo paródico; es una burla literaria al poder o, mejor, al absolutismo, pero solo hasta que se describen los métodos utilizados por “el gran extirpador” al implementar la censura cuando la obra refiere por primera vez a un acto eminentemente violento:

Partes más nobles cercenaba el cuchillo de obsidiana de Huichilopoztli que la navaja marranera de Burundún. Ritualmente buscaba aquel el corazón para ofrecerlo, exento en el aire más puro, a un tenebroso entusiasmo. Bestialmente abría este la ancha brecha por la que se vuelcan glogloteantes los intestinos azulencos y verdinosos en una sucia ofrenda que rechazaría todo ídolo. (J. Zalamea, p. 111)

La obra se configura en dos partes que se van intercalando de manera cabal, fluyen sin contraponerse por ambigüedades que entorpezcan la secuencia y el sentido argumentativo: el presente del tiempo ficcional (el funeral) y el pasado del personaje (su escalada al poder).

La introducción del hecho violento, las formas de censura, como en el caso de las demás obras del *corpus*, implica un punto de inflexión en la trama. A partir de la imperativa necesidad que se despierta en el personaje de acallar la palabra y trocársela en sonido inarticulado, bestial, se afinca su poder, por lo que el autor despliega especialmente en este trecho de la narración su arsenal retórico, y es precisamente durante dicho episodio en que es posible adivinar más allá de la ironía su voz crítica:

8. Obra descrita por su autor como una “forma de relato, poema o sátira”, en una carta dirigida a Germán Arciniegas (Buenos Aires, julio 15 de 1952) y que se encuentra a manera de introducción en esta edición

9. En el prólogo realizado por el historiador colombiano Alfredo Iriarte, este recuerda que, para la edición alemana de la obra, el grabador Hans Grundig “identificó en el horripilante esquema de la tiranía burunduniana afinidades impresionantes con el régimen nazi” (citado en J. Zalamea, p. 24).

Pero hubo quienes creyeron que no hay lujo en la vida semejante al de compensar el desgaste de quien se entrega con la riqueza que recibe de quien, a su vez, se despoja. [...] Y quienes, en la miseria y el despojo, se consolaron hablando palabras de justicia. Y quienes, queriéndose gobernarse mejor a sí mismos, desearon apalabrar un mejor gobierno para todos...

Contra esos tales Burundún-Burundá fue implacable. (J. Zalamea, p. 111)

La intervención de la voz narradora, que hasta este punto parecía neutral, denota la naturaleza crítica de la obra, y quien conozca los hechos precedentes a su escritura sabrá identificar las referencias históricas. La censura es entonces el hecho violento que se introduce en la historia y en torno a esta se ponen a funcionar los dispositivos de represión del Gran Burundún. A su servicio se crearon las fuerzas de seguridad y gobernabilidad que después acompañarían su marcha fúnebre: Zapadores, Territoriales, los Ángeles invisibles, Policías e Iglesias Unidas. El autor introduce el hecho violento, o los hechos de violencia para aplicar la censura, pero también como espacio de convergencia entre la procesión y el pasado del difunto, pues no es hasta este punto cuando el lector descubre la funcionalidad primera de los organismos burundunianos y la cara más siniestra del personaje, en tanto que el resto de la narración converge, de una u otra forma, en este hecho.

La voz narradora, como se puede deducir, es en tercera persona sin intervenciones claras o directas; se muestra primordialmente neutral lo que hace más efectivo el sentido paródico de la obra. El Gran Burundún es metafórico sin un punto referencial fijo; caricaturiza al poder despótico, y es precisamente este aspecto lo que le confiere el manto de "obra crítica", de "texto de denuncia".

En *El Cristo de espaldas*, Caballero Calderón introduce el hecho violento para profundizar el ambiente enrarecido del pueblo por las disputas bipartidistas. El asesinato del gamonal Roque Piragua sirve como elemento catalizador de las tensiones que convulsionan el mundo de la obra: a partir de su puesta en escena, se quiebra la aparente estabilidad, y cada uno de los elementos de la trama se ponen en movimiento para cumplir con su papel en el juego de intereses.

Por medio de la voz en tercera persona, el lector acompaña al cura joven desde su llegada al pueblo hasta su salida. La voz narradora desconoce gran parte del entramado de la tragedia, lo cual permite que durante ese periplo se dé un proceso gradual de desnaturalización ante la cada vez más preocupante situación, una desazón creciente por lo irresuelta que se muestra la tragedia. *El Cristo de espaldas* es, como las demás obras, desesperanzadora. Su autor nos invita al abismo de La Violencia como compañía de su héroe, pero no ofrece una expectativa: el hecho violento socava el empeño del joven cura por solucionar la situación social y espiritual del pueblo, pues la única salida es la rendición y el abandono.

El demonio le trajo a la memoria aquellas duras palabras de Cristo a los Apóstoles: "En cualquier casa que encontréis, permaneced allí, y no la dejéis hasta la partida. Y donde

nadie os recibiere, al salir de la ciudad sacudid aun el polvo de vuestras sandalias, en testimonio contra sus moradores”.

Pero pudo más su compasión por el rebaño perdido, y así, cuando picó con los talones los ijares de la mula para seguir adelante, dijo interiormente:

— ¡Señor, perdónalos porque no saben lo que hacen! (E. Caballero, p. 185)

El mundo de la novela es, por analogía, equiparable a la visión que de la Colombia de aquellos años se concibe en la narrativa de *La Violencia*, pues, si nos detenemos a observar en todas estas obras, hay un alto grado de desilusión y una fuerte carga de fracaso. Los personajes como el cura joven de Caballero Calderón y César en *El monstruo*, están cargados de ilusiones de cambio, pero terminan siempre destinados a la muerte o a la huida.

García Márquez¹⁰, por su parte, logra instalar en su obra la omnipresencia de la violencia gracias al uso de la figura de los pasquines sin apelar a la descripción de una sucesión de tragedias. El autor hace de la violencia una realidad sin tregua que permea a todos sus participantes. Al no existir un culpable detrás de la aparición de los pasquines, todo el pueblo se pone en duda y, en esta misma línea, todo el pueblo es partícipe y víctima de una violencia atemporal que los antecede y que antecede incluso a la violencia misma, aunque responda a sus peculiaridades.

"Es todo el pueblo y no es nadie", asegura Casandra sellando las ventanas a cualquier distinción partidista. El autor logra sustentar el peso del hecho histórico sobre los soportes de los pormenores de la trama, entre los diálogos, las luchas internas de los personajes, lo ambiguo y, por lo tanto, complejo del carácter que les imprime. Todo lo anterior termina siendo el sustrato desde el cual observamos el accionar de la violencia, ya no desde el disparo o la puñalada, sino desde la posibilidad latente de estos.

En *La mala hora*, entonces, la introducción del hecho violento no se da por el fanatismo político. García Márquez deposita ese fanatismo en los pasquines y deja que estos sean los detonantes de esa primera acción violenta que abre los laberintos de la obra:

Pastor apareció en el vano de la puerta desatornillando la boquilla del clarinete. Era un muchacho magro, recto, con un bozo incipiente alineado con tijeras. Cuando vio a César Montero con los tacones afirmados en el piso de tierra y la escopeta a la altura del cinturón encañonada contra él, Pastor abrió la boca. Pero no dijo nada. Se puso pálido y sonrió. César Montero apretó después la culata, primero los tacones contra el suelo, con el codo, contra la cadera; después apretó los dientes, y al mismo tiempo el gatillo. (García Márquez, p. 6)

Es una reacción que se sucede con frialdad, sin mediar entre la decisión y su ejecución, entre la sorpresa de lo instintivo o lo inesperado de la ira; es lenta, casi en extremo pausada,

10. El caso de García Márquez es el más revelador del corpus, en la medida en que se quiere desmarcar de la tradición de *La Violencia*, pero no puede hacer otra cosa que empezar con un episodio de violencia incomprensible, como si no hubiera otro comienzo posible para una novela sobre esos años en Colombia.

confluye dentro de la tensión general de una violencia ya instalada y su lógica responde a esa violencia. El hecho violento rompe con la pasiva descripción del entorno y del carácter de los personajes, pero sin que se dé para esto una alteración del ritmo narrativo o alguna variación en las formas descriptivas, por lo que se presenta natural, cotidiano, si se quiere.

César Montero asesina a Pastor casi como autómeta, ejecuta los pasos antes de la acción final con la determinación que otorga la costumbre sin que exista un antecedente que permita calificarlo como asesino versado; por el contrario, el personaje no es descrito como un tipo particularmente violento, peculiaridad que le concede a toda la escena un manto de extrañeza. Ahí radica el éxito de la introducción del hecho violento en esta obra, en la manera en que señala las pautas que van a significar el ambiente enrarecido de la novela, es decir, un pueblo que se mueve según los mandatos de una violencia omnipresente, donde la fuerza rectora de los acontecimientos es dirigida por esa omnipresencia.

El hecho violento, al unísono con las demás novelas, es introducido para exponer la etapa de violencia que se va a narrar y el contexto que la abarca. En la obra de García Márquez, el contexto es el mundo rural y la etapa es la de los primeros conatos de resistencia armada liberal, lo cual nos es develado al final de la obra, momento en el cual es posible dimensionar el polvorín que supone el pueblo de *La mala hora*. Los pasquines, en este sentido, son sintomáticos, puesto que no son causa: son efecto de una violencia arraigada y perpetua que se manifiesta materialmente por medio de estos y por los asesinatos que parecen responder a las acusaciones allí publicadas, pero que, a medida que avanza la narración, van descubriendo su razón política.

En la narrativa de *La Violencia* se introduce el hecho violento como estrategia discursiva de la que los autores se valen para organizar los principios formales que sustentan la ideología detrás de la descripción del hecho histórico. El aparato narrativo se pone en marcha para sostener el enigma, con lo cual conforman la idea de una violencia irreconciliable con las posibilidades que pueda ofrecer la literatura para descifrar ese enigma.

Conclusiones

El *corpus* narrativo de *La Violencia* en Colombia siempre ha sido concebido por la crítica como un cuerpo de obras carentes de un núcleo común que las aglutinara en su totalidad. La lectura detenida de gran parte de estos textos arrojó la realidad de dos características concomitantes y, lo más importante, una visión orgánica de la violencia que nos llevó a refutar las posturas disgregantes.

Las coordenadas de aproximación nos direccionaron hacia la necesidad de desligarnos de las críticas más generalizadas. Creemos que estructurar la narrativa de *La Violencia* a partir de la negación de muchas de sus obras es una operación contraria a la idea

de un *corpus* literario, pues este tipo de clasificaciones aparta de la totalidad aquellos textos que respondían a la idea que de la narrativa nacional se quería y se logró implantar; sin embargo, las justificaciones para desestimar lo literario del resto de obras son de un maniqueísmo evidente, lo que pone en entredicho esas clasificaciones.

Por otro lado, los textos escogidos como focos principales de referencia abren la posibilidad de dibujar el camino que transitaron para llevar a los ordenamientos de la narrativa de La Violencia hacia nuevas fronteras, aspecto que lograron ahondando en las fórmulas del *corpus* y generando así *variaciones* en sus enfoques diegéticos.

El *corpus*, por lo tanto, no sufrió una diáspora como lo plantea la crítica; todo lo contrario, las obras que se apartaron de lo declamativo, concebido en los estudios críticos como partidismo, interiorizaron más en sus mecanismos de funcionamiento, llegando incluso a la tensión máxima de sus posibilidades con *La mala hora*.

Referencias

- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *La novelística de la violencia en Colombia*. 1970. Monografía de grado para optar al título de Licenciado en Letras de la Universidad del Valle.
- . *Cóndores no entierran todos los días*. Bogotá, Panamericana, 1971.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Alianza, 2005.
- Arias, Ramírez, Fernando. *Sangre campesina*. Manizales, Editorial Imprenta Departamental, 1965.
- Bajtín, Mijaíl M. *Teoría y estética de la novela*. Editorial Taurus, 1975.
- . *Las formas del tiempo en la novela: Ensayos de poética histórica: Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- . *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 2003.
- Bedoya, Luís Iván, y Augusto Escobar. *La novela de la violencia en Colombia: "La mala hora" de Gabriel García Márquez: Ficción y realidad*. Ediciones Hombre Nuevo, 1980.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia. Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, 1991, pp. 23-45.
- Buitrago, Evelio. *Zarpazo: Otra cara de la violencia*. Bogotá, Imprenta Fuerzas Militares, 2015.
- Caballero Calderón, Eduardo. *El Cristo de espaldas*. Bogotá, Casa Editorial El Tiempo, 2003.
- . *Diario de Tipacoque*. Bogotá, Editorial A, B, C. 1950.

- . *La penúltima hora*. Bogotá, Guadarrama, 1955.
- . *Manuel Pacho*. Medellín (Colombia), Editorial Bedout, 1964.
- . *Siervo sin tierra*. Madrid, Ediciones Rodas, 1967.
- . *El nuevo príncipe*. Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- . *Caín*. Barcelona (España), Editorial Círculo de Lectores, 1971.
- . *Yo, el alcalde: Soñar un pueblo para después gobernarlo*. Bogotá, Talleres Gráficos del Banco de la República, 1971.
- . *Azote de sapo*. Madrid, Editorial Rodas, 1975.
- . *El Buen salvaje*. Bogotá, Editores Colombia, 1979.
- . *El almirante niño y otros cuentos*. Madrid, Castilla, 2008.
- Caicedo, Daniel. *Viento seco*. Bogotá, Editorial Nuestra América, 1954.
- Campos Guzmán, Germán; Orlando Fals Borda, y Eduardo Umaña Luna. *La violencia en Colombia*. Carlos Valencia Editores, 1980.
- Carrasquilla, Tomás. *Frutos de mi tierra*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972.
- Castro, José. *Análisis de El Cristo de Espaldas: Eduardo Caballero Calderón*. Panamericana Editores, 2004.
- Chartier, Roger. *Entre poder y placer: Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Cátedra, 2000.
- Chehade, Nayla. *Estrategias lingüísticas y estructurales innovadoras y la destitución de la autoridad dictatorial en El Gran Burundún-Burundá ha muerto de Jorge Zalamea*. 1999. University of Wisconsin-Madison, dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.
- Contursi, María Eugenia, y Fabiola Ferro. *La narración, usos y teorías*. Editorial Norma, 2006. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Talleres Gráficos del Departamento Administrativo de Estadística, 1975.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley: El fundamento místico de la autoridad*. Tecnos, 2010.
- De Rosso Ezequiel. *Nuevos secretos: Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber editores, 2012.
- Echeverri Mejía, Arturo. *Marea de ratas*. Aguirre Editor, 1960.
- Escobar Mesa, Augusto. *Literatura y violencia en la línea de fuego. Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá, Universidad Central, 1997.
- Esguerra, Flórez Carlos. *Los cuerpos tienen hambre*. Litografía Editorial, 1954.
- Espósito, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Traducción de Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Editorial Amorrortu, 2003.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, 1976.

- . *Un Parcours philosophique*. Éditions Gallimard, 1984.
- Fuertes Díaz, Covadonga M. *El triunfo del protagonista de El Cristo de espaldas*. 1979. The American University, College of Arts and Sciences, dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Spanish Studies.
- García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Bogotá, Ediciones S.L.B., 1955.
- . *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961.
- . “La literatura colombiana: Un fraude a la nación.” *Acción Liberal*, n.º 2., abr. 1960, pp. 44-47.
- . *La mala hora*. 1962. Bogotá, Norma, 2012.
- . “Dos o tres cosas sobre la novela de La Violencia.” 1959. *Arcadia*, 2 abr. 2014, <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312>.
- . *El otoño del patriarca*. Madrid, Editorial de Bolsillo, 2014.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Editorial Lumen, 1989.
- Giraldo, Luz Mary. *En otro lugar: Migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Gómez Corena, Pedro. *El 9 de abril*. Bogotá, Editorial Iqueima, 1951.
- Gómez Dávila, Ignacio. *Viernes 9*. Bogotá, Editorial Laguna Libros, 2017.
- Lara Romero, Gladys. *Imaginación social y novela de la violencia en Colombia: 1950-1970*. Colección BLAA, 2006.
- Jaramillo, Dolores María. “Jorge Zalamea y el gran Burundún-Burundá.” *Revista Iberoamericana*, n.º 192, jul.-sep. 2000, pp. 587-600
- Lara, Romero, Gladys. *Imaginación social y novela de la violencia en Colombia: 1950- 1970*. Editores Gráficos Colombianos, 2006.
- Osorio, José. *El día del odio*. Bogotá, Punto de Lectura, 1951.
- Mejía, Vallejo, Manuel. *El día señalado*. Barcelona (España), Ediciones Destino, 1963.
- Mena, Lucila Inés. “Bibliografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana.” *Latin American Research Review*, vol. 13, n.º 3, 1978, pp. 95-107
- Menton, Seymour. *La novela colombiana: Planetas y satélites*. Editorial Plaza y Janés, 1978.
- Muñoz, Jiménez, Férrnan. *Horizontes cerrados*. Unidad Central del Valle del Cauca, 2008.
- Lizarazo, José. *El día del odio*. Buenos Aires, El Áncora, 1952
- Osorio, Óscar. *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2005.
- . “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia: Una evaluación crítica y una nueva perspectiva.” *Poligramas*, n.º 25, jun. 2006, pp. 85-108
- Pareja, Carlos. *El monstruo*. Buenos Aires, Editorial Nuestra América, 1955.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930-1954*. CEREC-Siglo XXI, 1987.
- Rama, Ángel. *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. Escala, 1991.

- . “García Márquez: La violencia americana.” *Semanario Marcha* (Montevideo), n.º 1201, 17 abr. 1964, pp. 22-23.
- . *Los dictadores latinoamericanos*. Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Restrepo, Laura. “Niveles de realidad en la literatura de la 'violencia' colombiana”. *Once ensayos sobre la violencia*. Editorial CEREC, 1985, pp. 117 - 169
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores, 2004.
- Rivera, José Eustasio. *La Vorágine*. Bogotá, Editorial Oveja Negra, 2001,
- Roa Bastos, Augusto. *Yo, el supremo*. Madrid, Alfaguara, 1992.
- Romero, Flor. *Mi capitán Fabián Sicachá*. Barcelona (España), Editorial Planeta, 1968.
- Sanín, Jaime. *Quién dijo miedo*. Medellín, Aguirre Editores, 1960.
- Silva, José Asunción. *De sobre mesa*. Madrid, Editorial Cátedra, 2006.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Suárez Rendón, Gerardo. *La novela sobre la Violencia en Colombia*. 1966. Pontificia Universidad Católica Javeriana de Bogotá, tesis para optar al grado de doctor en Filosofía y Letras.
- Téllez, Hernando. *Crítica literaria III: 1957-1967*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2016.
- Terao, Ryukichi. *La novelística de la violencia en América Latina: Entre ficción y testimonio*. Mérida (Venezuela), Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, 2005.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora, 1981.
- Troncoso, Marino. “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960.” 1987. *Editorial Pontificia Universidad Javeriana*, 1 jul. 2004, <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10103>. Publicado originalmente en *Universitas Humanistica* (Bogotá), vol. 28, n.º 28, 1987, pp. 29-37
- Uribe Piedrahita, César. *Toá: Narraciones de caucherías*. Bogotá, Editorial CES, 2013.
- Weber, Max. *La política como profesión: El sabio y la política*. El Aleph Editores, 2000.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Paidós, 2001.
- Zalamea, Eduardo. *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Bogotá, Ediciones Presidencia, 1997.
- Zalamea, Jorge. *El Gran Burundún-Burundá ha muerto / La metamorfosis de su excelencia*. Bogotá, Arango Editores, 1989.
- . *El sueño de las escalinatas*. Bogotá, Tercer Mundo, 1964.
- . “Literatura, política y arte.” *Letras Nacionales* (Bogotá), n.º9, jul-ago de 1966, pp 812
- Zapata, Miguel. *Boom modernism y la novela de la violencia en Colombia: Voces múltiples de la historia en La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio*. University of Arkansas, 2003.
- Zapata Olivella, Manuel. *La calle 10*. Bogotá, Ediciones Casa de la Cultura, 1960.
- . *Chambacú, corral de negros*. Medellín (Colombia), Bedout, 1983.
- Zuleta, Eduardo. *Tierra virgen*. Bogotá, Ed

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Exuberancias II* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 100 x 100 cm

La fachada que cubre *Al pie de la ciudad*: el olvido a los inmigrantes

The facade that covers *At the foot of the city*: forgetting the immigrants

Recibido 03-06-21

Aceptado 07-10-21

Jaime A. Orrego¹

Saint Anselm College, Manchester, EEUU

jorrego@anselm.edu

Resumen: En la novela *Al pie de la ciudad* (1958) del escritor colombiano Manuel Mejía Vallejo, como su propio título lo sugiere, el autor deja de lado el campo, tema recurrente en su narrativa, y se centra en la ciudad. La novela está dividida en tres partes. La primera examina la vida en Los Barrancos, territorio en las afueras de la ciudad, conformado por inmigrantes campesinos. Esta realidad es presentada de una manera muy cruda como lo fuera la novela realista y naturalista del siglo XIX. La segunda parte se enfoca en la ciudad. Aquí, el autor nos ofrece un análisis bastante psicológico de los personajes y presenta el sentimiento que estos personajes tienen hacia Los Barrancos y las personas que allí habitan. En la última parte, las vidas de ambos mundos se cruzan y se da una resolución al conflicto entre la ciudad y Los Barrancos. En esta novela, Mejía Vallejo escribe un texto más realista y naturalista, ya que no encuentra otra manera para mostrar la realidad concreta que viven los inmigrantes campesinos que llegan a la ciudad, en su gran mayoría, huyendo de la violencia. Estos no sólo son ignorados por la ciudad, sino también desplazados por la misma.

Palabras clave: migraciones; desplazamientos; modernidad; *Al pie de la ciudad*; Manuel Mejía Vallejo.

1. PhD en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Iowa, EEUU. ORCID: 0000-0003-1180-6803



Abstract: In the novel [*At the Foot of the City*] *Al pie de la ciudad* (1958) by the Colombian writer Manuel Mejía Vallejo, as its title suggests, the author leaves aside the countryside, a recurring theme in his narrative, and focuses on the city. The novel is divided into three parts. The first examines life in Los Barrancos, a territory on the outskirts of the city, made up of rural immigrants. This reality is presented in a very crude way as the realistic and naturalistic novel of the 19th century was. The second part focuses on the city. Here, the author gives us a psychological analysis of the characters and presents the feeling that these characters have towards Los Barrancos and the people who live there. In the last part, the lives of both worlds intersect and a resolution is given to the conflict between the city and Los Barrancos. In this novel, Mejía Vallejo writes a more realistic and naturalistic novel because he does not find another way to show the concrete reality experienced by peasant immigrants who come to the city, the vast majority, fleeing violence. These are not only ignored by the city, but also displaced.

Keywords: migrations; displacements; modernity; *At the Foot of the City*; Manuel Mejía Vallejo.

Al estudiar el escritor colombiano Manuel Mejía Vallejo la primera pregunta que nos hacemos es por qué un escritor que creció en la misma Colombia de Gabriel García Márquez ha sido tan poco estudiado y desconocido para algunos académicos. Para resolver esta pregunta, primero tenemos que entender que la geografía colombiana dificultó mucho la comunicación entre las diferentes regiones del país, pues como lo dice el crítico norteamericano Raymond L. Williams: "...la ficción de García Márquez tiene más cercanías con la de William Faulkner que con la de sus contemporáneos colombianos del interior, Manuel Mejía Vallejo y Eduardo Caballero Calderón" (*Novela y poder en Colombia*, p. 36). Por lo tanto, podría argumentarse que el aparente olvido al que ha sido sometido Mejía Vallejo se debe en parte a esa diferencia que él ha tenido con escritores del "Boom" como su compatriota y contemporáneo García Márquez.

Es así como la escritura de Manuel Mejía Vallejo se ha clasificado, en su gran mayoría, como una narrativa costumbrista y regionalista, pero en su obra también podemos encontrar cierta tendencia que va en contra de la estilística que ha caracterizado el canon latinoamericano, y en especial el "Boom". De esta manera en *La tierra éramos nosotros*, su primera novela publicada en 1945, además de encontrar características de la novela regional, también podemos descubrir estilos característicos del romanticismo y, en especial, encontramos bastantes puntos de contacto con novelas de la importancia de *María* del colombiano Jorge Isaacs publicada en 1867.

En *Al pie de la ciudad* (1958), su segunda novela, Mejía Vallejo mantiene los estilos decimonónicos, pero esta vez se vale de las técnicas naturalistas y realistas para describir una ciudad que rechaza a los inmigrantes campesinos ya que estos entorpecen, en cierta

medida, la modernidad que buscan las clases altas de la ciudad. Por lo tanto, este artículo discute cómo Mejía Vallejo muestra la realidad del conflicto migratorio de una manera cruda para así exponernos a una ciudad fragmentada no sólo física, sino también moralmente.

Mejía Vallejo escribió esta novela cuando se encontraba en el exilio debido a las persecuciones a las que fue sometido durante *La Violencia* en Colombia². El escritor antioqueño sale de su país en 1950 y permanecerá por fuera hasta 1957. Durante este período, Mejía Vallejo se desempeña como reportero para periódicos de Venezuela, Colombia y algunos países en Centroamérica. Es a través de esta profesión que el autor amplía su visión del mundo, a la vez que su estilo narrativo. El crítico Luis Marino Troncoso señala en *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo* que a través de estos viajes y con su oficio como periodista, Mejía Vallejo deja de lado lo que había sido hasta entonces la característica en su narrativa: “El periodismo en lo social, le permite conocer la realidad, las miserias del pueblo y la injusticia dominante, mientras en lo literario lo lleva a romper con la tradición antioqueña costumbrista, adoptando la posición más válida de los escritores disidentes y polémicos” (Troncoso, p. 43). De igual manera, *Al pie de la ciudad* representa la transición temática en Mejía Vallejo del campo a la ciudad y con ésta, todos los problemas migratorios que acarrea.

La novela está dividida en tres partes. En la primera se presenta la realidad de Los Barrancos, territorio en las afueras de la ciudad formado, en su gran mayoría, por inmigrantes campesinos. Esta realidad se relata de una manera muy cruda, como no sólo lo hicieran las novelas realistas y naturalistas del siglo XIX, sino también Luís Buñuel en su película *Los olvidados* (1950) donde se presenta la vida que llevan algunos sectores en la Ciudad de México.

La segunda parte presenta la vida de la ciudad, donde el autor hace un análisis psicológico de los personajes y además presenta el sentimiento que éstos tienen hacia Los Barrancos, sus habitantes y hacia ellos mismos como residentes de la ciudad. En la tercera y última parte de la novela, las vidas de ambos mundos se cruzan y se da una resolución al conflicto entre la ciudad y Los Barrancos.

Esta novela cuenta con un narrador que forma parte de la historia y a quien no se le da nombre. Él trabaja para el principal periódico de la ciudad, *El Público*, y es a través de sus reportajes que nos enteramos de la situación que se vive en Los Barrancos. Aquí, Mejía Vallejo abandona la característica romántica que tenía su primera novela representada en

2. Se llama La Violencia al período entre 1946 y 1953. Durante estos años, unos de los más sangrientos en Colombia, hubo grandes enfrentamientos de los dos principales partidos políticos del país: el partido conservador y el liberal. Estas guerras afectaron la mayor parte del territorio colombiano. Para mayor información sobre este período, específicamente en la región de Manuel Mejía Vallejo, puede consultarse el libro *Blood and Fire: La Violencia in Antioquia, Colombia, 1946-1953* de Mary Roldán.

una búsqueda de los orígenes, para escribir una obra más realista. Orlando Gómez-Gil en su estudio histórico de la literatura hispanoamericana explica lo que fue la transición del romanticismo al realismo:

Mientras que el romanticismo hacía énfasis en lo subjetivo, el realismo responde al ansia de apresar con toda veracidad el aspecto exterior e íntimo de la realidad y de la vida, sin descuidar el aspecto de la psicología del individuo. Mientras el primero iba al pasado, a lo íntimo, a lo fantástico y exótico en busca de temas, el realismo irá a la realidad concreta cotidiana y contemporánea. (Gómez-Gil, p. 360)

Esta transición se refleja en el conflicto que el reportero-narrador de *Al pie de la ciudad* tiene a lo largo de la novela. Es un aspecto que notamos muy claramente cuando describe el río que va de la ciudad a Los Barrancos, ya que al comienzo su descripción nos recuerda el estilo romántico y nostálgico utilizado por el narrador de *La tierra éramos nosotros*: “El agua va unida a mis mejores recuerdos. En ella se refrescan para tornarse burbuja, estero, rama sumergida. Agua y árbol, árbol y nube son categorías espirituales para quienes pasamos la infancia en la cordillera...” (p. 96). Pero luego el mismo narrador se da cuenta que este estilo no puede ser usado para describir las cosas que está viendo: “¿A qué escribir ridiculeces? ¿Hablar de aguas frescas, de recuerdos en sus ondas, y de por medio un cauce de aguas negras? ¿Cabe el medio tono azucarado entre gritos y cadáveres que exigen la protesta?” (p. 96).

Es así cómo, a través del reportero, podemos ver parte del legado del realismo, del énfasis que se da en este tipo de novelas al aspecto social en el texto de denuncia. De esta manera antecedería a la novela testimonial. Georg Luckás resalta este aspecto al estudiar el realismo europeo:

Realism is the recognition of the fact that a work of literature can rest neither on a lifeless average nor on an individual principle which dissolves its own self into nothingness... True great realism thus depicts man and society as complete entities, instead of showing merely one or the other of their aspects (*Studies in European Realism*, p. 6).

Debido a la situación que se vive en Los Barrancos, las descripciones del reportero no pueden hacerse a través del romanticismo como lo hiciera el narrador de *La tierra éramos nosotros*, si no que aquí se requieren de los rasgos característicos del naturalismo. Estos se describen por Gómez-Gil cuando señala que los escritores escogieron “arquetipos humanos como los alcohólicos, locos, enfermos, trabajadores, prostitutas, así como ambientes de degeneración y miseria. De aquí la tendencia de los naturalistas a presentar los aspectos más sórdidos, sucios y desagradables de la vida” (pp. 388-389).

El máximo exponente e impulsor del naturalismo fue el francés Émile Zola, quien en el prefacio a la segunda edición de su novela *Thérèse Raquin*, presenta algunos de los parámetros que debe seguir el escritor de la novela naturalista: “In short, for the writer to

make a good novel, he will have to see society from a broader perspective, paint it in its many and various guises, and above all adopt a clear, natural written style” (p. 7). De cierta manera, los escritores hispanoamericanos tomaron los parámetros sugeridos por Zola como una manera para acercarse a la realidad, como lo señala Gómez-Gil:

La característica esencial de nuestro naturalismo fue el estudio cuidadoso y preciso del medio ambiente y de muchos de los problemas humanos y sociales que confrontaban nuestros países, entre ellos la quiebra moral en política, la crisis de sistemas educacionales, la caída de doctrinas filosóficas y políticas, el relajamiento moral debido a la situación económica, la explotación de los trabajadores y otros. La narrativa naturalista no solamente expuso muchos de estos aspectos con desenfado y a veces con crudeza, sino que mostró también su sensibilidad y clamó por reformas sociales[...].El naturalismo no nos dejó cuadros hermosos o idílicos de Hispanoamérica, pero puso a los novelistas en contacto con la realidad que los rodeaba. (pp. 390-391)

Al pie de la ciudad, siguiendo las características del naturalismo, tiene en esencia dos ejes narrativos, de los cuales uno se desarrolla en Los Barrancos y el otro en la ciudad, y el reportero es quien sirve de enlace entre ambos mundos, aunque pareciera no pertenecer a ninguno.

Los Barrancos

La primera parte de la novela se centra en una familia que vive en un lugar conocido como Los Barrancos. Este territorio está conformado por laderas que se encuentran alrededor de la ciudad y que, por su ubicación geográfica, son propensas a deslizamientos. Este aspecto es importante ya que demuestra que es un espacio temporal, casi invisible tanto geográfica como ética y moralmente. Es un sitio que puede desaparecer en cualquier momento, como finalmente sucede. Aquí, vive una familia en la que el padre tiene como sustento principal la venta de los objetos que recoge de las aguas negras provenientes de la ciudad. Su esposa pasa la mayor parte del tiempo en la cama debido a su tuberculosis. Esta pareja tiene tres hijos, Amalia, la mayor tiene siete meses de embarazo y fue despedida de una de las casas de la ciudad cuando sus patrones se enteraron que había sido embarazada por uno de sus hijos. Martina, la segunda hija, se encuentra en plena adolescencia y poco a poco está despertando a su sexualidad y a las modas de la ciudad. Por último, un niño que pasa la mayor parte de su tiempo ayudando a su padre junto al Río y siempre está acompañado por una cabra.

El padre, figura de autoridad en Los Barrancos, es a quien todos acuden cuando vienen los Agentes desde la ciudad a expulsarlos de sus casas y es, además, el personaje en quién se fusiona la desgracia de los habitantes de Los Barrancos:

Vida resignada a ser muerte paso tras paso. Odio cerrado, sin impulso, contra todo. Una parcela pura de su alma donde retozan un niño y una cabra, donde grime

convulsivamente sus pesadillas la hija en vísperas de ser madre, y otra hija ya para perderse. A veces también un perro que persigue las hojas barridas por el viento. Y una bruja que imprecia en los resuellos. Y un Viejo que busca tres animales domésticos. Vivir a cada día como si se muriera a cada hora. Con franqueza sin pulimento, nacida de ese 'ya no importa', hermano de la desesperación. Cuando se sufre la miseria, lo humano adquiere desvergüenza, una postura descarnada. Se ama y se odia sin tapujos, al desnudo, groseramente. Auténticamente. (pp. 55-56)

Así, podemos ver cómo el padre, al igual que la gran mayoría de habitantes de Los Barrancos, acepta un destino que parece estar ya trazado para él. Lo que puede verse por su resignación a la muerte que se acerca "paso tras paso", además de aceptar sin ningún reclamo que Martina, su hija menor, ya está para perderse. De esta manera, notamos que los personajes que viven "al pie de la ciudad" no tienen ni la capacidad ni el interés de influenciar un destino, de articular un deseo.

Por lo tanto, *Al pie de la ciudad* no sólo expone los conflictos interiores del padre, sino que también el reportero-narrador nos cuenta los oficios de los que viven los habitantes de Los Barrancos: "Algunos hombres trabajan dentro de la ciudad en talleres de mecánica, o en la recolección de basuras; cuatro o cinco poseen carretas de tracción animal, o a lo menos parihuelas de una rueda que empujan con mercancía de un sitio a otro; o van hasta los cafetales distantes y a las sementeras" (p. 14). Además de estos trabajos, también se muestra cómo la gran mayoría de habitantes de las afueras de la ciudad tiene como fuente de ingresos su trabajo en El Río. En este trabajo se recoge lo que las personas de la ciudad pierden o desechan: "En el fondo del río hallarían lo que una ciudad grande tiene para perder: monedas que caen a los transeúntes por los enrejados de las alcantarillas, anillos, o aretes, o prendedores que dejan ir por lavamanos y baños las señoras" (p. 7).

Al describir la vida en Los Barrancos, el narrador transmite la miseria en la que viven los inmigrantes campesinos que habitan estas laderas en las afueras de la ciudad. Así mismo, se señala cómo estas personas parecieran ya haber perdido cualquier tipo de esperanza, y no tienen un deseo por intentar cambiar su desdicha: "La mutilación en su esperanza los volvió amargados, de agresivo silencio, con sentimientos encovados, allá, donde las palabras no llegan. Sus pasiones apenas afloran al labio monosilábicamente, untadas de esa alma de poderosas y oscuras contenciones" (p. 16).

Para mostrar esta miseria, el narrador nos presenta diferentes acontecimientos que tienen que vivir los habitantes de Los Barrancos. Uno de los sucesos más fuertes está relacionado con un grupo de niños hambrientos que anda recorriendo el terreno en busca de comida. Estos inicialmente se encuentran con una mujer que está alimentando a su bebé recién nacido y a quien ellos quieren robar su leche materna. Ante las negativas de la madre, los chicos se tornan más agresivos: "ellos quieren chupar, y no dejan de mirar las ubres, y aborrecen la criatura que empieza a dormirse aferrada al oscuro pezón. No se mueven. Una precoz agresividad en la fijeza del corrido ensancha los ojos de la madre" (p. 47). Así, podemos observar cómo en Los Barrancos funciona la ley de la selva, es decir, es un sitio

donde sólo el más fuerte sobrevive, donde no hay lugar para los débiles. De esta manera se confirma cómo Los Barrancos son un sitio inestable no sólo geográfica, sino también moralmente.

Amalia, la chica que fue embarazada cuando trabajaba en la ciudad, presencia como estos niños roban la leche materna al pequeño y le sirve para prefigurar un futuro desalentador: “A su hijo algún día tratarán de quitarle su leche. Mirarán, angurriosos, las ubres cuando lo amamante. El suyo será con los años uno de esos niños de la pandilla” (p. 48). Así, podemos observar en Amalia, al igual que en su padre, esa falta de voluntad y desinterés por intentar cambiar su destino. De esta forma se observa cómo a los habitantes de Los Barrancos se les ha mutilado su esperanza, su deseo de cambio.

El narrador, con cierta frecuencia, incluye en su relato un ciego y un paralítico que viven en Los Barrancos. El tener este tipo de personajes dentro de la novela, además de dar un mayor realismo, también le da la característica naturalista que presenta Gómez-Gil, en donde este tipo de relatos incluye arquetipos humanos que corresponden a un conglomerado de rasgos que buscan conformar un carácter. Estos personajes presentan momentos “sórdidos, sucios y desagradables de la vida” tan característicos en la novela naturalista. Estos aspectos se pueden identificar muy claramente cuando el paralítico le cuenta al ciego la experiencia que tuvo con una mujer, en donde podemos observar un elemento de perversión, el cual podría interpretarse nuevamente ese desinterés por cambiar el destino trágico que todos parecen saber tener:

Hace tiempo, durmiendo en un portal, se arrimó una mujer borracha, llorando porque se le acababa de morir un niño recién nacido. Me dio un trago, y otro, y otro. De borracha se quedó dormida. Empecé a tocarla, apenas gemía entre su sueño. Le rasgué el corpiño y con hartito susto empecé a mamar. Era agria la leche, pero seguí mamando, con ganas de llorar. Ella, sin darse cuenta, me sobaba la cabeza. Triste, creo yo, por el hijo muerto. (p. 114)

El narrador de *Al pie de la ciudad* no sólo ofrece la mirada que los habitantes de Los Barrancos dan a su propia vida, sino que también revela la manera cómo las personas de la ciudad los perciben:

Los Barrancos llegan a la ciudad en noticias para la crónica roja de los periódicos; en enfermos desahuciados para los hospitales; en cadáveres para los anfiteatros; en tema para la disposición caritativa de algunas señoras pudientes; en gargantas demagógicas en tiempo de elecciones; en pordioseros para las calles y los portones de iglesia [...]. (p. 29)

Por lo tanto, las personas de la ciudad que leen estos periódicos sienten compasión, como María la empleada doméstica de la casa de los Arenas, quien reacciona con lástima: “-¡Pobre gente! -exclama viendo las fotografías en los periódicos” (p. 75). Pero, al igual que muchos de los habitantes de la ciudad, aunque pareciera muy sensible al problema, ella tiene una actitud de indiferencia, similar a la de sus patrones:

Los Barrancos deben desaparecer, en eso está de acuerdo con el doctor Arenas. Pues, ¿qué harán con tantos heridos? Llevárselos a su patrón, y a él ya le sobran problemas. Además, la gente no tiene por qué vivir expuesta a las epidemias y a la corrupción en tales criaderos de criminales y prostitutas. (p. 78)

De este modo, podemos apreciar cómo María, también una inmigrante, pareciera derivar cierto tipo de satisfacción, de sadismo, a través del sufrimiento del otro. Esto puede entenderse mejor si se observa que ella se siente superior al saber que su situación es mejor trabajando en la casa del doctor Arenas, personaje de la ciudad, que viviendo “al pie de la ciudad” con el resto de inmigrantes. También es necesario destacar lo paradójico que es que un personaje de origen humilde, como lo es María, reacciona con tanta indiferencia al problema que sufren todos los habitantes de Los Barrancos.

Es así cómo los habitantes de la ciudad reciben las noticias y fotos de Los Barrancos con extrañeza, ya que ellos “no sabían que pudiera existir algo parecido. Rostros cansados sobre las piedras. Niños barrigones, enfermizos, con fatiga de viejo en sus rostros pálidos, Mujeres flacas, embarazadas, hechas cansancio sin orilla. Viejos al lado de su propia muerte, rumiándola, con la mirada embrutecida” (p. 100). Sin embargo, estos sentimientos son una fachada pues en realidad en la ciudad seguirán pensando que en Los Barrancos “se formaban carteristas, atracadores, embaucadores, asesinos” (p. 43). Así puede verse la hipocresía que reina en la ciudad porque se reacciona con estupor al ver la miseria en la que viven los habitantes de Los Barrancos, pero no sólo se mantiene una imagen estigmatizada de ellos, sino que no se hace nada para cambiar su situación.

Revelando dos perspectivas de Los Barrancos, Mejía Vallejo presenta, aparentemente, una imparcial radiografía de cómo es la vida en los suburbios de la ciudad. Esto lo logra recurriendo a las técnicas que fueron populares en el naturalismo, logrando así que los lectores estén en mejor contacto con la realidad que él quiere presentar. De igual manera, el escritor antioqueño trata de analizar el motivo por el cuál la gran mayoría de estas personas continúan en una vida llena de penurias:

La miseria se les hace natural, la desigualdad les parece lógica. Nacer miserables equivale a nacer negros, o mestizos, o indios, para toda la vida. Luchan, sin embargo, para hacer menos ardua la brega. Más tarde podrán ir a la escuela los niños, y ellos descansarán en la vejez, recordando pequeñas anécdotas de El Río y de los abismos orilleros. (pp. 15-16)

Así podemos observar una vez más que, después de abandonar el campo, los habitantes de Los Barrancos han perdido toda ansia de cambio, aceptando la vida que tienen. La ciudad les elimina cualquier deseo que los pueda conducir a una mejoren su situación. De esta manera se les elimina cualquier posibilidad de cambio.

La ciudad

La segunda parte de la novela se ubica principalmente en la ciudad. Se centra en una familia de clase alta conformada por el doctor Salomón Arenas, su esposa Josefina, su hijo mayor Gilberto y otros hermanos de los cuales apenas se hace referencia. El doctor Arenas es el director del hospital más importante de la ciudad, profesor de cátedra universitaria y tiene aspiraciones políticas para convertirse en el próximo Ministro de Higiene. Por otro lado, su esposa se dedica a ayudar a las personas necesitadas, y es la organizadora de “tees-canastas” en los que se programa asistencia a las diferentes instituciones caritativas. Esta familia tiene una empleada doméstica de nombre María, mencionada anteriormente, la que es muy leal a sus patrones y tiene los mismos sentimientos arribistas de ellos. Además de la familia Arenas, también se presentan las incidencias del periódico *El Público* y un Club privado.

La narración en esta segunda parte es menos cruda que la primera. Aquí se hace un análisis más psicológico de los personajes y muchas veces se pueden ver las contradicciones y conflictos que ellos mismo tienen. Estas situaciones se repiten constantemente a lo largo de esta sección cuando los habitantes de la ciudad se enfrentan al problema de Los Barrancos. En *El Público*, el director ve los problemas en los barrancos con lástima, pero también como una oportunidad: “¡Vamos a tener trabajo! –dice con oculta satisfacción–; los derrumbes dan para días. ¡Qué tragedia la de tan pobre gente!” (p. 86). Descripciones que se asemejan a las reflexiones de María, empleada de los Arenas, y de otros habitantes de la ciudad en donde podemos notar su hipocresía.

En este periódico podemos ver la indiferencia de la gran mayoría de los reporteros, donde reciben los derrumbes con entusiasmo, ya que la tragedia de Los Barrancos les servirá para escribir artículos y publicar fotos: “Al principio pensé que se trataba de cualquier deslizamiento. Pero once cadáveres es buen plato para los lectores –y sale silbando una canción de moda” (p. 62). De manera similar, otro trabajador del periódico comparte sus ideas acerca de cómo debe ser presentada la tragedia: “Daré al ciego una guitarra –dice el fotógrafo–; a la miseria hay que ponerle música y perro” (p. 65). Así, Mejía Vallejo quiere revelar no sólo la apatía con que se reciben las tragedias, sino también el afán de la ciudad por estetizar la miseria de los habitantes de Los Barrancos.

Aunque en el periódico *El Público* no todo es indiferencia ante las tragedias de Los Barrancos, ya que el reportero-narrador cuestiona la actitud de sus compañeros de trabajo pues él piensa que “para sus colegas, muerte es material de noticias sensacionales” (p. 63). Pero él también se debate profundamente sobre su propio interés en la situación de las personas que mueren en las afueras de la ciudad: “¿No habrá simple afán literario en su ofuscamiento? ¿Lo emociona la situación de los suburbios, o el tema para una obra? ¿Es que pueden separarse?” (p. 63). Estos cuestionamientos son similares a los que tenía el narrador Bernardo en *La tierra éramos nosotros*, cuando se preguntaba si su preocupación por la tierra y los campesinos era más por él mismo que por los otros.

El reportero-narrador, a pesar de los cuestionamientos que tiene sobre su labor periodística, nos da a conocer las condiciones en las que viven los habitantes de Los Barrancos. La intención de sus reportajes no es generar una reacción lastimera como la que tienen los habitantes de la ciudad, sino que él busca presentar una realidad fiel como lo pedía Zola, "...he will have to see society from a broader perspective, paint it in its many and various guises, and above all adopt a clear, natural written style" (p. 7).

De igual manera, el narrador nos muestra cómo la caridad para doña Josefina, más que una labor social, es una labor pública. Es por eso que "ella no quiere preguntarse si, de no haber publicidad, o, cuando menos, testigos, se esforzaría igualmente por el bien de los necesitados" (p. 78). Lo que corrobora nuevamente la hipocresía que reina en la ciudad. Además de ese interés para que se conozcan las obras caritativas que aparentemente hace, tampoco quiere pensar si "al dolerse de la existencia de tantos desvalidos, lo hace porque ellos son desgraciados, o porque la desgracia le causa una impresión de repulsa que debe evitar para su sosiego" (p. 79).

Esta repulsión de doña Josefina es un asunto muy importante dentro de la novela ya que, para la ciudad, la máxima preocupación de la existencia de Los Barrancos no se debe a la miseria en que viven los inmigrantes campesinos, sino en cómo su presencia afecta el aspecto estético de la ciudad: "Sabía que no se avergonzaba la ciudad de que la miseria existiera, sino que se mostrara por las vías públicas" (p. 114). Es por este motivo que se han dado órdenes para expulsar a todos aquellos que "afeen la ciudad". Hay un deseo de la ciudad para que estos personajes no existan:

La Sociedad de Mejoras Públicas impartió la orden, y las calles y avenidas quedaron limpias de pordioseros. Cuando ganaban con qué dormir en una cama, a Los Barrancos llegaban pocos; pero con la orden de desalojo, los suburbios se vieron invadidos de centenares de limosneros que en las noches buscaban refugio para su miseria y su marrullería. Merodeadores. Piperos. Homosexuales. Hombres que viven de sus llagas. Desplazados de sus sembradíos. (p. 113)

Esta hipocresía también se muestra en el doctor Salomón Arenas. Sin embargo, aunque su vida tiene una fachada que se asemeja mucho a la de otros habitantes de la ciudad, tiene facetas que permiten apreciar otro aspecto de la ciudad. El doctor Arenas siempre ha tenido una vida metódica, llena de rutinas. La vida para él "ha sido una cómoda jaula que se tiene al recién nacido y se abre después al cadáver" (pp. 69-70).

Por lo tanto, los conflictos del doctor Arenas reflejan lo que representa la vida de algunos de los habitantes de la ciudad, la cual está manejada por fuerzas ajenas a ellos mismos. Este aspecto lo analiza la investigadora Ángela Garcés cuando estudia la transformación de Medellín en *De-venir hombre...mujer: Paso de la Villa de la Candelaria a la ciudad de Medellín*. Garcés argumenta que la vida urbana está constituida de asfalto, ruido, y trabajo fabril. Además, explica cómo esto afecta la vida en la ciudad: "En la ciudad impera un

nuevo ritmo: el tiempo acelerado y frenético, marcado por las horas del reloj. Se trata del tiempo urbano que devora la vida, esa vida inscrita en horas de trabajo, horas productivas. Tiempo urbano que no admite reposo, pues es guiado por el ritmo de la velocidad, la eficiencia, la rapidez” (pp. 129-130).

El “tiempo urbano” que presenta Garcés lo podemos encontrar muy claramente en *Al pie de la ciudad*, cuando el narrador nos presenta la perspectiva del niño de Los Barrancos al llegar a la ciudad:

La calle. Ruidos. Cuerpos sin alma. Ánimas solas entre mil ánimas solas, con afán para llegar al vacío. Las calles de la gran ciudad, rutas anarquizadas, laberintos del hombre preso, crucigramas sin solución, círculo vicioso de la soledad desesperada. Camino adelante, sin camino.

-Padre, vea: este hombre se volvió hierro.

Ahí vive la estatua de su soledad con pasado, más viva y animada que los transeúntes, hecha eternidad porque carece ya de movimiento visible, de cotidianos afanes.

-¿Quién es ese señor?

-Un hombre importante de la Ciudad. Él fundó la Ciudad.

-No me gusta el señor. Es de hierro [...]. (p. 136)

Aquí, además de percibir el “tiempo urbano” del que habla Garcés, también podemos ver la deshumanización a la que ha llevado la ciudad ya que los ciudadanos son “cuerpos sin alma”, porque la estatua del fundador de la ciudad, hecha de hierro, está “más viva y animada que los transeúntes”. Esta deshumanización la confirma el propio narrador cuando argumenta que la ciudad, más que una presencia física, es un estado: “No es sólo edificios y agentes y motores la ciudad. Es un estado de alma sordo, implacable; no lo entienden, pero está encima, gruñendo a la tranquilidad” (p. 115). Es de esta manera cómo la ciudad logra que las vidas de sus habitantes estén regidas por las normas dictadas por su lógica, convirtiéndolos en entes, personajes que no pueden salir de unas normas y una rutina que les es impuesta, y es así cómo la ciudad se convierte en “un estado del alma”.

El poeta antioqueño Carlos Castro Saavedra concuerda con esta idea de deshumanización cuando observa con tristeza una ciudad que le ha quitado vida no sólo a los seres humanos, sino a la naturaleza en su poema “Cosas de la ciudad”

Hacen humo los fumadores,
lo mismo que las fábricas,
y los negocios matan a la gente
y la entierran en caja de caudales.

Es triste ver los edificios
sin una hoja,
sin un pájaro,
sin un nido en sus brazos de cemento (*Toda la vida es lunes*, p. 86)

La vida predeterminada que tiene el doctor Arenas se complica cuando el narrador escribe una crónica en *El Público* sobre los malos servicios que presta el hospital a sus pacientes: “'El presupuesto es desastrosamente insuficiente' –decía la crónica– 'pero la Dirección se las arregla para economizar cinco mil pesos mensuales...'. 'Algunos enfermos agonizan en las mesas de operaciones, otros en las camillas para trasladar cadáveres, otros aún moribundos son llevados al anfiteatro [...]’” (p. 69). Así podemos ver que el hospital sirve como un microcosmos de la ciudad. Tiene muchos pacientes, pero no tiene los medios necesarios para tratarlos. Sin embargo, el doctor Arenas maneja muy eficientemente este problema desde el punto de vista económico pues, aunque no cuenta con los suficientes recursos, el doctor abusa de los enfermos y logra ahorrar dinero para el hospital.

Esta crónica amenaza el objetivo del doctor Arenas de convertirse en ministro de Higiene. Para solucionar este problema, y restaurar el orden preestablecido por la ciudad, doña Josefina visita al director del periódico esperando que se haga una corrección a la crónica en su próximo editorial. En la novela se alude que la mujer tendrá relaciones sexuales con el director para que este retracte la nota y devuelva la 'normalidad' a la vida de la familia Arenas. De esta manera el director funciona como figura de autoridad dentro de la ciudad, pues es él quien puede reestablecer el orden. Podemos apreciar una vez más la hipocresía existente en la ciudad con las acciones de doña Josefina. Hay una mayor preocupación al ver cómo el nombre de su esposo está siendo pisoteado por la crónica publicada, que el saber que existe la posibilidad que ella deba tener relaciones con el director para salvar el 'honor' de la familia.

Mientras su esposa se encuentra reunida con el director de *El Público*, el doctor Arenas se debate entre dejar su vida monótona y predeterminada, o aceptar las reglas asfixiantes que la ciudad y su posición le exigen para lograr escalar en el escalafón social. Es así como en medio de su conflicto, tira su argolla matrimonial por los desagües: “los anillos irán a las alcantarillas, de ahí el agua pluvial los irá arrastrando hacia los desagües de El Río. Mira las cintas blancas que dejaron un rastro de tantos años los anillos en el dedo, y regresa cansado a su escritorio” (p. 109). Así observamos cómo la monotonía que lleva el doctor se debe en parte a la presión que ejerce la ciudad sobre él. Es esta quien impone normas sobre él a través de la rutinización, la cual le destruye la vida, la creatividad. Es por este motivo que el doctor Arenas termina la monotonía asfixiante y se quita la vida. Si él siguiera las leyes de la ciudad en su totalidad, si respetara las normas, si aceptara que luego de la reunión de su esposa con el director, este publicaría un editorial desmintiendo la crónica sobre el hospital; lograría de esta manera continuar su carrera hacia un ministerio y convertirse en figura de autoridad, que fuera el objetivo trazado para él.

El reportero se ha valido de sus crónicas para presentar los problemas de Los Barrancos, pero así mismo se ha dado cuenta que es muy poco lo que puede lograr con el periodismo. Lo que plantea en uno de sus monólogos:

¿Piensas en reformar el mundo? Ya te aliviarás. ¿Libertad de prensa? Se enoja el comerciante si se le toca su punto, y retira los avisos. ¿Quieres atacar la importación? Hay grandes agencias importadoras que pagan. ¿Quieres hablar de la desorganización social? Te ponen de patitas en la calle. ¿Que el hospital General, que los Asilos, que las vías públicas, que la Policía? En la cárcel parará, si te descuidas. (p. 66)

En medio de su desespero y su búsqueda por intentar ayudar a las personas de Los Barrancos, el reportero toma la decisión de dejar su trabajo y se pone unas botas de guerrillero. Las personas que se enteran le ratificarán su decisión: “¿Dejaste *El Público*? Ya era hora. No cabías” (p. 164). Por lo tanto, al sentirse falto de posibilidades, el reportero encuentra que la única manera de articular el deseo, de superar la imposición del espacio moderno, es la guerrilla. Vale la pena aclarar que con las acciones del reportero no se busca una romantización del guerrillero como se le apuntó a Mejía Vallejo luego de la publicación de este libro: “una obra que exaltaba la imagen de un guerrillero” (Troncoso, p. 57). Por el contrario, a través de las acciones del reportero, el autor antioqueño intenta explicar la guerrilla, y cómo al no existir una forma de participar en la política, personas como el reportero deciden unirse a los grupos guerrilleros. Los resultados de la negación por parte de la ciudad y de sus habitantes a no dar cabida a inmigrantes, a diferentes ideas políticas, aún hoy en día, muchos años después de la formación de los principales grupos guerrilleros, no sólo no han cambiado, sino que se han degenerado una guerra en la que los principales perdedores son los habitantes de este espacio que es Colombia⁴.

Desenlace del conflicto

En la tercera parte de *Al pie de la ciudad*, la narración de Los Barrancos y la ciudad se entrecruzan y llega a su máximo enfrentamiento. Dentro de Los Barrancos las opiniones están divididas. Algunos piensan que la revolución es la única alternativa ante las injusticias sociales que se viven en los suburbios de la ciudad.

4. El conflicto del reportero se asemeja a la figura histórica del sacerdote y abogado colombiano Camilo Torres. Este hombre fue una de las figuras más representativas de los grupos guerrilleros en Colombia. Nació en Bogotá en 1929 y luego de estudiar en un colegio alemán inicialmente, y de terminar en uno católico, se une a un seminario a pesar del desagrado de su madre. Luego de una serie de viajes por Europa y los Estados Unidos, comienza a enseñar una cátedra en la Universidad Nacional en Bogotá donde también se desempeña como capellán. Mientras enseña, no satisfecho con simplemente enseñar sus clases, organiza un grupo de estudiantes para atacar los problemas que tienen los inmigrantes campesinos que viven en las afueras de Bogotá. Estas acciones, entre otras, lo llevan a tener ciertas controversias con el Cardenal encargado y por tal motivo el padre Torres pide dejar sus hábitos y continuar su labor de una manera laica, la cual le fue otorgada en junio de 1965. Luego de continuar su labor social, decide comprometerse más y se une al Ejército de Liberación Nacional - ELN - este mismo año. Camilo Torres muere el 15 de febrero de 1966 en un enfrentamiento con el ejército colombiano. Para mayor información sobre Camilo Torres, deben consultarse John Álvarez García y Christian Restrepo Calle en Camilo Torres: Biografía-Plataforma-Mensajes. Medellín: Ediciones Carpel-Antorcha, 1966. También el texto de Joe Broderick: Camilo Torres: a biography of the priest-guerrillero. New York, NY: Doubleday, 1975. Igualmente a Eduardo Umaña Luna con Camilo Torres, el nuevo humanismo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1978.

-Pronto la guerra será verdad. Hay hambre. No hay trabajo. Llegan más y más campesinos echados de sus tierras.

-Que venga la revolución. Será de terremotos.

Por ellos habla el resentimiento, la debilidad. Ven en el desorden propio, en la miseria, una ofensa personal que les hace la vida. Hundirse es su manera de luchar. (p. 23)

Así mismo, hay otros personajes que aceptan su destino con resignación. Este es el caso del padre del niño, quien en el pasado ya se había enfrentado a los agentes de la ciudad en otra revolución, piensa que con ésta, los habitantes de los Barrancos no encontrarán ninguna solución: “¿Revolución? Buen número de muertos pusieron Los Barrancos en la revolución pasada. Todos pelearon a su manera para quedar más hundidos... Nosotros siempre pondremos los muertos. Ellos ponen las balas” (p. 58). Es así cómo Mejía Vallejo, aunque presenta la revolución guerrillera como una aparente salida a la presión de las normas del espacio, de igual manera demuestra que ésta es imperfecta, y es por eso que, aunque los habitantes de Los Barrancos intentan rebelarse contra la ciudad, ésta los someterá, en este caso específico, imponiendo la muerte.

Así, aunque ambas perspectivas parecieran diferentes, en una se recurre a la violencia, a la revolución para luchar por la desigualdad social; mientras que en otra se acepta el destino, las dos tendrán el mismo final, la misma sentencia apocalíptica, pues en ambas los habitantes se “hunden” en su miseria, y perderán ante la ciudad y sus agentes que impondrán el orden.

La ciudad quiere que Los Barrancos desaparezcan porque “no verlos tan cerca de la ciudad equivaldría a la no existencia” (p. 62). De este modo no se enfrenta el problema de una manera concienzuda, ya que “tocar en la llaga sería peligroso para la armonía social y daría pie a que los extremistas pasaran de la protesta hablada a la acción contra el gobierno. Y el gobierno es popular y democrático” (p. 62). Es así como puede verse que este espacio, la ciudad, no quiere que se presenten debates que puedan cuestionar su proyecto modernizador y así “afectar la armonía social”. Además, los dirigentes de la ciudad, sus figuras de autoridad, planean construir “el puente urbano más largo del país” (p. 102) donde están ubicados Los Barrancos, y los habitantes se enorgullecerán de él, así como lo hacen del Obelisco en el centro de la ciudad.

En su ensayo “Ciudad y desencuentro: dos miradas de mujer”, la crítica Marta López observa esa necesidad, obsesión de la ciudad y sus habitantes por mostrar su progreso con puentes, con grandes edificios:

En la ciudad definida como organismo subyace la idea de progreso, ese carácter productivo que privilegia la economía y el capital para distribuir los recursos sobre la base de la acumulación de unos pocos. Los monumentos al dinero, los bancos, los emporios industriales, constituyen siempre los edificios más altos y más poderosos, hay, diríase, una voluntad de control erigida como falo simbólico que ofrecen los obeliscos modernos, un referente del poder que asciende a las alturas, testificando el interés que

nombró la vía del dominio y se mantiene ejemplar sobre los cielos. (En: *Pensar la ciudad*, p. 420)⁵

La ciudad como espacio es más fuerte e impone su autoridad enviando a la fuerza pública para desalojar a los habitantes de Los Barrancos y comenzar la construcción del puente. Estos Agentes, quienes son despersonalizados, se describen en la novela desde la perspectiva de los niños habitantes de los suburbios: “tienen apariencia sobrenatural los Agentes: formidable estatura, botas herradas, rostros impenetrables, gorros laminados, oscuros gabanes para el invierno. Tras ellos, carros pesados, armas, tractores, grúas, zapadores, taladros, estructuras metálicas, bloques de cemento” (p. 143). Los Agentes desalojan a las familias con su mayor fuerza física e imponen las reglas dictadas por la ciudad. Los habitantes, en medio de la lluvia, comienzan a recoger sus pertenencias y abandonar los terrenos:

El padre lleva al hombro una cama destartalada. Adelante, el niño puja con dos ollas repletas de trapos, de vasijas arcillosas, de cucharones quebrados, de kilos de arroz, de maíz, de frijoles. Detrás, el lento caminar de una mujer tuberculosa, espectro de un pasado espectral. Amalia carga un hijo en su vientre, un baúl bajo el brazo, un atado gris. Resbalan bajo la lluvia. (p. 159)

Sin embargo, las reglas de la ciudad no sólo son impuestas por los Agentes, sino también por la naturaleza. Esta, a diferencia de en *La tierra éramos nosotros* donde es amable con el campesino, aquí actúa sin misericordia, y con deslizamientos de tierra, hace que la mayor parte de habitantes de Los Barrancos muera. Dentro de la familia conformada por el padre, la madre enferma y su hermana embarazada, el niño es el único sobreviviente. Él después se unirá al reportero quien, vestido con botas de guerrillero, se dirige al campo, y termina su narración refiriéndose al niño: “Muy pronto él también aprenderá a odiar. A batallar. A vivir” (p. 170). De esta manera se demuestra cómo la guerrilla es la extensión lógica, la ritualización de la ley de la selva que opera en Los Barrancos.

A pesar del deslizamiento que acaba con la vida en Los Barrancos, los problemas causados por la migración de campesinos no terminarán allí. Aunque se destruye temporalmente este espacio, los pocos sobrevivientes buscarán refugio en otro barranco, y a éstos se unirán otros más y así habrá otro reportero que se preocupe por ellos, creando así un ciclo pues habrá:

Nuevos reportajes y hablará de otro apéndice recién salido a la ciudad. Porque de los campos llegan día a día nuevas gentes que se apretujan en los suburbios y duermen en los grandes tubos de cemento para los alcantarillados en construcción, bajo los árboles, en chambas más alejadas. La miseria cambia de sitio, es contagiosa en los siniestros alrededores. (p. 168)

5. Este ensayo hace parte de una colección de artículos sobre la ciudad realizada por Fabio Giraldo y Fernando Viviescas titulada *Pensar la ciudad*. 1996.

De este modo podemos ver la mirada pesimista que tiene Mejía Vallejo del conflicto del espacio con sus habitantes. *Al pie de la ciudad* explica por qué personajes como el reportero piensan que el único camino para escapar de las reglas del espacio es unirse a la guerrilla; pero así mismo nos deja ver cómo este camino es imperfecto, porque como lo explica el padre, aquellos que se unen a la revolución “ponen los muertos”, mientras que los agentes de la ciudad “ponen las balas”. Así mismo podemos ver que ante la rigidez de las reglas de la ciudad, a pesar que sus agentes eliminen aquellos que se salgan de su norma, siempre habrá otros que intenten rebelarse y terminarán de la misma manera que los habitantes de Los Barrancos. Es así como mientras la ciudad y sus agentes continúen imponiendo las mismas normas, este será un conflicto cíclico, que como lo plantea Mejía Vallejo, terminará siempre con la muerte no sólo de personas provenientes del campo, sino de habitantes de la ciudad como el doctor Arenas.

Por lo tanto, al revelar dos perspectivas de Los Barrancos, Mejía Vallejo presenta un retrato cruel, pero sin exageraciones, de cómo es la vida de los inmigrantes en los suburbios de la ciudad, logrando así que los lectores estén en mejor contacto con la realidad que él quiere presentar. El escritor antioqueño quiere que estos habitantes de Los Barrancos permanezcan en la memoria colectiva. Así mismo, al no nombrar la ciudad durante la novela, logra que el problema sea universal y no individual, de la misma manera como lo cuenta el narrador al comienzo de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, cuando no limita el problema de “los olvidados” a la Ciudad de México, sino a las grandes ciudades

Las grandes ciudades modernas, Nueva York, París, Londres, esconden tras sus magníficos edificios, hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad.

México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal, por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad. (pp. 18-19)

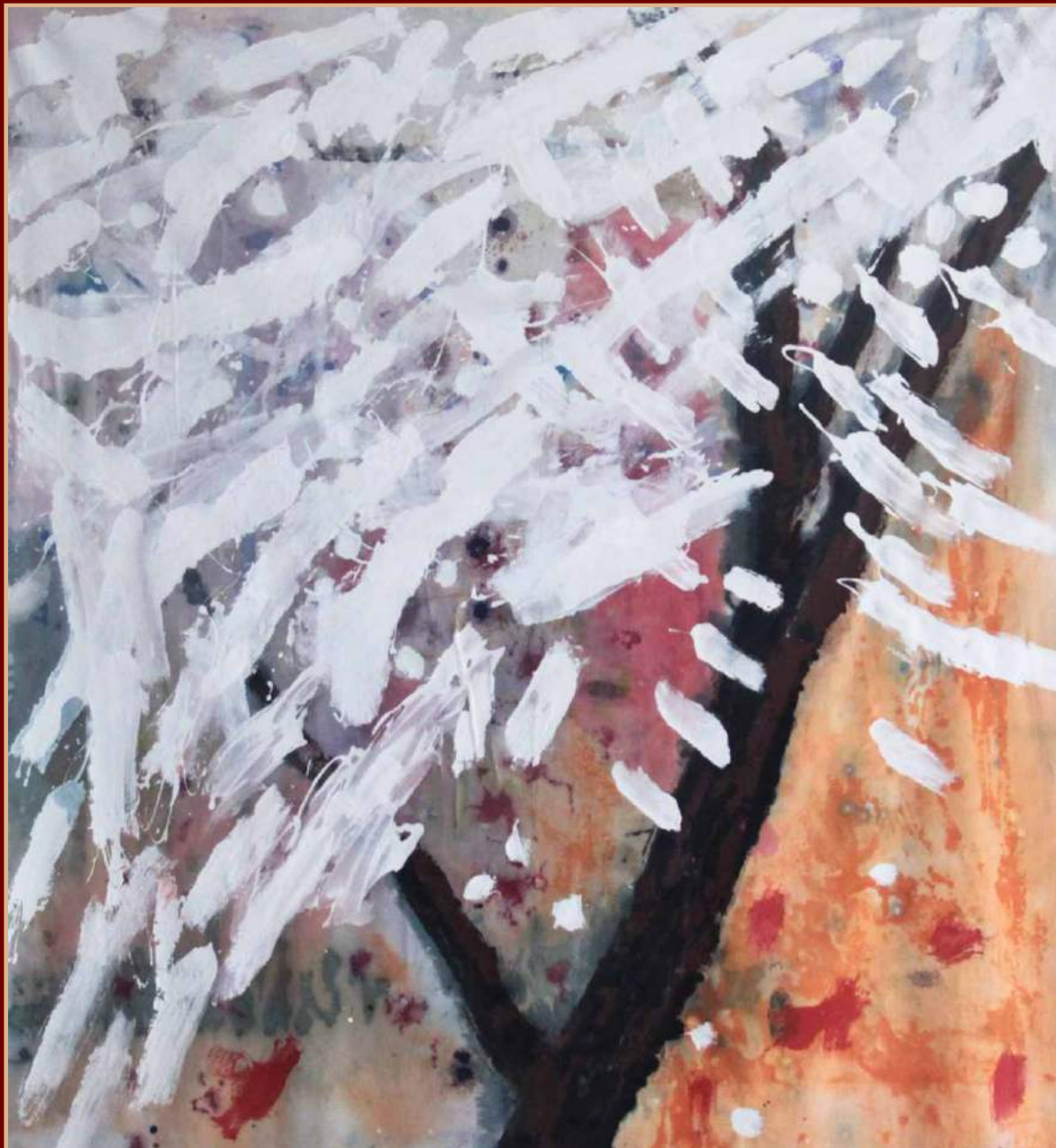
Por lo tanto, podemos notar cómo Mejía Vallejo debe dejar de lado la narrativa romántica y utópica que caracterizó *La tierra éramos nosotros*, ya que este estilo no puede usarse para representar el destino trágico que viven los habitantes de Los Barrancos en su novela *Al pie de la ciudad*. El autor quiere presentar una realidad pesimista y por eso debe usarse una narrativa naturalista y realista.

Referencias

- Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism*. New York, NY: Factson File, 1992.
- Buñuel, Luis. *Los olvidados*. México: ERA, 1973.
- Castro Saavedra, Carlos. *Toda la vida es lunes*. Medellín: Talleres Editoriales Universidad de Antioquia, 1963.
- Garcés Montoya, Ángela Piedad. *De-venir hombre...mujer: Paso de la Villa de la Candelaria a la ciudad de Medellín 1900-1940*. Medellín: Editorial Universidad de Medellín, 2004.
- Giraldo, Fabio, Fernando Viviescas (Ed.). *Pensar la ciudad*. Bogotá, Colombia: Tercer mundo editores, 1996
- Gómez-Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana, desde los orígenes hasta el momento actual*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- López, Marta. "Ciudad y desencuentro: dos miradas de mujer". En: Giraldo, Fabio, Fernando Viviescas (Ed.). *Pensar la ciudad*. Bogotá, Colombia: Tercer mundo editores, 1996.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1964.
- . *Studies in European Realism*. London: Hillway Publishing, 1950.
- Mejía Vallejo, Manuel. *La tierra éramos nosotros*. Medellín: Balmore Álvarez, 1945
- . *Al pie de la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México: Plaza y Janés, 2000.
- Troncoso, Luis Marino. *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo: un acercamiento al proceso cultural antioqueño*. Bogotá, Colombia: Procultura: Presidencia de la República, 1986.
- Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores, 1991.
- Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. London: Penguin Classics, 2004.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Árbol de sanación* / 2016 / acrílico sobre lienzo / 162 x 152 cm

Distopía, frontera y desplazamiento en la novela *Ver lo que veo*, de Roberto Burgos Cantor

Dystopia, border, and displacement in the novel *Ver lo que veo* by Roberto Burgos Cantor

Dystopie, frontière et déplacement dans le roman *Ver lo que veo* de Roberto Burgos Cantor

Recibido 22-06-21

Aceptado 16-09-21

Ana Elena Builes-Vélez¹

Danny Jean Paul Mejía-Holguín²

Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

ana.builes@upb.edu.co / jean.mejia@upb.edu.co

Resumen: Este artículo tiene como propósito comprender la manera como está representada la ciudad detrás de la muralla en la novela *Ver lo que veo* de Roberto Burgos Cantor. Para esto se analizó dicha novela con el fin de extraer los pasajes en los cuales se hace alusión explícita e implícita a la frontera, la invasión y el desplazamiento, se analizaron los conceptos de frontera, invasión y desplazamiento y se reconocieron los elementos del mundo distópico en la novela. Esta obra pone en evidencia la crisis de un barrio que vive con la constante amenaza del desalojo y cuya única aspiración es la sobrevivencia, y la manera como su presencia en la frontera con la ciudad amurallada genera malestar y es vista solo como un estorbo.

Palabras claves: desplazamiento; frontera; distopia

1. Ana Elena Builes-Vélez. Ing. Mg. Coordinadora de Formación Avanzada e Investigación. Escuela de Arquitectura y Diseño. Universidad Pontificia Bolivariana, Grupo de Investigación en Lengua y Cultura. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9655-8193>

2. Danny Jean Paul Mejía-Holguín. Universidad Pontificia Bolivariana, Grupo de Investigación en Lengua y Cultura. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4804-3790>



Abstract: This article aims to understand the way the city behind the wall is represented in the novel *Ver lo que veo* by Roberto Burgos Cantor. For this purpose, this novel was analyzed to extract the passages in which explicit and implicit references to the border, invasion and displacement are made. The concepts of border, invasion and displacement were analyzed, and the elements of the dystopian world were recognized in the novel. The author highlights the crisis of a neighborhood that is in constant threat of eviction. Whose inhabitant's only aspiration in life is survival. Also, the way its presence on the border with the walled city generates discomfort and hindrance.

Key words: displacement; border; dystopia.

Résumé: L'objectif de cet article est de comprendre comment la ville derrière le mur est représentée dans le roman *Ver lo que veo* de Roberto Burgos Cantor. À cette fin, le roman a été analysé afin d'extraire les passages dans lesquels des allusions explicites et implicites sont faites à la frontière, à l'invasion et au déplacement, les concepts de frontière, d'invasion et de déplacement ont été analysés et les éléments du monde dystopique dans le roman ont été reconnus. Ce travail met en lumière la crise d'un quartier qui vit avec la menace constante d'une expulsion et dont la seule aspiration est la survie, et comment sa présence à la frontière de la ville fortifiée génère un malaise et n'est perçue que comme une nuisance.

Mots clés: déplacement ; frontière ; dystopie.

¿VEOLOMISMO?

Vista de ver y ver. Ausencias y reiterados presentes.

¿Será presente el momento en que uno participa y se queda allí?

Lo veo y lo veo.

ROBERTO BURGOS CANTOR, p. 541

Introducción

En la novela *Ver lo que veo*, del escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor, la protagonista y narradora de esta cuenta la historia y la vida cotidiana de un pedazo de Cartagena de Indias que está ubicado detrás de la muralla del centro histórico. A través de los ojos de Mercedes Escorcía, quien se está quedando ciega, se reconoce un lugar olvidado por el gobierno, poblado por inmigrantes de tierras expropiadas por el mismo, los cuales, día a día, deben pasar la frontera del muro para trabajar en el centro de la ciudad. La novela cuestiona no solo asuntos del desplazamiento y la invasión, sino también los conceptos de lugar, nostalgia, hogar, desarraigo y pertinencia como resultado de la inversión de valores

en el mundo distópico, en el mundo al revés.

Roberto Burgos Cantor nació en Cartagena en 1948, el año de la ira en Colombia, y murió el 21 de octubre de 2018 en la ciudad de Bogotá. Escribió varios libros de cuentos entre los que se destaca *Lo Amador* y una serie de novelas en las que, según él, lo que pretendía era

[un] desentrañamiento de alguna imagen lejana, alguna inquietud que se quiere establecer su verdad, su forma, su manera, mediante la aventura de la ficción. Uno no sabe cuánto queda en el alma de esa primera lectura, en mi caso eran lecturas que me hacía mi madre en el patio de la vieja casa del cabrero, cuyo portón abría al malecón y al tajamar y estaba ahí al enorme mar Caribe con su fragor, sus pescadores” (Burgos Cantor, p. 2)

Una historia polifónica en fragmentos

En *Ver lo que veo*, Burgos Cantor exhibe las virtudes de un escritor con un estilo único. Expone una prosa en la cual los párrafos tienen la intensidad de un poema, construyendo metáforas y renovando el lenguaje. La novela está conformada por veintidós fragmentos, con notables diferencias entre el espacio, el tiempo y los narradores, que se entrelazan para reconstruir, poner en diálogo y evidenciar múltiples perspectivas de la misma historia: la del desalojo y la invasión. Ninguno de los fragmentos está nombrado y logra reconocerse en el narrador la situación que focaliza narrativamente el fragmento.

La novela no solo se presenta como polifónica, sino que también se evidencia la presencia de una voz colectiva, la de quien narra lo que ha podido ver y se siente en la obligación de contarlo por aquellos que no pueden o no deben hacerlo. Sobre esto, Simón Henao afirma que “[l]a mirada de esta narradora focaliza en el carácter colectivo de la experiencia del despojo, en el carácter testimonial del relato y en la naturaleza colectiva de la mirada del testigo” (p. 50). Testigo que insiste constantemente en lo que ve, en lo que es necesario contar. Y eso que cuenta, Burgos Cantor lo va tejiendo con otras voces, en diferentes intervalos, construyendo un relato que se mantiene en el tiempo.

El primer apartado de la novela nos cuenta la historia a través de los ojos de la vieja del pueblo, los inicios del pueblo de la invasión: “Mi mamá cuenta que el barrio empezó en la lengua de tierra anegadiza en esta orilla del lago. Después no cabíamos y con disimulo rellenamos. Cáscaras de arroz, basuras, cascajos, piedras y conchas marinas, virutas, cartones, periódicos.” (Burgos Cantor, p. 9). La narradora relata y describe cómo el barrio se expandía y cómo iban llegando visitantes para quedarse y aquellos que “no vienen sino que se van, en la noche [...] son los vecinos que trabajan” (p. 11).

Los veintiún fragmentos que continúan, casi iguales en extensión, se configuran a partir de diferentes registros narrativos en primera o tercera persona, permiten aproximarse a los personajes centrales, aquellos que narran la historia y, en muchos de los casos, esta es

una expresión cercana al testimonio: “Si somos invasores lo seremos mejor que los españoles con sus descubrimientos equivocados, sus cruces y su rey” (Burgos Cantor, p. 111).

Ver lo que veo se articula en un sistema de fragmentos de voces discontinuas, múltiples y arrítmicas. De esta forma, Burgos Cantor construye los apartados con personajes que se encuentran y desencuentran, que representan el pedacito de tierra detrás de la muralla, el pueblo de los “invasores”. Cada fragmento tiene una composición particular, aspecto que da cuenta de una gran complejidad narrativa.

En cada uno de los apartados el escritor proyecta una progresión de imágenes complejas, alterna monólogos y narraciones en tercera persona, creando una narración sin fisuras. Describe la formación de un mundo presente y sus orígenes, la historia de una parte de Colombia contada en una armonía equilibrada a través de un diálogo de múltiples miradas.

Desplazamiento, invasión y frontera

La configuración actual del país es el resultado de una larga serie de desplazamientos rurales y urbanos en las diferentes regiones, lo que ha implicado, entre muchas cosas, que unas formas de enfrentar la vida sean constantemente movidas por otras, generando así nuevos asentamientos humanos, invasiones y nuevas configuraciones espaciales. El resultado es un territorio desarticulado del proyecto de nación, configurándose un mundo distópico donde la realidad transcurre en términos opuestos: una sociedad, pueblo o ciudad indeseable, en ocasiones, levantada junto a una ciudad reconocida por el gobierno local, generando una frontera, una zona de transición y cambio que tiene una doble función: permitir el paso y dividir.

En *Ver lo que veo* hay un constante lamento. La narradora recuerda entre quejas cómo “aparece otra vez la amenaza de la expulsión, el desalojo. La condena a agonizar errantes, a no tener un solar, una querencia” (Burgos Cantor, pp. 195-196). El desplazamiento y la migración se definen casi como sinónimos de éxodo, exilio y destierro. Se representan la pérdida y la extrañeza en el nuevo lugar, aquel al que se llega a invadir. Coinciden las definiciones, además, en que este fenómeno está acompañado del dolor y la nostalgia por todo aquello que se deja atrás y por la necesidad de habitar un nuevo lugar que reemplace el lugar perdido.

Pero ya aquí: porque, dígame usted, para dónde vamos a coger ahora, para dónde, cómo, por qué. Aquí llegamos incompletos, no solo incompletos en número... sino incompletos también por lo peor. La tierra que pisábamos, escupíamos, en la que sembrábamos, rozábamos con los pies en los bailes con velas, enterrábamos las placentas, eran propiedades compradas ayer. (Burgos Cantor, p. 412)

Este fenómeno de desplazarse produce un encuentro de diferentes tejidos sociales, una inversión de la tranquilidad y de los valores que se dislocan ante la aparición de nuevos pobladores. Según Luz Mary Giraldo:

El desplazamiento muestra en nuestro medio el paso del campo a la ciudad, viéndose ésta afectada al cambiar ante un nuevo (des)orden: organización ciudadana, señales de desempleo, dificultades para la educación y la reubicación, inseguridad social, diversas formas de agresión, etc. (p. 424)

El resultado de este desplazamiento pone en evidencia una ruptura con el proyecto de vida y anuncia una pérdida sociocultural. Burgos Cantor pone esta evidencia en la voz de la vieja del pueblo, en diferentes momentos y tiempos: “No es fácil pasarse la vida en un eterno y reiterado empezar. Estirar la tierra. Alejar el agua” (p. 213).

Consecuencia de este fenómeno aparece un sujeto al que se reconoce como el desplazado, como un hombre expulsado de su mundo de origen, el cual no es bien recibido por la ciudad moderna, viviendo en la tierra que no le pertenece y volviéndose invisible para la sociedad. En *Ver lo que veo*, los habitantes de ese pedazo de tierra que ahora reconocen como suyo, que han tenido que ir y venir, sienten que “[a]l llegar aquí, disminuidos por lo que dejamos, con el hueco en el alma del despojo, la vida pierde dirección, el propósito” (Burgos Cantor, p. 213). Pueblan un espacio, un “barrio sin nombre, sin lugar en el mapa, en el plano, en el catastro, invisible, tierra que hacemos y nos recibe para quedarnos enraizados, no nos vamos, respiración secreta, deseo puro de vida. ¡Tierra, tierra, tierra!” (Burgos Cantor, p. 19).

Se ubica a este sujeto, acudiendo al análisis de Amir Valle, en el “afuera”, es decir, en la periferia de la ciudad, mientras el “adentro” corresponde a lo ya establecido por unas familias tradicionales. En el “afuera” está el recién llegado, aquel expulsado del campo y desposeído de los beneficios que la ciudad ofrece y esto le otorga la denominación social de marginado (Valle, p. 97).

Y después nos ganamos otra echada, en esta nos sacaron de lo que nos pertenece, arrojados como bandidos, usurpadores. Allá dejamos tanta vida que aquí seguimos incompletos. ¿Cómo se completará uno? Dígame usted. Empezar incompletos nos va dejando incompletos. (Burgos Cantor, p. 412)

La invasión y el nuevo pueblo que crece con cada visita de un familiar, con cada nuevo desalojo, se asienta invisible en los límites, en la frontera. Marc Augé propone que “[u]na frontera no es una barrera, sino un paso, ya que señala al mismo tiempo, la presencia del otro y la posibilidad de reunirse con él” (p. 21). En este sentido, en *Ver lo que veo* reconocemos un límite que se dibuja y desdibuja constantemente y que permite la entrada y la salida del pueblo a la ciudad, aquella dentro de la muralla. Este sentido del adentro y afuera que no es solo un espacio físico que se inscribe en la geografía de la ciudad, sino que

representa una serie de imaginarios de los que se hace parte, un estatus social, una cierta “dignidad” de vida que están en constante interrelación.

Las fronteras no se borran, se trazan nuevamente y, en este sentido, estas responden a “una dimensión temporal” (Augé, p. 22). Según Augé, estas son quizás nuevas formas del porvenir y de la esperanza. En el mundo actual, las fronteras que prometen la igualdad esconden diferencias y desigualdades, siendo más evidente incluso dentro de las mismas ciudades. La narradora lo describe: “Le decía: Para lo único que ha servido legitimar esa diferencia es para que los blancos vayamos al club con las esposas y nos refocilemos con las negras en las playas verdolagas” (Burgos Cantor, p. 193).

La frontera existe si se ve, si se nombra, si hay un testigo de que en realidad hay un límite, real o pactado. Mercedes y los pobladores del pueblo son ese testigo constante y silencioso, porque todo lo que ven, se queda con ellos y les permite entender la realidad que habitan hoy. Lo dice Mercedes casi finalizando la novela: “Para mí que veo lo que veo, no hay confusión. No es porque yo sea guardián de frontera, o espía del alba, o contadora de almas vivas. O cazadora de estrellas” (Burgos Cantor, p. 415). La idea de la visión, que nos plantea Burgos Cantor, es interesante teniendo como precedente la idea de que la periferia de alguna forma siempre está observando hacia el interior, mientras que los que están dentro de esta parecen evitar siempre mirar hacia afuera. En este caso, Mercedes siempre mira hacia ambos lados de la frontera, geográfica y cultural, que la mantiene encerrada.

En el orden de la geografía y de la cultura es importante reconocer que las fronteras están cruzadas por asuntos culturales y sociales que desplazan, mueven y desdibujan los límites, naturales o artificiales, y transforman las líneas que dividen los lugares que permiten, o no, las relaciones e interacciones sociales. En la novela, el pueblo limita geográficamente con el mar y la ciudad amurallada. Se ven obligados a construir un puente que hicieron “entre todos. Hasta los niños ayudaban a recoger los clavos y tornillos que se caían ... los hombres que martillaban, emparejaban los pedazos de madera, unían vigas y horcones” (Burgos Cantor, p. 37). Puente por el cual, más tarde, llegarían nuevamente con el edicto de desalojo, un nuevo llamado a dejar todo lo poco que les pertenece y buscar un lugar diferente del que esperan no tener que moverse más.

Este ir y venir, más allá de solo cargar “con el lastre de arrastrar recuerdos y algunos bienes” (Burgos Cantor, p. 196), evidencia un constante sentimiento de nostalgia y melancolía vinculado al hecho de desplazarse, invadir y tener que cargar los recuerdos. Nostalgia de una “vida escasa, incompleta” (Burgos Cantor, p. 197). Los recuerdos y la nostalgia, según Raymond Williams (p. 50), como estructura del sentimiento, en la cultura occidental, se convierten en una manera de estudiar el pasado. El sujeto nostálgico retorna al pasado para encontrar y construir las fuentes de su identidad y comunidad que han sido bloqueadas, suprimidas o amenazadas por el presente. El pasado se trae nuevamente como una fuente de aquello que se percibe como perdido o que hace falta. Mercedes se pregunta todo el tiempo: “¿Se podrá vivir con tanta acumulación de pasado que no se va? Tanto

tiempo guarecido en las piedras. Tantas placas con la señal de la fugacidad: por aquí pasó, aquí se alojó, aquí murió" (Burgos Cantor, p. 78).

Hay una evidencia de una nostalgia del presente y del pasado y, además, un sentimiento de desplazamiento que no es solo físico o geográfico, sino también del espíritu, el cual Mercedes nos relata cuando nos dice: "Con mis años muchos recuerdos se quedaron conmigo, entonces no estoy sólo aquí sino donde estuve, como si la vejez fuera estar en varios lugares [...]. Pensar me ayuda a ponerle un orden a los recuerdos" (Burgos Cantor, p. 196). Esto es importante porque recordar también es habitar, y en ese sentido podríamos hablar de que la memoria también opera como ese territorio de frontera, también divide los lugares, las personas y los sentimientos del pasado, de aquellos del presente.

Mundo distópico en *Ver lo que veo*

Las relaciones que se tejen en las ciudades se pierden una vez aparecen los desplazamientos. Es acá donde la utopía se disloca y desde aquí desde donde se entiende, como lo plantea Augé, a la ciudad como "una total ilusión: como una utopía realizada[...] de esta manera, lo que se está perfilando ante nuestros ojos, con la urbanización del mundo, parece ser el desplazamiento de la utopía" (p. 82) y la aparición de la distopía.

Una distopía es una representación ficticia de una sociedad futura con características negativas que, en algunos casos, son las causas de la alienación humana. El término *distopía* proviene del prefijo griego *dis-* y de la palabra *utopía*, formada con elementos también griegos. *Utopía* significa "no-lugar" y fue usada originalmente por Tomás Moro en su libro *Utopia*. Se dice entonces que la distopía es una visión crítica de la utopía creada a partir de una crítica del orden social o político que la comunidad ideal representa. Esta puede exagerar o invertir la utopía, proponiendo que algunos aspectos de la fantasía del futuro ideal eventualmente producirán distorsiones o contradicciones.

La distopía, en *Ver lo que veo*, se encuentra en el intento frustrado de reconstruirse como pueblo en el pedazo de tierra; en la dislocación de los sentidos, en la amenaza constante del desalojo: tener los recuerdos y los pocos bienes medio empacados para salir corriendo. Los habitantes de la isla de basura, detrás de la muralla, se sienten olvidados, no reconocen el lugar como suyo, por el miedo a perderlo todo otra vez: "Dígame: ¿usted llamaría barrio a esto que estamos levantando y de donde nos quieren sacar? [...] A mí me gusta, a pesar de los aguaceros de invierno que convierten las calles en un barrizal (Burgos Cantor, p. 414).

Mercedes Escorcía, el boxeador y el jugador de azar andan dando tumbos, guardando recuerdos, recogiendo evidencias, rogando por una vida tranquila, un tiempo de tregua de sus huidas: de la policía, de la suerte, de la vida misma. Hay en *Ver lo que veo* una constante contradicción entre dos sectores sociales que luchan por volver a tener su vida.

Para Williams, la utopía se trataba de perfección y la distopía de la imperfección radical. En *El campo y la ciudad* comparó las representaciones literales de la ciudad con las preguntas sobre ciertos aspectos históricos. En su análisis de la ciencia ficción, resaltó la importancia de las ciudades como escenarios de los imaginarios de utopías y distopías, haciendo énfasis en la historia de la experiencia social de las megalópolis.

En *Ver lo que veo*, Mercedes cuenta lo que escuchaba que su abuelo le contaba a su madre en relación con estas transformaciones:

Le contó a su hija que la sensación plena del logro la tuvo el día de sol que vio las barcazas buscando desde el mar la entrada al canal. En medio de los destellos del mar, peces de plata eléctrica [...] distinguió la maquinaria desarmada que no cupo en las bodegas [...]. Después el estremecimiento del corazón con los primeros acordes de las máquinas, entre el orgullo y la admiración. (Burgos Cantor, p. 191)

Por un lado, el empeño de un sector de la sociedad es el progreso y el del otro, es la sobrevivencia. Al final, ambos están en búsqueda de lo mismo vivir de la mejor manera en su pedazo de tierra y con lo que tengan, poco o mucho; eso caracteriza una sociedad distópica donde las experiencias urbanas no son iguales, ni se pueden medir de la misma manera.

Para esa porción de la sociedad que busca el progreso, también hay adversidad y ruina. Hay un momento en que ese hecho las posibilidades de quien construye abundancia no son siempre positivas, ambos sectores sociales, el que busca el progreso y el que busca sobrevivir, muestran rasgos comunes frente al mundo, frente a lo que no se ha logrado. En la novela, Burgos Cantor hace evidente la manera como el sector del progreso cae en la ruina: juega al azar en el casino donde lo acompaña la buena o la mala suerte.

Leyó los informes de liquidación del ingenio. Se quemó las pestañas comprobado hasta la más mínima cifra. El plan de futuro que tenía su padre, mi suegro, en el cual aparecían las cartas donde el gobierno ofreció atender la reducción de sedimentos en el cauce navegable del río [...] estuvimos de acuerdo en que hubo injusticia, indiferencia y verborrea sobre el progreso que nunca se vio. (Burgos Cantor, p. 288)

Mientras el otro sector mantiene una ilusión tangible, se construye día a día, no echan dados, echan martillos, juntan y hacen el piso con hojas secas:

Siempre veo lo mismo: el barrio crece, ¿será crecer? Veo: se acaba la tierra, el relleno, y levantan techos sobre el agua, garzas de cuatro patas tiemblan con el peso de los habitantes, mientras aumenta la tierra. Se extiende el solar con los rellenos, aumentan los vecinos [...] y se quedan y levantan un techo mientras tiran cascajo y escombros al lago. (Burgos Cantor, p. 17)

En la crisis de la experiencia metropolitana, las historias sobre el futuro tuvieron un cambio cualitativo, donde modelos tradicionales fueron eventualmente transformados. El hombre no se dirigiría hacia su destino o a descubrir su fortuna; por el contrario, reconoció

su capacidad colectiva de transformación individual o del mundo (Williams, pp. 272-78). En *Ver lo que veo*, Burgos Cantor muestra esta crisis metropolitana del desplazado y del arruinado en las voces de la vieja y el comerciante que se ha quebrado, dos visiones diferentes, pero siempre en contraste.

En el barrio, la crisis no siempre tiene respuesta negativa. Los habitantes están en un constante transformarse y buscan siempre salir adelante con lo poco que tienen. El comerciante del ingenio, ya en la ruina, lo describe: "Nacer en un mundo arruinado donde las demoliciones son producto de un abandono, de una guerra, el peso propio de los sueños, y que uno no ha ayudado al derrumbe, ese nacer crea distancia [...]. Nacer para resolver líos extraños que esa generación no causó" (Burgos Cantor, pp. 393-94).

Sin embargo, la vida en esa ciudad parece insoportable, tanto dentro de la muralla como fuera de ella. Tanto Ulises, el cantante, como el boxeador y el comerciante quebrado relatan, entre fragmentos, asuntos de un mundo al revés, un mundo distópico.

Según Williams, existen cuatro tipos de distopías en la literatura. En *Ver lo que veo* podríamos encontrar dos de estas: un mundo extremadamente alterado, en el cual las personas menos felices han sido arrojadas, y el mundo de las transformaciones que son consecuencia de la degeneración social. En todos los casos, reconoce una alteración de las condiciones normales y deseadas en una sociedad existente o recién formada (Williams, p. 95). En la novela encontramos evidencias de estos dos tipos de distopías, incluso en el mismo fragmento, y en algunos casos se repite, casi siempre como un testimonio:

En esta tierra de incertidumbres y peligros desconocidos mi estar mostró su necesidad. En las condiciones de la vida nuestra antes ni pensarlo [...]. La bibliotecaria me contó un día que en este pueblo, hace años, comieron ratas, se comieron todas las ratas, sin condimento, las crías rosaditas, que quedaron las chupaban como lombrices o un pedazo de tocino, y se acabaron. También comían suelas de zapatos. (Burgos Cantor, p. 455)

En esta isla de basura, pueblo de invasores, todo parece desdibujarse y alterar las condiciones normales de la existencia, en una sociedad que se construye a medida que se levanta el barrio lejos de la protección de la muralla.

La ciudad detrás de la muralla

El Caribe es la puerta de entrada al continente americano, y ahí, en ese mar, en medio de una profunda desigualdad social, está la ciudad de Cartagena de Indias y el pueblo de los invasores que se encuentra fuera de la protección de la muralla. La vieja Mercedes Escorcia describe la sensación que le produce la presencia del gran muro, con un cierto aire nostálgico, recordando:

El muro de luz pedregosa afuera se pega a la cara [...]. Veo desteñida, la piedra amarilla y negra de la muralla envuelta por la sombra roja. La mañana está fresca y un viento suave de mar adentro mueve mi falda [...]. Su soplo ronda los mangles, la superficie del lago. Estremece las láminas de zinc de los techos. (Burgos Cantor, p. 195)

El espacio que se comienza a poblar, escombros sobre escombros, representa la otra ciudad, si es que se le puede llamar así, que se comienza a reconocer a sí misma en cada uno de los habitantes y sus vidas puestas al límite sin la seguridad de estar en un lugar definitivo.

Burgos Cantor se desplaza a través de la memoria por los intersticios de ese complejo proceso de reconstrucción de Cartagena, como un intento de resituarlo en términos sociales, existenciales y estéticos; reinventa una ciudad y una realidad humana donde los seres desean existir a plenitud frente a la presión de fuerzas generadas en el vertiginoso movimiento de las constantes migraciones y reubicaciones que vienen dispuestos a romper todo tipo de órdenes y a crear un nuevo código de valores.

Los personajes se pasean de un fragmento a otro. Muchas de las situaciones de la ficción son análogas. Algunos referentes suelen coincidir y el foco de atención es fundamentalmente el mismo: la villa armónica que era Cartagena a mediados del siglo XX y los barrios que la rodeaban. Este se asume desde varias perspectivas que algunas veces se cruzan: el momento en que es inminente la fuerza arrasadora de la modernización con su consecuente pérdida de la ubicación y del sentido de pertenencia; el momento preciso en que la ciudad se está desmoronando o aquél en que se desdibuja dolorosamente para sumirse en el caos.

Esta Cartagena, la que está siempre en los medios y en las portadas de las revistas, que es muchos mundos a la vez, también está en *Ver lo que veo*, el microcosmos de aquel ombligo del mundo. En la otra Cartagena, esa que no se ve, “la gente habla fuerte para competir con el vozarrón del mar y porque la gente cree que Dios es sordo” (Burgos Cantor, p. 10) y siente que solo así la escucharán: “la gente dice, grita, canta, llora, insulta, reclama, agradece” (p. 11).

Esa Cartagena que primero fue blanca, incluso en las casas más humildes, como en los pueblos blancos de España, la Cartagena de Indias, dentro de la muralla, fue la que le rindió culto al ideal de lo blanco, de lo hispánico, de lo católico. En esta, se revelan después de escudriñar un poco en la capa de pasado que ha quedado sobre las paredes, los colores del Caribe, de la Cartagena negra, mulata y mestiza, donde siempre se habla duro y en la que se baila todo el tiempo, es esa la ciudad que se levanta detrás de la seguridad de la muralla. En *Ver lo que veo* se describe todo esto en retrospectiva, con la nostalgia del recuerdo de lo que solía ser y lo que ahora queda:

Volvía al palacio arzobispal adjunto a la iglesia catedral con los portones en el suelo por los cañonazos, las imágenes amputadas de los santos, y el humo de la pólvora y la marca de los incendios [...]. No sentía desolación al entrar a lo que fue palacio, ahora

una covacha de cachivaches arrumados por las explosiones de la guerra, un reino de cucarachas espantadas, un testimonio del delirio humano que considera que arrasar es construir. (Burgos Cantor, p. 75)

Mercedes narra y reconstruye desde su mecedora los testimonios de una comunidad que ha sido expulsada de sus tierras por la violencia y llegan a la isla de Manga, uno de los sectores más prestigios de Cartagena de Indias, de donde, a pesar de sus resistencias, serán nuevamente expulsados.

Esa gente del pueblo invasor, de la isla de basura, se la pasa cantando y bailando. Al describir la ciudad detrás de la muralla, se hace necesario hablar de la música y del baile, porque en ese pueblo algunos de los habitantes se dedican a esos oficios y otros placeres:

En este barrio la mayoría se inclina por los vientos, así dicen con orgullo, los vientos: saxos, trombones, flautas. Y también por la voz, aullidos del alma que hacen gárgaras de agua con sal marina y ensayan en los patios [...]. A los músicos y las putas, en su salir y entrar, les veo la satisfacción en la cara. Nunca se suicidan. (Burgos Cantor, p. 13)

En el Caribe parece que la música sirve, más que para mitigar los horrores del mundo, para celebrar los hechos, para protestar por el abandono, para celebrar la buena y la mala fortuna. Los habitantes del Caribe y, por supuesto, los del pueblo invasor, contra todo pronóstico, se pasan la vida cantando y caminando al son de la música, llena de melancolía y alegría. Con esta van haciendo toda una especie de cosmogonía humana, una muy cercana, que queda como un testimonio. Lo musical cumple varios papeles en la novela; reconocemos también a ese ser humano humilde que no compone música, pero que la canta, y que está aliviando también sus pesares.

Aparece entonces el radio, ese elemento que, aunque su contenido se produce dentro de la muralla, y se esté escuchando detrás de la muralla o en cualquier otro lugar, sigue siendo propio y se convierte en un puente, en una conexión de dos realidades: dentro y fuera de la muralla. Ese instrumento tenía espacios para todos en los programas de aficionados, donde muchachas y muchachos, probando para ver qué ocurría, hacían fila para cantarles a todos, con la esperanza de salir de pobres.

El concurso de radio se convierte, para uno de los personajes, en el escape, en la nueva esperanza de vida; allí, el regalo de “un disco de Primitivo y su Combo” (Burgos Cantor, p. 134) genera en Ulises, el cantante, una nueva intención de búsqueda de sentido a la vida: ahora “debía educar la voz” (p. 135) para ser aceptado en el grupo de los cantantes del barrio y así poder cantarle a la vida. En *Ver lo que veo* encontramos inventarios de la vocación de la gente: todos querían cantar, ser músicos, boxeadores, prostitutas o algo que estaba en ellos desde siempre. De una u otra forma, las ocupaciones de los habitantes de este barrio han dado forma al mismo y han obligado a que se levanten diferentes espacios que permitan diversas prácticas y lugares para ellas: el salón de belleza, la tienda de la esquina, el taller del ebanista, entre otros.

A manera de conclusión

Ver lo que veo es, entre otras cosas, una novela sobre la injusticia del desalojo, la nostalgia por la tierra abandonada a la fuerza, los pesares que han sufrido los habitantes de algunas regiones de nuestro país, la costa Caribe en este caso; pero también es una reflexión sobre el inmenso dolor y cómo reconocerlo ayuda a sobrevivir a este. Es una lección que nos deja Burgos Cantor del poder de las palabras, de los efectos liberadores, reivindicadores y sanadores, así como de la validez de la escritura en todas las sociedades y en todas las épocas.

En *Ver lo que veo* hay una mirada que no convoca a la imaginación, porque es la mirada del que sufre. Es quizás una forma de recuperación de sí mismos, es lo poco que guardan los despojados, los reprimidos. Es un acto de sobrevivencia, de mostrar que se es un ser humano, que hay una dignidad que se vivió de cierta forma y que se quiere continuar una vida mejor que la que se perdió.

Burgos Cantor escribe desde la búsqueda de quien está empeñado en demostrar que no se le va a destruir, como un acto fundamental de persistencia, no como una narración amarillista. Cuenta desde la alegría espontánea del Caribe, que alcanza para todos, desplazados y no desplazados. Porque la solidaridad estira lo que no es abundancia y se convierte en un acto de compartir, un acto noble. La novela es quizás un espacio donde las letras permiten ver y descifrarlo humano en una injusticia repetida, para encontrar algo que no es comprensible a simple vista.

Esta es una novela circular que empieza con la afirmación “Siempre veo lo mismo” (Burgos Cantor, p. 9) y termina con la aseveración “¿Veo lo mismo? ... Lo veo y lo veo” (Burgos Cantor, p. 541). Con esto, Burgos Cantor parece sugerir una estructura narrativa indicándonos que lo que sucedió en Cartagena sigue aconteciendo, aunque parezca difícil de creer, en pleno siglo XXI. Mercedes Escorcía sigue sentada en su mecedora, como lo ha hecho desde joven, recordando el pasado, añorando con nostalgia una niñez en la que, aunque las cosas eran similares (iguales), todo era más fácil y, al menos, la tierra era propia. Tal como lo hizo con *La ceiba de la memoria*, en *Ver lo que veo* el autor reconoce, relata, revisa todo aquello que permanece, todo aquello que parece no haber cambiado en la historia de Cartagena de Indias, en particular el continuo desalojo, la continua migración, la pobreza y el olvido.

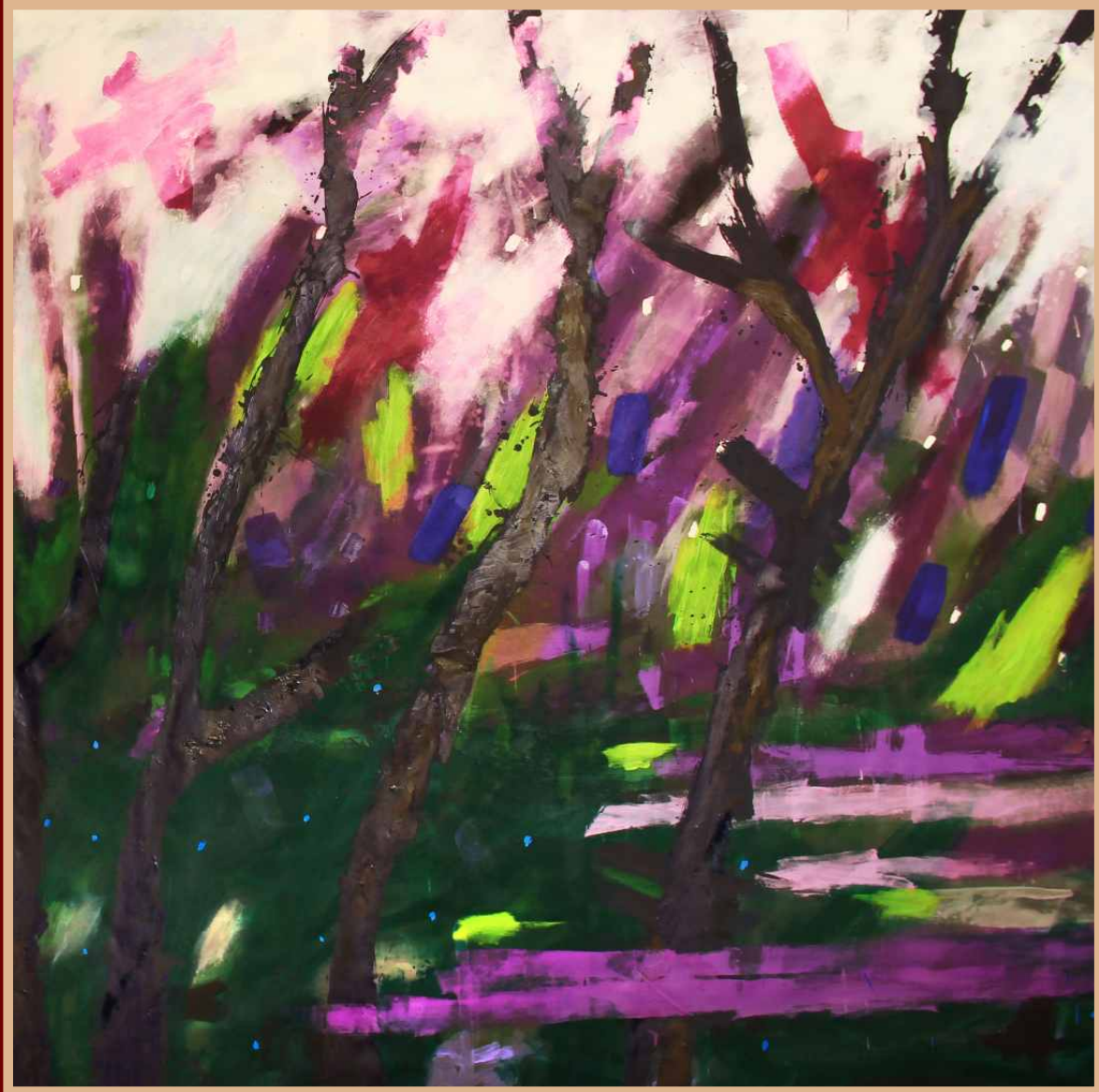
Referencias

- Augé, Marc. *Por una antropología de la movilidad*. Gedisa, 2007.
- Burgos Cantor, Roberto. “Roberto Burgos Cantor. *Ver lo que veo*. Premio Nacional de Novela 2018” *Radio Universidad Nacional*. Luz Estella Millán. 11 oct. de 2018.

- . *Ver lo que veo*. Seix Barral, 2017.
- Giraldo, Luz Mary. "Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento: Indicios y pertinencias en una historia social de la literatura." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n.º 223. 2008, pp. 423-439.
- Henaó Jaramillo, Simón. "La duración del despojo en *Ver lo que veo* de Roberto Burgos." *América sin Nombre*, vol. 24 (2). 2020, pp. 49-56.
- Milner, Andrew. *Tenses of imagination: Raymond Williams on science fiction, utopia and dystopia*. Peter Lang, 2010.
- Navia Hoyos, Mateo. "Voces del despojo: Una reseña de *Ver lo que veo*, de Roberto Burgos Cantor". *Arcadia*, 20 oct. 2017.
Semana, www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/roberto-burgos-cantor-tiene-una-nueva-novela-ver-lo-que-veo/66218.
- Olaciregui, Julio. "Roberto Burgos Cantor y su 'Ver lo que veo'". *El Espectador*, 26 jul. 2018.
<https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/roberto-burgos-cantor-y-su-ver-lo-que-veo-articulo-802485>.
- Parra Londoño, Jorge Iván. "¿Qué hay que ver en *Ver lo que veo*?" . *El Tiempo* (Bogotá), 01 dic. 2017, <http://blogs.eltiempo.com/de-libros-y-autores/2017/12/01/ver-ver-lo-veo/>.
- Real Academia Española. "Desplazar." *Diccionario de la lengua española*, ed. del tricentenario, 2020 (actualización), <http://dle.rae.es/?id=DNNnatQ>.
- "Roberto Burgos Cantor es el ganador del Premio Nacional de Novela 2018 de MinCultura." *MinCultura*(Colombia), 26 jul. 2018,
<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Roberto-Burgos-Cantor-es-el-ganador-del-Premio-Nacional-de-Novela-2018-de-MinCultura.aspx>.
- Tannock, Stuart. « Nostalgia Critique ». *Cultural Studies*, vol. 9. 1995, pp. 453-464.
- Tatis Guerra, Gustavo. "Roberto Burgos, cantor de memorias." *El Universal* (Cartagena, Colombia), 29 jul. 2018, <http://www.eluniversal.com.co/cultural/roberto-burgos-cantor-de-memorias-283874>.
- Torrijos, Gustavo. "Roberto Burgos Cantor y su 'Ver lo que veo'." *El Magazín Cultural*, 26 jul. 2018. *El Espectador*, <https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/roberto-burgos-cantor-y-su-ver-lo-que-veo-articulo-802485>.
- Valle, Amir. "Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana." *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, n.º 36. 2007, pp. 95-101.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Paidós, 2001.
- . *Marxismo y literatura*. Península, 2000.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / Arroyos y nieblas / 2019 / acrílico sobre lienzo / 200 x 200 cm

Narraciones de destierro: memoria, testimonio e identidad

Narratives of exile: memory, testimony and identity

Recibido 30-08-21

Aceptado 15-10-21

Paula A. Dejanon Bonilla¹

Universidad Libre, Bogotá, Colombia

paulaa.dejanonb@unilibre.edu.co

Cristian Suárez-Giraldo²

Universidad EAFIT, Medellín, Colombia

casuarezg@eafit.edu.co

Resumen: La narrativa colombiana, en sus diversos géneros discursivos, ha servido como un lugar de la memoria, como bien lo señala Pierre Nora. En Colombia, a causa del conflicto armado, el desplazamiento forzado, el despojo de tierras y la dejación del espacio propio han sido algunas formas de una violencia que ha silenciado a las víctimas. A través de un ejercicio interpretativo de las categorías testigo, memoria e identidad, en este artículo se abordan la novela *En el brazo del río* de Marbel Sandoval y el libro de crónicas *Desterrados* de Alfredo Molano. Se encuentra que, a través del testimonio narrativo, la novela crea un cuasi testigo que usa el lenguaje de la víctima como memoria-archivo; y que las crónicas, al narrar la experiencia del desplazamiento de memorias individuales, construyen una memoria colectiva, resignificando la noción de territorio.

Palabras clave: desplazamiento forzado; testigo; memoria; identidad narrativa.

1. Doctora en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana (México). Docente de la Facultad de ciencias de la educación de la Universidad Libre. El presente artículo es producto de investigación del proyecto "Nuevo humanismo latinoamericano: tecnologías, epistemologías y estéticas", del grupo de investigación Ágora latinoamericana de la Universidad Libre y la Universidad de Nariño. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4226-8868>

2. Magíster en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana (Colombia). Editor y docente de cátedra del programa de Literatura de la Universidad EAFIT. El presente artículo es producto de investigación del proyecto "Del canon a los márgenes", del grupo de investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas de la Universidad EAFIT. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7130-3645>



¿Cómo citar?

Dejanon, P. y Suárez, C. "Narraciones de destierro: memoria, testimonio e identidad". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 72-83.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The Colombian narrative, in its various discursive genres, has served as a place of memory, as pointed out by Pierre Nora. In Colombia, due to the armed conflict, forced displacement, land dispossession and the abandonment of one's own space have been some forms of violence that have silenced the victims. Through an interpretative exercise of the categories of witness, memory, and identity, this article addresses the novel *En el brazo del río* by Marbel Sandoval and the book of chronicles *Desterrados* by Alfredo Molano. It is found that, through narrative testimony, the novel creates a quasi-witness that uses the language of the victim as memory-archive; and that the chronicles, by narrating the experience of displacement of individual memories, build a collective memory, redefining the notion of territory.

Key words: forced displacement; witness; memory; narrative identity.

Introducción

La historia de Colombia ha estado atravesada por la violencia y el desplazamiento. La lucha de tierras, desde inicios del siglo XX, generó un enfrentamiento entre diferentes facciones –Estado, guerrilla, paramilitares– que trajo consigo el recrudecimiento de la violencia y por esta causa, el desplazamiento forzado interno.

Esta problemática se ha visto reflejada en la literatura de diversas maneras. Existe una copiosa producción que se aboca a relatar los problemas de la violencia desde diferentes ángulos y perspectivas. Por un lado, están las narraciones que se centran en la lucha política y social. Por otro lado, están aquellas que centran su atención bien en el conflicto en las zonas rurales y o bien en las zonas urbanas. Todas ellas tienen una necesidad clara de construir narrativas en las que se dé testimonio de lo acaecido.

Dentro de esta producción sobre la violencia desde diferentes perspectivas y formas narrativas y textualidades, se encuentra el tema de la migración, que se ha trabajado desde la visión del exilio, es decir, desde el sujeto que tiene por obligación dejar su patria –concepto fundamental en las narraciones sobre el exilio– por motivos sociales y políticos, fundamentalmente. El otro foco de atención está puesto en el desplazamiento interno, que se da o bien entre regiones rurales, o bien de regiones rurales a ciudades. Si bien es cierto que toda pérdida de lugar genera un conflicto en la configuración de la propia subjetividad, la distinción no es menor cuando se aborda la construcción narrativa: el exiliado es un sujeto intelectual que piensa sobre su destino en relación al fin del régimen; en cambio, el desplazado es un sujeto emocional, cuyo sentido vital se va fracturando con cada movimiento, hasta quedar reducido a la supervivencia mínima posible.

En el presente artículo hacemos una reflexión en torno al segundo tipo de sujeto narrativo a partir de la novela *En el brazo del río* de Marbel Sandoval, que a través de una

estructura narrativa particular va contando la historia de dos niñas entrelazadas por la guerra; y del libro de crónicas *Desterrados* de Alfredo Molano, quien da vida a los ausentes. Su texto es una recopilación de historias que dan cuenta del fenómeno desde diferentes voces narrativas individuales, que terminan construyendo una memoria colectiva.

En el brazo del río: la ficción como expresión de un cuasi testigo a través del relato como memoria-archivo

Dentro de la variedad de novelas escritas sobre la violencia en Colombia, la obra de Marbel Sandoval sugiere una narrativa divergente frente a las novelas del mismo tipo. En la suya se encuentra la voz de las víctimas como testimonio de los acontecimientos, donde se valora su voz y la búsqueda, a lo largo de la trama, por comprender al ausente. En otras palabras, esta novela se inscribe en una serie de obras que “[...] vienen a proponer una configuración narrativa donde la perspectiva de la narración no se sitúa en la voz del victimario [...] sino que sitúa el locus de la enunciación a partir de la víctima” (Cárdenas-Santamaría, p. 38). Esto supone una focalización en dos conceptos fundamentales, el testimonio –o más bien el cuasi testimonio– y la recuperación de la memoria.

Antes de dar paso al análisis de la novela, es importante señalar, como lo menciona Cárdenas-Santamaría (p. 39), que la autora fundamenta su narración en testimonios que luego deconstruye en la ficción, para así dar paso a una identidad narrativa que recupere la vida de las víctimas a través de la memoria. En este orden de ideas, se sitúa en una especie de memoria-archivo que, como veremos, utiliza para cuestionar la construcción de la memoria oficial. O, en otros términos, dentro de esta ficción hay una denuncia sobre los abusos de la memoria –tal como los refiere Paul Ricoeur en su texto *La memoria, la historia y el olvido*– por parte de la institucionalidad que quiere dar a conocer solo una versión de los acontecimientos.

Pese a que la novela está escrita en primera persona, su estructura narrativa descansa en la polifonía de dos relatos que se entrelazan y que van dando sentido a la construcción de la trama, capítulo a capítulo, en la voz de Sierva María y Paulina. Lo anterior es importante porque cada voz es el testimonio de una singularidad dual de un mismo yo narrativo: entre el *¿quién narra?* y el *¿quién actúa?*, distinción que asume Ricoeur en *Sí mismo como otro* para evidenciar la íntima relación de una hermenéutica del sí que reconcilia los actos del discurso como acciones, (p. XXX), parece establecerse una confluencia entre la voz del testigo y la acción, o la no-acción, de la víctima.

Las dos consideraciones anteriores, la del cuasi testigo que narra y la de la acción narrativa como memoria-archivo, hacen pensar en la distinción común entre relato histórico y relato de ficción, diferenciación recurrente sobre la narratividad en la historiografía y en la crítica literaria, pero que resulta fructífera para abordar la novela en cuestión. De manera

puntual, dicha dicotomía es expuesta por Paul Ricoeur en su texto *Historia y narratividad*, donde señala que tanto el relato de ficción como el relato histórico tienen en común la construcción de la trama, aunque uno tiene estatuto de verdad y el otro, aparentemente no. Sin embargo, cuando se trabajan textos que tienen que ver con experiencias límites, como es el caso del desplazamiento forzado en Colombia, el relato de ficción es un cuasi relato histórico que intenta colectivizar la memoria que ha sido impedida o manipulada. Así, la novela constituye una especie de “[...] huella estética, que inaugura la experiencia de la pertenencia al otro y al mundo ritualizado que construye la memoria colectiva” (Dejanon Bonilla y Suárez-Giraldo, p. 150).

De esta manera, la novela se desarrolla en una idea intimista de la amistad como la forma que asume este testimonio. Las dos protagonistas de la historia se encuentran en un espacio escolar y doméstico que les permite tejer, poco a poco, su propio sentido de la existencia. Aquí la presencia del otro es fundamental. No solo porque hay un reconocimiento mutuo de la propia existencia, sino porque, en este caso, el otro funge como aquel que debe ser acogido como prójimo:

La proximidad sería así la réplica de la amistad, de esa *philia*, celebrada por los antiguos, a mitad de camino entre el individuo solitario y el ciudadano definido por su contribución a la *politeia*, a la vida y a la acción de la *polis*. Igualmente, los allegados se mantienen a mitad de camino entre el sí y el se, hacia el cual derivan las relaciones de contemporaneidad descritas por Alfred Scutz. Los allegados son otros próximos, prójimos privilegiados. (Ricoeur, *Educación y política*, p. 172)

En este orden de ideas, Sierva María acoge a Paulina, no como la otra, la desplazada, diferente de mí; sino como la amiga, sufriente como yo. Esto implicará un alto sentido de responsabilidad con la voz del otro, como veremos más adelante.

Las dos niñas tienen condiciones de vida diferentes y es en este contraste donde va tomando fuerza el concepto de identidad narrativa. Dicho de otra manera, Sierva María se construye a partir de la relación que entabla con Paulina, y finalmente, la vida de Paulina será reconstruida a partir de la palabra pronunciada por Sierva María. Aquí cobra fuerza lo que Mèlich señala: “[...] la identidad humana, configurada en los relatos de los supervivientes [...] será una identidad narrativa” (p. 13). La narración implica, entonces, una búsqueda del otro en la palabra.

Esa búsqueda, además, está vinculada a la esperanza de dar o encontrar un sentido a lo que en apariencia no lo tiene; por eso dice Grondin que: “La vida puede ser sentida o experimentada a menudo muy justamente, como un sinsentido, pero solo a condición de que la acompañe la espera del sentido” (p. 32). La fractura que sufren los sujetos de la novela encuentra una razón de ser precisamente en la espera que, como afirma Ricoeur, es lo análogo a la memoria (*La memoria...*, p. 169).

Así, la novela nos va mostrando diferentes escenarios donde emerge la espera, a veces como pausa y a veces como desplazamiento de la resignificación del mundo. En una primera

instancia se nos relata lo siguiente:

La llegada a Barrancabermeja no fue fácil porque nos tocó dejar la tierra y la casa de un día para otro, apenas un mes después de que mataran a mi papá. [...] A mi papá lo mataron en noviembre, en Puerto Berrío, y no entiendo por qué, solo supimos que lo balearon un domingo de mercado. Lo velamos en el mismo pueblo y lo enterramos allá, después nos vinimos a nuestra casa en la Vega, [...] nunca sentimos la casa vacía. [...] Era como si todo se hubiera callado en simultánea: los pájaros no cantaban, el viento no movía las hojas, incluso el río parecía que bajaba más lento. (Sandoval, p. 22)

La voz narrativa en este apartado pertenece a Paulina. Ella va relatando poco a poco los acontecimientos de su tragedia, va mostrando cómo fue perdiendo los referentes que le daban sentido a su existencia. Esto quiere decir que el sujeto se ve fracturado, subsume, y se escinde en el pasado, que parece quedar detenido en ese tiempo que describe como inmóvil. Si en el ejercicio de “la conciencia íntima del tiempo se cierra, desde el inicio, sobre sí misma” (*La memoria...*, p. 146), en el acto de la rememoración que se lleva a cabo en esta memoria-archivo la percepción cronológica opera para recalcar la ausencia, “el repentino fulgor de una identidad perdida. [Para comprender el pasado, no] ya como génesis, sino como el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos” (Nora, p. 31). Y en el acto del cuasi testigo, es decir, en el relato de Sierva María, opera la fuerza heurística de la presentificación de ese otro en la diégesis existencial de ese continuo presente que resulta ser la vida.

Otro elemento que vale la pena destacar en esta construcción de memoria tiene que ver con la importancia simbólica del lugar, puesto que la memoria se construye a través de la relación entre temporalidad y espacialidad, pues “hay lugares de memoria porque ya no hay ámbitos de memoria” (Nora, p. 19). En este orden de ideas, el colegio y la casa de Sierva María fungen como espacios de configuración de la existencia pasada, y la existencia futura. Allí, cada niña inicia un recorrido de resignificación simbólica que les permite establecer nuevas relaciones con el mundo, sobre todo a Paulina. Ese espacio le permitirá iniciar no solo un proceso de duelo, sino que encontrará una nueva comunidad, una nueva relación con los próximos. Y es justo en esa relación en donde su experiencia se ve justificada y su relato encuentra un lugar:

Es bajo esta noción de espacio como referencia, en donde los sujetos pueden definirse a sí mismos, y a los otros, que nos da la oportunidad de acercarnos a una conceptualización del espacio visto como un cúmulo de relaciones materiales e ideales, que guardan una estrecha relación con una noción de espacialidad del accionar humano guiada por la identidad espacial. (Reyes Tovar, p. 7)

Paulina, entonces, va reconfigurando su existencia en este nuevo espacio que le permite justificar la experiencia vivida. Es el colegio, particularmente la catequesis, el que le permite establecer nuevas maneras de comprender su identidad. Para Sierva María, la relación con el lugar es diferente. Pasa de la pasividad de la vida cotidiana a la atención

constante y consciente de una vida que merece la pena ser vivida. Su identidad narrativa se va construyendo a la luz del encuentro con Paulina, quien le devela un mundo que nunca antes había explorado, el de la felicidad y el de la tragedia. Hace de Paulina su referente simbólico más importante y construye la reflexión sobre su subjetividad a la luz de ella, y esto lo hace de dos maneras. Por un lado, ese encuentro con el otro es un encuentro con lo semejante; la diferencia de personalidad solo acentúa la necesidad de explorar el otro desconocido. Por otro lado, frente a la tragedia, el personaje transforma la narrativa sobre sí misma para dar cabida al relato del ausente. Una vez que su amiga desaparece, la vida de Sierva María se convierte en una vida digna de ser contada, es decir, ve en la vida de Paulina una especie de obra de arte pues su palabra encarna el relato del ausente, de la víctima, puesto que: “las víctimas solo pueden dar testimonio silenciosamente a través del lenguaje del autor del relato” (Mèlich, p. 21).

Lo que le pasó a Paulina solo lo puede saber ella y los que lo hicieron, porque aquí llegaron las noticias ya con los hechos terminados, es decir, con las publicaciones de prensa y con los campesinos que empezaron una romería por el río hasta que fueron como tres mil los que se tuvieron que apretujar en los patios de las escuelas y en los parques. (Sandoval, p. 24)

En este punto de la narración, esa memoria individual que quiere ser recuperada se hace memoria colectiva. La desaparición de Paulina, la imposibilidad de salir a su encuentro, devela la circunstancia de toda una comunidad. Sierva María recupera las voces de las víctimas, trata de rescatar del olvido a la palabra silenciada. Desde esta perspectiva se comprende la acción de la protagonista cuando hace un arduo trabajo de memoria al buscar compulsivamente alguna respuesta en recortes de periódico para “luchar contra el olvido” (Ricoeur, *La memoria...*, 51).

Esto es precisamente lo que hace el texto de Marbel Sandoval, en simultáneo nos va relatando el testimonio de dos personajes que viven de manera diferenciada el conflicto. Por un lado, Sierva María se aboca a la recuperación de la memoria de Paulina. Busca en los recortes de periódico algún indicio de su existencia. Su pesquisa, por otro lado, le revela una suerte de memoria impedida que trata de ajustar los hechos a la conveniencia ideológica del establecimiento, tal como se ve en las notas de periódico que aparecen al inicio de los relatos. Este contraste muestra la importancia de la construcción de la memoria, y sobre todo de dar valor al testimonio de la víctima. Por otro lado, está la voz narrativa de Paulina, que se elabora como presencia fantasmagórica de los acontecimientos. Su voz, su testimonio sin testigos, muestra la responsabilidad que se tiene con los ausentes, es la importancia de la ética de la memoria, y del hombre capaz que, al escribir, se hace responsable de lo acontecido, que paga, como afirma Ricoeur, la deuda que se tiene con los sufrientes, con los que padecieron lo inenarrable, lo injustificable.

Cerré los ojos y me dejé ver los cuadros de mi vida: mi mamá desplumando una gallina, mi papá cubriéndome con su sombra, la tibieza de un huevo recién recogido en el gallinero y puesto contra mi mejilla, los ojos de mis hermanas, la voz del maestro Juan José, la atención solícita de Sierva María, las catequesis de los sábados, todo aquello que ya no podría volver a ser porque sabía que me estaba muriendo y esa noche la muerte era una liberación, como el dios liberador que busqué desde que lo mencionó el padre Eduardo. Vi mi cuerpo tendido, largo, flaco, maltratado, mis párpados cerrados y dos lágrimas tibias en mis ojos, como una última señal de la vida que se iba con mis sueños y de la vida que se quedaba oscura, sin mi luz. (Sandoval, p. 132)

Desterrados: testigos del desarraigo o de la memoria individual a la memoria colectiva

El problema de la migración, la diáspora o el desplazamiento forzado no es solamente un problema geográfico. Esta desterritorialización implica que el sujeto que padece y sufre este mal se fracture y pierda los rasgos más propios de su identidad. La narración de su vida queda en epojé. A esto se le suma que, en ese movimiento de espacialidad, los individuos que se mueven lo hacen, de algún modo, también con su comunidad, y con sus referentes del mundo. Al respecto Reyes Tovar afirma que: “Los migrantes llevan consigo la representación simbólica de su territorio, de esta forma a través del proceso de migración, se puede abandonar físicamente el territorio, pero no se pierde la adscripción simbólica y subjetiva que se posee en su lugar de origen” (p.3).

El texto de Alfredo Molano, *Desterrados*, ofrece una mirada del conflicto desde el testimonio de diversos personajes a través de la crónica, testimonios que se van convirtiendo en la recuperación de una memoria individual que eventualmente dará paso a la memoria colectiva, como trataremos de demostrar en esta reflexión.

Está compuesto por ocho relatos cortos. Los personajes de cada relato van manifestando la pérdida del mundo, de su vida, de sus tradiciones. Cada uno de los personajes carga con las huellas que les dejó la violencia. Y sin bien recuerdan el pasado, su trabajo de memoria no permite el duelo. Es el lector el que interpreta los testimonios y les da sentido, es el lector quien encuentra la necesidad de explicar y comprender lo acaecido. Para Paul Ricoeur, esta acción de interpretación hace parte del ejercicio del historiador (*La memoria...*, p. 319), pero en este caso también es el ejercicio de la comunidad que espera que estos acontecimientos del pasado nunca vuelvan a ser repetidos.

Así pues, la obra da inicio con un relato de carácter autobiográfico. El autor relata su situación de exiliado político en un país extranjero y cómo de alguna manera se va haciendo a una nueva vida lejos de su cultura: “No deseaba echar raíces lejos de mi patria, así aquí no me sienta un extranjero. El exilio, a pesar de todos los dolores que ha significado, me ha enseñado a mirarle la cara a la soledad que siempre anda conmigo y a no tener más que lo que llevo puesto, para no perder la libertad de regresar” (Molano, p. 22). Lo anterior muestra un punto de inflexión importante, que ya señalamos anteriormente: hay una diferencia vital entre el exiliado y el desplazado. El exiliado siente nostalgia por su patria, se hace con mayor

facilidad al mundo nuevo que ha elegido para reconstruir su vida, aunque eso no implica que no tenga “profundas crisis emocionales y físicas” (Zamora, párr. 56). Tampoco quiere decir, siguiendo a María Zambrano (2013), que no tenga un sentido de pérdida de la vida pasada. El exiliado tiene la esperanza de volver a su patria. Espera, aun cuando se ancle al pasado, a que las circunstancias le permitan recuperar la vida que dejó detenida. Para el desplazado, la ruptura con su vida anterior representa una fractura de forma irremediable. No puede elegir un refugio seguro, tiene que seguir con su vida en un estado de permanente sobrevivencia.

Aun así, hay un punto en común que radica en la importancia cultural, pues permite al individuo situarse en una comunidad definida. Dicho en otras palabras, el territorio hace parte de la identidad individual y colectiva de un pueblo. Lo anterior se conecta, además, con nuestra propuesta de comprender el paso, a través de los relatos, de una memoria individual a una memoria colectiva, en la medida en la que el narrador del primer relato reconoce la importancia de contar el drama de la comunidad a la que él mismo pertenece. Este reconocimiento tiene de suyo un valor capital en tanto que la memoria es también “un constructo social” (Bauzá, p. 101).

Al terminarlo [de escribir el libro] comprendí –agachando la cabeza con profundo respeto– que el drama de mi exilio, a pesar de sus dolores, es un pálido reflejo de la auténtica tragedia que viven a diario millones de desterrados, exiliados en su propio país. (Molano, p. 26)

En este orden de ideas, el autor reconoce la importancia de dar voz, desde la distancia, a las víctimas. En cada relato, los personajes se encuentran en el mundo de su tradición, dentro de regiones rurales específicas. De los ocho relatos nos vamos a concentrar en tres: Ángela, Osiris y el Barco Turco. Cada uno de ellos representa una historia de vida que permite establecer la importancia de una ética de la memoria, como lo señala Mèlich: “La ética de la memoria es una ética de palabras múltiples y, por lo tanto, del silencio, que no es el fracaso o el fin de la palabra, sino una forma más intensa por la que la palabra puede expresarse” (p. 30) Siguiendo con esta idea, cada relato es el final del silencio, es la necesidad de narrar la historia del otro, que hace parte, a su vez, de la historia comunitaria y colectiva de un país. Es la manera de crear una tradición narrativa que permita comprender y reflexionar sobre los hechos acontecidos a los agentes que los padecieron, puesto que: “No hay recuerdo sin vida social, ni vida social sin recuerdo” (Bauzá, p. 101).

En el relato de Ángela asistimos a la particular forma de ver el mundo de una niña pequeña, que si bien no tienen muchos recursos, sí tiene un cosmos propio donde encuentra su sentido del mundo que se rompe una vez que la violencia se instaura en la región: “Cada rato íbamos al río, sobre todo por las tardes, a fresquiarse, hasta mi papá nos prohibió volver a porque comenzaron a bajar muertos flotando y no quería que nosotros viéramos” (p. 40). De ahí en adelante todo es en bajada. El conflicto es cada vez peor y las condiciones de la familia

de Ángela empeoran con el tiempo. Finalmente, la huida del padre y posteriormente la de la familia, demanda de ellos una reterritorialización (Reyes Tovar, p. 3). En esta nueva circunstancia, los personajes tienen que construir nuevos lazos en un lugar que por lo general no les da la bienvenida. Ellos se convierten en los otros, se encuentran en una minusvalía social (Mèlich, p. 33) que no les permite hacerse a una comunidad nueva: “Aquí no tengo amigas y no tengo cupo en la escuela porque hay mucho niño y no les gustan los que vienen de afuera” (Molano, p. 48). Al perder los referentes conocidos, la narrativa de la vida no solo se transforma, sino que queda suspendida por la necesidad de reconocimiento.

Por otra parte, tenemos el relato de Osiris. Con él podemos seguir a Mèlich cuando se pregunta: “Pero ¿cómo contar la tragedia? ¿Cómo contar el horror? ¿Puede la escritura ser capaz de transcribir el dolor y el sufrimiento inútil y extremo?” (p. 33). Quizá la respuesta en primera instancia es que, en el relato, tal como él mismo lo describe, existe una desproporción entre la experiencia y el relato; sin embargo, este abismo lo salva la “relación del mundo del texto con el mundo del lector” (Ricoeur, *Educación y política*, p. 72). Aquí el testimonio y el testigo vuelven a cobrar importancia. En la narrativa testimonial se salvaguarda la memoria de los ausentes: “los textos muestran la experiencia del superviviente” (Mèlich, p. 31).

Por tanto, en la historia de Osiris es imposible no ver en el personaje a un semejante. En ella aflora el miedo del desposeído que tiene que buscar un nuevo lugar, lo que implica construir una nueva vida simbólica. El sentido de la significación de los relatos descansa en la puesta en escena de las acciones tal y como posiblemente sucedieron. Esto da aún más valor a la identidad narrativa de los personajes. No hay un *como si*, lo que resalta la palabra poética es justo la vida desencarnada de los sufrientes. De esta manera: “la identidad narrativa es apertura a la identidad radical. La identidad narrativa no es solamente diferencia sino deferencia” (Mèlich, p. 51).

Por último, nos encontramos con el relato del Barco Turco. Si bien no es el último relato, sí recoge la visión general de los desterrados y el terror de la violencia que se ejerce sobre ellos. De nuevo, el personaje es un niño que pierde a su familia en una toma paramilitar. Buscando un nuevo rumbo quiere primero dar sepultura a sus muertos, pero lo que se muestra es que el drama del desplazamiento es doble, no solo se desarraiga a una comunidad, los muertos a su vez también son desterrados.

Toñito da inicio a un periplo en donde parece que el único destino posible es la muerte. En su trasegar lo único que va encontrando es rechazo a su existencia que se hace cada vez más ominosa incluso para sus allegados. Su tío que vive en Cartagena decide no acogerlo, a pesar que ha perdido a toda su familia. Aun así, Toñito encuentra la manera de ser reconocido en un mundo nuevo: la comunidad que hace con otros niños de una edad parecida que han vivido experiencias similares. Si bien es cierto, siguiendo a Emma León Vega, que la construcción de identidad tiene que ver con la propia forma de entender el mundo, en el caso de la narrativa colombiana el miedo compartido es una forma de

configurarnos en una existencia relativamente nueva, pero, de nuevo, compartida:

Miedo a que llegara alguien, miedo a que no llegara nadie. Miedo a la noche, miedo al tigre. Miedo a los muertos que habían matado, miedo a que hubieran caído mis papás y mis hermanos. Miedo a que no los hubieran matado sino que anduvieran perdidos por esos andurriales. El miedo siempre escoge con qué cara lo quiere a uno mirar. Lo peor es cuando lo mira con varias caras y uno no se le puede esconder a ninguna. (Molano, p. 80)

Este es el caso del personaje del Barco Turgo, su forma de sobrevivir es a través del miedo que le producen los otros. No porque lo señalen, sino porque el señalado, desemejante, representa una manera para el orden cultural establecido y normalizado como único posible. Por tanto, vive en esta comunidad de niños que se alimentan de los despojos de la ciudad de Cartagena, pero como son una presencia que incomoda y hay rechazarla y por esto son asesinados:

Un día encontramos una puerta para dormir y allí hicimos un parche. Salíamos por la mañana y volvíamos por la noche, hasta que el dueño del almacén se disgustó y nos echó la ley. Entonces, en venganza, le pinchamos las llantas del carro y nos abrimos. Hicimos el parche en una alcantarilla que tenía una sola entrada. Era como un hueco largo y allí nos metimos. Hasta que una noche, como a las dos de la mañana, oí un ruido como de alguien hablando; los otros estaban volando porque había sacoliado, pero como yo tenía esa vez mucho dolor de cabeza, no quise meter. Cuando me di cuenta estábamos ardiendo. Yo salté gritando y como fui el primero en despertarme, las llamas no habían cogido fuerza. Pero de todas maneras, una pata se me alcanzó a incendiar; los otros no pudieron salir. Se murieron como pollos en un asadero. (Molano, p. 89)

El no reconocimiento de la existencia del otro, de su drama humano, autoriza al que se siente autorizado a exterminar la diferencia a como dé lugar. Entonces, la importancia del relato cobra aún más relevancia. El testigo, en este caso Toñito, muestra la brutalidad de la vida que se va tragando a los que ya han sido desplazados y luego desaparecidos. Pero en su palabra se encarna la vida del ausente al hacer que el drama de su propia vida se pueda volver parte de las narraciones que configuran la memoria y la historia de un país en permanente conflicto. Su experiencia de vida es una manera de ver con otros ojos a las víctimas, su voz sensibiliza a la comunidad que no ha tenido contacto con los vejámenes de la guerra.

Finalmente, en estos relatos podemos ver la siguiente idea que Bouzá:

La vida social forma parte de la memoria colectiva, al mismo tiempo que es ella misma la que construye esa memoria, sus actores, lingüísticamente mancomunados, son conscientes de compartir un pasado que actualizan en su presente y proyectan hacia el futuro como forma de protección frente a lo incierto del porvenir. (p. 104)

En este sentido las crónicas de Molano aparecen como una necesidad de hacer memoria a través de la palabra. Pero necesidad no solamente es para dar voz al ausente, a su

memoria individual, sino para configurar maneras de comprender los sujetos que somos, como una forma de considerar que en el relato de los otros y del sujeto en primera persona se encuentra también el relato del nosotros.

Una coda a manera de conclusión

En Colombia, como en otros países de Latinoamérica, la literatura ha hecho parte de la configuración de la memoria de una población asediada por el conflicto. Cuando se quiere suprimir el aspecto veritativo de la memoria, la ficción, compone, de manera imaginativa, eso que se quiere dejar en el olvido.

De esta manera los testimonios permiten alejar el asedio del olvido. El testigo narra lo que vio, lo que escuchó, y, en suma, trae al presente las voces silenciadas. En los dos textos aquí analizados encontramos la presentificación del otro, del que vive el conflicto en carne propia, del que necesita reconstruirse a la luz y a través de la identidad narrativa. Y este orden de ideas, al leer los cuasi testimonios, entendemos la responsabilidad no solo del superviviente, sino de la comunidad. El trabajo de memoria si bien, es individual, también debe permitir vernos como comunidad de agentes de una historia particular.

El dar nombre al conflicto y a sus actores, bien de manera ficcional, bien de manera historiográfica, permitirá, en el futuro, que se restituya un tejido social, abatido por la confrontación de la otredad y la desemejanza. Los textos invitan al lector a ser un prójimo-interlocutor de los personajes, a ver a los ojos a los testigos, a reconocer en ellos la herida que emana de su palabra.

Referencias

- Bauzá, Hugo. *Sortilegios de la Memoria y el olvido*. Akal, 2015.
- Cárdenas-Santamaría, Jorge Andrés. "Panorama de la literatura sobre conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. Consideraciones sobre su desarrollo y su evolución narrativa. (2017-2018)". *Revista Hallazgos*, vol. 15, No. 29. 2018, pp. 19-44.
- Dejanon Bonilla, Paula A. y Cristian Suárez-Giraldo. "Cuerpos, sentidos y memoria o cómo situar la existencia de lo perdido". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 8, No. 16. 2019, pp. 149-157.
- Grondin, Jean. *Del sentido de la vida*. Herder, 2005.
- León Vega, Emma. *El sentido de lo Ajeno*. Anthropos, 2005.

Mèlich, Joan-Carles. *La ausencia del testimonio*. Anthropos, 2001.

Molano, Alfredo. *Desterrado*. Alfaguara, 2013.

Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Trilce, 2008.

Reyes Tovar, Miriam. "La desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración". *Revista Geográfica de América Central*, vol. 2.2011, pp. 1-13.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI, 1996.

Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Paidós, 2009.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Trotta, 2010.

Ricoeur, Paul. *Educación y política*. Prometeo, 2009.

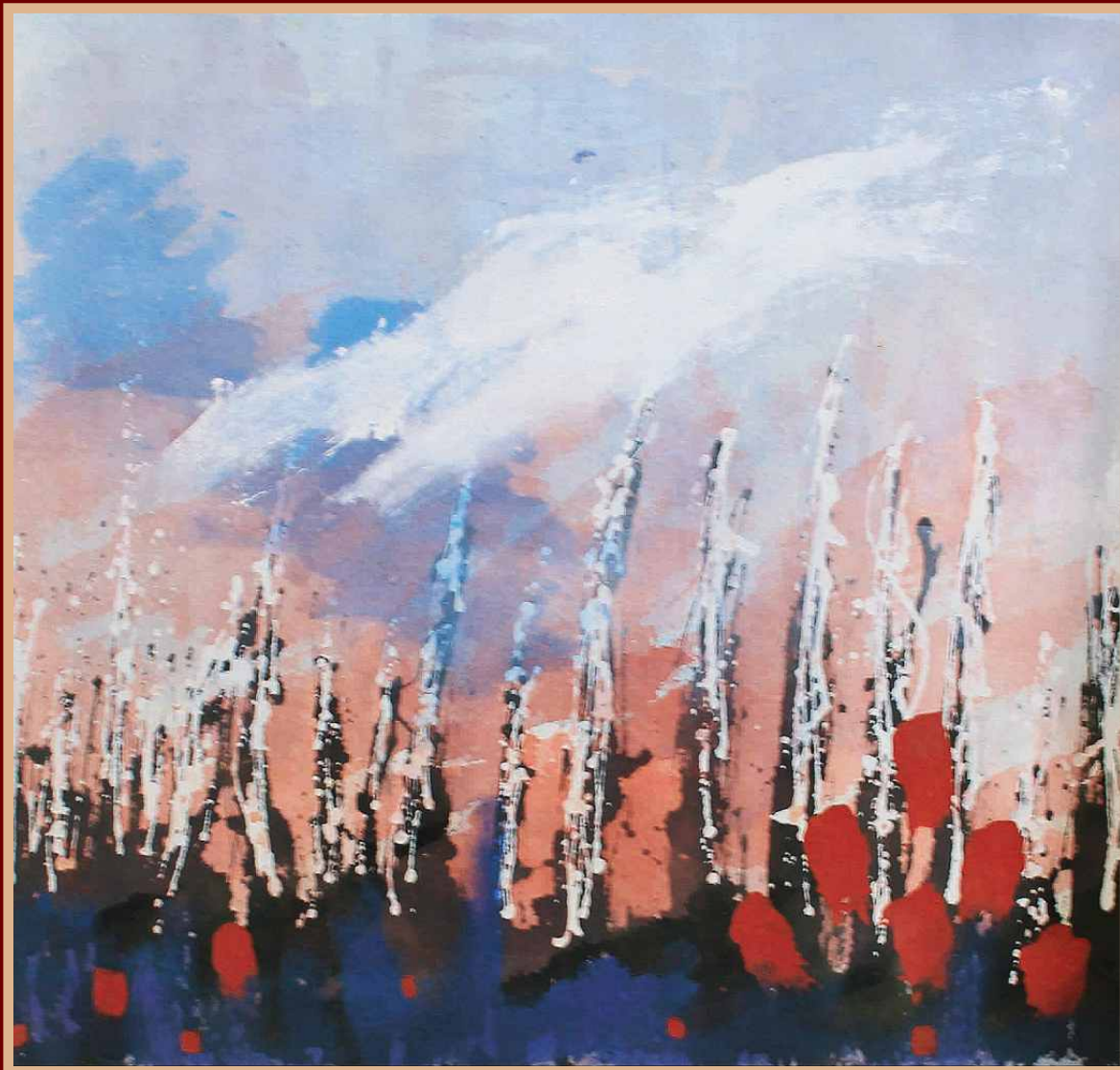
Sandoval, Marbel. *En el brazo del río*. Diente de León, 2018.

Zambrano, María. *El exilio como patria*. Anthropos, 2013.

Zamora, Ana Esteban. "El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2006. <https://doi.org/10.4000/alhim.708>

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / Cipreses de invierno / 2018 / acrílico sobre lienzo / 75 x 75 cm

La ruptura entre la crítica literaria colombiana y las crónicas de Alfredo Iriarte: un problema de divulgación histórica¹

The breach between Colombian literary criticism and Alfredo Iriarte's chronicles: a problem of popular history

A ruptura entre a crítica literária colombiana e as crônicas de Alfredo Iriarte: um problema de divulgação histórica

Recibido 06-02-21

Aceptado 15-06-21

Jorge Ovalle²

Universidad Nacional de Colombia

jaovallep@unal.edu.co

Resumen: El artículo aspira a brindar una primera respuesta acerca de la aparente ruptura entre las obras ficcionales de Alfredo Iriarte y la crítica literaria colombiana. Para ello, se toman como base las crónicas del autor, pues a través de ellas es posible comprender las tres facetas de dicha ruptura: el pacto de lectura que propone el autor, el cual dista en gran medida de la propuesta estética de sus contemporáneos; la forma en la que el autor hace uso de la crónica como género discursivo y cómo se distancia esto del Nuevo Periodismo del siglo XX; y la manera en la que la divulgación histórica dio lugar a la propuesta estética del autor y lo alejó de lo que ocurría en términos literarios en la segunda mitad del siglo XX en Colombia. En general, es posible afirmar que Iriarte desarrolló, a través de sus crónicas, una propuesta literaria solitaria, lo que derivó en el desconocimiento parcial o total de sus posibilidades estéticas y sociales.

Palabras clave: Alfredo Iriarte; crónica; memoria colectiva; divulgación histórica.

1. El presente artículo surgió de la investigación que llevé a cabo para desarrollar mi tesis de maestría para optar al título de Magister en Estudios Literarios, titulada *La ficción histórica de Alfredo Iriarte: Una reacción frente a la mitificación de lo latinoamericano*. A través de este análisis aspiro a responder la pregunta por el distanciamiento entre la crítica literaria y las obras de Alfredo Iriarte y, de esta manera, complementar el análisis estético desarrollado en dicha tesis.

2. Magíster en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia. Áreas de interés: la literatura comparada, los estudios poscoloniales y las humanidades digitales.
<https://orcid.org/0000-0003-0522-5551>



¿Cómo citar?

Ovalle, J. "La ruptura entre la crítica literaria colombiana y las crónicas de Alfredo Iriarte: un problema de divulgación histórica". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 85-101.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This article aspires to provide a first answer about the apparent breach between Alfredo Iriarte's fictional works and Colombian literary criticism. In order to develop this, the author's chronicles are taken as a basis, since through them it is possible to understand the three aspects of said breach: the fictional pact that the author proposes, which is far from the aesthetic proposal of his contemporaries; the way in which the author uses the chronicle as a discursive genre and how this distances itself from the New Journalism of the 20th century; and the way in which "popular history" gave rise to the aesthetic proposal of the author and distanced him from what was happening in literary terms in the second half of the 20th century in Colombia. In general, it is possible to affirm that through his literary chronicles Iriarte developed a solitary literary proposal, which led to partial or total ignorance of its aesthetic and social possibilities.

Keywords: Alfredo Iriarte; chronicle; collective memory; popular history.

Resumo: O artigo tem como objetivo dar uma primeira resposta sobre a aparente ruptura entre a obra ficcional de Alfredo Iriarte e a crítica literária colombiana. Para tanto, toma-se como base as crônicas do autor, pois por meio delas é possível compreender as três facetas dessa ruptura: o pacto de leitura proposto pelo autor, que está muito distante da proposta estética de seus contemporâneos; a maneira como o autor faz uso da crônica como gênero discursivo e como ela se distancia do Novo Jornalismo do século XX; e a forma como a divulgação histórica deu origem à proposta estética do autor e o distanciou do que se passava em termos literários na segunda metade do século XX na Colômbia. De maneira geral, é possível afirmar que Iriarte desenvolveu, por meio de suas crônicas, uma proposta literária solitária, que o levou ao desconhecimento parcial ou total de suas possibilidades estéticas e sociais.

Palavras-chave: Alfredo Iriarte; crônica; memória coletiva; divulgação histórica.

Yo escribo estrictamente en función del lector. En función de que goce, por lo menos, algo de lo que yo gozo intensamente escribiendo. Que se ría, que disfrute, que goce conmigo y que no se aburra.

ALFREDO IRIARTE

La crónica es un género de vieja data que cada vez gana más terreno dentro de lo que la academia ha decidido denominar como literatura. En 2015, la escritora bielorrusa Svetlana Aleksievich recibió el premio Nobel de literatura por su trabajo en la crónica mientras el mundo se preguntaba: ¿Es acaso la crónica siquiera literatura? Sí, lo es. Y Latinoamérica, en general, y Colombia, en particular, no son territorios ajenos a su producción. La crónica ha

tenido distintas manifestaciones a lo largo de la historia literaria latinoamericana, desde las foráneas crónicas de Indias, las manifestaciones de corte costumbrista del siglo XIX, las crónicas de gran retórica del modernismo, hasta las de un enfoque más periodístico del siglo XX (Darrigrandi, pp.125-126). Dentro de estas manifestaciones destacan gran cantidad de autores que, por medio de su producción cronística, dieron testimonio de su tiempo y lograron brindarle una dimensión fenomenológica al periodismo colombiano y latinoamericano desde sus inicios. Sin embargo, un nombre que sí resulta extraño en gran medida en el panorama de la crónica, e incluso en el campo literario en general, tanto en el colombiano como en el latinoamericano, es el de Alfredo Iriarte. Su obra ficcional que recoge crónica, relato breve y novela aún sigue siendo una especie de misterio para la crítica literaria, a pesar de las interesantes posibilidades estéticas que ofrecen sus textos.

A partir de una observación rápida en antologías relativamente recientes o estudios recopilatorios de diferentes momentos del siglo XX, es posible afirmar que Iriarte no es un autor que se asocie con el fenómeno de la crónica en Colombia, a pesar de que sí surjan nombres con los que él estaba íntimamente relacionado en el contexto colombiano, con Daniel Samper Pizano a la cabeza. Esto quiere decir que, a pesar de que Iriarte fuese parte del panorama literario que se ha tenido en cuenta como parte del canon de la crónica, su figura fue omitida. Ejemplos de estas recopilaciones serían *La crónica en Colombia: Medio siglo de oro* (1997), de Maryluz Vallejo Mejía, *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012), editada por Darío Jaramillo Agudelo o *Mejor que ficción: Crónicas ejemplares* (2012), editada por Jorge Carrión, entre otras. En estos casos, los nombres que surgen están asociados frecuentemente con la concepción del Nuevo Periodismo y, como podremos constatar más adelante, esta es una de las razones por las que los cuatro títulos de crónica que Iriarte publicó no son fácilmente asociables con otros de los exponentes de este género.

La aparente ruptura entre Alfredo Iriarte y la crítica literaria colombiana (o latinoamericana) es uno de los fenómenos que llama poderosamente mi atención en términos de su producción estética. Debido a ello, aspiro, a través de este texto, proponer una primera respuesta del por qué las crónicas de Iriarte fueron apartadas deliberadamente del círculo literario colombiano y, casi dos décadas más tarde, aún se mantienen relativamente ocultas, así como la mayoría de su producción. Sin embargo, considero que la respuesta a la pregunta por la ruptura, especialmente en lo concerniente a la producción cronística del autor, debe partir necesariamente de un análisis de su propuesta estética, pues allí reside gran parte del motivo por el cual su obra no ha sido analizada con profundidad. Para desarrollar este análisis y poder llegar, en última instancia, a la recepción de las obras (pues se trata de un problema de recepción), es necesario posar la mirada sobre tres elementos esenciales que brindan una unidad axiológica a la "serie" (Tynianov, pp. 89-102) de crónicas de Iriarte y que hicieron posible una gran parte de lo que sería su proyecto estético, a saber: su particular forma de entender la crónica como género discursivo, lo que desembocó en un uso de sus herramientas formales que poco tenía que ver con sus

contemporáneos; la inscripción de Alfredo Iriarte en la “ficción histórica” como corriente literaria, lo cual guió axiológicamente su producción estética; y la divulgación cultural como objetivo último de su literatura, más allá de cualquier consideración academicista.

Para comenzar, es necesario hacer una distinción fundamental en cuanto al corpus primario de este análisis. Este ensayo toma como títulos principales las obras que, dentro de la extensa obra literaria de Alfredo Iriarte, pueden considerarse como crónica, pues su propuesta estética y axiológica es coherente entre ellas y responde a tres lineamientos principales: los episodios narrados toman como temática principal momentos, personajes o fenómenos históricos verificables; hay una reflexión explícita por parte de quien narra acerca de los episodios desarrollados; y se genera una duda constante entre los límites de lo real y lo ficcional. En mi concepto, esta categorización resulta necesaria en la medida en que la propuesta estética y axiológica de los relatos breves y las novelas del autor persiguen otros objetivos, a pesar de mantener claras similitudes a nivel estilístico y formal³.

Debido a estas características que brindan una especie de unidad a las crónicas, es posible afirmar uno de los elementos más controversiales de estos textos dentro del género cronístico: estos textos tienen la particularidad de ser ficcionales. Esto causa que su obra periodística, que se centró especialmente en columnas en diferentes periódicos relevantes de Colombia, así como sus títulos deliberadamente no-ficcionales, estén por fuera del alcance de este ensayo, a pesar de compartir algunas inquietudes fundamentales. No obstante, espero que la respuesta aquí planteada al cuestionamiento sobre la ruptura entre la crítica y la obra de Iriarte pueda extrapolarse más allá de sus crónicas. De esta manera, los títulos a partir de los cuales he llevado a cabo este análisis son *Lo que lengua mortal decir no pudo* (1979), *Bestiario tropical* (1986), *Episodios bogotanos* (1987) y *Muertes legendarias* (1996); con una mención especial a *Batallas y batallitas en la historia de Colombia* (1993), *Historias en contravía* (1995) y *Sucedió en una calle* (1996).

“Las crónicas de Iriarte no son crónicas”, dice el Nuevo Periodismo

Hasta este punto ha quedado claro el “pacto de lectura” que cada lector debe contraer para entrar en los particulares textos de crónica que propone Iriarte, así como los recursos literarios a los que se enfrenta; sin embargo, aún no se ha dicho por qué dichos textos se presumen crónicas, así se refieren a sí mismos como tales. Sistemáticamente en tres de los cuatro títulos que conforman la base de este análisis, el autor, o quien realiza la introducción, se refiere a los episodios que allí se contienen como parte del género. Así, en

3. Para una explicación más profundidad de los criterios estéticos para dividir las obras de Alfredo Iriarte en crónicas, relatos breves y novelas, véase mi tesis de maestría *La ficción histórica de Alfredo Iriarte: Una reacción frente a la mitificación de lo latinoamericano*, disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/78413>.

Lengua mortal se dice: “las crónicas que componen este libro” (p. 7); en *Bestiario tropical*, “[...] es un conjunto de crónicas ciertamente alucinantes [...]” (contraportada); y en *Episodios bogotanos*, “[...] las crónicas que este libro contiene [...]” (7). No es una casualidad que en el último título cronológicamente hablando, *Muertes legendarias*, ya no aparezca explícitamente esta denominación genérica, pues el transitar literario de Iriarte había hecho que su escritura se volcara en la segunda mitad de su vida literaria mucho más hacia la ficción. No obstante, es claro que la crónica como género aparece reiterativamente como forma de nombrar los episodios que Iriarte reunía en sus libros.

Si nos remitimos a las antologías antes mencionadas, hay diferentes elementos que se consideran esenciales a la hora de construir una crónica, de los cuales resalto especialmente dos literarios y uno extraliterario: la crónica, dentro de su situación discursiva fronteriza y las posibilidades diversas que tiene dentro de lo literario, necesariamente debe ser breve y debe preocuparse por la actualidad (Jaramillo, pp. 11-47). En cuanto a lo extraliterario, salta a la vista que la mayoría de los estudios acerca de la crónica equiparan escritores con periodistas, pues comúnmente sus autores fácilmente se desempeñaban en ambos campos. Además, dado que la crónica se publica con asiduidad en periódicos, la institución con la que más fácilmente se le relaciona es con el periodismo y, específicamente, con el Nuevo Periodismo como tendencia (Darrigrandi, p. 124).

En cuanto a la propuesta estética de Iriarte, las posibilidades literarias de la crónica que aquí se ofrecen resultan limitantes, especialmente porque, de alguna manera, dejan por fuera la posibilidad de la crónica histórica como práctica, teniendo la actualidad como eje principal de toda la articulación discursiva. Esto, por supuesto, va de la mano de presuponer a sus autores como periodistas, pues el oficio del periodista es, precisamente, el de volcar su mirada sobre lo más relevante que pasa en el momento. Afirma Maryluz Vallejo Mejía: “La crónica, territorio sin fronteras, se convierte así en uno de los géneros de experimentación más fascinantes que existen en el *periodismo literario* para explorar lo personal y lo universal; *para escribir la historia con mayúsculas y la historia con minúsculas*” (p. 1; énfasis míos). Resulta curioso, por lo menos, que se use el término “historia” para denominar cada una de las temáticas dentro de las cuales se adentran los cronistas, según Vallejo Mejía, para construir sus relatos, pero que esta misma historia se refiera únicamente a episodios actuales, consecuencia de la visión de mundo del periodismo que se practica, así sea un periodismo literario.

Teniendo en cuenta lo anterior, la pertenencia de los textos de Iriarte a un género específico puede ponerse en duda. Sin embargo, es claro desde un principio, para cualquier lector, que las narraciones que se le presentan no son canónicas y que, por ende, deben ser analizadas en su particularidad. En este caso, es posible afirmar que, tanto Iriarte como quienes participaron en calidad de introductores o editores, hacían uso del término crónica, puesto que el autor efectivamente hacía uso de sus herramientas formales, a pesar de perseguir un objetivo estético y axiológico profundamente distinto. De esta manera, Iriarte

respeta la brevedad, haciéndola incluso una de sus marcas personales en cuanto al estilo, tanto en las crónicas como en todas sus otras obras. Respeto e introduce también la atención por el detalle, por “la ‘pequeña historia’, la crónica de la vida cotidiana, de los hechos de todos los días que han transcurrido siempre al margen de las guerras, de las revoluciones, de los grandes cataclismos históricos, pero que no por ello muestran menos relevancia en el momento de analizar con la debida profundidad la naturaleza, el carácter y la evolución del hombre y las sociedades” (Iriarte, p. 40); haciendo de la “pequeña historia” su foco de atención principal a lo largo de toda su producción cronística.

En oposición a esto, nuestro autor desconoce, hasta cierto punto, la esencia de la actualidad, pues toda su obra, al ser histórica, necesariamente mira hacia el pasado. Es posible afirmar, no obstante, que la frescura que el periodismo extrae de la actualidad se mantiene en la forma que presenta los episodios que narra, pero la distancia en el tiempo le permite al autor mantener la distancia crítica para observar objetivamente la Historia y no ser parte de “las tergiversaciones y los embustes de los académicos” (*Lengua mortal*, p. 8). Adicionalmente, Iriarte no se reconoce a sí mismo como periodista o historiador, sino más bien como un “lector apasionado” (*Lengua mortal*, p. 8), lo que le brinda la versatilidad de la literatura, en contraposición a la aparente rigidez que él mismo encontraba en el periodismo y la historiografía académica.

Sin embargo, me gustaría añadir a su propia definición que, además de ser un lector, Iriarte era necesariamente un divulgador. Una de las diferencias fundamentales entre la propuesta estética del autor y el canon del campo literario de la crónica colombiana y latinoamericana que lo circundaba es que, a pesar de que Iriarte practicó ampliamente el periodismo y era asiduo escritor de columnas, no consideraba sus crónicas históricas como un ejercicio periodístico. En su lugar, sus crónicas nacían de una intención divulgativa de la Historia, de la verdadera, la rigurosa. Esta afirmación, durante el siglo XX, pudo parecer innecesaria, pues parte de las misiones periodísticas era, precisamente, divulgar la información presente en sus textos. No obstante, el contexto actual de los productos culturales del campo digital permite hacer una distinción mucho más clara entre un autor que se dedique al periodismo y otro que se dedique a la divulgación. En este caso, nuestro autor, con una vocación un poco adelantada a su momento, aunque no ajena a ya muchos exponentes a lo largo del siglo XX colombiano⁴, y anteriores, dedica su producción cronística, su “ficción histórica” a la divulgación para que el sujeto latinoamericano tenga a su disposición un mejor entendimiento de su contexto y pueda, así, dar el primer paso para formar una verdadera “consciencia histórica” (Gadamer, pp. 41-55) de su territorio.

4. Aparecen nombres como el de Bernardo Hoyos, Daniel Samper Pizano o Gloria Valencia de Castaño, amigos del mismo Iriarte.

Por último, considero que hay un elemento que queda aún por explorar: la diferencia en términos de “unidad de sentido” (Mukařovský, p. 93) de las crónicas de Iriarte en contraposición a las crónicas periodísticas más comunes. Vallejo Mejía identifica una característica de estas últimas que, en mi concepto, es esencial en la forma en que se construye el texto y que se relaciona directamente con su condición de actualidad: la crónica tiende a ser efímera (Vallejo Mejía, pp. 12-13). Por la propia composición y publicación de las crónicas, estas tienden a ser de consumo rápido; aspiran a hablarle al lector de un momento específico de su actualidad y no pretenden, muchas veces, una dimensión más atemporal. En el caso de Iriarte, esto se puede comprobar en sus columnas de opinión, como *Rosario de perlas*, donde, a pesar de que el ejercicio didáctico de corregir errores lingüísticos se mantiene y puede aplicarse, los ejemplos de los que parten estas correcciones son profundamente locales y anclados en un tiempo específico, por lo que se pierden con el paso de las generaciones. Por su parte, los títulos de crónicas aquí analizados tienen la particularidad de ser “unidades de sentido” más amplias que cada crónica en sí misma, pues cada uno de los títulos fue pensado como un todo acabado y guiado por un hilo conductor más o menos claro. A pesar de que algunas de estas crónicas se publicaron en un principio en la prensa, como es el caso de *Lengua mortal* y *Bestiario tropical*, la intención siempre fue construir un libro, lo que da cuenta de una intención estética mucho más clara y que excede la de otros cronistas que, por lo general, ven sus obras recopiladas a manera de antología, pues no conservan un hilo o temática que una axiológicamente sus narraciones. Es precisamente esta capacidad de concebir la crónica como un producto cultural sobre el que se pueda volver, en lugar de ser olvidado entre las efímeras páginas de un periódico, lo que constituye la intención divulgativa del autor.

Esta diferencia en la forma de concebir la crónica le permitió a Iriarte asumir su discurso de manera muy diferente que sus colegas cronistas e historiadores y emparentarlo más con los ensayistas y escritores literarios más conservadores. A pesar de que la crónica periodística tiene un autor claro, su publicación está amparada en un medio (o institución) que, por lo menos, permite su existencia. Por su parte, el discurso del historiador, con su aparente tono neutro y objetivo, con la “ilusión controlada” (Ricoeur, p. 909) con la que construye el discurso oficial, no le permite asumir de manera clara sus posiciones. Esto, por supuesto, en el contexto de una historiografía más anclada en la persecución de una verdad monolítica. En el caso de Iriarte, en cambio, él asume su responsabilidad discursiva, devela la arbitrariedad del discurso oficial, de lo narrado desde las instancias del poder estatal y enuncia cómo la creación de un discurso histórico debe pasar, siempre, por la identificación de quien enuncia y sus circunstancias sociohistóricas

En general, es posible afirmar que las crónicas que sirven como base a este análisis fueron construidas a partir de una cuidadosa comprensión del género, pero tomando sus posibilidades solo como herramientas formales, pues su intención estética y axiológica se encontraba por fuera de los objetivos de la crónica latinoamericana del siglo XX. Así, Iriarte

configura unas narraciones que aportan la frescura y la brevedad del Nuevo Periodismo, pero enfocadas hacia una nueva faceta de divulgación histórica y cultural que permitiera, en última instancia, controvertir una “historiografía académica al servicio de los aparatos estatales”, que, olvidando sus presupuestos axiológicos, se hubiera vuelto “en contra de sus propios ciudadanos” (White, p. 175).

De la memoria colectiva a la Historia: la crónica como puente

Hasta este punto hemos analizado las características esenciales que han configurado la crónica en sus manifestaciones recientes, dentro de las cuales se desarrolló la propuesta literaria de Iriarte. Sin embargo, hemos pasado por alto un elemento que es fundamental a la hora de pensar la crónica, tanto en términos del Nuevo Periodismo como en términos de Iriarte, pues constituye la base sobre la cual el autor es capaz de construir su relato: la memoria. En general, la memoria se considera una especie de sustrato que permite dar forma a las crónicas, ya sea que el autor tome prestada una anécdota de un tercero, o que eche mano a su propia experiencia. Incluso se podría afirmar que la función actual de la crónica es la de construir memoria (Darrigrandi, p. 134).

La memoria, no obstante, es un concepto más difícil de abstraer de lo que parece en un principio y, una vez que el lector se adentra en las crónicas de Iriarte, podrá constatar que, debido a las particularidades literarias de estas narraciones, hablar de memoria debe hacerse con más cuidado del regular. En primer lugar, es necesario dejar en claro el tipo de memoria al que se acude en las crónicas. Siguiendo la distinción básica que hace Maurice Halbwachs, los dos tipos de memoria a los que nos podemos enfrentar son la memoria autobiográfica y la memoria histórica (p. 55); en el contexto de las crónicas, en la primera, el autor narraría desde su propia experiencia y, en la segunda, acudiría a la memoria que hace parte del conocimiento colectivo, pero que no necesariamente el autor ha experimentado de primera mano.

Ahora, la distinción que me interesa específicamente para este análisis es la separación que, más adelante en su razonamiento, ofrece Halbwachs acerca de la aparente contradicción en el término “memoria histórica”. Dado que el concepto de *memoria* y el concepto de *Historia* se oponen por sus implicaciones históricas y sociales, construir un término como “memoria histórica” no es tan afortunada. Desde mi punto de vista, yo agregaría que este concepto no termina de explicar las diferencias entre la Historia como disciplina científica y la memoria como fenómeno social. Es por ello que Halbwachs ofrece la distinción entre memoria colectiva e Historia: la primera hace referencia al fenómeno social de recordación espontánea de un pueblo o grupo de personas específico que, de manera continua, mantiene vivo el recuerdo de una tradición, un evento, o un personaje, entre otros. Por su parte, la Historia es un mecanismo artificial de recordación que, por medio de una

narración organizada, de una “ilusión controlada”, rescataría los recuerdos de los cuales ya no se ocupa la memoria colectiva (Halbwachs, p. 80).

A partir de esta conceptualización resulta mucho más sencillo entender los procesos por los cuales se construyeron las crónicas de Iriarte y cómo, por medio de una propuesta literaria híbrida, fronteriza, el autor pretendía establecer un puente entre la memoria colectiva y la Historia colombiana y latinoamericana. Este objetivo partía de la profunda desazón que le producía a nuestro autor la manera en que la academia y las instituciones habían moldeado la Historia latinoamericana del siglo XIX y del siglo XX, de tal manera que el discurso oficial sirviera a intereses políticos, económicos e ideológicos, antes que a un acercamiento metodológico y científico de los hechos. Tal y como asegura en la “presentación” a *Lengua mortal*, sus crónicas, tanto las de ese título como todas las demás, “son una arremetida contra las imposturas de la historia oficial, no solo en Colombia sino en varios países de la América española” (p. 7). Además, agregaba:

la mixtificación de la historia por las momias académicas y sus epígonos; las colosales maquinarias de escamoteo y alteración de valores que montan y maniobran los culebreros de la historia, son una de muchas formas de oprimir a los pueblos. No hay duda de que el engaño y el fraude son instrumentos de opresión (p. 11).

Resulta claro que, al menos en parte, las crónicas proponían salvar las profundas diferencias entre la “historia oficial” y lo que Iriarte consideraba como los hechos, lo “verdadero”, para así acercarse a lo “real” en cuanto a los fenómenos históricos se refería. Y la manera que tenía para resolver estas profundas diferencias era acercarse a fuentes distintas, fuentes que habían sido despreciadas por las instituciones por no seguir la línea del discurso oficial y, por ende, habían sido acalladas. En estas fuentes entran, por supuesto, documentos poco tenidos en cuenta; pero también y, sobre todo, testimonios de quienes estuvieron allí y presenciaron de primera mano los hechos de los cuales se iban a ocupar sus crónicas.

Halbwachs, en su distinción entre la memoria colectiva y la Historia, plantea una transición más bien orgánica entre una y otra: cuando el pueblo que recuerda ciertas tradiciones, simplemente deja de tenerlas en cuenta, se intercepta con quienes quieren registrar y narrar dichas transiciones para el futuro:

Mientras un recuerdo sigue vivo, es inútil fijarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente. Asimismo, la necesidad de escribir la historia de un periodo, una sociedad, e incluso de una persona, no se despierta hasta que están demasiado alejados en el tiempo como para que podamos encontrar todavía alrededor durante bastante tiempo testigos que conserven algún recuerdo (Halbwachs, p. 80).

Sin embargo, asumir esta transición en una Historia tan convulsa como la latinoamericana es un error, pues los fenómenos sociales en los que se ha impuesto de manera arbitraria un discurso oficial han acallado la memoria colectiva por no serle de su

interés, condenándola al olvido, a pesar de que aún existan muchos testigos. Así, para Iriarte es necesario que la crónica sirva como una herramienta de conexión (y transformación) de la memoria colectiva en Historia, pues ha sido el discurso histórico oficial el que se ha empeñado en destruir las verdades de la memoria colectiva que no le interesaban al poder estatal. De esta manera, cuando el autor recupera la memoria colectiva de un texto, de un testimonio o del folclor, lo que hace, a través de sus narraciones, es librar a los grupos sociales que cargan con esta memoria de la carga exclusiva de dicha memoria, generalmente dolorosa, pues ahora su verdad se ha convertido en Historia. A través de la palabra, de la construcción literaria y la figuración de la Historia se valida una memoria colectiva que, de otra manera, habría desaparecido entre un mar de “imposturas”, como las llama el mismo autor.

Debido a lo anterior, las crónicas de Iriarte se manifiestan como una forma lo suficientemente flexible para recoger las diferentes verdades expuestas en la memoria colectiva de Latinoamérica y hacer de ellas una Historia que ofrezca una versión diferente a la oficial. La crónica como género discursivo tiene la capacidad de adaptarse a las necesidades axiológicas de su autor en tanto que su delimitación resulta lo bastante fronteriza como para ofrecer la posibilidad de construir un texto histórico que se enfrente a la Historia que todos conocemos, como ocurre en este caso. Es claro que la propuesta literaria del autor es, entonces, ofrecer un texto que, a través de una perspectiva didáctica, contribuya a la divulgación histórica de una memoria colectiva que, de otra manera, quedaría en el olvido.

Además de ofrecer una voz a la memoria colectiva que está condenada al olvido, Iriarte busca también superar un problema que él identifica dentro de la Historia latinoamericana, el cual ha sido causado por las “imposturas” de la “historia oficial”: la sensación de una aparente atemporalidad en el territorio latinoamericano. Diferentes autores a lo largo del siglo XX reflexionaron acerca de la curiosa situación histórica de Latinoamérica, afirmando que en este territorio se vive en una especie de mezcla de los *ethos* de la premodernidad y la modernidad. Aníbal Quijano habla de la “simultaneidad de todos los tiempos históricos en un mismo tiempo” (p. 62) para referirse a lo anterior y, afirma, solo puede darse cuenta de este proceso a través de la propuesta “estético-mítica” de García Márquez. Iriarte, como ya vimos, reconoce el poder de la estética garcíamarqueciana para darle sentido a lo real en el fenómeno histórico, pero, sin embargo, desestima la aproximación mítica como única vía para entender la Historia latinoamericana. De hecho, su obra cronística aspira a descorrer el telón y develar cómo la historia oficial y los mitos nacionales que esta construye son profundamente frágiles y, muchas veces, no se corresponden con el verdadero sentir de lo latinoamericano y de cada nación en este territorio. Así, la crónica se erige también como un texto con una “función” lo suficientemente documental como para cuestionar el acercamiento mítico a la Historia latinoamericana.

En cuanto a la memoria, Halbwachs también se pregunta por la particular condición histórica en la que se encuentra América, no solo la América española, sino todo el continente, y se cuestiona:

¿Cómo puede un pueblo que tiene tras de sí una historia breve representarse durante el mismo tiempo que otros cuya memoria puede remontarse lejos en el pasado? Encajamos estos dos tiempos [el americano y el europeo] uno en otro mediante un procedimiento de construcción artificial, o los colocamos uno junto a otro sobre un tiempo vacío, que no tiene nada de histórico, ya que, en definitiva, no es ya el tiempo abstracto de los matemáticos (p. 104).

Es claro que para Halbwachs hay una especie de desventaja o desequilibrio en términos de la memoria colectiva y de la Historia que de allí pueda construirse y narrarse, pues las naciones latinoamericanas (y norteamericanas) no pueden, en teoría, mirar hacia su pasado remoto para construir su identidad. Por supuesto, esta afirmación desconoce cualquier tipo de identidad precolombina; sin embargo, no es el punto que me interesa tratar. En mi concepto, resulta más intrigante que Halbwachs considere menos artificial el pasado remoto europeo, con lo convulsa y tardía que fue la formación de gran parte de las naciones europeas en términos modernos, lo que las pondría, al menos en mi concepto, al mismo nivel de búsqueda y creación de una identidad nacional que las naciones latinoamericanas.

Respecto a este cuestionamiento, las crónicas de Iriarte se erigen como un esfuerzo de identidad colectiva, que buscan, a través de un autor que asume la responsabilidad de su discurso, cuestionarse la idea de lo que significa verdaderamente ser latinoamericano. Esta particularidad de las crónicas, de su posibilidad de ofrecerse plurales, a pesar de ser escritas por un solo autor, es lo que hace de ellas el puente entre la memoria colectiva y la Historia latinoamericana, que, por medio de la “pequeña historia”, dio cuenta de fenómenos históricos importantes y de las “imposturas” de otros hechos que se daban por ciertos. Esta pluralidad, en última instancia, establece un punto de inflexión dentro de la obra del mismo autor y separa su propuesta estética entre una consciencia de lo colectivo, en sus crónicas, y de la individualidad del sujeto latinoamericano, en sus relatos breves y novelas.

Conclusión: el solitario camino de la divulgación histórica y cultural

En este punto, cuando ya se ha respondido por qué la crónica sirve como plataforma discursiva para todo lo visto anteriormente, queda una pregunta por hacerse que surge de la anécdota que el mismo Iriarte cuenta en su “presentación” de *Lengua mortal*, la obra que dio origen a toda su propuesta estética: ¿Por qué “mamarles gallo”⁵ a algunos de los dogmas de la

5. “Mamar gallo” es una expresión colombiana que significa mofarse o burlarse de alguien.

historia colombiana” (p. 8)? ¿Por qué Iriarte y no otro autor? ¿Cuál era su motivación, más allá de develar las “imposturas” de la oficialidad?

En mi concepto, la fuerza (y la responsabilidad) que dirigió la creación de estas crónicas fue, sin duda alguna, la divulgación histórica. Iriarte era un autor que tenía la capacidad, en 1979, de proponer una voz lo suficientemente conocida para ser escuchada, pero, a la vez, lo suficientemente alejada del canon como para proponer toda una nueva forma de comprender la Historia en Colombia. Dado que ya tenía cierto renombre como columnista, que tenía una posición laboral que le permitía darse el lujo de escribir sin tener que preocuparse por vivir de ello y, motivado por sus amigos Enrique Santos Calderón y Daniel Samper Pizano (*Lengua mortal*, p. 8), Iriarte decidió adentrarse en esta empresa que luego moldearía su obra literaria. A pesar de que este título no se publicó hasta 1979, gracias a Samper Pizano es posible saber que la noche a la que hace referencia la anécdota tuvo lugar en 1971 (*El Tiempo*, 19 de enero del 2003), lo que da cuenta de un proyecto que se gestó durante bastante tiempo. Enrique Santos le proporcionó la plataforma, el periódico *El Tiempo*, y ahí publicó sus primeras crónicas. Luego, cuando la editorial del periódico no aguantó más sus invectivas contra la academia y sus posiciones por momentos controversiales, publicó dos columnas en *Encuentro Liberal* y terminó dando el salto hacia el libro de la mano de Colcultura.

La pregunta por la pertinencia de Iriarte en este proyecto que iniciaron tres amigos a principios de los años 70 queda aclarada en términos de personalidad y plataforma, pero es necesario añadir que nuestro autor era el único que, en ese contexto específico, podía llevar a cabo esta empresa sin fracasar o dar la ilusión de levedad en sus textos o de descuido metodológico. Es claro que la intención de Iriarte nunca estuvo en el ejercicio académico más conservador, de corte ensayístico, aunque hay obras que bien podrían rozar esta categoría, como *Historias en contravía*. Su propósito era llevar al público sus descubrimientos acerca de las falacias que la Historia colombiana y latinoamericana daban como ciertas e irrefutables, como mitos originarios. ¿Qué mayor “mamadera de gallo” que enfrentarse a la academia con pruebas sólidas, con una narración que produce más la risa que la conmoción y con la intención de divulgar en lugar de santificarse como académico? Sin embargo, es claro que la “mamadera de gallo” no era solo una actividad de ocio, sino que existía un verdadero sentido de responsabilidad histórica con su territorio, pues su escritura era un verdadero “acto de solidaridad histórica” (Barthes, p. 11) con toda Latinoamérica.

Así, Iriarte se propuso dismantlar mitos al mismo tiempo que ofrecía pequeños episodios didácticos, con una visión panorámica de la Historia, la literatura y la cultura, que era capaz de unir a un mismo tiempo referencias eruditas, folclor y referencias populares. Esta apuesta, por supuesto, no es convencional, por lo que es posible pensar que, en su momento, no fue del agrado de quienes se sentían atacados por ella. No obstante, no quiero ofrecer como respuesta definitiva de la aparente ruptura entre la crítica literaria y la obra de Alfredo Iriarte que todo se debe a una especie de rencillas personales. Gracias a una

entrevista que logré con Amalia Iriarte, profesora de literatura de la Universidad de los Andes de Colombia y hermana del autor, este aspecto quedó más que claro: su trabajo literario, periodístico y divulgativo nunca tuvo como objetivo a nadie en particular; no existían para Iriarte conflictos personales que trascendieran en su obra; eran más que todo conflictos históricos. Y, para resolverlos, no hubo en sus obras una tendencia a romantizar el estilo de vida simple y popular, por encima de las figuras que el poder instauró en la narración de la Historia colombiana, como suele pasar en algunas propuestas que eligen el camino de la divulgación. Más bien, había una actitud iconoclasta hacia los mitos fundacionales, pues dichos mitos desconocieron abiertamente la “verdad histórica”. Por ende, sus relatos no buscan favorecer especialmente a uno u otro grupo político o social, sino, más bien, cuestionar y desmontar las bases de lo que se ha considerado esencial en las naciones latinoamericanas, sin serlo verdaderamente. Así, es posible entender que sus invectivas siempre se dirigieron a las instituciones, a su axiología cerrada que no les permitía a sus miembros mirar más allá de las convenciones con las que habían sido formados.

Pero, más allá de la tensión entre las instituciones y las posiciones que el autor configuraba a través de sus obras, considero que el punto de “ruptura” puede encontrarse en la manera en la que la divulgación cultural se ejerció en Colombia a lo largo del siglo XX. Como ya mencioné, hubo grandes nombres de periodistas colombianos que asumieron la labor divulgativa a partir de sus intereses particulares, donde se generaron espacios interesantes de discusión en diferentes medios escritos y audiovisuales. Desde mi perspectiva, Iriarte practicaba una divulgación distinta a las de otros nombres fuertes de este campo en Colombia, debido a que sus intereses eran pocas veces compartidos por alguien más dentro del panorama. No obstante, es claro que la divulgación histórica, literaria y cultural no era una invención de su puño y letra en el contexto colombiano, así como tampoco lo era la ficción histórica de la que se llamaba practicante. Simplemente, el camino de nuestro autor fue solitario, como el de muchos otros escritores, divulgadores y académicos que han existido en Colombia. Un camino solitario y lleno de prácticas ajenas a su contexto que lo ponía en una difícil situación de incompreensión, no porque su mensaje fuera enrevesado, sino porque su intención muchas veces no se comprendía y se diluía en medio del humor y la cuidada prosa de sus textos.

La divulgación, al menos en el siglo XX, ha sido objeto de críticas y de incompreensión en diferentes contextos académicos del mundo. Solo falta ver cómo, en un contexto como el anglosajón, donde los conceptos de “popular science” y “popular history” han sido ampliamente utilizados y donde existen ejemplos de divulgadores que han calado hondo en el imaginario cultural de estos pueblos, aún se mantiene la pregunta acerca de su validez. Muestra de ello se da en el libro *Visions of History*, donde historiadores como Linda Gordon o Eric Hobsbawm reflexionan acerca del fenómeno de la “historia popular”, o la divulgación histórica. Ambos historiadores, desde una orilla más académica, afirman que los historiadores deberían esforzarse por escribir a públicos más grandes (Gordon, p. 86) y, en

especial, escribir para públicos que no sean académicos (Hobsbawm, p. 31). Y, a pesar de ello, ambos son conscientes, a su vez, que las obligaciones académicas y universitarias del pequeño círculo histórico en el que se mueven muchas veces no les permite a los escritores dar este arriesgado paso (Gordon, p. 86).

Aquí, de nuevo, aflora la soledad con la que Iriarte asumía su papel. Librándose a sí mismo de las expectativas de ser un académico, actuaba bajo su propia denominación de “lector apasionado” y se permitía, de esta manera, hacer un tipo de divulgación histórica, literaria, lingüística y cultural que nadie más estaba dispuesto a hacer, al menos no a ese nivel. Ya fuera en las páginas de los periódicos y revistas en los que colaboraba, ya fuera en sus libros, en estaciones de radio, en programas de televisión o como colaborador en proyectos de otras índoles donde aportaba su vasto conocimiento, Iriarte era, en sus propias palabras, un “francotirador solitario” (*Rosario de perlas*, p. 202).

Antes de terminar, quisiera esbozar un problema que, desde mi perspectiva, añade toda una nueva dimensión al cuestionamiento por la soledad axiológica dentro de la que Iriarte desarrolló su propuesta estética. En una sociedad que cada vez más alaba el talento juvenil y las grandes hazañas a corta edad, nuestro autor fue un rebelde en tanto que su producción literaria no comenzó hasta que tuvo cuarenta y siete años. Este dato, que puede parecer trivial en un primer momento, aporta un nuevo panorama al análisis de sus obras que, infortunadamente, excede los límites de este análisis: la cuestión generacional. Ya se ha visto cómo Iriarte es un deudor, en buena medida, de la obra de García Márquez, de quien era más o menos contemporáneo en términos cronológicos, pero los separaba una distancia considerable de tiempo entre sus obras. De igual manera, como él mismo afirmaba, era un deudor de Jorge Zalamea, de lo que da cuenta el prólogo de mano de Iriarte con el que se publicó una edición de 1966 de *El gran Burundú-Burundá ha muerto*. Estas influencias estéticas específicas responden a un elemento particular: nuestro autor conoció a estos autores y los trató dentro de su juventud, más que recibirlos como generaciones pasadas. Por el contrario, las generaciones que escribieron al mismo tiempo que él, durante los años 80 y 90, estaban en profunda disonancia con su propuesta. Solo hace falta ver un ejemplo como el de Andrés Caicedo, quien, con su novela *¡Qué viva la Música!*, planteó toda una nueva forma de entender la literatura que, en años posteriores, sería definitiva para toda la generación del post-boom colombiano. Esta novela data de 1977 y antecede por dos años a *Lengua mortal*. Caicedo contaba con escasos veintiséis años.

La cuestión generacional, por supuesto, no se puede reducir a una cuestión de edad y sincronía, pero es claro que los intereses estéticos de lo que se ha conformado como el canon literario colombiano del post-boom era profundamente diferente a lo que aspiraba hacer Iriarte. Es por ello que considero que su labor de “francotirador solitario” respondía también, en alguna medida, a la disonancia entre su contexto y él mismo, entre los nombres fuertes de la literatura y sus ambiguas crónicas de divulgación histórica, así como sus relatos breves y sus novelas que tampoco siguieron los parámetros del canon.

Por lo planteado anteriormente, es posible asegurar que las crónicas de Alfredo Iriarte constituyeron una propuesta literaria única dentro del campo literario colombiano de los años 80 y 90, lo que provocó, como consecuencia de ello, que su recepción fuera fría, no por su falta de calidad, sino por la falta de referentes con los cuales se pudiera vincular. Años más tarde, con el advenimiento de la internet y de la democratización de las opiniones, se dio un fenómeno que, aunque pequeño, en mi concepto dice mucho de este fenómeno: proliferaron pequeñas reseñas, sinopsis y algunos vídeos de lectores no especializados que, maravillados por la lectura de alguna de las obras de este autor, sentía la responsabilidad de compartirlo con el mundo, para de esta manera crear una especie de “secreto a voces”. Este “secreto”, que he podido comprobar de manera empírica en las librerías de segunda mano de Bogotá, se traduce en una buena venta de sus ejemplares. Dicha particularidad en la, de alguna manera tardía, masificación de sus obras, y el papel que pudo haber jugado la red en ello, siempre me hace preguntarme por las posibilidades que, como lectores y consumidores de divulgadores, nos perdimos con la partida de Alfredo Iriarte. Es evidente que habría continuado su oficio de escritor, pero nunca dejo de pensar si, en un nuevo universo digital que busca, cada vez más, cortar los intermediarios y poner en contacto a los divulgadores con su público, nuestro autor no se habría divertido creando piezas de contenido que habrían arremetido, una vez más, contra las imposturas de la Historia.

Referencias

- Aguilar, Marcela, Claudia Darrigrandi y Mariela Méndez. «Prólogo: Mediaciones, miradas y relatos.» *Escrituras a ras de suelo: Crónica latinoamericana del siglo XX*. University of Richmond, 2014, pp. 11-22.
- Aristizábal, Luis H. «El caliginoso reino de la amnesia.» *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 34, n.º 44, 1997, pp. 156-159.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor, 2002.
- Carrión, Jorge. «Prólogo: Mejor que real.» *Mejor que ficción: Crónicas ejemplares*. Anagrama, 2012, pp. 13-43.
- Darrigrandi, Claudia. «Crónica latinoamericana: Algunos apuntes sobre su estudio.» *Cuadernos de Literatura*, vol. 17, n.º 34, 2013, pp. 122-143.
- De Amézola, Gonzalo. «Debates, reflexiones y propuestas: Acerca de la divulgación histórica.» *Clío & Asociados*, n.º 9-10, 2006, pp. 119-121.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014.

- Eco, Umberto. *Lector in fabula: La cooperación narrativa en el texto narrativo*. Lumen, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg. *El problema de la conciencia histórica*. Tecnos, 1993.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Nueva York, Vintage Español, 1987.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Anagrama, 1985.
- Gordon, Linda. «Interview with Linda Gordon» *Marho: The Radical Historians Organization: Visions of History*. Random House, 1983, pp. 71-96.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hernández Corchete, Sira. «Hacia una definición del documental de divulgación histórica». *Comunicación y Sociedad*, vol.17, n.º2, 2004, pp. 89-123.
- Hobsbawm, Eric. «Interview with Eric Hobsbawm». *Marho: The Radical Historians Organization: Visions of History*. Random House, 1983, pp. 27-46.
- Iriarte, Alfredo. «Entrevista a Alfredo Iriarte». Entrevistado por Bernardo Hoyos. *Esta es su vida*. Inravisión, 1999.
- Iriarte, Alfredo. *Batallas y batallitas en la historia de Colombia*. Bogotá, Intermedio Editores, 1993.
- Iriarte, Alfredo. *Bestiario tropical*. Bogotá, Ediciones Gamma, 1987.
- Iriarte, Alfredo. *El jinete de Bucentauro*. Bogotá, Seix Barral, 2001.
- Iriarte, Alfredo. *Episodios bogotanos*. Bogotá, Oveja Negra, 1987.
- Iriarte, Alfredo. *Historias en contravía*. Bogotá, Espasa, 1995.
- Iriarte, Alfredo. *Lo que lengua mortal decir no pudo*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979.
- Iriarte, Alfredo. *Muertes legendarias*. Bogotá, Intermedio Editores, 1996.
- Iriarte, Alfredo. *Ojos sobre Bogotá*. Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1999.
- Iriarte, Alfredo. *Rosario de perlas*. Bogotá, Intermedio Editores, 2003.
- Iriarte, Alfredo. *Sucedió en una calle*. Bogotá, Espasa, 1996.
- Jaramillo Agudelo, Darío. «Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno.» *Antología de crónica latinoamericana actual*. Alfaguara, 2012, pp. 11-47.
- Jauss, Hans Robert. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. University of Minnesota, 1982.
- Jursich Durán, Mario. «Las parábolas del humor.» *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 24, n.º 11, 1987, pp. 97-98.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Paidós, 1991.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1986.

- Lepore, Jill. «Historians Who Love Too Much: Reflections on Microhistory and Biography.» *The Journal of American History*, vol. 88, n.º 1, 2001, pp. 129-144.
- Matute, Álvaro. «Crónica: Historia o literatura.» *Historia mexicana*, vol. 46, n.º 4, 1997, pp. 711-722.
- Mukařovský, Jan. *Signo, función y valor*. Plaza & Janés, 2000.
- Nora, Pierre. *Los lugares de la memoria*. Montevideo, Trilce, 2008.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio: La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Al Margen, 2006.
- Puerta, Andrés. «Crónica latinoamericana: ¿Existe un boom de la no ficción?» *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 23, n.º 1, 2017, pp. 165-178.
- Puerta, Andrés. «El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época.» *Anagramas*, vol. 9, n.º 18, 2011, pp. 47-60.
- Quijano, Aníbal. *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Lima, Sociedad & Política, 1988.
- Reguillo, Rossana. «Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie.» *Guaraguo*, vol. 4, n.º 11, 2000, pp. 20-29.
- Ricoeur, Paul. *Historia y verdad*. Madrid, Encuentro, 1990.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI, 2008.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. Siglo XXI, 2009.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Letra Buena, 1992.
- Salazar, Jezreel. «La crónica: una estética de la transgresión.» *Razón y Palabra*, n.º 47, 2005.
- Sierra Caballero, Francisco y Antonio López Hidalgo. «Periodismo narrativo y estética de la recepción: La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana.» *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 22, n.º 2, 2016, pp. 915-934.
- Spitta, Silvia. «Prefacio: Más allá de la ciudad letrada.» *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, pp. 7-23.
- Strauss, Gerald. «The Dilemma of Popular History.» *Past & Present*, n.º 132, 1991, pp. 130-149.
- Tynianov, Yuri. «Sobre la evolución literaria.» *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov, Siglo XXI, 1978, pp. 89-102.
- Vallejo Mejía, Maryluz. Prólogo. *La crónica en Colombia: Medio siglo de oro*. Bogotá, Presidencia de la República, 1997, pp. 1-16.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barral, 1971.
- White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo, 2010.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Baño de luz sobre las copas* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm

Poesía, alegoría y nación en el Romanticismo hispanoamericano

Poetry, allegory and nation in Spanish-American Romanticism

Recibido 16-02-21

Aceptado 30-03-21

Miguel Gomes¹

The University of Connecticut, EUA

Resumen: Este artículo argumenta que los ideales y las prácticas neoclásicos fueron fundamentales en la constitución del campo de producción cultural moderno de Hispanoamérica y que el Romanticismo autóctono nunca consiguió romper con tal herencia. La concepción neoclásica de la alegoría, en particular, contribuyó a organizar leyes de distribución y acumulación de capital simbólico y poder durante la Guerra de Independencia continental (1810-1824) y las décadas subsiguientes. El análisis se concentra en textos poéticos de dos autores principales de diferentes tradiciones nacionales: Esteban Echeverría (Argentina) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba). El primero de ellos es considerado una figura fundacional del movimiento en lengua española y uno de sus principales teóricos, teniendo además un importante papel como opositor al régimen de Juan Manuel Rosas. La segunda, influyente a lo largo del mundo hispánico, servirá para ilustrar cómo las alegorías de la nación se manifiestan en una situación colonial residual cuando ya la mayor parte del Imperio español se había emancipado.

Palabras clave: Romanticismo; Neoclasicismo; poesía hispanoamericana; alegoría.

1. Escritor, crítico literario y docente venezolano. sus volúmenes de narrativa y de crítica, sus artículos y ensayos han aparecido en revistas tales como *Hispanic Review*, *Revista Iberoamericana*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Vuelta* y *Letras Libre*. Miembro colaborador de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5296-0420>



¿Cómo citar?

Gomes, M. "Poesía, alegoría y nación en el Romanticismo hispanoamericano". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 103-126.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This article argues that neoclassical ideals and practices were fundamental to shaping the modern field of cultural production in Spanish-America and that local Romanticism was never able to break away from such heritage. The neoclassical understanding of allegory particularly contributed to organize laws of distribution and accumulation of symbolic capital and power during and immediately after the mainland's War of Independence (1810-1824). The analysis focuses on the presence of national allegories in the works of two major poets: Esteban Echeverría (Argentina) and Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba). Echeverría, usually seen as one of the earliest promoters of Romanticism in the Spanish language and one of its most important thinkers, was in addition a leading figure of the opposition to Juan Manuel Rosas's regime. Gómez de Avellaneda, also renowned in the Spanish-speaking world, will be essential to illustrate how romantic national allegories manifest in a colonial environment such as the Cuban one, which lasted for many decades in parallel with the process of nation building in the mainland.

Keywords: Romanticism; Neoclassicism; Spanish-American poetry; Allegory.

El Romanticismo y el campo de producción cultural hispanoamericano

Quienes se han ocupado del Romanticismo hispanoamericano suelen retratarlo como absoluto epígono del francés, y a este, a su vez, como tardío y subsidiario del inglés o el alemán. Octavio Paz, luego de variar el cliché señalando que la mayor parte de la América española ni siquiera acudió directamente a fuentes francesas de inspiración, sino que las recibió a través de España, sostiene que una sola obra, en parte asociable a la corriente, es digna de especial consideración: el *Martín Fierro* (Paz, p. 118).

La cualidad menor del Romanticismo hispánico no es solo una creencia arraigada entre críticos no profesionales, como es el caso de Paz —quien, a confesión propia, se aproximó a los estudios literarios más bien como “poeta” (p. 56)—; también surge entre investigadores afiliados a medios universitarios, como fue el caso de Emilio Carilla, uno de los mejores conocedores de la producción romántica latinoamericana, que, al final de dos volúmenes exhaustivos sobre el tema, no tuvo más remedio que concluir que, en todo el período examinado, el lector moderno debía esforzarse en mirar con interés los logros “por escasos que sean”; y agregaba: “esos logros no aparecen en novedades doctrinales, ni originalidades filosóficas que vertebran un pensamiento. Los aciertos más rotundos están en la concreción que significan determinadas obras” (vol. 2, p. 259).

Acaso el problema que las anteriores posiciones plantean para una crítica deseosa de conocer de modo más objetivo la literatura decimonónica y su impronta en la tradición cultural posterior sea evitar el influjo de poéticas del siglo XX, que sin duda tiñen las evaluaciones de Paz y Carilla con criterios aplicados retrospectivamente y en gran medida surgidos de sucesivas rebeliones contra el legado romántico autóctono o lo después visto

como tal. Una buena manera de corregir la óptica podría consistir en considerar el Romanticismo en las circunstancias sociales específicas en que se insertó en Hispanoamérica; en otras palabras, cómo funcionó en la economía simbólica propia del campo cultural de las repúblicas recién surgidas – o, en las Antillas, a punto de surgir – tras más de tres siglos de Colonia.

Uno de los principales propósitos de este trabajo es demostrar que la llegada de la nueva estética a la escena literaria hispanoamericana no supuso de ninguna manera una liquidación de varios recursos elocutivos y creencias fundamentales del Neoclasicismo, por aportar estas cantidades considerables de “capital simbólico” al escritor de una sociedad tempranamente poscolonial o en plena fase de crisis colonial, y de allí el perfil peculiar del movimiento, que ha permitido muchos de los contrastes con la tradición alemana, inglesa o francesa. Pese a los alegatos de los románticos americanos contra el clasicismo – cabe recordar los encendidos párrafos que Esteban Echeverría dedicó al tema (pp. 469-475) –, las condiciones en que había estado estructurándose el campo de producción cultural moderno en las naciones que aparecían con el derrumbe del imperio español impulsó una decidida continuidad de prácticas ideológicas y expresivas reconocidas por los neoclásicos como signos de identidad. La Guerra de Independencia en el continente, no se olvide, se desarrolla cuando el Neoclasicismo se encontraba aún firmemente establecido entre las preferencias de los escritores que pronto pasarían a ser equiparados de una u otra manera con “padres” o “maestros” de las nuevas literaturas. Esta hipótesis se legitima si prestamos atención al significativo rango que en 1846 el romántico argentino Juan María Gutiérrez dio al venezolano Andrés Bello, para entonces ya identificado como perseverante neoclásico debido a las reservas que en varias oportunidades le merecieron las “orgías de la imaginación” de algunos románticos locales (Bello, “Discurso”, p. 37). La “Alocución a la Poesía” (1823) de Bello figura como pieza inaugural de la *América poética*, primera antología no regional sino continental de poesía hispanoamericana, con que Gutiérrez se propuso delinear una tradición lírica distinguible e independizada de la española.

Ahora bien, si recordamos los versos iniciales de ese poema pionero, se advertirá el que será uno de los vínculos más notables entre neoclásicos y románticos; me refiero al hábito de las alegorías:

Divina poesía,
tú, de la soledad habitadora,
a consultar tus cantos enseñada
con el silencio de la selva umbría;
tú, a quien la verde gruta fue morada,
y el eco de los montes compañía;
tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena.
[...]

¿Qué a ti, silvestre ninfa, son las pompas
 de dorados alcázares reales?
 ¿A tributar también irás con ellos,
 en medio de la turba cortesana,
 el torpe incienso de servil lisonja?
 [...]

 No te detenga, ¡oh diosa!,
 esta región de luz y de miseria,
 en donde tu ambiciosa
 rival Filosofía,
 que la virtud a cálculo somete,
 de los mortales te ha usurpado el culto
 (Bello, *Obras completas*, vol. 1, pp. 43-44).

El sistema tropológico se somete a variaciones, culminando con la célebre entrevisión del Samán de Güere, cuya “hojosa copa / de mil inviernos victoriosa” materializa la gloria de Simón Bolívar en el mundo natural que la Poesía “ama” (p. 64).

En estos renglones trataré de ilustrar cómo la alegoría aproxima en Hispanoamérica movimientos en principio tenidos como contrarios, lo que se explica por el valor instrumental que en una fase de construcción nacional adquiere entre artistas intelectuales, es decir, que aspiraban a intervenir en la vida cívica².

Papel de la alegoría en la economía simbólica

La alegoría ha sido objeto de disputas frecuentes, de las cuales las más complejas se inician con el Romanticismo europeo. Si antes el concepto se asociaba sobre todo a un tropo extendido narrativamente —tal como el que observamos en la “Alocución” de Bello— y, también a veces, con un tipo de lectura —la *allegoresis*, que en el mundo clásico tardío y la Edad Media descubría verdades teológicas en la imagería poética (Tambling, pp. 19-23)—, los románticos la someten a un escrutinio más complejo contrastando “alegoría” y “símbolo” para elaborar una cosmovisión en que el segundo de esos términos representaba la alternativa organicista y ambigua a la rigidez doctrinaria de los clásicos (Lausberg, pp. 212-4; Curtius, pp. 292-5; Eco, pp. 14-20). La definición de la alegoría como género —antes laxa— habría de consolidarse como una cuarta opción teórica durante la segunda mitad del

2. No ignoro que Pierre Bourdieu, entre otros, data la aparición de la figura del intelectual en una fecha más tardía en Europa (*Rules*, pp. 129-131). Creo, no obstante, que las exigencias impuestas por la lucha anticolonial y las circunstancias poscoloniales a los letrados estadounidenses desde fines del siglo XVIII e iberoamericanos desde principios del XIX nos obligan a una reevaluación de la noción y de su historia, de alguna manera similar a lo que hizo Benedict Anderson al atribuir convincentemente el nacimiento del nacionalismo moderno a factores específicos del Nuevo Mundo (p. 47). Las responsabilidades políticas que se impusieron numerosos letrados americanos ya antes de 1850 —piénsese en el Echeverría del Salón Literario y la Asociación de Mayo o el Thoreau opositor de la guerra mexicano-estadounidense— coinciden en muchos sentidos con las que Zola contribuyó a perfilar en Francia.

siglo XX (Van Dyke, p. 20). Los momentos claves para la discusión que aquí propongo son, sin embargo, dos: uno, poco antes y después de 1800; otro, a partir de 1950. En el primero, figuras como Goethe (pp. 1112-1113), Hegel (vol. 2, pp. 7 y 134) o Coleridge (p. 33) desdeñan lo alegórico por su incapacidad para lo artístico, que es por fuerza misterioso e incompatible con la didascalía. En el segundo momento, luego de rescates esporádicos como los de Walter Benjamin, se comprueba una revaloración progresiva por diversas razones: Northrop Frye, Angus Fletcher, Maureen Quilligan, Paul de Man, Carolyn Van Dyke, Gordon Teskey, Sayre Greenfield y otros han dedicado páginas al problema.

En general, desde Frye, las preferencias románticas se invierten, pues en la detestada artificiosidad de lo alegórico se captan indicios de que el lenguaje fabrica elocutivamente tanto lo “literario” como lo “real”. De Man es el crítico más característico de los que después de 1950 hicieron de la alegoría una herramienta para entender los dilemas de la representación. En varios escritos intenta deconstruir el pensamiento romántico atacando los ataques de Coleridge a la alegoría y postulando que lo alegórico proclama el cariz lingüístico de nuestras concepciones del universo (*Blindness*, p. 207). Tras casi hacer que equivalga a la aporía de los sofistas (*Allegories*, p. 275), ese camino conduce a la entronización de la alegoría como callejón sin salida donde el lenguaje se revela incapaz de ofrecernos verdades absolutas (*Aesthetic*, p. 69). Por supuesto, el extremismo de tal visión pronto será desmantelado. Una manera de hacerlo, la preferida por Teskey, es recordar que bajo la construcción alegórica se agazapa una voluntad de poder; toda alegoría evoca divisiones en la conciencia humana entre la vida y lo que la sobrepasa, entre la narración y la moraleja, “que se reparan o se ocultan imaginando una jerarquización donde ascendemos a la verdad” (p. 2)³.

La asociación de alegoría y logocentrismo que resalta Teskey (p. 3), aunque de ninguna manera nueva en el siglo XVIII e inicios del XIX, era visible en el Neoclasicismo hispánico y fue teorizada por autores influyentes como Ignacio de Luzán:

La belleza poética debe estar fundada en una de estas dos verdades, o en la verdad real y existente, o en la posible y verosímil [...]. [Un agudo pensamiento de San Agustín dice] que la mentira tiene por blanco el engañar y hacer creer lo falso, pero la ficción, aunque en apariencia es mentira, se refiere indirectamente a alguna verdad que en sí encierra o esconde [...]. Todas las fábulas poéticas de los antiguos figuraban de ordinario alguna verdad, o teológica, o física, o moral [...]. Los milagros de Orfeo y de Anfión, que al son de sus liras movían las peñas y las selvas, eran todas ficciones, no mentiras [...]. Homero llenó todos sus poemas de semejantes mentiras aparentes [...]. Sin embargo, los eruditos descubren muchas verdades escondidas y envueltas en sus ficciones, de cuyas alegorías compuso un libro Heráclito Ponto (pp. 147-148).

Russell P. Sebold sostuvo que la imagen del mundo neoclásica remitía el arte a la naturaleza, paralelo que únicamente podía formalizarse mediante la persistente

3. A lo largo del trabajo traduciré las citas de la bibliografía secundaria.

amplificación de discursos figurados: en términos aristotélicos, si el arte era “naturaleza poetizada” y la naturaleza “arte sin poetizar” (p. 172), entonces la literatura que restableciera “alegóricamente” la unidad entre ambos era una exigencia (p. 176). No ha de sorprendernos, por consiguiente, que las modulaciones a lo alegórico articulen en tantas ocasiones escritos canónicos del campo literario hispanoamericano moderno tenidos asimismo como modelos de Neoclasicismo: la “Alocución a la poesía” o “La agricultura de la zona tórrida” de Bello, “La victoria de Junín (Canto a Bolívar)” (1825-1826) o *Introducción a la función de teatro* (1825) de José Joaquín de Olmedo, así como diversas odas de Juan Cruz Varela, narraciones de José Joaquín Fernández de Lizardi —como “Los paseos de la Experiencia”—, por no mencionar otros textos en prosa a caballo entre lo sublime y lo doctrinario, y revestidos además de aura para la posteridad, como los que debemos a Simón Bolívar —“Mi delirio sobre el Chimborazo” (1823), la “Carta de Jamaica” (1815)— o Simón Rodríguez —*Sociedades americanas en 1828*—. Las alegorías en esas obras permiten al autor que adopta el papel de conciencia, guía o maestro del pueblo recién constituido diseñar puentes entre sus dominios verbales y un saber trascendente, edificante o, en todo caso, más importante que el de lo meramente estético (Gomes, “Poder”, pp. 46-55). El cultivo de discursos alegóricos, en otras palabras, se erige como forma de crédito que facilita al sujeto que opera —al escribir— en el campo de la cultura obtener ganancias y fortalecer su posición en lo que Pierre Bourdieu denominó “macrocampo del poder” (*Field*, pp. 37-8; *Rules*, pp. 215). Para el “formador de patrias” con que el letrado o el caudillo letrado de la Independencia se identificaron, la alegoría resultó una útil herramienta de participación en quehaceres públicos.

Pese a que Doris Sommer certeramente reconoció la presencia constante de tendencias alegóricas en la novela decimonónica posterior al Neoclasicismo, la brillantez de sus propuestas ha contribuido a opacar y hasta soslayar lo que ocurre con la producción en verso de esa misma época. Esta laguna de la crítica debería cubrirse, puesto que las poéticas románticas siguieron aceptando, cuando no la primacía de la poesía épica o lírica entre los diversos tipos literarios, su posición indudablemente central en el “mapa de los géneros” (Fowler, p. 255). Ello puede verificarse incluso en *Bellas letras* (1845) de Vicente Fidel López, extenso tratado sobre la materia, acaso el más completo que debemos al Romanticismo hispanoamericano: futuro novelista ansioso de legitimar su oficio, por más que se esfuerce en acercar la novela a la épica, cumbre para él de lo “poético” (p. 294), no puede evitar referirse antes a la lírica en términos de excepción: “Solo el jenio [sic] es capaz de llenar todas las condiciones de la poesía lírica” (p. 245).

A continuación, para probar no solo la supervivencia, sino también el carácter indispensable de las estructuras alegóricas en la poesía romántica, me concentraré en el examen detenido de dos autores representativos procedentes de distintas regiones de Hispanoamérica. En ambos la alegoría es el terreno expresivo donde todavía se definen discursos de nación.

Esteban Echeverría

Elvira, o la novia del Plata (1832) constituye un texto que ha hecho historia por la circunstancia de haber sido el primero en lengua española cuyo autor declaró explícitamente como “romántico” en una carta dedicatoria a José María Fonseca, advirtiendo de paso una ambición rupturista: “Excuso hablarle de las novedades introducidas en mi poema, y de que no hallará modelo ninguno en la poesía castellana, siendo su origen la poesía del siglo, la poesía romántica inglesa, francesa y alemana, porque usted está tan al corriente como yo” (Echeverría, *Obras completas*, p. 591).

No obstante su alcance histórico, la crítica ha fustigado con dureza el poema de Echeverría por su carencia de “valor intrínseco” (Carilla, vol. 1, p. 50) o por estar enmarcado en un sentimentalismo “mediocre” (Fleming, p. 40). Me parece que la captación de dichas “fallas” debería, en cambio, revelar dónde se encuentra la paradójica importancia del texto: no solo en haber sido la primera obra que se define a sí misma como “romántica” en el mundo hispánico, sino en haberlo sido, además, señalando procedimientos alegóricos en los que el sentimentalismo, lejos de confinarse a tener un “valor intrínseco”, remite a diagnósticos de los males de la nación y, de modo implícito, a tratamientos adecuados para su cura —lo que Sommer ha catalogado, en las novelas de amor latinoamericanas, de “relación alegórica entre narrativas personales y políticas” (p. 41). Desde ese punto de vista, *Elvira* sería un triunfo de la poética de su autor, quien, con persistencia, describió al literato como agente político y, por eso, guardián de los ideales independentistas:

[Si rehabilitásemos la tradición literaria española] malgastaríamos el trabajo estérilmente, echaríamos un nuevo germen de desacuerdo, destructor de la homogeneidad y armonía del progreso americano, para acabar por no entendernos en literatura como no nos entendemos en política; porque la cuestión literaria [...] está íntimamente ligada con la cuestión política, y nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política (*Obras completas*, p. 510).

La anécdota del poema no es demasiado arcana: el narrador, tras una invocación que recuerda los tópicos del exordio de la épica antigua, presenta los amores de Lisardo y Elvira, quienes, en un “jardín ameno” (OC, p. 594), se reúnen y contemplan la posibilidad de casarse. Presentimientos de fatalidad, “sombrios fantasmas” compartidos, impulsan a Lisardo a formalizar con un anillo nupcial el deseo de que “Himeneo / Ante el ara sagrada / Consagre nuestra unión entre placeres” (p. 595). Sin embargo, a la pesadilla de Elvira en la que un idilio es interrumpido por un esqueleto, sigue la “visión” de Lisardo, ahora “solo en su campestre albergue”; el “sabático baile” es acaso uno de los pasajes más memorables, por su recreación en español de un tipo de escena que fascinó a los grandes románticos de otras lenguas:

Del espeso bosque y prado,
 De la tierra, el aire, el cielo,
 Al fulgor de fatuas lumbres
 Con gran murmullo salieron
 Sierpes, Grifos y Demonios,
 Partos del hórrido averno,
 Vampiros, Gnomos y Larvas,
 Trasgos, lívidos espectros,
 Ánimas en pena errantes,
 Vanas sombras y Esqueletos,
 Que en la tenebrosa noche
 Dejan sus sepulcros yertos,
 Hadas, Brujas, Nigromantes
 Cabalgando en chivos negros,
 Hienas, Sanguales y Lamias,
 Que se alimentan de muertos,
 Aves nocturnas y monstruos,
 Del profundo turbios sueños,
 Precita raza que forma
 De Lucifer el cortejo:
 Todos, todos blasfemando
 Con gran tumulto salieron,
 De infernales alaridos
 Llenando el espacio inmenso.

Y el eco de los vientos penetraba,
 Resonando con hórrida armonía,
 De Lisandro en la estancia, que miraba
 Como pasmado la visión sombría
 (OC, p. 597).

Las huestes demoníacas reemplazan el atuendo nupcial de una virgen con una mortaja. Durante la noche siguiente, cuando ya sabemos que Lisardo, al que “la fiebre consumía”, delira, la turba gótica regresa y el desesperado amante oye que su Elvira, “muerta al placer”, le anuncia que el anhelado Himeneo no conseguirá unir más que las almas (OC, p. 599). Pasa otro día y, al atardecer, un cortejo fúnebre se detiene para que Lisardo llore sobre el ataúd de la difunta. El hablante, por último, retoma una imagen que ha ido variándose a lo largo de la historia en las intervenciones de los personajes: “Y el encanto de amor y la hermosura / Como flor del desierto sólo dura” (p. 599).

Para apreciar las facetas políticas de un argumento que en principio no da la impresión de estar ligado a un contexto social específico ha de repararse en el subtítulo, que problematiza la actividad lectora porque su precisión geográfica precede a la aparente escasez de “color local” de los versos. En medio de *loci amœni* y paisajes oníricos, una mirada cuidadosa irá delineando referentes cada vez más platenses. Nótese, en los escasos versos y frases aquí citados, la aparición del “campestre albergue” y del “desierto”, término semánticamente cargado en la Argentina decimonónica (Sarlo y Altamirano, p. XXII); no

menos, préstese atención a que este último se halla en oposición estratégica a otras evocaciones del espacio a medida que el *leitmotiv* se amolda a las circunstancias narrativas, desde la desdicha presentida, evitable, de las primeras secciones del poema, hasta los delirios siniestros y el desenlace trágico:

Así dura todo bien;
Así los dulces amores
Como las lozanas flores
Se marchitan en su albor;
Y en el incierto vaivén
De la fortuna inconstante,
Nace y muere en un instante
La esperanza y el amor (OC, pp. 594-595).
[Canto de Elvira escuchado por Lisardo.]

El éxtasis de amor y de ternura
No gozarás en brazos de tu dueño;
Porque el amor y la esperanza es sueño,
Y cual la flor del campo sólo dura (p. 596).
[Elvira refiere a Lisardo lo que una “voz” le ha dicho.]

¿Por qué tan lánguida te hallas,
Hermosa flor del desierto? (p. 598).
[En su delirio, Lisandro interpela al fantasma de Elvira].

La progresión de “las lozanas flores”, al “campo” y al “desierto” corre paralela a la fatal invasión de la realidad por la pesadilla; al enfatizarlo el narrador en los dos últimos versos del poema, se insinúa que existe una correspondencia alegórica entre ambas: desierto y horror luciferino son uno y conquistan a su contrario, el campo o jardín ameno donde la felicidad habita. El infierno ha salido, recuérdese, para llenar “el espacio inmenso”.

¿Cómo interpretar la espacialidad diabólica que se superpone a la platense anunciada por el subtítulo? Después de una permanencia de cuatro años en París, Echeverría regresó en 1830 a una Buenos Aires ya en manos de Juan Manuel Rosas y, casi de inmediato —dice en un fragmento autobiográfico donde típicamente el romántico se amalgama con sus seres de ficción—, “el retroceso degradante en que hallé a mi país, mis esperanzas burladas, produjeron en mí una melancolía profunda” (OC, p. 550). Los poemas donde se atisba cierto entusiasmo nacionalista —“El regreso”, “En celebridad de Mayo”, “Profecía del Plata”, publicados entre 1830 y 1831— pronto ceden paso a otros que ficcionalizan a un artista doliente —“El poeta enfermo”, “Recuerdo” y varios más fechados en 1831— y a un silencio del que emergerá, más tarde, *Elvira*, escrita, según la carta dedicatoria, en una “época aciaga para mí” (p. 591): el tono tétrico de la obra ciertamente puede acompañar a la “melancolía” del autor-personaje. Pero la composición de 1832 de la misma manera es situable, sin mayores inconvenientes, en el estadio intermedio de un proceso de entusiasmo-decepción-reformulación, tras el cual las aflicciones de Lisardo se

traducirán en el sistema aún sombrío, pero ya abiertamente politizado, de *La cautiva* (1837). En efecto, la parte primera del nuevo poema narrativo se titula sin rodeos “El Desierto” y la antecede un epígrafe huguiano que habría de sonarnos familiar: *Ils vont. L'espace est grand*. Los vínculos con el “espacio inmenso” de *Elvira* son obvios y, mucho más, los seres infernales que lo ocupan en esta reescritura, tal como se hace patente, incluso por el vocabulario, en la segunda parte, “El festín”:

Aquél come, éste destriza,
 Más allá alguno degüella
 Con afilado cuchillo
 La yegua al lazo sujeta,
 Y a la boca de la herida,
 Por donde ronca y resuella,
 Y a borbollones arroja
 La caliente sangre fuera,
 En pie, trémula y convulsa,
 Dos o tres indios se pegan,
 Como sedientos vampiros,
 Sorben, chupan, saborean
 La sangre haciendo murmullo,
 Y de sangre se rellenan.
 Baja el pescuezo, vacila,
 Y se desploma la yegua
 Con aplauso de las indias
 Que a descuartizarla empiezan
 [...]

Así bebe, ríe, canta,
 Y al regocijo sin rienda
 Se da la tribu; aquel ebrio
 Se levanta, bambolea,
 A plomo cae, y gruñendo
 Como animal se revuelca
 [...]

De la chusma toda al cabo
 La embriaguez se enseñoera
 Y hace andar en remolino
 Sus delirantes cabezas;
 Entonce[sic]⁴ empieza el bullicio
 Y la algazara tremenda,
 El infernal alarido
 [...]

Las hogueras, entretanto,
 En la obscuridad flamean,
 Y a los pintados semblantes
 Y a las largas cabelleras
 De aquellos indios beodos,
 Da su vislumbre siniestra
 Colorido tan extraño,
 Traza tan horrible y fea,

Que parecen del abismo
Precita, inmunda ralea,
Entregada al torpe gozo
De la sabática fiesta (OC, p. 603).

Un epígrafe del *Inferno* deja en claro que la comparación con el mundo subterráneo no es accidental (p. 602).

La “intertextualidad refleja” que entablan *Elvira* y *La cautiva* — empleo la expresión indispensable acuñada por Pedro Lastra para referirse al diálogo entre dos textos de un mismo autor (p. 48) — permite completar una alegoría que en el primer poema es discreta y en el segundo estentórea, debido a la más definida circunstancia política de Echeverría: su oposición al rosismo y su “barbarie”, después de todo, no se ocultaban demasiado desde 1833, cuando se negó a cantar expediciones planeadas por Rosas, “acarreándole esta actitud una serie de situaciones desagradables” (Joubin Colombes, p. 567) pero, igualmente, asegurándole un sitio como mentor de los nuevos intelectuales que acabarían conformando en 1837 el Salón Literario y en 1838 la Asociación de la Joven Argentina. Echeverría presidirá esta última, convertido el poder simbólico de su prestigio en poder real. ¿En qué consiste el relato alegórico que se reelabora entre 1832 y 1837 y engendra esa capacidad de intervención social? La unión entre Lisardo y Elvira está destinada al fracaso porque el Himeneo no puede llevarse a cabo en un espacio que, aunque “inmenso”, ha sido tomado por la “Precita raza que forma / De Lucifer el cortejo”. Un territorio hostil, gobernado por fuerzas malignas, arrebató a Elvira, cuyo cuerpo, por eso, ha de ser sepultado en el desenlace: entregada a la tierra es, literalmente, novia de la región del Plata, no de Lisardo, a quien solo cabe el alma de la amada, “fantástica sombra”. Los cortejos luciferinos de *Elvira*, los males que acosan al ideal patrio y lo matan, en *La cautiva* se historizan presentados los indígenas como bestias o monstruos y el gobierno como más salvaje que los salvajes, ya que suscita carnicerías de estos entre cristianos inocentes:

El indeleble recuerdo
De las pasadas ofensas
Se aviva en su ánimo entonces,
Y atizando su fiereza
Al rencor adormecido
Y a la venganza subleva (OC, p. 604).

Tanto este pasaje de “El festín” como otros de finales de la parte cuarta, en que se describe detenidamente “la fácil victoria” del cristiano que “degüella, degüella sin sentir horror” (p. 610), han sido identificados por la crítica como alusiones, en la época evidentes, a campañas rosistas contra los aborígenes (Fleming, p. 142, n., y p. 165, n.). Y lo cierto es que el efecto de una forma y otra de “barbarie”, la indígena y la federal, tampoco en *La cautiva* permite que la pareja de Brián y María permanezca felizmente unida: aunque ella logre

salvarse de la tribu que la ha capturado y arrastrar heroicamente consigo a su agonizante marido, encarnando así “los valores de la civilización” (Sarlo y Altamirano, p. XXIII), el vasto espacio cobrará la vida de él y luego la de ella, exhausta y también fulminada por la noticia de la muerte de su hijo en el malón. Aunque fuerte y dadora de vida, la esperanza en una patria noble, una vez más, está destinada a perecer mientras al Desierto se oponga otro Desierto, disfrazado de orden e instalado en la ciudad.

El proyecto nacional de Echeverría y su generación, a confesión de parte, es una continuación del ilustrado (OC, pp. 247-249), y en ese sentido ha de observarse que en él las tinieblas de la vida no civilizada reclaman la acción “iluminadora” de las ciudades, es decir, la reducción del espacio a un objeto sin voluntad propia que ha de poseerse y explotarse. Echeverría es elocuente en la “Advertencia” a las *Rimas*, colección poética inaugurada por *La cautiva*; a la acumulación económica se suma la simbólica del arte en un período sintáctico donde el encumbramiento del valor de la propiedad privada burguesa despunta en la obcecada reiteración de posesivos: “El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” (*Rimas*, pp.77-78). Si los paradójicamente numerosos pobladores del Desierto en *La cautiva* no están preparados para un mundo económico moderno —“Feliz la maloca ha sido; / [...] / Caballos, potros y yeguas, / Bienes que en su vida errante / Ella más que el oro aprecia” (Echeverría, OC, p. 602)—, el error más grave de Rosas y los suyos es “atizar” su rebeldía con “ofensas”, torpeza estatal que amenaza con destruir logros de la Independencia y sumir en el caos la república recién fundada. Mientras se hace una campaña contra esos errores, ¿cómo simultáneamente han de aprovecharse las “riquezas” poéticas? Tratando de encontrar un vehículo lingüístico que exprese la lucha heroica del sujeto con su objeto, un espacio poblado de “horror”, de “monstruos” y sin forma fija aún, porque no se ha dejado modelar por la razón. Las tensiones de la vida social y política argentina, después de todo, calzaban a la perfección en la “poesía dramática” que en uno de sus escritos de estética Echeverría caracterizaba como representación de “la vida con todos los accidentes, peripecias y contrastes” (p. 464) —y debe concederse al término “drama” la debida flexibilidad, pues en párrafos anteriores del mismo ensayo se advertía, contra la rigidez de las preceptivas neoclásicas, que “el Romanticismo no reconoce forma alguna absoluta [...], es lírico, épico, cómico y trágico a un tiempo, y multiforme, en fin, como un Proteo” (OC, p. 464).

Notable resulta que, aunque el autor estuvo en contacto con la polimetría romántica europea durante su estadía en el exterior, en *Elvira* la emplee sistemáticamente por primera vez. En los poemas previos que han llegado a nosotros los experimentos métricos son tímidos; en la historia de los amores de Lisardo se vuelven osados y, sin duda, “se salen de las vías trilladas por nuestros poetas”, como le anuncia Echeverría a José María Fonseca (OC, p. 591). Ahora bien, hay otras frases de la carta-dedicatoria que merecen atenderse:

envío *Elvira* con todos sus defectos y deformidades, como ha salido de mi imaginación [...]. [No sé] si sólo habré concebido un monstruo” (p. 591). ¿No hay “monstruosidad” abundante también en los aquelarres y delirios de la anécdota? El impulso alegórico revela aquí su mayor complejidad, ya que se diversifica planteando paralelos entre métrica, argumento y horizonte social. En la “Advertencia” a las *Rimas* se hace hincapié todavía en la importancia de la polimetría, que en *La cautiva* se desarrolla para “ajustar sus compases al vario movimiento de los afectos” (citado en Fleming, p. 120). La pasión individual del poema, sin embargo, tiene un principio regulador, el del octosílabo que en él predomina, calcando o preparando el tema nacional: la “forma” sigue concordando con el “fondo”⁵ y ambos con la “vida” argentina, llena de “copleros” que frecuentan los versos de ocho sílabas.

Lo anterior nos lleva a un último punto, que no por ello carece de importancia. Una alegoría reforzada por prácticas formales miméticas acarrea el peligro de que lo que se repudia acabe estetizado. Se trata, en parte, de una “aporía del programa romántico” que exige que “el arte nuevo refleje las costumbres y civilización argentinas y, al mismo tiempo, las funde” (Sarlo y Altamirano, p. XIV); pero, no menos, se trata de un choque entre los lineamientos políticos y los artísticos del Romanticismo que Echeverría no advirtió a cabalidad: la lucha que estimula a los primeros tiene como fin el hallazgo de soluciones y el establecimiento de la felicidad pública; los segundos se alimentan de los grandes conflictos, las grandes pasiones y solo con ellos existen y se conmueven. Cuando Echeverría traslada a su patria las preferencias románticas —entre ellas el arsenal de lo gótico o macabro: danzas sabáticas, satanismo, vampirismo— lo hace con indiscutible fascinación por estas; cuando advertimos que el referente con el que se topan esos artículos de importación en el suelo americano son los enemigos que combate el ideólogo, entramos en un verdadero callejón sin salida, para el cual Leonor Fleming formula una explicación psicológica: “Entre la patria idealizada y la geografía tumultuosa del país hay una contradicción que interioriza el poeta; racional y conscientemente opta por la primera, pero afectiva y subconscientemente elige, o es elegido, por la segunda, la que su subjetividad rescata con más ímpetu y mejores versos” (p. 66). Acaso convenga modificar el terreno de reflexión para encontrar contradicciones dentro del discurso nacionalista, más que entre este y sus circunstancias: sospechoso debería parecernos que tanto *Elvira* como *La cautiva* rezumen cierta necrofilia cuyo foco es la muerte de mujeres asociadas con el ideal colectivo. Edgar Allan Poe aseveraba que “*the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetic topic in the world*” (p. 19), con lo cual verbalizaba una inclinación general romántica; con todo, como lo ha constatado Elisabeth Bronfen, la interrelación artística de la muerte y lo femenino no se confina a un movimiento estético; la muerte y el cuerpo de la mujer se consideran en la cultura occidental “sitios superlativos de alteridad” y su conjunción robustece la elocuencia de ambas representaciones del “vacío” o la “negatividad”, “reprimiéndose lo que pretende señalarse

5. Me atengo a los términos de “Fondo y forma en las obras de imaginación” (Echeverría, OC, p. 460).

y plasmando lo que se desea esconder” (p. XI). De esa alteridad participa la naturaleza (Bronfen, p. 49), puesto que en el patriarcado “lo ‘masculino’, ‘cultural’, ‘humano’ y ‘mental’ se contraponen y se valoran por sobre lo ‘femenino’, ‘natural’, ‘no humano’ y ‘somático’” (Nielsen, p. 141). En la lista de lo despreciado cabría agregar lo que la generación argentina de 1837 catalogó de “barbarie”: el Desierto, el rosismo, los indígenas⁶; todos ellos son inseparables de lo femenino. Por algo, en las diatribas de Sarmiento, el mal que oprime a la república es “monstruo que nos propone el enigma de la organización política[...], Esfinge Argentino [sic]⁷, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario” (p. 39); por algo, en Echeverría, la mujer heroica, más fuerte que el hombre, y María lo es más que Brian, solo parece posible en el mundo sin ley del Desierto, por corto tiempo y contra la voluntad constructiva del hablante poético que, no contento con hacerla morir al final, cuando han pasado los peligros, titula *La cautiva* una historia más bien de valentía ante los captores y fuga exitosa de ellos. La misoginia de Echeverría es asunto tratado por la crítica (Fleming, p. 59). Lo que debe recordarse es que, si se estudia bien el pensamiento del autor y sus códigos retóricos, incorporar personajes de mujeres con el propósito de alegorizar una patria deseada exponía a esta a ser un objeto subyugable; el opositor de los “tiranos” dejaba entrever que, en el fondo, sus planes no diferían demasiado de los puestos en práctica por los “civilizados bárbaros”. En palabras de Laura Demaría:

La generación del 37 justifica en sus textos la aplicación del “despotismo del progreso” como medio para romper con el desierto. Al hacerlo, sin embargo, Sarmiento, Alberdi y Echeverría normalizan la exclusión de todos aquellos que no son iguales a sí mismos . . . usando medios vigorosos de represión: la ley y, a veces, la espada. Estos jueces-liberales sólo son . . . un ejemplo más de los nuevos “caudillos” (p. 70).

La fascinación por los monstruos, no importa lo terribles que sean, se convierte en identificación. De otros textos echeverrianos, incluso en prosa, se han sacado conclusiones similares: en particular en lo que cabe a *El matadero* (1839), “alegoría política” cabal, según Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (pp. XXIV- XXVII), en que la atracción por lo condenado a duras penas se disimula (Fleming, p. 73).

Gertrudis Gómez de Avellaneda

Para no limitar a Echeverría el análisis y para enriquecerlo con los datos que ofrece un contexto social diferente, podrían confrontarse las contradicciones latentes en la obra del

6. La *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, de Echeverría, señala que “por pueblo entendemos hoy[,] políticamente hablando, la universalidad de los ciudadanos; porque no todo habitante es ciudadano” (OC, p. 164).

7. “Esfinge” era un sustantivo de género ambiguo en el s. XIX.

argentino con las que se han apuntado en la de Gertrudis Gómez de Avellaneda, al menos en lo que respecta a la intelección de lo nacional (Cruz, p. XVI). Si bien es cierto que testimonios epistolares prueban que las creencias políticas de esta tendían a lo nebuloso o ingenuo (*Poesías y epistolario*, p. 311), tendríamos que reparar, no obstante, en que con el tiempo se afianza en su escritura la mutua dependencia de avatares incluso íntimos y una manera particular de construir imágenes de la que llamó “ardiente patria”. Aunque conscientemente, como cabe esperar de un sujeto colonial favorecido, la poeta se esmere en cultivar una identidad hispánica conciliadora de lo europeo y lo antillano, un desplazamiento de preferencias hacia lo segundo irá definiéndose en sus composiciones —para lo cual, por otra parte, no se necesita la voluntad de quien escribe, si seguimos la opinión de Louis Althusser (pp. 271-272)—. El proceso acaso podría entenderse a la luz de acontecimientos biográficos —recurso del que la crítica de Gómez de Avellaneda ha abusado—, pero, a mi ver, se vincula, sobre todo, a la difícil encrucijada de iniciativa personal, condición sexual y el peculiar funcionamiento de los aparatos culturales del imperio español. Cuba, mujer e individuo creador acaban estableciendo correspondencias alegóricas.

Un repaso general permite delinear códigos de expresión que dotan a lo cubano de atributos geográficos que han de persistir en Gómez de Avellaneda desde el primer volumen de su *Poesía* (1841) hasta la edición en vida de sus *Obras literarias* (1869-71). El soneto “Al partir”, con que se abría la compilación de 1841, se mantiene hasta los últimos días de la autora en esa posición emblemática:

¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente!
¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo
La noche cubre con su opaco velo,
Como cubre el dolor mi triste frente.

¡Voy a partir!... La chusma diligente,
Para arrancarme del nativo suelo
Las velas iza, y pronta a su desvelo
La brisa acude de tu zona ardiente.

¡Adiós, patria feliz, edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me impela,
Tu dulce nombre halagará mi oído!

¡Adiós!... ¡Ya cruje la turgente vela...
El ancla se alza... el buque, estremecido,
Las olas corta y silencioso vuela!
(*Obras literarias*, vol. 1, p. 1).

El perfil tropical del lugar de absoluto origen, “edén”, aunque expresado con una topología que transita entre el *locus amœnus* clásico y un sentimentalismo usual desde el

rococó (Polt, p. 28), se abre a una preferencia característica de la poeta — como tendremos ocasión de apreciar —: la asociación de desarraigo y silencio o carencia de lenguaje. Tal es el sentido de las reticencias que en el soneto genera la noción de “partir”, al menos en la versión que la autora consideró definitiva. La ausencia del trópico, en otras oportunidades, se adueña del paisaje europeo, inseparable de la oscuridad y el frío; buen ejemplo de lo último lo constituye “Al sol, en un día de diciembre”:

Reina en el cielo ¡Sol! reina, e inflama
 Con tu almo fuego mi cansado pecho:
 Sin luz, sin brío, comprimido, estrecho,
 Un rayo anhela de tu ardiente llama.

A tu influjo feliz brote la grama;
 El hielo caiga a tu fulgor deshecho:
 ¡Sal, del invierno rígido a despecho,
 Rey de la esfera, sal; mi voz te llama!

De los dichosos campos do mi cuna
 Recibió de tus rayos el tesoro,
 Me aleja para siempre la fortuna:

Bajo otro cielo, en otra tierra lloro,
 Donde la niebla abrumame importuna...
 ¡Sal rompiéndola, Sol; que yo te imploro!
 (OL, vol. 1, p. 64).

Ese sistema de representación de lo cubano cuenta con esporádicas síntesis o umbrales, como los sugeridos por la composición “A un cocuyo”, en la cual la luminosidad “de nuestra virgen patria” se miniaturiza en un insecto que sirve a la actividad creadora para alegorizarse a sí misma, coordinada tal iniciativa con una estrofa como la copla, asociable tanto a lo menor como a lo criollo:

¡Oh, pues, lucero o silfo,
 Ánima o genio, lanza
 Más vívidos destellos
 Mientras mi voz te canta!

Los sones de mi lira,
 Las chispas de tu llama,
 Confúndanse y circulen
 Por montes y sabanas... (OL, vol.1, p. 343).

Otro tanto podría decirse de la “Serenata de Cuba” con un empleo idéntico del cocuyo, solo que aquí las alegorías se hacen menos sutiles con un diálogo entre la “poeta” y diversas personificaciones, entre ellas, “Cuba”, la “Noche”, el “Rocío” y los mismos insectos (OL, vol. 1, pp. 361-5).

Ahora bien, el conflicto Europa-América que dicho código únicamente insinúa suele organizarse en la poesía de Gómez de Avellaneda con insistencia y de modo más evidente por intermedio de la anécdota amorosa. En la versión de 1841 del poema “A Él...”, la brusca heterogeneidad métrica captura la inestabilidad emocional de un personaje femenino que vacila entre considerar al amante como “ángel” u “hombre”, “dios” o “Luzbel”, “mi mal” o “mi bien”, con sucesión de quintillas –en que las rimas cambian continuamente de posición: *ababa, cdccd, effef...* –, serventesios dodecasilábicos, redondillas con un patrón no usual de rima –*xaab, xccb, xddb...*– y coplas. Las versiones posteriores del mismo poema refrenan los altibajos emocionales de la hablante haciendo menos variado el repertorio métrico, que se limita a quintillas y serventesios. Pero la escisión de la versión original adquiere nuevas dimensiones si se presta atención al hecho de que el nudo dramático se localiza en el contraste entre las “visiones” adolescentes que la protagonista ha tenido de un “Él” ideal y las materializaciones amenazadoras del amor en el aquí y ahora de la enunciación: las primeras, ocurren en un “allá”, “campo” amable, “Al sol que en el cielo de Cuba destella”, mientras que las segundas están caracterizadas solo por la distancia con respecto a ese origen. Una vez que se completa la caracterización de las cualidades paradójicas de la pasión, “mil veces el hombre arrastrado / Por fuerza enemiga, su mal anheló”, también se observa un comercio entre lo cubano, hasta ahora bucólico, y la malignidad del amor comprobada en el presente no cubano de la hablante:

Y es fama que allá en los bosques
Que adornan mi patria ardiente,
Nace y crece una serpiente
De prodigioso poder,

Que exhala en torno su aliento
Y la ardilla palpitante,
Fascinada, delirante,
corre... ¡y corre a perecer!
[...]

¡Pobres nubes! ¡pobres hojas
Que no saben dónde van!...
Pero siguen el camino
Que les traza el huracán (*Poesías*, p.54).

La experiencia negativa en *el lugar que no es Cuba* acaba contaminando a la colonia lejana y la arrastra a rendir su naturaleza a la imaginación de lo fatal. Ese esbozo de un vínculo entre vida personal y política se realza en las versiones posteriores del texto, que echan mano de *imágenes* históricas y aclaran que los polos espaciales de la enunciación corresponden a Cuba (allá) y España (acá):

Por ti fue mi dulce suspiro primero;
 Por ti mi constante, secreto anhelar...
 Y en balde el destino – mostrándose fiero –
 Tendió entre nosotros las olas del mar.

Buscando aquel mundo que en sueños veía,
 Surcólas un tiempo valiente Colón...
 Por ti – sueño y mundo del ánimo mía –
 También yo he surcado su inmensa extensión
 (OL, vol.1, p. 58).

Un texto de madurez, de los más memorables de la autora, sincroniza todos los recursos alegóricos hasta aquí discutidos. “La noche de insomnio y el alba”, de hecho, se ha convertido –junto a “Los duendes”, la versión libre que hizo Andrés Bello de *Les djinns* de Víctor Hugo– en un modelo en lengua española de escala métrica ascendente, yendo paulatinamente de bisílabos a hexadecasílabos (Carilla, vol. 1, pp. 242-5). Lo fundamental, sin embargo, es que nada gratuito hay en el experimento formal porque resulta indispensable para la comprensión de una intraalegoría: la ampliación progresiva obedece a la obtención y apropiación de un espacio creador por parte de la hablante. Lejos de agotarse en un metadiscurso, los dominios expresivos se expanden aún más cuando un relato nacionalista se inmiscuye. La expansión del decir solo es posible con la intervención iluminadora de la patria, a través de sus signos poéticos. La primera persona que, al principio, asfixiada, agobiada por la tristeza de la noche, se queja de una claustrofobia metafísica –“Y en torno circulan / [...] / Fantasmas que miro / Brotar y crecer” – y añora la libertad:

¡Dadme aire! ¡Necesito
 De espacio inmensurable,
 Do del insomnio al grito
 Se alce el silencio y hable!
 Lanzadme presto fuera
 de angostos aposentos...
 ¡Quiero medir la esfera!
 ¡Quiero aspirar los vientos!⁸
 (OL, vol. 1, p. 170),

al rebasar los decasílabos encuentra la luz, sensaciones de felicidad e, indesligables de ambas, un molde verbal y a la vez nacional para el júbilo. Esto, gracias a la aparición del sol que, como hemos visto, está rígidamente codificado en esta poesía como atributo de Cuba:

8. Todos los versos de este poema están centrados en el original.

Mas ¡qué siento!... ¡Balsámico ambiente
 Se derrama de pronto!... El capuz
 De la noche rasgando, en Oriente
 Se abre paso triunfante la luz.
 ¡Es el alba! Se alejan las sombras,
 Y con nubes de azul y arrebol
 Se matizan etéreas alfombras,
 Donde el trono se asiente del sol.
 [...]
 ¡Ay! de la ardiente zona do tienes almo asiento
 Tus rayos a mi cuna lanzaste abrasador...
 ¡Por eso en ígneas alas remonto el pensamiento,
 Y arde en mi pecho llamas de inextinguible amor!
 [...]
 ¡Y encendida mi mente inspirada, con férvido acento
 – Al compás de la lira sonora – tus digno loores
 Lanzará, fatigando las alas del rápido viento,
 A do quiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores
 (OL, vol. 1, pp. 170-2).

En el cultivo del ensayo, Gómez de Avellaneda finalmente dará un giro explícito y “político”, en el sentido amplio de la palabra, a las pugnas que habitan su poesía. La razón será su intento en 1853 de incorporarse a la Real Academia Española de la Lengua, frustrado por su sexo. “La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria”, último de una serie de cuatro artículos publicados en 1860, capta la perseverante indignación de la escritora, que habla de “esas ilustres corporaciones de gentes de letras, cuyo primero y más importante título es el de *tener barbas*” y que ven a la mujer “con cierta ojeriza” (OL, vol. 5, p. 303). Pese a que se trata de un escrito de alguien casado con un funcionario colonial –el coronel Domingo Verdugo y Massieu, que se desempeñó como Teniente Gobernador en Cuba–, en el contexto de declarada batalla contra “academias barbudas” (vol. 5, p. 303), el encono se hace tan extremo que la cuestión nacional, siquiera oblicuamente, asoma. Tras repasar casos de mujeres que han demostrado en Europa su valor como escritoras, se recordará la situación transatlántica:

La América –ese mundo tan nuevo en que he nacido–, la América misma llovería sobre nosotras multitud de nombres de distinguidas hembras que sostienen en ella el movimiento intelectual amenazado de sofocación, en unas partes, por la preponderancia de los intereses materiales y, en otras, por las disensiones civiles.

Y ¿cómo no ser así cuando al descubrir Colón una parte de esas regiones vírgenes pudo notar con asombro que la naciente civilización de aquel pueblo y el genio de su poesía estaban encarnados en el hermoso cuerpo de una mujer? Anacaona era la sibila inspirada de una de nuestras ricas islas tropicales. A su voz –resonando entre las armonías de los bosques– se suavizaron las costumbres de aquellas tribus bárbaras (OL, vol. 5, pp. 304-305).

No se pierda de vista que el “yo”, no abundante en el ensayo, y la *imago* de Anacaona aparecen a muy poca distancia, lo que sugiere analogías entre las dos mujeres, antillanas y

“artistas”. Además, no ha de soslayarse la atribución de cualidades femeninas al continente americano, “virgen” descubierta por un europeo. En todo caso, no está de más que se enmarquen las consideraciones previas en lo que culturalmente supone la mención de Anacaona: la cacica, como pocos lectores antillanos ignoran, tuvo un final trágico, ahorcada por el gobernador español Nicolás de Ovando, luego de haber recibido a los conquistadores “cantando sus cantares y haciendo sus bailes, cosa mucho alegre y agradable para ver”, como explica Bartolomé de las Casas (vol. 1, p. 436). No sería desacertado intuir en las palabras de Gómez de Avellaneda una comparación de la violencia que le infligió una institución “barbuda” peninsular debido a su sexo —especie de violación moral— y la violencia sufrida por el “hermoso cuerpo” de América durante la Conquista. En el espacio somático las referencialidades mutuas de historia y geografía se entrecruzan.

Espirales del nacionalismo literario

Si se consideran los ideales románticos de originalidad e innovación en conflicto con los hábitos de la *imitatio* (Echeverría, *OC*, pp. 469-75), las relecturas anteriores no solo sugieren que una de las áreas en las que se comprueban las particularidades de la corriente en Hispanoamérica fue su incapacidad de romper con la tradición alegórica que, en manos de los neoclásicos, se naturalizó y fijó en el campo literario delimitado durante la Guerra de Independencia, de 1810 a 1824. Ello bastaría para explicar de manera más lúcida que hasta ahora las diferencias tantas veces destacadas entre el Romanticismo hispanoamericano y el germánico o británico. Echeverría y Gómez de Avellaneda, desde ese punto de vista, están estéticamente menos cerca de Goethe o Coleridge que de Luzán, Olmedo o Bello. Esa “incapacidad”, no obstante, se vuelve comprensible en la lógica de un campo cultural signado por los desafíos de una vida pública en que el letrado se sentía llamado a reproducir o continuar los esfuerzos edificantes de los fundadores de patrias. Renunciar a las alegorías habría implicado renunciar a canales preestablecidos de acumular legitimidad y poder simbólico.

Las reflexiones previas apuntan adicionalmente a la percepción de patrones circulares en la lógica de dicho campo. Cuando Frantz Fanon se refería a etapas por las que atraviesa el intelectual colonial en la constitución de una “cultura nacional” (pp. 219-23), parecía estar dando por sentada la linealidad del fenómeno que intentaba describir. El conocimiento de la historia literaria iberoamericana le habría permitido descubrir que tal “evolución”, si en efecto pudiera llamarse así, no es ajena a francas regresiones o al movimiento en espiral, y de allí la larga vida que las prácticas alegóricas parecen tener en Hispanoamérica y Brasil, como lo indica la caudalosa genealogía, prolongada en el siglo XX, que ofrece Sommer.

Las fases fanonianas, recordémoslo, son tres: la primera, una demostración por parte del intelectual nativo de la asimilación total de la cultura del conquistador; la segunda, un intento de reconstruir, luego de eventos que perturben esa asimilación, una identidad propia mediante una “literatura de antes de la batalla”, llena de disgusto, pero también de “humor y alegoría”, vistazos al pasado colectivo legendario y al personal en “los días perdidos de la infancia” (p. 222); por último, la tercera fase consiste en una participación activa en el proceso físico de emancipación (p. 223). El breve vistazo que hemos dado al siglo XIX hispanoamericano depara un cuadro mucho más complicado, en el que la relación de escritor y poder no encaja en un progreso compacto y cuyos desplazamientos se producen en distintas direcciones, sobre todo por la nada homogénea configuración sociocultural de un territorio extenso e intensamente fragmentado desde diversos puntos de vista. Si, antes de 1830, Bello, Olmedo o Bolívar ilustran adecuadamente la fase tercera de Fanon, hacia la mitad del siglo Gómez de Avellaneda fluctúa entre la primera y la segunda fase (con literales idealizaciones de la infancia), y para Echeverría y sus compañeros de generación habría que inventar una nueva nomenclatura, puesto que hacen más que prolongar el ideario independentista previo a 1830: definen dentro del país ya políticamente autónomo una alteridad a la cual colonizar y dominar, asumiendo, con ello, los atributos del antiguo conquistador replanteados en circunstancias distintas. Esa cuarta etapa, de inversión relativa de los papeles, entraña una actualización del pasado que habría que añadir al esquema de Fanon si se desea un entendimiento no lineal de la historia. Después de todo, las modernizaciones decimonónicas de la sociedad hispanoamericanas tuvieron como objetivo preparar el ingreso de la región en el mercado económico internacional a costa de convertir excolonias en neocolonias o, como prefiere denominarlas Ernest Mandel, “semicolonias” (p. 343).

Referencias

- Althusser, Louis. “A Letter on Art in Reply to André Daspré.” *Marxist Literary Theory*, edición de T. Eagleton y D. Milne, Londres, Blackwell, 1996, pp. 269-74.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: 1983-91*. Londres, Verso, 1996.
- Bello, Andrés. “Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile.” *Estética hispanoamericana del siglo XIX*, edición de Miguel Gomes, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002, pp. 24-38.
- . *Obras completas*. Caracas, Ministerio de Educación, 1952-1981. 26 vols.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Traducción de J. Osborne, Londres, Verso, 1985.

- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Traducción de R. Johnson, New York, Columbia University Press, 1993.
- . *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. 1992. Traducción de S. Emanuel, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Bronfen, Elizabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York, Routledge, 1992.
- Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid, Gredos, 1967. 2 vols.
- Casas, Bartolomé de las. *Historia de las Indias*. Edición de André Saint-Lu, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986. 3 vols.
- Coleridge, Samuel T. *Lay Sermons*. Edición de Derwent Coleridge, Londres, Edward Moxon, 1852.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. 2 vols.
- Cruz, Mary. "Aproximación biográfico-crítica." Gómez de Avellaneda, *Obra selecta*, pp. IX-XXIV.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Edición de A. Warminski, University of Minnesota Press, 1996.
- . *Allegories of Reading*. Yale University Press, 1979.
- . *Blindness and Insight*. 1971. University of Minnesota Press, 1983.
- Demaría, Laura. "La generación argentina de 1837: Constructores, jueces y... 'caudillos'." *Hispanófila*, núm. 134, 2002, pp. 63-74.
- Echeverría, Esteban. *El matadero / La cautiva*. Madrid, Cátedra, 1990.
- . *Obras completas*. Compilación de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Antonio Zamora, 1951.
- . *Obras escogidas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- . *Rimas*. Edición de Antonio Lorente Medina, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, 1984.
- Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. Traducción de C. Farrington, New York, Grove Press, 1963.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. "Los paseos de la experiencia." *Noches tristes y día alegre*, introducción de A. Yáñez, México, Unión Distribuidora de Ediciones, 1943, pp. 175-185.
- Fleming, Leonor. Introducción. Echeverría, *El matadero / La cautiva*, pp. 9-88.

- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. 1964. Ithaca, Cornell University Press, 1995.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1982.
- Frye, Northrop. "Allegory." *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edición de Alex Preminger, Princeton University Press, 1974.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Maxims and Reflections*. Edición de Peter Hutchinson, traducción de Elisabeth Shop, Londres, Penguin, 1998.
- Gomes, Miguel. "Poder, alegoría y nación en el Neoclasicismo hispanoamericano." *Hispanic Review*, núm. 73.1, 2005, pp. 41-63.
- , editor. *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1869-1871. 5 vols.
- . *Obra selecta*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- . *Poesías*. Madrid, 1841.
- . *Poesías y epistolario de amor y de amistad*. Edición de E. Catena, Madrid, Castalia, 1989.
- Gutiérrez, Juan María. *América poética: Colección escojida [sic] de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo*. Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846.
- Hegel, G. W. F. *The Philosophy of Art*. Traducción de F.P.B. Osmaston, Londres, G. Bell, 1920. 4 vols.
- Joubin Colombes, Eduardo. "La vocación poética de Echeverría." *Echeverría, Obras completas*, pp. 557-85.
- Lastra, Pedro. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago (Chile), Editorial Universitaria, 1987.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Traducción de M. Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975.
- López, Vicente Fidel. *Bellas letras*. Santiago (Chile), Imprenta del Siglo, 1845.
- Luzán, Ignacio de. *La poética (ediciones de 1737 y 1789)*. Madrid, Cátedra, 1974.
- Mandel, Ernest. *Late Capitalism*. Traducción de J. De Bres, Londres, Verso, 1987.
- Nielsen, Dorothy. "Ecology, Feminism, and Postmodern Lyric Subjects." *New Definitions of Lyric: Theory, Technology and Culture*, edición de Mark Jeffreys, New York, Garland, 1998, pp. 127-49.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona (España), Seix Barral, 1989.
- Poe, Edgar Allan. "Philosophy of Composition." *Essays and Reviews*. New York, Literary Classics of the United States, 1984, pp.

- Polt, John. Introducción crítica. *Poesía del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1975, pp. 13-39.
- Quilligan, Maureen. *The Language of Allegory*. Cornell University Press, 1992.
- Sarlo, Beatriz, y Carlos Altamirano. Prólogo. Echeverría, *Obras escogidas*, pp. IX-XLVII.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Edición de C. Yahni, Madrid, Cátedra, 1990.
- Sebold, Russell P. *El rapto de la mente: Poética y poesía dieciochescas*. Madrid, Prensa Española, 1970.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. University of California Press, 1993.
- Tambling, Jeremy. *Allegory*. London, Routledge, 2010.
- Teskey, Gordon. *Allegory and Violence*. Cornell University Press, 1999.
- Van Dyke, Carolynn. *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Cornell University Press, 1985.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / Jardín de esqueletos / 2019 / acrílico sobre lienzo / 200 x 400 cm

Performance y crónica literaria como resistencia en la obra de Pedro Lemebel

Performance and Literary Chronicle as Resistance in Pedro Lemebel's work

Performance e crônica literária como resistência na obra de Pedro Lemebel

Recibido 30-04-21

Aceptado 06-06-21

Cecilia Cuesta C.¹

Universidad de los Andes, Venezuela

cecibon@gmail.com

Resumen: El presente artículo propone el análisis de la producción artística de la obra del escritor chileno Pedro Lemebel (1952-2015). La intención es indagar las relaciones que se establecen entre el performance y sus crónicas literarias, de qué manera actúan como resistencia a la sociedad imperante durante los años ochenta del siglo pasado en Chile, su país natal. Para ello basamos nuestro análisis en una breve revisión de la crónica como género literario y en los estudios del performance en tanto lente metodológico, distinguido como una figura fuera de lo institucional, lo permitido y de lo canónico (Diana Taylor, p.11), entre otros aspectos. Todo ello nos permitirá dar cuenta de la posición de Lemebel con respecto a la ciudad, sus esquinas, el cuerpo humano y social, la cultura y la sexualidad en la obra del escritor.

Palabras clave: Pedro Lemebel; crónica literaria; performance.

1. Profesora titular del Departamento de Literatura, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Doctorado en Literatura Latinoamericana. Líneas de investigación: literatura latinoamericana; literatura y estudios culturales, literatura comparada. Áreas de Investigación: literatura y crónica, literatura y frontera, literatura escrita por mujeres. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5825-1206>



¿Cómo citar?

Cuesta, C. "Performance y crónica literaria como resistencia en la obra de Pedro Lemebel". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 128-141.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This article proposes analyzing the artistic production of Chilean author Pedro Lemebel (1952-2015). It aims to investigate the relationship between Lemebel's chronicles and performance, and to question how these texts act as a resistance to the prevailing society during the 1980s in Chile. In order to develop the research, we base our analysis in a brief review of the chronicle as a literary gender as well as in performance studies, which we consider a methodological tool outside of institutions and outside of what is allowed and canonical (Diana Taylor, p.11), besides other aspects. This theoretical framework allows us to account for the author's position regarding the city and its corners, human and social body, culture, and sexuality in his work.

Keywords: Pedro Lemebel; literary chronicle; performance.

Resumo: Este artigo propõe a análise da produção artística da obra de Pedro Lemebel (1952-2015), o escritor chileno. A intenção é a de indagar as relações que se estabelecem entre suas crônicas e a performance e questionar como elas agem como resistência à sociedade imperante durante os anos oitenta do século passado no Chile, o seu país natal. Para desenvolver a pesquisa, baseamos nossa análise na revisão e nos estudos da performance, como lente metodológica e distinguida como uma figura fora do institucional, do permitido e do canônico (Diana Taylor, p.11), entre outros aspetos. Assim também em uma breve revisão da crônica como gênero literário. Este marco teórico, permitir-nos-á dar conta da posição de Lemebel com respeito à cidade, suas esquinas, o corpo humano e social, a cultura e a sexualidade na obra do escritor.

Palavras-chave: Pedro Lemebel; performance; crônica literária.

El performance de Pedro Lemebel

El performance ha sido considerado como una figura fuera de los cánones establecidos por la norma de lo institucional y aquello que se considera como cumplimiento moral en la sociedad. Según Diana Taylor, constituye un desafío político, no realmente como ideología política propiamente dicha, sino, más bien, como provocación; en el caso de este artículo, para mostrar la resistencia, la ruptura y el desafío de Lemebel. Compartió el trabajo artístico con personas que se plegaron a él en la lucha ante la injusticia social. Esto ocurre cuando, dentro de un sistema social, se transgrede la norma que contraría en exceso la libertad, como el derecho a expresar con libre albedrío la condición sexual. Este emplazamiento remite a la presencia de cuerpos humanos que resisten, como lo explica el performance, en tanto episteme, en tanto lente metodológico (Taylor, p. 22). Una de las premisas a las cuales alude la actividad performática es la función corporal entendida

también como cuerpo social, a la que corresponde y da sustento. Taylor es clara con respecto al uso del cuerpo:

El cuerpo del artista en performance nos hace re-pensar el cuerpo y el género sexual como construcción social. La práctica del *drag* (travestismo o transformismo) anuncia que el género sexual es un performance con el que se puede jugar, aunque la experiencia cotidiana de la mayoría de nosotros/as el género nos limita a ciertas formas específicas de ser y actuar (p. 11).

En este sentido, el cuerpo en Lemebel resiste no solamente en sus actuaciones en los espacios, las calles de la ciudad, el teatro y sus instalaciones; también ocurre en sus crónicas literarias con la finalidad de cruzar las fronteras y desaparecerlas. De aquí que podamos afirmar que la actitud de Lemebel construye una obra “productiva y útil”. El teórico Edelcio Mostaço señala esta característica del performance, visto como proceso y al mismo tiempo como producto: hay una relación que establece el *performer* entre el hecho que produce o desencadena partiendo de una conciencia propia, creativa y el proceso que construye (p.144). Y es así que convence desde lo social con sus creencias, posicionándose y asumiendo el riesgo que el género sexual implica en la posición del otro. Desde esta perspectiva, podemos apreciar el modo de emprender su conflicto contra la sociedad del momento en donde lo que importa es trabajar con lo irrepetible, justo en el instante, en el aquí y el ahora, en distintos escenarios, según las necesidades. Los posicionamientos del *performer*, frente a diversos temas, por tanto, proyectan significación diversidad deseadas a una mayor escala. Con respecto a las investigaciones de Judith Butler sobre la sexualidad, apunta Carlos Duque:

[...] la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género son el resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural, y por lo tanto no existen papeles sexuales o roles de género, esencial o biológicamente inscrito en la naturaleza humana. En otras palabras, en términos de lo humano, la única naturaleza es la cultura (p. 87).

Desde estos señalamientos, el género y el sexo son actuaciones performativas que realizan los cuerpos. Por tanto, observamos en la obra de Lemebel que dichos performances están prohibidos, razón por la cual se inicia la resistencia, cuya finalidad, entre otras, es amparar el derecho a elegir la sexualidad por parte de los ciudadanos dentro de la cultura de la sociedad chilena del momento.

Entre sus trabajos de performance más destacados se encuentra “*Las yeguas del Apocalipsis*”, colectivo fundado por Lemebel y Francisco Casas en un recorrido que inicia en las calles de Santiago y, posteriormente, realizado en todo el país entre 1987, en el período de la dictadura, y 1993 en el contexto de la democratización chilena. La palabra “yegua” tiene un doble significado: por un lado, connota la mujer como objeto sexual; por otro, designa al homosexual. Se caracterizó como una instalación realista, significativa para la comunidad

gay y una muestra palpable de qué manera se pueden expresar libremente las preferencias de género sexual. Desde sus inicios, la instalación de la obra fue proscrita de los medios artísticos y de otras comunidades. No fue posible presentarla en teatros, por lo que los artistas decidieron instalarse en sitios públicos e iniciaron el recorrido, aún dentro de los últimos años de la finalización de Pinochet, caso extraño por las prohibiciones existentes. Posiblemente se haya debido al rechazo de la comunidad artística que no permitió el uso de los espacios consagrados a obras dentro de la norma estética de la época; aun así, constituyó un testimonio.



FIGURA 1. P. Lemebel y F. Casas, *Las dos Fridas*. Fuente: Rodrigo Moreno Herrera; “‘Yeguas del Apocalipsis’: el arte de la resistencia”; *El Comercio* (Lima), 3 nov. 2019, <https://elcomercio.pe/yeguas-del-apocalipsis-el-arte-de-la-resistencia-noticia/>.

En la figura 1 vemos a los artistas Pedro Lemebel y Francisco Casas en la realización del performance *Las yeguas del Apocalipsis* (1990), cuyos cuerpos representan a la artista plástica Frida Kahlo. Podemos observar en las figuras representativas dos corazones que se retroalimentan a través de una sonda de transfusión: uno abierto y el otro cerrado. La obra reposa en el Museo Reina Sofía, de España y en el Museo Nacional de Buenos Aires.

Practicar el performance de manera artística o política supone una medida de claridad en los objetivos que se propone. Afirma Taylor que “el performance como acción va más allá de la representación” (p. 9). Lejos de constituir un acto sin preparación, que ocurre de la nada, como un chispazo, emerge de un pensamiento concebido en dirección precisa hacia la causa, hacia la resistencia.

En el presente artículo se contextualiza, en un todo armónico, particularmente, la crónica y el performance, como muestra de la opresión infligida por la sociedad de entonces a todos aquellos que estuviesen fuera de las normas establecidas: de qué manera la injerencia opresiva de la sexualidad, el desacato a la moral establecida, inciden en la vida de los ciudadanos. La ciudad y sus esquinas, los espacios de los barrios, léase periferia,

evidencian la vida y obra del cronista. Para contextualizar la crónica literaria y su influencia en el escritor chileno, realizaremos, en el próximo apartado, un sucinto recorrido del género cronístico, con la intención de contextualizarla en Lemebel. Centraremos nuestro análisis en crónicas escogidas de los libros *De perlas y cicatrices*, y *La esquina es mi corazón*. Concita nuestro interés, por otro lado, la apreciación del autor estudiado, sobre la crónica misma, desde el género literario. Puede ser revelador conocer sus dudas y virtudes al respecto.

La crónica literaria revisitada

El escenario de la crónica ha sido percibido con el pulso social que le es intrínseco sin la obligación de imprimir o marcar la seriedad de los espacios como en la novela, la poesía o cualquier otro género literario; más bien, su carácter rizomático es capaz de traspasarlos y recrear nuevas escenografías. Respalda por la historia, su cuna original, ha transitado el paso de los años, desde sus fuentes latinoamericanas, para sustentar con variados ejemplos la eficacia y soberanía tan solo con las palabras “lo visto y lo oído”, el secreto de su historia primigenia. Su aliciente mayor, lejano ya de las experiencias primeras en tierras americanas, encuentra la feliz bienvenida de seda que le otorgan los escritores modernistas. La distinguen de otros géneros mayores con el lenguaje especial de la literatura. La crónica de la época ancló en esta singularidad, y con la velocidad del periódico inició una nueva etapa de difusión a lo largo del continente latinoamericano.

En el siglo XX, las innovaciones de la modernidad y el crecimiento de las grandes ciudades renovaron la crónica literaria y su temática. Hacia la década de los años sesenta, la crónica profundizó la relación escritura-espacio, hecho que permitió la propagación de una audiencia masiva. La ciudad y sus mudanzas aceleradas en lo cultural, lo social y político, dio lugar a la relación de las clases populares con los medios de comunicación. No solo ocurre en la calle y en el deambular cotidiano de los habitantes, sino también en la relación medial establecida en los hogares. En medio de la fascinación de los cambios, “la invasión incesante de imágenes y mensajes, del encadenamiento incansable, la sobre-saturación de sentido, el universo vuelto transparente y obscenamente pornográfico mientras se desplaza frenético y descontrolado por la 'intimidad' de nuestras casas” (Niall Binns, p. 82), la crónica marcó rutas significativas con nuevo rostro. La ciudad de hoy despierta a ritmo de modificaciones incesantes, la convierte en otra, pues la urgencia del cronista en contar los hechos traspasa los ajustes a las transformaciones en el camino. Estos cambios tendrán estrecha relación con el Nuevo Periodismo norteamericano, cuya revolución periodística contribuyó a una nueva concepción del oficio desde la ficción, la clave del éxito del nuevo periodismo. Asimismo, como señala Juan Gelpí, el nuevo periodismo fue un intento de democratizar la escritura (p. 212).

2. Es preciso aclarar lo siguiente: en el texto del artículo se menciona repetidamente la palabra “crónica”, así también “crónica literaria”; ambos términos funcionan con el mismo significado.

La expansión de la crónica a partir del encuentro de los ciudadanos con los medios de comunicación de masas ofrece otra fachada de la ciudad, una narración de múltiples caras, con modalidades de vida distinta; otra ciudad que alberga la violencia de todo tipo, la aparición de los marginales, los excluidos. En este sentido, Clelia Moure ofrece una nueva función de este género en la ciudad emergente: “Las crónicas ofrecen una oportunidad excepcional para hacer oír voces y echar luz sobre acontecimientos silenciados por los discursos oficiales [...]” (p. 22). Para decirlo de otro modo, la ciudad ha cambiado su historia, su rostro, a ritmo acelerado, transformándose en otra, como señala Jesús Martín-Barbero:

La ciudad ocupa un lugar estratégico en el cruce de los debates teóricos con los proyectos políticos, de las experimentaciones estéticas y las utopías comunitarias. Lo cual nos está exigiendo un pensamiento nómada, capaz de burlar los compartimientos de las disciplinas y convocar los diversos lenguajes de las ciencias y las artes, confrontar la índole de los diferentes *instrumentos* teóricos, descriptivos, interpretativos, e integrar saberes y prácticas: la comunicación con el drama urbano, la música con el ambiente y el paisaje, la arquitectura con los trayectos y los relatos, el diseño con la memoria de la ciudad (p. 7).

Bajo estas premisas, el cronista sorteará nuevas expectativas. La exigencia de un pensamiento nómada que ponga en juego el cruce de las disciplinas teóricas, habla de nuevos planteamientos, antes, compartimentos estancos, inamovibles. Hoy día, las barreras permean nuevas propuestas para conformar, ampliar y producir la crónica de esta época, con su poder civilizatorio y su convocatoria democrática, como ya se ha afirmado. Otras consideraciones sobre la ciudad añaden experiencias interesantes, desde la cultura citadina, ofrecidas por el escritor mexicano Carlos Monsiváis, quien dio cuenta de la ciudad y sus desmanes. Amplió el concepto sobre cultura y modernidad, ciudad y crónica. Su libro *Escenas de pudor y liviandad* está constituido por una serie de crónicas, dice el autor, escritas entre 1977 y 1987. Los comentarios sobre el particular abren la posibilidad de considerar este conjunto cronístico como antesala a las crónicas lemebelianas, en tanto tocan, la relación escritura-espacio citadino, así como las reacciones de la gente en los desmanes de la modernización.

El tema común es el espectáculo y sus figuras, y son temas complementarios la liviandad promovida por la diligencia, el pudor al que incita la ausencia de público, la mudanza de costumbres a que obligan la época y la demografía, y la cultura popular urbana, o como quiera llamarse a eso que es a la vez realidad viva para millones de personas, nostalgia inducida, efectos de las personalidades únicas sobre los modos de vida, industria cultural y respuestas colectivas al proceso de modernización. Pudor y liviandad, la dualidad feliz y funesta del espectáculo, las indicaciones escénicas en el campo de la moral y la diversión (Monsiváis, p. 19).

Para el escritor, “pudor y liviandad” son brechas antiguas, casi extintas, huellas que permanecen en el tránsito hacia la modernidad, un camino largo y difícil. Este mundo carnavalesco muestra una de tantas aproximaciones de la crónica urbana, un espacio

público que acepta la oferta del espectáculo y la farándula; una mirada sospechosa desde la ciudad, una lectura desde lo frívolo, el desarrollo de lo nacional, del país que escapa mediante ese tipo de escenas que plantea Monsiváis; por otro lado, esa mirada a su país otorga la diversidad de perspectivas desde lo popular, el *kitsch*, lo *gay*, tal como veremos, más adelante, en el escritor chileno objeto de este artículo.

Para añadir a lo expresado por Monsiváis, la investigadora Mabel Moraña, expresa:

La obra del cronista mexicano apuesta a la efectividad y al efectismo. Su objetivo [...] es el desmontaje de los mecanismos y procesos que han marcado las instancias de implementación de una modernidad salvaje, represiva y discriminatoria, en sociedades impactadas desde sus orígenes por la violencia del colonialismo y por una constitutiva e irrenunciable heterogeneidad (p. 23).

Esta modernidad salvaje que refiere Moraña es donde el cronista transforma su lente para ofrecer al lector sus experiencias como testigo de crudas y crueles realidades que pasan desapercibidas en ciudades donde las minorías son desplazadas. La crónica y sus objetivos traducen con fidelidad los hechos para documentarlos; podría decirse, entonces, que la misión del cronista es acompañarla y hacer suya esa realidad de la cual forma parte.

El efecto cronístico como oposición social

La opresión y alteración de los derechos ciudadanos ocurridos entre los años setenta y los noventa en la sociedad chilena, dio pie al escritor para dilatar los escenarios ciudadanos de sus crónicas. Ellas muestran el lado oscuro de la inseguridad, de la percepción del mundo resquebrajado, de lo que nos afecta más allá del roce etéreo de una pluma diminuta de ave. Es la crónica de la *otredad*, actuada en la ciudad y sus esquinas, en la esquina dorada de alguna ciudad innombrable. Es el espacio donde los cuerpos deambulan como quieren, dentro de trajes de cualquier tipo, con algunas preferencias; especialmente, aquellos cuerpos que con su indumentaria resisten y provocan la atención de otros en las mismas circunstancias.

Aunque sus crónicas se caracterizan por desmontar los estereotipos marcados por la sociedad del momento, mediante la ironía y el esbozo caricaturesco, no deja de inquietar su elección como elemento de resistencia; ella, la predestinada a la convención de actos apreciados por el uso del cuerpo y la palabra en tanto performance. Entonces vale la pena preguntarse: ¿Cuál es el papel de *su* crónica? Como acto performativo, sin medidas, libre, fuera del canon, el cronista compromete el espacio para la sexualidad, para la oralidad, para la escritura, todo ello con base en lo urbano y sus espacios. Es una respuesta a la zozobra que puede cargar a su espalda la violencia no resuelta, tal como le ocurre en su experiencia, y a otros cronistas que han tocado la violencia.

El marco donde situar la obra lemebeliana es, entonces, el espacio moderno, permisivo para los *gay*, los desadaptados y los segregados de la sociedad política y nacional del momento. Podríamos decir, se trata del borde o la frontera donde Lemebel construye sus crónicas para señalar y explorar el espacio en el cual transcurre la vida del desclasado emergente; de una sociedad que “deshabilita” al que no se rija por los principios ciudadanos que instituye el régimen de turno. Sus crónicas literarias revelan la violencia del cuerpo, la “loca”, el “travesti”. Podríamos decir que en estos actos performáticos acudimos a otra escritura que permite enfrentar la condición de género como una construcción propia; al mismo tiempo, su identidad.

Y es que convencido de su resistencia, Lemebel, en su libro *De perlas y cicatrices*, narra algunos eventos ocurridos durante años de la dictadura ocurrida en Chile. Antes de ser publicadas, fueron narradas en la radio. En este performance medial, da cuenta de ella; eran crónicas transmitidas de manera oral por él mismo y acompañadas con música: “el telón de fondo pintado por bolereados, rockeados o valseados contagios, se dispersó en el aire radial que aspiraron los oyentes. Así, el espejo oral que difundió las crónicas aquí escritas, fue un adelanto panfleteado de las mismas” (p. 1). El lugar en el cual transcurría el programa “Cancionero” — propiedad de un grupo de mujeres que cedieron el espacio —, dice Lemebel, era “un micro programa [sic] de diez minutos, dos veces al día, de lunes a viernes, donde este puñado de crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato” (p. 1). El programa radial quedó como registro en pro de aquellos que perdían fuerza y poder por el rechazo social y político.

Luis Cárcamo-Huechente refiere que dichas las crónicas constituyen, en sí, “un espacio de intercambio y circulación de diferentes registros discursivos, tales como la oralidad (radial), el discurso periodístico y la literatura: espacio de voceo/escritura” (p. 101). Podemos añadir, asimismo, la definición de un espacio intermedial-performático en la relación de los medios y la actuación de Lemebel en la radio. Es pertinente señalar que las crónicas abundan en sarcasmo y ridiculización del comportamiento de las altas esferas del poder. Percibimos la burla y la intención desmoralizadora, después de la época de Allende, en estas líneas: “A alguna *cabeza* uniformada se le ocurrió organizar una campaña de donativos para ayudar al gobierno. La idea, seguramente copiada de 'Lo que el viento se llevó' o de algún panfleto nazi, convocaba al pueblo a recuperar las arcas fiscales” (p. 6).

En la crónica “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)”, del mismo nombre del libro que la contiene, leemos lo siguiente:

La esquina de la “pobla” es un corazón donde apoyar la oreja, escuchando la música timbalera que convoca al viernes o sábado, da lo mismo; total, aquí el tiempo demarca la fatiga en las grietas y surcos mal parchados que dejó en su estremecimiento el terremoto. Aquí el tiempo se descuelga en manchas de humedad que velan los rostros refractados de ventana a ventana, de cuenca a cuenca, como si el mirar perdiera toda su autonomía en la repetición del gesto amurallado. Aquí los días se arrastran por escaleras y pasillos que trapecan las mujeres de manos tajeadas por el cloro, comentando la última historia de los locos (p. 19).

Narra la ciudad y la esquina, conformadas por otro carácter, lugares que se convierten en personajes marginales de diversa índole, espacios periféricos que focalizan a sus habitantes en un espacio central. Los barrios suponen la sensación de que nada nuevo ocurre, aunque la ciudad muestre ahora otros paisajes. Lo novedoso, la noción de fantasía ciudadana es un discurso que no se escucha en las esquinas. Los vecinos permanecen anclados a un destino decidido por los más fuertes. A esos espacios no ha llegado todavía la tan cacareada “economía liberal” que permitiría el desalojo de los cuartos envejecidos, los autobuses bien puestos, las vías de acopio de acuerdo al nuevo estatus social de “los esquineros”. En su lugar, el agobio, la repetición, una y otra vez cada día pelean con el ropaje luminoso de la clase alta. Lemebel reafirma con esta crónica el corazón que late en la esquina; la calle transitada por cuerpos que rozan las marcas de la desolación; sin embargo, la esquina es el lugar en donde todo puede ocurrir pues, sobre el agobio y la cotidianidad de la gente; también pueden construirse escenarios de la pasión, en el espacio donde hay encuentros y desencuentros, donde el travesti, el gay, encuentran un corazón que late. De esta manera, Lemebel ubica “la esquina” como el espacio local, los espacios pequeños donde el cruce social adquiere la grandeza de otros espacios vedados para sus transeúntes. Una forma de apreciarlo es el uso del lenguaje chileno, un español situado en la clase media baja y baja, que Juan Poblete denomina como “[...] la Otredad localizada. Al mismo tiempo ese lenguaje chileno y popular se halla en tensión creativa y productiva con el lenguaje estetizado más global o universal que lo envuelve, le da legibilidad y lo hace comunicable” (p.125).

La crónica “BARBARELLACLIP (esa orgía congelada de la modernidad)”, publicada también en *La esquina es mi corazón*, es casi la antítesis de la crónica anterior. En ésta se desacraliza el juego sexual por la invasión de los medios masivos. De cierta manera, esta relación medial “tergiversa” el carácter erótico de los freaks, ahora invadido por el video clip; dice Lemebel: “Tal vez fue allí donde una modernidad del consumo hizo de la erótica un producto más del mercado, o más bien, fue elegida como adjetivo visual que utiliza la publicidad para enmarcar sus objetivos de venta” (p. 65). La invasión de este tipo de medios invadía también el terreno de aquellos personajes del barrio que sucumbían en las esquinas donde los placeres humanos eran “legítimos”. Veamos:

La empresa publicitaria exhibe el cuerpo como una sábana donde se puede escribir cualquier eslogan, o tatuar códigos de precios según el hambre consumista. Pero ese doble de cuerpo, aceitado por el *make up*, resulta ser a la larga un antídoto contra la sexualidad en la cápsula frígida de la pantalla (p.68).

Podemos leer el discurso de Lemebel, el cuerpo humano y social, como el anuncio del deterioro que promovió la economía de mercado, la intransigencia, la obstinación, el enfrentamiento ineludible en contra de la saturación de los medios entronizados en las calles, concitando la mirada perdida de los transeúntes en las esquinas, aquellos que no ingresarán en el nuevo discurso de la sexualidad impuesto por los medios: el obrero, el joven de la pobla, el desclasado ya del todo, hasta de las esquinas que lo mantenían vigente.

Lemebel y su crónica o apuntes para un performace

Nos preguntamos por las implicaciones que tuvo la resistencia aparecida en su obra escrita, cómo la llevó a cabo, qué fue primero: si la crónica, el performace como arte, la “esquina” de la ciudad en su “loco afán” como centro, visitada de noche, la aceptación social de su homosexualidad. Para responder, hemos recogido algunas entrevistas realizadas a través de los medios de comunicación y en recintos universitarios por personas interesadas en conocer, de propia voz, qué fue para él la crónica, cómo llegó a ella, cómo se gestó en su escritura.

Ángeles Mateo del Pino realizó una entrevista a Lemebel para conocer lo que piensa el escritor sobre sus crónicas, y pregunta: “¿Cómo definirías el género crónica?”. Responde el cronista:

Yo escogí esta escritura por las distintas posibilidades que me ofrece o que puedo inventar, para decirlo en lenguaje travesti es como tener el ropero de Lady D en el computador. Yo digo crónica por decir algo, quizás porque no quiero enmarcar o alambrear mis retazos escriturales con una receta que pueda inmovilizar mi pluma o signarla en alguna categoría literaria. Puedo tratar de definir lo que hago como un caleidoscopio oscilante, donde caben todos los géneros o subgéneros que posibiliten una estrategia de escritura, así la biografía, la carta, el testimonio, la canción popular, la oralidad, etc. (p. 1).

Lemebel da cuenta de la crónica como lugar rizomático; ofrece la oportunidad al lector de ser quien decida el significado de su lectura, fuera de todo canon existente. La perspectiva caleidoscópica de los espacios que la circundan otorga esa experiencia que puede ser mutante, desintegradora e integradora de nuevo, la conciencia certera de su elección sexual. Disponer “del ropero de Lady D en la computadora” es una oportunidad irremplazable en su propio canon en el que ubica, no solamente su crónica, sino también el resto de su obra. Circunscrita a cualquier eventualidad, justifica la ruptura de patrones establecidos, al tiempo que le permite usarla como le “venga en gana”, acomodaticia para los fines de su escritura y de su ruptura con las imposiciones en la sociedad del momento. La escritura de Lemebel imprime su sello personal a la literatura que elige como significativa de su propia existencia. Le incomoda la escritura que niegue el camino andariego en pos de lo diferente; aquello que lo defina como escritor libre, tan pronto aquí como allá y, lo más notable, resalta la lucha por defender lo indefendible en una sociedad sometida al régimen dictatorial.

Fernando Blanco y Juan Gelpí, interesados en el proceso de la escritura lemebeliana, entrevistan al cronista sobre sus estrategias y sus propias definiciones de lo que para él significa la crónica:

Digo crónica por decir algo, por la urgencia de nombrar de alguna forma lo que uno hace. También digo y escribo crónica por travestir de elucubración cierto afán escritural embarrado de contingencia. Te digo crónica como podría decirte apuntes al margen, croquis, anotación de sucesos, registro de un chisme, una noticia, un recuerdo al que se le saca punta enamoradamente para no olvidar. La crónica fue un desdoblamiento escritural que se gestó cuando los medios periodísticos opositores me dieron cabida en el año 90. Algunos editores se encandilaron con estas hilachas metafóricas que tenían mis primeras crónicas. Creo que pasé a la crónica en la urgencia periodística de la militancia. Fue un gesto político, hacer grafitti [sic] en el diario, “cuentar”, sacar cuentas sobre una realidad ausente (p. 93).

La urgencia de la crónica es prioritaria para vehicular lo oído, lo visto lo sentido. Sobre todo porque, durante los años ochenta, manifestar opiniones personales, sobre todo, aquellas que aludían a la inconformidad como clase social o preferencias sexuales. Taylor refiere que estas personas serían “invisibles tanto en la sociedad como en la academia. Campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios del performance surgen de ese momento y de ese afán de relacionar lo político con lo artístico y con lo económico” (p. 23).

Es una de las razones por la cual Lemebel se diera a conocer en los años noventa cuando la situación política había apenas traspasado la historia. Estas opiniones manifestadas traslucen un dejo irónico y resta importancia a su escritura al decir casi como tema jocoso en la entrevista que le hiciera Blanco y Gelpí: “Algunos editores se encandilaron con estas hilachas metafóricas.” (p. 95).



FIGURA 2. Retrato de Lemebel. Con esta fotografía se anunció su muerte el 23 de enero de 2015. Fuente: “Pedro Lemebel”; *El Malpensante* (Bogotá), <https://elmalpensante.com/autor/pedro-lemebel>.

A manera de conclusión, la crónica ha cumplido un papel preponderante en la obra lemebeliana; ha resultado un acto de performance desde que se transmitió por radio hasta su publicación en libros. Baluarte para la causa de la cual el escritor se hizo eco, los necesitados, olvidados por la sociedad civil y política, los desclasados y, de manera especial, aquellos cuyas disidencias sexuales fueron proscritas. Son todos los personajes que desfilan en las páginas; actúan a manera de performance las penalidades, las zozobras, el deseo sexual como acicate al mundo. Ellos son los inspiradores. El juego del cuerpo en sus roces, sus perlas y cicatrices, la esquina loca, son espacios coexistentes, contradictorios, difíciles de solventar; sin embargo, elaboran cartografías manifiestas de la otredad sexual, del deseo. Existe la emergencia del cuerpo irremplazable que recorre el engranaje medular de las calles, un acto performativo en una comunidad de la cual el cronista se hace eco en sus libros.



FIGURA3. Lemebel, en un fotograma del documental *Lemebel*. Fuente: Mar Centenera; "El escritor y artista chileno Lemebel, reivindicado en las protestas"; *El País*(España), 14 nov. 2019, https://elpais.com/cultura/2019/11/14/actualidad/1573740268_608125.html.

La crónica literaria de la época lemebeliana encontró el discurso inherente a su condición, portadora de prácticas culturales, en especial, como centro y corazón de la ciudad. Rubén Ríos Ávila afirma: "Las ciudades no tienen alma, solo cuerpo" (p. 59). Sorprende esta afirmación al leerla por primera vez; luego, nos sirve para comprender el sentido de aquella ciudad cuyo centro puede mudarse; y es que en la evolución de las ciudades es el tiempo el que erosiona las superficies (p. 59), los cambios, los cuerpos. Semejante apreciación prosigue y dice: "ese cuerpo hecho de cuerpos nunca habla la lengua luminosa de los 'ángeles', la del 'alma'" (p. 59). Estas opiniones son útiles para pensar en la ciudad de Lemebel con los cuerpos andando sobre calles que quizá desean recibir un aliento

de paz, de democracia. De estos enunciados se nutre también la crónica, en cuya naturaleza híbrida no puede existir la competencia con otros géneros literarios, pues, recordemos, su tejido rizomático es el mejor aliado. El artista plástico, cronista y *performer* constituye hoy día un emblema en los círculos artísticos.

Referencias

- Binns, Niall. "Los medios de comunicación masiva en la poesía de Nicanor Parra". *Revista Chilena de Literatura*, Santiago (Chile), n.º 51, 1997, pp.81-97.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. "Hacia una trama *localizada* del mercado: Crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel." Muñoz y Spitta, *Más allá de la ciudad letrada*, pp. 99-115.
- Duque, Carlos. "Judith Butler y la teoría performativa de género." *Revista Educación y Pensamiento* (Cali), n.º 17, 2010, pp. 85-95.
- Gelpí, Juan G. "Walking in the Modern City: Subjectivity and Cultural Contacts in the Urban Crónicas of Salvador Novo and Carlos Monsiváis." *The Contemporary Mexican chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, edición de Ignacio Corona y Beth E. Jörgensen, State University of New York Press, 2002. 201-20.
- Lemebel, Pedro. "Cronista y malabarista." Entrevistado por Ángeles Mateo del Pino. *Revista Cyber Humanitatis*, n.º 20, 2002, <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber20/entrev2.html>. Acceso: 20 abr. 2021.
- . *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 1998.
- . "El desliz que desafía otros recorridos: Entrevista con Pedro Lemebel." Entrevistado por Fernando Blanco y Juan Gelpí. *Nómada*(San Juan, Puerto Rico), n.º 3, 1997, pp. 93-98.
- . *La esquina es mi corazón*. Chile, Seix Barral, 2004.
- Martín-Barbero, Jesús. "De la ciudad mediada a la ciudad virtual." *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Universidad de Pittsburgh, 2000.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de poder y liviandad*. México, Grijalbo, 1981.
- Moraña, Mabel. "El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales". *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*. México, Coediciones Era/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Mostaço, Edelcio. "Conceitos operativos nos estudos da performance". *Sala Aberta*, vol. 12, n.º 2, 2012, pp. 143-153.

Moure, Clelia. "La crónica literaria y la comunicación de un saber a través del cuerpo y la voz". *Leitura: Teoria & Prática*(Campinas, São Paulo) vol. 35, n.º69, 2017, pp.13-24.

Muñoz, Boris, y Silvia Spitta, editores. *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburg, 2003.

Poblete, Juan. "La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel." Muñoz y Spitta, *Más allá de la ciudad letrada*, pp. 117-137.

Ríos Ávila, Rubén. "Los espejismos del desarrollo". Muñoz y Spitta, *Más allá de la ciudad letrada*, pp. 59-73.

Taylor, Diana. "Introducción: Performance, teoría y práctica." *Estudios avanzados de performance, selección de Diana Taylor y Marcela Fuentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 7-30.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / Jardín fosforescente / 2019 / acrílico sobre lienzo / 200 x 200 cm

Política feminista o el doctor Bebé (1913): Venganza literaria, autoritarismo y corrupción política

Política feminista o el doctor Bebé (1913): Literary vengeance, authoritarianism and political corruption

Política feminista o el doctor Bebé (1913): Vengeance littéraire, autoritarisme et corruption politique

Recibido 15-01-21

Aceptado 17-02-21

Luis Barrera Linares¹

Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile

lbarrera@ucsh.cl

Resumen: Se analiza la novela *Política feminista o el doctor Bebé (1913)*, del venezolano José Rafael Pocaterra (1889-1955), a fin de demostrar su carácter de obra paródica de autoficción. Centrándose la historia en un gobernante local de principios del siglo XX, en la novela resalta el contexto de un régimen autoritario y sus conexiones con la corrupción política y descomposición social. Para demostrar el supuesto teórico, la obra es estudiada desde distintas perspectivas: vida del autor, marco de los acontecimientos y relación persona-personaje. Las conclusiones revelan a un escritor que, con su primera obra ficcional, deviene en practicante de una orientación estética autoficcional, a la que denominaremos *venganza literario-paródica*, rasgo que la hace relevante para el canon de la literatura venezolana durante la primera década del siglo XX.

Palabras clave: literatura venezolana; autoficción; José Rafael Pocaterra; *Política feminista o el doctor Bebé*.

1. Numerario de la Academia Venezolana de la Lengua y miembro correspondiente de la Real Academia Española. ORCID: 0000-002-5654-0394.



¿Cómo citar?

Barrera, L. "Política feminista o el doctor Bebé (1913): Venganza literaria, autoritarismo y corrupción política". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 143-163.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This paper analyzes the novel *Política feminista o el doctor Bebé* (1913), written by the Venezuelan author José Rafael Pocaterra (1889-1955). It has been approached as a literary work that, based on the concept of fictional vengeance, and focusing on an early twentieth century local governor, refers to the context of an authoritarian government and its links to political corruption and social degeneration. Author's life, political facts and person-character relationship are studied to demonstrate the theoretical assumption. Conclusions show the author as an important writer of autofiction in Venezuelan literature, mainly with regard to what might be called *literary parodic vengeance*. This is why *El doctor Bebé* should be considered as a notable novel in the early twentieth century's canon of Venezuelan literature.

Key words: Venezuelan literature; autofiction; José Rafael Pocaterra; *Política feminista o El doctor Bebé*.

Resumé: Le roman *Política feminista o el doctor Bebé* (1913), de l'écrivain vénézuélien José Rafael Pocaterra (1889-1955), est analysé afin de démontrer son caractère d'œuvre parodique d'auto-fiction. L'histoire tourne autour un dirigeant local au début du XXe siècle, et dans le roman le contexte d'un régime autoritaire et ses liens avec la corruption politique et la décomposition sociale sont mets en évidence. Pour démontrer l'assomption théorique, l'œuvre est étudiée sous différents angles : la vie de l'auteur, le cadre des événements et la relation personne-personnage. Les conclusions révèlent un écrivain qui, avec sa première œuvre fictive, pratique une orientation esthétique auto-fictionnelle, que nous appellerons *la vengeance littéraire parodique*. Cette caractéristique la rend pertinente pour le canon de la littérature vénézuélienne de la première décennie du XX^e siècle.

Mots clés : littérature vénézuélienne ; auto-fiction ; José Rafael Pocaterra ; *Política feminista o el doctor Bebé*.

Por doquiera que el hombre va lleva consigo su novela.

BENITO PÉREZ GALDÓS

Introducción

Suponemos que nunca imaginó José Rafael Pocaterra (1889-1955, en adelante JRP) que su primera novela — publicada inicialmente como *Política feminista* (Caracas, 1913) y posteriormente intitulada *El doctor Bebé* (Madrid, 1918) — podría ser leída en línea, a través del archivo digital de la biblioteca de una institución académica del país en el que tuvo que residir durante diecisiete años de su accidentada trayectoria vital y en el que, aparte de otros oficios, ejerció como profesor de español. La Universidad de Toronto conserva una copia digitalizada de dicha novela, correspondiente a la versión madrileña de la editorial América. Así son los destinos de la literatura: inciertos, impredecibles, enigmáticos y misteriosos. Este

tipo de acontecimientos imprevistos, pocas veces presagiados por los autores, hacen que las obras imperecederas permanezcan para la memoria de muchas generaciones. Más allá de constituir la primera obra narrativa del autor, *El doctor Bebé* se insertó en la literatura latinoamericana, sin que hasta ahora haya merecido la debida atención de parte de quienes estudian la narrativa venezolana del siglo XX

De JRP y de la novela referida trata este ensayo. Debido a que deseamos relacionar parte de su propia experiencia con la trama de la novela, inicialmente, aludiremos a su particular vida como trashumante incansable, motivado casi siempre por razones políticas. Seguidamente, nos aproximaremos a la concepción de la novela y su desarrollo argumental y organizacional. Luego, resaltaremos algunos otros tópicos referentes a lo sociopolítico, para cerrar con la relación persona-personaje y las conclusiones. El objetivo final es mostrar que, mediante la autoficción, el escritor se enmascara con el autor implícito, a fin de desentrañar las distintas aristas de un régimen dictatorial, corrompido y en decadencia.

Un novelista con vida de personaje trashumante

JRP nació y murió un día 18 (diciembre/abril), en Valencia, estado Carabobo, Venezuela. Iba y venía. Salía del país voluntariamente o forzado por los gobiernos a los que adversaba. Regresaba. Un día era prisionero político; otro, diplomático. Nació en el año 1889. Huérfano de padre desde muy temprano (1890), deberá ejercer múltiples oficios. Quizás por ese motivo, apenas logró culminar la educación primaria. Su actividad periodística comienza en 1907, en *Caín*, periódico opositor del régimen de Cipriano Castro (1899-1908). Lo que implica que se inicie también su calvario como prisionero político, en el castillo Libertador, de la ciudad de Puerto Cabello, ubicada en el centro-norte de su país. En 1908, la caída de Castro lo pone fuera del calabozo y pasa a ocupar diversos cargos públicos en el estado Zulia, en Carabobo, en Caracas, hasta que, en 1918, sus colaboraciones con la revista *Pitorreos* (fundada por el humorista Francisco Pimentel, *alias* Job Pim, mayo, 1918 – enero, 1919) lo conducen de nuevo a la sombra, tras ser censurada y suspendida la revista por la dictadura gomecista. Una vez liberado, en 1922, su crítica periodística mordaz lo obliga a dejar Venezuela. Se marcha primero a Estados Unidos y luego a Canadá.

En el extranjero ejerció como vendedor de seguros en 1926, y profesor de español en 1928; participó en el fallido asalto del Falke en 1929². Estará de nuevo en Venezuela al caer

2. La expedición del Falke se denominó así debido al nombre del barco en que viajaron desde Europa un grupo de venezolanos, dirigidos por el general Román Delgado Chalbaud. Ocurrió en 1929 y constituyó un intento insurreccional contra el régimen del dictador venezolano Juan Vicente Gómez. En ella participó Pocaterra con muchos otros venezolanos exiliados. Valga citar a propósito de dicha expedición lo que escribe JRP a Rufino Blanco Fombona antes de partir: "Mi querido amigo: Esta noche zarpamos. Le recuerdo cuanto hablamos en París. Venezuela y nosotros lo esperamos en la segunda expedición. Tanto al doctor Dominici como al coronel McGrill les he advertido que le prevengan a tiempo para que usted arregle sus asuntos. Rufino: la hora es nuestra. Yo lo espero allá. Suyo. José Rafael Pocaterra" (*Blanco Fombona, Diarios de mi vida*, p. 3).

Juan Vicente Gómez, para marcharse otra vez, ahora en condición de agente comercial. Regresa y se desempeña como parlamentario, ministro de Trabajo y presidente del estado Carabobo. Sale una vez más del país como ministro plenipotenciario y, después, embajador. EL 8 de octubre de 1945 será recibido como el primer diplomático venezolano en la antigua U.R.S.S., designado por el presidente Isaías Medina Angarita, quien, habiendo sido electo para el lapso 1941-1946, es derrocado pocos días después por un golpe de Estado del ejército. JRP renuncia a su cargo. Vuelta a la patria en 1948 para ser designado embajador en Brasil, posición que ejercerá hasta otro derrocamiento, el de Rómulo Gallegos (noviembre de 1948). Nuevamente es designado embajador, ahora en Washington, pero, motivado por el asesinato en Caracas del general Carlos Delgado Chalbaud (13/11/1950), renuncia al poco tiempo y retorna a Canadá. Vuelve a Venezuela en 1954; le hacen un homenaje. En 1955 regresa a Canadá. Volverá ese mismo año a su país, solo que para ser sepultado en su ciudad natal.

Como se ha visto, su vida fue un auténtico subibaja, un recorrido propio de un personaje de novela, movido recurrentemente por el pensamiento antidictatorial, el antigolpismo y la vocación democrática. Tal vez por esto, su interés literario se alejó muy poco de lo personal, al tiempo que se concentró en la microhistoria del país para, a través de ella, desarrollar una propuesta estética. Así lo expresa abiertamente en el preludio de la novela que analizaremos en este ensayo:

[...] la desnudez, la flacura casi de estas vidas que corren por las páginas de la novela, sencillamente, como el agua de las calles por sus cañerías; y no muriéndose nadie de amor en ella —ni hay mártires de melodrama ni perversos de folletín—, me asalta el temor de que el jovencito intelectual, la señorita romántica, el crítico hacedor de frases, envenenados por ese literaturismo agudo de prosas "preciosas" y juegos malabares de palabras, no gocen el solaz de la risa un poco triste, un poco alegre, pero siempre sincera que junta en *un romance desaliñado y usual algunas vidas venezolanas: gentes observadas en la calle, en la esquina, en la iglesia, en su vivir íntimo...* (Política feminista..., p. 29; cursivas añadidas).

Escribió casi siempre ajustado a su programa. Eso lo ha convertido en uno de los novelistas venezolanos que merece un lugar especial en la diacronía de la narrativa nacional. No solo debido a que, por ir a contracorriente, su estética sobresale notoriamente en el ambiente de principios del siglo XX, sino también porque, además, la propuesta literaria de su primera novela quedó mucho más que ratificada en la obra posterior, incluida su cuentística. Políticamente, JRP convirtió la literatura en un mecanismo recurrente de protesta contra el autoritarismo. En tal sentido su estrategia retórica más notable sería la autoficción, aunque entendida esta de una manera muy particular. A falta de mejor expresión, aquí la denominaremos *venganza literaria*.

La venganza literaria como recurso de la autoficción

Sin querer decir que sea el único, mediante la parodia, JRP ejerció de "vengador" antidictatorial a través de la narrativa. Lo demuestra casi toda su obra de ficción y lo ratifica el desarrollo de sus *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1927), que no es, al menos en su apariencia y propósito, un libro ficcional, pero en el que sí se aprecian el entorno sociopolítico y muchos de los personeros públicos o estereotipos sociales que ya habían sido caricaturizados en sus novelas y cuentos³. Aunque no sea así para el lector profesional, sabemos que quien se acerca a la literatura con la finalidad de recrearse busca, por lo general, alguna referencia de "su" realidad (o la de otros) con la cual asociar los contenidos del texto. Si no ha sido suficientemente alertado, no es extraño que quien lee intente asimilar, por ejemplo, la voz textual del narrador con la persona que ha escrito el libro (Lejeune, p. 50), sin dejar de lado que, finalmente, con el paso del tiempo, el autor empírico se esfuma y termina convirtiéndose en un sujeto abstracto que solo representa una cultura (Casas, p. 2)⁴. Tampoco es extraño que busque asociar a ciertos personajes con seres reales a quienes conoce o de quienes ha tenido noticia (Reisz, p. 77). No faltan quienes asuman que, a partir de una consideración general de la autoficción, todo texto literario podría ser autobiográfico o autoficcional (Alberca, p. 7), independientemente de que incluso, a veces, sea el mismo autor o autora quien se resiste a aceptar dicha posibilidad (Bettina Pacheco Oropeza, p. 119)⁵. A veces no les falta razón, solo que la autobiografía podría distanciarse de algún modo de quien la ha escrito⁶.

Sacando provecho a esa creencia, hay quienes se dedican a utilizar la escritura literaria (sea cual sea su género) no solo para liberarse de sus traumas y demonios (Raymon Williams, p. 16), sino también como recurso para expresar desavenencias, saldar discordias, aclarar posiciones ideológicas, exponer puntos de vista o, simplemente, ajustar cuentas (consciente o inconscientemente) en contra o a favor de personas, procesos o contextos. En cuanto a personas, toman como referencias algunas de sus características; las sacan del universo físico, las aderezan con otros rasgos (que pueden ser también de otros u otras), a

3. Aunque en el enfoque de este trabajo las hemos asumido dentro del testimonio, a decir verdad, nos preguntamos a veces si, leídas desde nuestra distancia temporal, no contienen entremezclados hechos ficticios, lo que las acercaría igualmente nuestro tema, la autoficción. Para la discusión sobre el carácter genérico de las *Memorias...* (testimonio, memoria, historiografía, autobiografía, novela autobiográfica, crónica, etc.) y de cómo fueron leídas en diferentes momentos, remitimos al exhaustivo recuento de Osorio Amoretti (pp. 66-82).

4. "La autoficción puede interpretarse como la formulación de una pregunta que queda sin responder en torno a quién escribe el texto" (Casas, p. 2).

5. Pacheco Oropeza refiere en su trabajo el caso concreto de la española Rosa Montero, quien parece negar el carácter autobiográfico de algunas de sus obras (p. 119).

6. No es nuestra intención disertar aquí sobre la relación entre autobiografía, diarios, memorias y/o autorrepresentación. Una puesta al día sobre estos tópicos aparece en Javier Sánchez Zapatero (p. 8). En cuanto a la relación entre autorrepresentación y vida, puede verse también el trabajo de Pacheco Oropeza (p. 119) referido antes. Para una discusión acerca de las variantes de la autoficción, sugerimos revisar Manuel Alberca (pp. 7-8) y Susana Reisz (pp. 83-86).

veces las disfrazan y, mediante la parodia, la ironía, el sarcasmo u otros recursos retóricos, las convierten en personajes y las ponen a convivir en esos pequeños mundos de papel (o, ahora, de electrones) que son las obras literarias.

En este trabajo se asume la autoficción desde esa perspectiva general, incluso en casos en que no sea posible asimilar algún personaje con el autor concreto. Surgiría desde el momento en que se dé la posibilidad de “[...] abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio” (Alicia Molero de la Iglesia, párr. 7). La relación identitaria se daría entre quien ha escrito el texto y el *ente de papel* (Carmen Bustillo, p. 23) que relata la historia metadiegeticamente. Es testigo, pero parece no hacerse presente en la trama; se oculta, aunque puede intuirse su “presencia” a través de las evaluaciones que hace sobre las conductas de los personajes y la valoración de los espacios y del tiempo en que transcurre la trama.

Como hablamos de *venganza*, debe quedar claro que, al menos para esta aproximación, la noción no siempre tiene significado negativo. Adquiere más bien una acepción muy amplia —como se la usa, por ejemplo, en Claudio Magris y Mario Vargas Llosa (p. 19)⁷—, en cuanto recurso que parte de una realidad cercana a quien escribe, ingresa en la ficción y, finalmente, hace difícil diferenciar una de otra. En suma, la utilizaremos como variante de la autoficción, focalizada en la parodia y la ironía como recursos estéticos, sin llegar necesariamente a la *metalexis discursiva*⁸ (Alberca, p. 8).

Así, por mucha ficción y/o fantasía que contenga un texto literario, siempre ha partido de la realidad y, expresa o tácitamente, sea consciente o no, podría contener un mayor o menor grado de cercanía con la vida del escritor, pero este puede asumir, incluso, roles que en muchos casos no se relacionan con su personalidad pública: “En la literatura, el escritor no tiene por qué aguantar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad. Ostenta el privilegio de poder clonar tantos dobles y disfrutar de tantas vidas como le plazca, sin arrostrar las molestias o perturbaciones” (Alberca, citado en Pacheco Oropeza, p. 124).

Quien escribe puede modificar, parcial o totalmente sus vivencias, puede convertirlas en supuesta “fantasía pura”, en ciencia-ficción, en parodia, mas siempre por detrás estará la inevitable experiencia que le ha servido de punto de partida. No obstante, tampoco implica eso que determinados textos literarios constituyan “espejos” fidedignos de aquello que les ha servido de referencia. A fin de cuentas, la palabra más cotidiana constituye una metáfora del referente que le ha dado origen. Esto se acentúa mucho más cuando se trata de la literatura. Aquí cabría perfectamente aquella observación que alguna vez hizo Umberto Eco sobre la

7. “Existe el intelectual que se entrega esencial y explícitamente a la causa pública y existe el escritor que se halla esencialmente cautivado en el combate con sus propios demonios” (Magris y Vargas Llosa, p. 19). Sin duda, JRP desempeñó paralelamente ambas funciones.

8. Aquí se entenderá por tal el recurso narrativo mediante el cual un autor empírico crea un personaje que es su *alter ego*, hasta el punto de conflictuar la interpretación del lector con respecto a quién es quién en la narración: si el autor de carne y hueso o el personaje, como creación ficcional del primero.

falacia referencial: " ... el referente puede ser el objeto nombrado o designado por una expresión, cuando se usa el lenguaje para mencionar estados del mundo, hay que suponer... que, en principio, una expresión no designa un objeto, sino que transmite un contenido cultural" (p. 121).

Esto permite inferir que ni siquiera eso que, por comodidad metodológica, se denomina "realismo" (en novela, en cuento, en [auto]biografía, en cine, en teatro, en la ópera o en cualquier otro género narrativo) alcanza la posibilidad de la simple denotación. Los contenidos de un texto pueden parecerse a lo que imaginamos como realidad, mas no son un retrato unívoco de ella; no podrían serlo, puesto que está de por medio el recurso que se ha utilizado para transformarla y convertirla en algo distinto, el lenguaje (Luis Barrera Linares, p. 49). Las palabras solo simbolizan. Y cuando se entra en el terreno de lo ficticio, se trata de una representación mediada, adicionalmente, por las características retóricas de lo literario, lo estético. Por eso es discutible la afirmación de María Josefina Tejera según la cual: "Para Pocaterra *no es la literatura un modo simbólico de expresarse* ni una fuente de evasión o de compensación; por el contrario, se ciñe a los modelos reales, de suerte que *sus personajes, ambiente y lengua están tomados y reproducidos con fidelidad*. La fuente de su realismo fue una actitud vital: la literatura y la vida, lado a lado" (p. 152; cursivas añadidas). Aquí la autora asume una noción algo simplista del realismo. Según hemos expresado, la realidad no puede *literalizarse* a través de la escritura.

Cuando JRP quiere distinguir su producción narrativa de lo supuestamente "literario", establece una frontera entre la escritura intimista o narcisista, la que el artista escribe para sí mismo, con escaso interés por los destinatarios (prosa "preciosa" la llama sardónicamente [*Política feminista o el doctor Bebé*, p. 29]), y la que se traza como meta cierta función social (preocupación por plantear un diálogo con el receptor y que intenta llamar su atención sobre algo; mostrarle, aunque sea indirectamente, un determinado asunto, para hacerlo consciente de su existencia). Con base en Giorgio Agamben, Julia Musitano aclara que el escritor que se vale de este recurso ofrece su visión como testigo, a diferencia del que asume el desarrollo de la narración como testimonio (p. 112). Veamos entonces lo atingente a la novela que aquí analizamos.

Estructura y desarrollo de *Política feminista o el doctor Bebé*

Política feminista se publica muy cercana a ese lapso hispanoamericano que Ángel Rama denomina de modernización literaria (1870-1910), caracterizado por el logro de autonomía o independencia artística y con base en la formación de un nuevo público para la literatura, esto a su vez sustentado en planes educativos y en la expansión y crecimiento de

comunidades urbanas. Dicho autor resalta, además, la formación de unos destinatarios de la escritura formados a partir de la prensa (pp. 55-69). El caso no fue extraño a Venezuela. Los periódicos abrían el camino hacia la literatura, no solo para los lectores, sino también para quienes la producían. Dos revistas venezolanas de la época, emblemáticas, *El Zulia Ilustrado* (1888-1891) y *El Cojo Ilustrado* (1992-1915), contienen evidencias de sobra para ratificar esto.

Rama destaca como muy importante la relación entre la escritura de creación y la prensa, en cuanto canales interconectados. La última sirve de fuente inicial para establecer nexos con los lectores⁹. De allí se da la transición hacia el cuento, la novela, el poemario y el ensayo, en formato de libro independiente. Además, en el ambiente literario venezolano de principios del siglo XX, hay un mosaico de posibilidades literarias; no existe una sola y única opción para relacionarse con quienes podrían tener interés en lecturas, más allá de los periódicos.

Dentro de ese contexto, el texto novelesco iniciático de JRP comparte el espacio cultural con obras de José Ramón Yépez (*Anaida*, 1872), José María Manrique (*Los dos avaros*, 1879), Eduardo Blanco (*Zárate*, 1882), Manuel Díaz Rodríguez (*Ídolos rotos*, 1901; *Sangre patricia*, 1902), Rufino Blanco Fombona (*El hombre de hierro*, 1907; *El hombre de oro*, 1915).

La naturaleza de las obras referidas es evidencia de que no era momento de una estética única, sino de la convivencia de varias corrientes, a veces bastante lejanas. Baste con mencionar solo la diferente perspectiva retórica y estilística entre JRP y Díaz Rodríguez, como dos extremos entre los que oscilaba el resto¹⁰. La obra de JRP resalta dentro de ese conjunto, no tanto porque fuera mejor o peor que aquellas con las que convivía, sino por su condición autoficcional. Si comparamos algunos rasgos biográficos del autor con hechos y personajes de la novela, podríamos darnos cuenta de esta aseveración. Desde el título y su alusión al personaje, resaltan en ella la intención paródica y la remisión simbólica a la supuesta persona concreta que le diera vida (el doctor Samuel Eugenio Niño Sánchez).

¿Doble titulación?

En cuanto a titularla, no hubo disyunción ni ambigüedad o duda del escritor, respecto de una (*Política feminista*) u otra opción (*El doctor Bebé*). Tal como aparecerá en sucesivas ediciones, posteriores a la de la madrileña editorial América (1918), podría considerarse inadecuado promocionarla con ambas nominaciones (*Política Feminista o el doctor Bebé*). Este errático título doble parece iniciarse en 1937, cuando aparece bajo el sello de la editorial Bolívar, en Caracas (fig. 1).

9. Respecto de esto, ya hemos hablado antes de la intensa actividad periodística de JRP, desde 1907.

10. Jesús David Medina ofrece una aproximación al contexto de la novela de finales del siglo XIX e inicios del XX. Allí ofrece una categoría que oscila entre lo "mimético elevado" y lo "mimético bajo" que, lamentablemente, parece aplicar solo a los personajes y no amplía teóricamente (p. 2). Tampoco menciona la novela de JRP, a nuestro juicio, importante para sus planteamientos de carácter socioliterario.

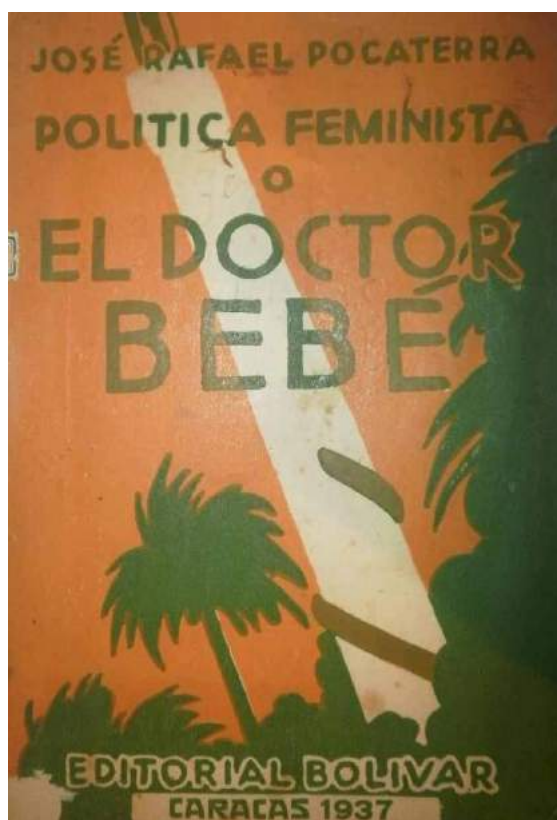


FIG. 1. Portada de la primera edición de la novela con título doble (1937).

veleidades "presupuestívoras" (*Política feminista...*, p. 49)¹¹ del doctor Manuel Bebé (el personaje) y la manera como de ello se benefician algunos de sus allegados: Pepito Salcedo Gutiérrez y la familia Belzares. Esto contradiría la asimilación postulada por Juan Liscano, porque la simbología implícita en el doctor Bebé no tuvo su origen único en la figura del funcionario gubernamental Samuel Eugenio Niño Sánchez.

Ya lo hemos dicho antes: ejercida a conciencia, la venganza paródico-literaria es difícilmente retratista. Recoge su materia prima de varias fuentes, para materializarse estéticamente en una sola instancia ficcional. Por eso, el resultado adquiere carácter abstracto. Lo usual es que se sustente en varios referentes y que, en la ficción, no sea específicamente ninguno de ellos. Es una venganza sana, si se quiere, que alude más a un colectivo que a individualidades específicas. Con base en su experiencia de vida, el autor abstrae y crea estereotipos. No apunta a nadie en particular, pero, a través de ella, muchas personas podrían verse en el espejo. Y en eso consiste el acierto de quien la ha escrito, aunque públicamente lo niegue (Pacheco Oropeza, p. 119). Por ejemplo, en las páginas iniciales, prelude dedicado a Rafael Jiménez Valero, aparece una aclaración de Pocaterra que, aunque parece indicar lo contrario, ofrece un indicio de su carácter autoficcional: "...si alguno se viera retratado en estas páginas, no lo considere oficiosidad del autor, quien no se ha propuesto retratar personas, sino fijar tipos" (p. 30).

Más adelante, ese supuesto rótulo disyuntivo se reitera en 1956, cuando la editorial española EDIME pone a circular las *Obras selectas* del autor. Será el mismo que adopte Monte Ávila Editores (Caracas), al reeditarla de nuevo, en 1990, a propósito del centenario del nacimiento de JRP.

Se publica por primera vez como *Política feminista* (Caracas, editorial Cultura, 1913); aparece fechada entre 1911 y 1912, en Calabozo, estado Guárico. Esto implica que su autor la escribe mientras trabaja, primero, como secretario privado del presidente del estado (Roberto Vargas) y, luego, como tesorero general. Podría parecer casual, pero ambas referencias laborales aparecerán simbolizadas en la novela: un gobernante local y la manera como se administra el presupuesto oficial. Baste resaltar las

11. El neologismo es de JRP; lo utiliza varias veces en la novela.

Entre un título y otro: la trama

En 1913, Pocaterra se va de nuevo a Caracas, pero muy pronto regresa a su estado natal, a ocupar otro cargo público (recopilador de leyes de Carabobo). Poco durará allí, dado que Pedro Emilio Coll (1872-1947), a la sazón ministro de Fomento del régimen del dictador Gómez, lo nombra intendente de tierras baldías del Zulia, estado donde, aparte de haber publicado otra de sus novelas emblemáticas (*Vidas oscuras*, 1916), ejercerá diversos cargos públicos, hasta 1919, cuando debe ingresar de nuevo a la cárcel. No obstante, dos años antes, en una carta con fecha 12 de noviembre de 1917, manifestaba lo siguiente a Rufino Blanco Fombona, en su condición de editor asentado en Madrid: “Por este correo despacho, certificado, un ejemplar de *Política Feminista* (*que ahora se llama El Doctor Bebé*) y sólo lamento no haber terminado mi última novela *Tierra del sol amada*, que es ésta, la que usted tanto conoce” (*El doctor Bebé*, p. 7; cursivas añadidas)¹². Nótese que para nada indica el autor que ahora se le asigne el doble título.

La editorial América respetará la sustitución de uno por otro, cuando, en 1918, aparezca publicada, de nuevo, como parte de la colección Biblioteca Andrés Bello (Fig. 2). Si de parodia se trata, el título sustitutivo dice mucho más y es más directo que el primero.

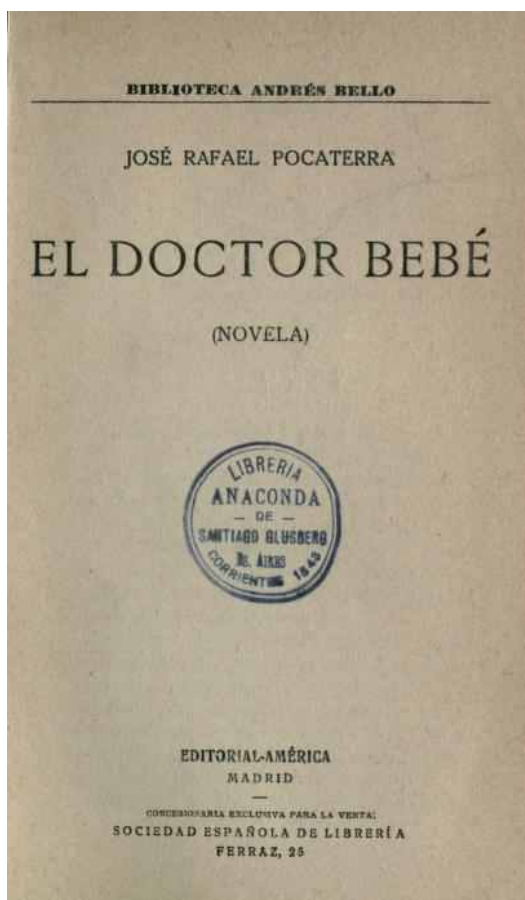


FIG. 2. Portada de la edición madrileña con un solo título (1918).

Entre la primera y la segunda edición, no podríamos tampoco hablar de modificaciones sustanciales de contenido que incidieran en el cambio de título. Ni se agregaron ni se omitieron personajes. El escenario es idéntico y la historia también. Más allá de mínimos e insignificantes cambios puntuales, la novela permaneció inalterada desde su edición príncipe, constituida por trece capítulos. Durante los siete primeros se va desarrollando la presentación de los personajes y el marco en el que se desenvolverán. En primer plano estarían Pepito Salcedo Gutiérrez y la dinastía de las Belzares (doña Justina, orgullosa viuda de don José Antonio Belzares, Carmen Teresa, futura esposa de Pepito, Josefina, predestinada para el doctor Bebé, y Bella, solterona a sus treinta y siete años).

12. La carta aparecerá después incorporada a la edición de la Editorial América (1918). De esa fuente es la cita, p. 7.

A partir del segundo capítulo, sobresale la presencia de Pepito Salcedo Gutiérrez. Comienza también la parodia contra la corrupción política. Primero aparece dicho personaje como escribiente de la dirección de Estadística; después, por obra de su adulancia e incondicionalidad hacia el doctor Bebé, ascenderá a flamante director; fanfarrón, orgulloso, un poco haragán y vividor, de madre viuda y pobre, que hizo lo imposible por mantenerlo y "educarlo". Se le configura tramposo, mendaz, mala paga (adeuda dinero a muchos, desde el cochero que lo traslada hasta el dueño del restaurante donde a veces come). He aquí algunos trazos de su caricatura:

Hijo de un comerciante quebrado, que luego se mezcló en la política, llevándose a la tumba algunas canas y siete mil pesos de la renta de Instrucción [...] (*Política feminista...*, p. 40)¹³.

Su apellido sirvió a Pepito Salcedo Gutiérrez para ingresar en la política [...] (p. 40).

[...] a los veinte años, sabía leer mal, confundía la *c* con la *s*, y en espléndida letra cursiva copiaba versos de Julio Flores¹⁴ en los álbumes de las muchachas de barrio (p. 41).

Públicamente, se rehúsa a utilizar el apellido de la madre (Barrios). Por motivos de prestigio social se adosaba los dos del padre (Prudencio Salcedo Gutiérrez), bajo la excusa de que "no había sido anónimo en la política" (p. 40). Aquí el narrador satiriza indirectamente la costumbre de ciertas familias para valerse del linaje de la ascendencia (por motivos sociales, políticos, económicos). No son pocas las familias latinoamericanas que han practicado este curioso sistema de adoptar de modo compuesto los dos apellidos de algún ascendiente destacado en algún campo, a fin de utilizarlos durante varias generaciones como carta de presentación y constancia sobre la procedencia. He ahí uno de sus antecedentes paródicos de principios del siglo XX¹⁵. Mucho más "aristocráticos" (p. 40) resultaban los dos patronímicos de su progenitor.

En el tercer capítulo aparecen el doctor Bebé, su recibimiento en la estación de ferrocarril como nuevo presidente del estado y otra familia que, a lo largo de la novela, se disputará sus favores con las Belzares: los Montesillo (don Cruz, doña Justina y sus hijas). Verdú, maestro de escuela y poeta (pretendiente de una de las Belzares), ha elaborado un texto de bienvenida que habrá de leer Pepito, a fin de homenajear y recibir al nuevo funcionario. No puede haber mayor sarcasmo y humor en la manera de diseñar estas

13. Esta y todas las citas textuales de la novela que siguen proceden de la edición de 1990 de Monte Ávila Editores, la cual, como ya se ha mencionado más arriba, lleva el título doble *Política feminista o el doctor Bebé*.

14. Julio Flores (1867-1923), poeta colombiano.

15. Situación similar a la que Isaac Pardo (1899) plantea en una novela venezolana anterior, *Todo un pueblo*, relacionada con las aspiraciones del personaje Anselmo Espinosa de tener un apellido notable, distinto del que le había legado su padre (inmigrante): "[Anselmo Espinosa]... hubiera dado la mitad de su hacienda en cambio de un nombre sonoro, de un segundo apellido que le diera visos de nobleza" (p. 15).

escenas. Primero, por el estilo pomposo como ha sido diseñado el discurso. Veamos una pequeña muestra: «"[...] y ungido por el voto de los pueblos – empató el infeliz mientras tres gotas de sudor gordísimas le perlaban la frente – trazaréis una nueva era de honrada administración, secundando así la labor grandiosa de ese hombre [...], de ese hombre que hoy fatiga" – y se volvía hacia Verdú». (p. 56).

En segundo lugar, hay que mencionar la manera burlesca como se va narrando la accidentada lectura que del texto hace un nervioso Pepito Salcedo: «"¡Se le trancó el máuser!", dice alguien del público allí presente» (p. 56). Sobresalen sus vacilaciones y dislates; el modo como va atorándose, hesitando con las palabras, mientras intenta leer, y la actitud de Verdú, quien de vez en vez acude en su ayuda, cual apuntador teatral.

Finalmente, el objetivo se logra; sinceras o no, el discursante recibe las loas y aplausos hasta que "[...] cayó en brazos del doctor Bebé y así fue, de pecho en pecho, estrechando una emoción desmesurada, sonreído, feliz...". (p. 57). Más adelante, el conflicto que justificará el resto de la novela tendrá su inicio durante una sesión de cinematógrafo a la que asiste Josefina Belzares con las Montesillo. La insistente mirada del doctor Bebé hacia Josefina será suficiente para que esta mande a Guillermo, su actual novio, a paseo. En busca de complicidad para conquistar a Josefina, Bebé asciende a Pepito y lo incita a casarse pronto con Carmen Teresa (novia de Pepito). Comienzan las "ayudas oficiales" hacia las Belzares:

Cada día, pródigamente, las Belzares recibían atenciones de este [Bebé], que Pepito agradecía solidario con la familia y "como más viejo en la casa". Ahora aquella protección se extendía hasta él, ¡y de qué modo! Ya no era la escuela de corte y costura para Bella, la inspectoría de escuelas para misia Justina, y la pulsera, la cadena y el solitario para Josefina y Carmen Teresa... También hasta él llegaba la onda de bienestar (pp. 81-82).

Tras ires y venires, coimas, despilfarros del presupuesto oficial y chantajes sentimentales, mediante diversas estrategias (quejas, arrumacos, generación de celos con Isolina Montesillo), Bebé logrará finalmente su propósito de intimar sexualmente con Josefina.

El VIII es el capítulo cumbre de la novela. A partir de aquí, el narrador pone en juego toda la tensión de la historia. Resaltan los mejores momentos de Pepito Salcedo como protegido de Bebé, su aumento de sueldo y su afiliación ya definitiva al gremio de los "presupuestívoros". También es de notar la bonanza de la que, debido a ello, disfrutaban las Belzares, con misia Justina como matrona (a quien, como vimos, sin tener que ver nada con la educación, se le asignó la supervisión de dos escuelas) y Josefina, cual novia de Bebé, con mucha influencia. Pepito hace muy poco de su trabajo y disfruta plenamente de la sinecura; su misión se reduce a adular al jefe y vanagloriarse de su posición ante los parroquianos. También los compositores lisonjeros hacen lo suyo. Este es otro elemento importante para la relación entre ficción y realidad. La biografía del doctor Niño Sánchez destaca su labor de médico, político y compositor (*Diccionario de historia de Venezuela*, párr. 1). En la novela, esto es objeto de burla, pero se atribuye el oficio a personajes secundarios, obviamente

cameladores y muy circunstanciales. Un tal Samuel Poncio compone el vals *Josefina* (dedicado al doctor Bebé). Otro, Díaz Peña, pergeña *El colaborador* (alusivo a Pepito, pero dedicado a misia Justina).

Destacan también las cualidades humorístico-discursivas de Pocaterra, al diseñar escenas de corte cinematográfico. Resumamos una sola como ejemplo. Bebé ha estado encontrándose furtivamente con Josefina. Usualmente, deja sus ropas muy cerca de la ventana y, en una ocasión, estas desaparecen, obligándolo a salir en paños menores, cuando descubre que un intruso se ha posesionado de ellas. Persigue al ladrón, quien logra escaparse, pero en la carrera suelta el paltó (chaqueta). Un parroquiano de nombre Guillermo Huertas González, que está sentado por allí, recoge la pieza y, ante el reclamo, se la entrega "quedándose admirado ante aquella rara indumentaria" (p. 127). Ha reconocido al presidente del estado y, sin que nadie se lo pida, decide "acompañarlo" hasta su casa, mientras van charlando. Pocos días después, como compensación por su silencio, el mismo sujeto es designado para un cargo público.

El conflicto narrativo se agudiza cuando Josefina se descubre embarazada y lo participa a Bebé. Hay propuesta de aborto de parte de él y negativa rotunda de ella. Nadie más lo sabe en la familia. A fin de esconder momentáneamente el sobrevenido percance, Bebé propone a Pepito que se la lleve con Carmen Teresa, a temperar en Puerto Cabello. Buena ocasión para alejarla y poder seguir viéndose con otras. Lingüísticamente, destaca la descripción para ofrecer cada detalle alusivo tanto al puerto y sus alrededores como a la casa a la que llegan, procedentes de Valencia, Pepito, Carmen y Josefina (acompañados de su sirvienta Petronila).

Dos días después, ya instaladas, una tregua afable en ocupaciones, el aspecto nuevo de las cosas y aquella visión de una vida distinta que cada mudanza inspira, se dejó sentir. Las siestas, muy calurosas, adormecían la voluntad. En la mañana percibíanse los ruidos del puerto: crujían poleas, puntualizando su crujir gritos en lenguas extrañas; golpeaban los martinets del dique astillero, o las sirenas anunciaban, junto con el humo negro, que se elevaba por encima de las casas, la entrada de algún vapor. Por las tardes, una languidez adormecida sobre las aguas invadía la ciudad lentamente... (p. 149).

También habría que destacar las reflexiones que mueven los sentimientos de Josefina sobre su inesperado embarazo; meditaciones que, desde ya, preanunciaban su futuro.

Comienza entonces el desenlace. Aunque se sabe estéril, pero a fin de evitar la vergüenza de la familia, Carmen Teresa propone a Pepito asumir ella el embarazo como si fuera producto de su matrimonio. Pepito se comprometerá a ir a Valencia a ajustar cuentas con el doctor Bebé y "meterle una bala a ese vagabundo" (p. 166). Lo hace. Ante un tímido y sumiso reclamo, Bebé se enfurece y lo conmina a buscar otra solución. Dinero de por medio y en actitud de total obediencia, Pepito le ofrece la posibilidad de asumir él la paternidad (con Carmen Teresa). Acuden a una partera caraqueña para que los asista. Nace Eduvigis y al principio logran mantener la farsa. Mediante telegrama, el doctor Bebé felicita a Pepito por el nacimiento de su "primera hija".

El capítulo final marca la decadencia de la familia Belzares. Ha caído el régimen de Cipriano Castro (1899-1908). Josefina es echada de la casa por Pepito, quien argumenta no tener por qué cargar con la hija de otro. “A mí no me pesa el matrimonio [se defiende Pepito, quejándose], porque Carmen es buena; pero si no me hubiera casado hoy sería una alta figura en el Estado; y para colmo de desgracia, tener que cargar con una muchacha que no es hija mía, que con sus lloros no me deja dormir de noche” (p. 187).

Realmente él mismo se ha venido a menos; ha sido también arrojado del cargo: “...le quitaron el puesto porque lo necesitaban para otro Pepito” (p. 184). Metafóricamente, la repentina depauperación de la familia refleja la extinción y degradación del régimen. Con el nuevo gobierno (también dictatorial) pierden todos sus privilegios y canonjías. Se dedican a labores menores en las que fracasan; ya nadie va en su auxilio. La misma metáfora vale para el ascenso/descenso de Pepito Salcedo Gutiérrez. Curiosamente, nada se sabe en este cierre sobre el doctor Manuel Bebé y su destino. Presumiblemente, ha sufrido la misma suerte de su protegido, pero su participación como personaje se había esfumado en el capítulo anterior.

Así, JRP diseñaba a principios del siglo XX un fresco novelístico que supera en mucho la lectura como cuadro (realista) de época o reportaje al que, explícita o implícitamente, se refieren algunos críticos (Larrazábal, p. 11; José Ramón Medina, p. 78; Mariano Picón Salas, p. 272). En realidad, la excusa de una historia de provincia le sirvió como “arma de combate” (Liscano, p. 33), al plantearse la cual obra narrativa ajena a los preceptos modernistas, imperantes dentro del ambiente literario. Para ello acude a la autoficción. No aparece como personaje de la historia, pero se intuye su presencia como testigo en cada hecho relatado. Como diría Molero de la Iglesia (párr. 7), en su discurso se difumina la relación entre historia y hechos ficticios: “En la práctica, se trata de anteponer un artilugio retórico donde tenga cabida lo biográfico (hechos, evocaciones y reflexiones personales); de este modo el discurso referido a sí mismo tendrá lugar dentro de una situación narrativa supuesta, convirtiendo el enunciado en una ficción” (párr. 7).

Tampoco hay que dejar de lado que el argumento de la novela es la parodia de un melodrama, como esos a los que alude su autor empírico en el preludio, según citamos antes, una indiscutible ópera bufa. Aunque no haya sido su objetivo primario, en ella se burla incluso de la poesía imperante, al aludir siempre sardónicamente a ciertos poetas cursilones, a quienes en alguna página de sus *Memorias de un venezolano de la decadencia* cataloga como “soneticidas”. Menciona este neologismo en esa obra, al comentar sobre el poeta Frank García Pregel, compañero de celda, a quien tenía en muy poco aprecio, durante uno de sus tantos pasos por la cárcel, en condición de prisionero. No desperdicia la ocasión para considerar la relación entre algunos poetas y sus modos poco éticos de plegarse al gobierno de turno, independientemente de su inclinación ideológica o modo errático de entender la gobernanza: “Es indudablemente un 'tipo' [una persona] de estudio. Representa una juventud sin camino, cansada, absurda: de ella saldrán mañana los amorales, los 'plumarios' de asalto en las secretarías de gobierno, los soneticidas” (*Memorias*, p. 54).

Aunque parece un efecto casi imperceptible para el lector, en la novela también abundan indicios que generalmente apuntan hacia la conducta y presencia gris de los bardos; de nuevo, la relación entre el testimonio del autor concreto y la (auto)ficción asumida por el testigo:

[Pepito] ... atisbaba tras las columnas de la iglesia o fumaba cigarrillos en la esquina acompañado de un *poeta inofensivo* (p. 42; cursivas añadidas).

De lejos se oían conceptos enconados, se injuriaba a los *plumíferos*, a los *escribidores de no sé qué*, que no van al plomo, que se les agua el guarapo, que se les caen los pantalones (p. 52; cursivas añadidas).

Tras ellos, un *poeta grasiento* asomábase para despreciar el país (p. 72; cursivas añadidas).

La ociosidad le trajo [a Pepito] sus antiguos gustos literarios. Aquellas cóleras contra los "clásicos en desuso" resucitaban en él con más furor. Todavía Valencia no era decadente y *en literatura juzgaba más borracho a Rubén Darío que a Julio Flores* (p. 184; cursivas añadidas).

Desde el comienzo, una de las metas fundamentales de su obra narrativa fue burlarse y caricaturizar el ambiente literario del momento, relacionándolo casi siempre con lo político, muchas veces con el foco puesto en el movimiento modernista y sus estilos grandilocuentes. En esa misma orientación, podríamos recordar una estrofa extraída de otra de sus novelas (*Tierra del sol amada*), en la cual el autor ridiculiza a un "poetica" de apellido Céspedes: "El bardo que te adora tenazmente / dice su verso en tu loor, divina, / que a tu gracia gentil y palatina / unes una mirada opalescente" (*Tierra del sol amada*, p. 354).

Otro aspecto temático que se desliza casi subrepticamente a través de los capítulos es el referente a las críticas a la Iglesia, especialmente a los sacerdotes. Aparte de aludir a este tópico solo referencialmente, el tono burlesco se focaliza esencialmente en la figura del padre Benítez, cuya enfermedad aparece mencionada por primera vez a finales del capítulo VI, para cerrarse en el siguiente. *Hilaridad* podría ser la mejor palabra para referirnos a las escenas tragicómicas mediante las cuales se escenifica su estado final y fallecimiento, momento en el que algunas damas han acudido a auxiliarlo; una de ellas asevera que no está agonizando, que su situación obedece a un "viento encajado" (p. 117).

En síntesis, para justificar la inclusión de esta obra dentro de la diacronía de la novela venezolana del siglo XX, bastaría la mención de cinco palabras clave, aplicables a ella en su conjunto y no solamente por la temática: parodia, caricatura, burla, sarcasmo y, por supuesto, humor. A fin de ampliar nuestro supuesto sobre la venganza paródico-literaria y sus efectos, el recorrido realizado hasta aquí nos permite ahora recapitular algunas ideas sobre la relación entre persona y personaje.

Persona/personaje, intrahistoria y microhistoria

Valerse de los insumos del entorno y utilizarlos para la ficción es un recurso que pudiera ser atribuido a toda la narrativa pocaterrana. Tanto es así que a veces se hace difícil separar nítidamente su obra autoficcional de la que se presenta aparentemente como documental o histórica (el testimonio, las memorias), caso, por ejemplo, de sus *Memorias de un venezolano de la decadencia* (Omar Osorio Amoretti, p. 61). Parece haber consenso de la crítica en cuanto a la parodia que logra el autor cuando se alude al doctor Samuel Eugenio Niño Sánchez como una de las personas que da vida al personaje principal de *El doctor Bebé*. Es significativa la relación fonético-semántica entre el primer nombre y apellido de la persona: Samuel Niño, y el del personaje: Manuel Bebé.

Niño Sánchez, médico y compositor de origen tachirense, fue contemporáneo del autor, vivió entre 1867 y 1937 y formó parte del régimen de Cipriano Castro, como gobernador del estado Carabobo. Llegó a Valencia en 1907 a encargarse de la presidencia del estado. Más allá de haberse casado en 1909 con una dama de la alta sociedad valenciana, María Cristina Passios, nada dice la historia oficial acerca de su vida privada ni sobre su actuación como funcionario público. Estos últimos rasgos sí que resaltan en la novela, una vez que se lo asume como uno de los referentes principales, para ponerlo a vivir en el plano ficcional, convertirlo en personaje. De ese modo, JRP se erige en vengador paródico literario al incorporar exprofeso rasgos de esta y otras personas, recursos impensables en otro tipo de documentación. De ellos los más resaltantes son la conducta de donjuán del personaje, el modo como administra de manera poco honorable los bienes del estado (su vocación "presupuestívora") y el ámbito de corrupción inherente al desempeño de cargos públicos.

De esa manera, como testigo directo, el escritor convierte en ficción lo que la historia oficial jamás registraría, sea porque no ocurrió, sea porque no le interesa, sea por tratarse de hechos que pueden empañar la figura de alguna personalidad relevante o de sus descendientes. Si se quisiera considerar así, es una manera hacer ficción, utilizando como fuente lo que Miguel de Unamuno denominara la *intrahistoria* — no importa si esta fue real o ha sido (re)creada— y que se focaliza en esa actividad social menuda, pequeña, aparentemente insignificante y quizás de poco interés para los historiadores profesionales, pero importantísima para los estudios culturales¹⁶. Una noción bastante más rigurosa y desarrollada de este mismo fenómeno prefiere la denominación y el concepto de "microhistoria": la mirada del investigador focalizada en hechos mínimos, si se los ve en términos dimensionales, pero utilísimos para explicar aspectos quizás intangibles cuando ponemos la mirada en lo macro (Arturo Almandoz, p. 10)¹⁷.

16. El *Diccionario de la lengua española* (en línea) define el término "intrahistoria" del siguiente modo: "Vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible". Este concepto es mucho más que conocido y resulta posteriormente utilísimo para estudiar los textos literarios, contemplado y ejemplificado suficientemente por Miguel de Unamuno en su libro *En torno al casticismo*. También ha sido utilizado por Luz Marina Rivas en el estudio de autoras venezolanas.

17. El autor desarrolla una muy pedagógica y detallada explicación sobre los alcances de la microhistoria, con base en los planteamientos del historiador italiano Giovanni Levi.

Se trata de una estrategia que será marca implícita en toda la narrativa corta y extensa del autor. Y no es poco que la haya propuesto desde su primera novela, diseñando unos personajes que simbólicamente representan a un régimen del que JRP era un notorio y público oponente, incluso teniendo algunas veces que trabajar para él. El mayor aporte estaría en la manera de utilizar esos recursos para, desde la perspectiva paródica, ofrecer una narración en la que es muy importante el circuito espacio-personajes-contexto cotidiano. Amparado en la excusa de dos tramas amorosas superpuestas: Pepito Salcedo / Carmen Teresa Belzares; doctor Bebé / Josefina Belzares; y dentro de un entorno sociopolítico corrompido, se muestran las estrías de una ciudad venezolana, durante la primera década del siglo XX.

Ese mismo propósito se repetirá en sus narraciones extensas posteriores: *Vidas oscuras* (1916), *Tierra del sol amada* (1918) y *La casa de los Abila* (1946), e incluso en buena parte de sus *Cuentos grotescos* (1922). Además, eso permite catalogar a JRP como uno de los narradores venezolanos que estéticamente propone un coherente programa narrativo-geográfico, diferentes espacios nacionales en los que se desempeñó, llevados a la ficción novelesca: "Cada una de sus novelas es una radiografía psicológica de la sociedad venezolana de un período determinado. Son cuadros animados que reflejan sus experiencias en Valencia, Caracas y Maracaibo, ciudades donde vivió y que sirven de marco para recrear minuciosamente las distintas facciones en oposición" (Piero Arria y Valmore Muñoz Arteaga, párr. 37).

Entre otros, más adelante, esto será fundamental en la obra de Rómulo Gallegos, incluida la oposición civilización/barbarie (cf. Pocaterra, *Vidas oscuras*). Y, además, permite proponer a JRP como uno de los más tempranos y perspicaces narradores urbanos de Hispanoamérica, retrospectiva y literariamente emparentado literariamente con otro autor venezolano, Miguel Eduardo Pardo, y su novela *Todo un pueblo* (1899).

En la narrativa pocaterrana, realidad microhistórica y ficción constituyen una argamasa en la que podrían no quedar nítidas las fronteras entre ambas instancias. Para percatarse de ello, bastaría pasearse por las páginas de las *Memorias...* y cotejarlas con el contenido de algunas de sus novelas y cuentos. Vivencias directas o indirectas (a veces hiperbolizadas, recreadas y hasta posiblemente fabuladas) recogidas en las mordaces *Memorias...* parecen haber servido de soporte para el resto de su obra narrativa. Antonio Guzmán Blanco, Cipriano Castro, Juan Vicente Gómez y sus regímenes autoritarios son referencias recurrentes en la narrativa de ficción del autor. Quizás lo único que a veces permite cierto distanciamiento es la posición asumida por el narrador (más que explícita en las *Memorias...* y, a veces, ficcional y metadiegeticamente solapada en las novelas y cuentos). Esto ya aparece reflejado en *El doctor Bebé*. Desde esa obra primigenia se evidencia lo que será el programa narrativo del autor: asumir el despótico entorno sociopolítico y su propia experiencia de vida como referentes y parodiarlos mediante la escritura, convertirlos en símbolos.

Conclusiones y proyecciones

La *venganza literaria*, que aquí hemos propuesto como variante de la autoficción, no es un procedimiento retórico atribuible exclusivamente ni a la literatura venezolana ni a José Rafael Pocaterra. Tampoco la hemos entendido con carácter negativo, sino más bien como recurso paródico para contextualizar la literatura y fusionarla con la experiencia vital del autor o autora. Si nos ceñimos al español, podríamos retroceder varios siglos y llegar hasta las “discusiones” entre Francisco de Quevedo y Luis de Góngora (“Góngora, Quevedo y Lope...”, párr. 5). En cuanto a narrativa, valga el recordatorio del *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita (1330) y de los textos resultantes de las diatribas entre Cervantes y Lope de Vega (Tomás Tómov, p. 618). Siendo estrictos, podemos decir que constituye una praxis usual en el ámbito de las artes en general, solo que algunas veces se la desarrolla conscientemente y otras no. Hay autores/-as que parodian incluso su propia vida, “vengándose” literariamente de sí mismos o de sus familias¹⁸. En el caso de la narrativa venezolana, podría postularse a JRP como autor que acudió a dicha estrategia, explícita y abiertamente, expreso, sin falsos pudores ni recursos inextricables.

Con una orientación paródica innegable, *El doctor Bebé*, es una novela relevante de la década de 1910 en Venezuela. Un marco de referencia sobre las implicaciones entre autoritarismo, corrupción política y deterioro social. Más allá de su estructura, que no deja de ser convencional, habría que resaltar los recursos narrativos y estilísticos de los que se vale el autor para desarrollarla; la manera de plasmar caricaturescamente el ambiente, las costumbres de la época (intrahistoria), y de convertir a personas en personajes de ficción, siempre con la salvedad de que en ello no hay necesariamente correspondencia unívoca. Esto será respaldado por el hecho de que, en la misma década, publica una segunda novela en la que aplica estrategias narrativas similares, pero ahora ambientadas en otra ciudad venezolana, Maracaibo (*Tierra del sol amada*, 1918).

Por otra parte, su aporte sería precisamente haberse desprendido explícitamente de los estándares modernistas y románticos, de las tramas abstractas y los rebuscamientos retóricos, para narrar sus historias burlándose con desparpajo del *lenguaje literario* de su época. En esto, JRP muestra su programa estético desde la primera novela. Muchos de los planteamientos, historias y personajes implícitos en esa *opera prima* serán además la base no solo de su novelística posterior, sino también de su futura cuentística.

Queda pendiente una importante tarea: buscar los nexos con otros escritores venezolanos y /o hispanoamericanos contemporáneos suyos, o posteriores, a fin de establecer una red que, desde la autoficción, permita entender mejor las razones por las que los regímenes dictatoriales utilizan los flagelos de la corrupción y la descomposición social

18. Hay múltiples casos, pero, respecto de esto, podría citar algunos ejemplos concretos, contemporáneos, interesantísimos, al comparar sus (auto)biografías o memorias con la obra: Jorge Luis Borges (argentino, 1899-1986), Rosa Montero (española, 1951-), Gabriel García Márquez (colombiano, 1927-2014), Roberto Bolaño (chileno, 1953-2003) y Renato Rodríguez (venezolano, 1927-2011).

como armas de supervivencia política. Resta también investigar si, a más de un siglo de haberse publicado *El doctor Bebé*, los estereotipos de Pepito Salcedo, Manuel Bebé y el resto de los personajes formaron parte de una distopía y han viajado en el tiempo para permanecer instalados en el contexto literario venezolano de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI.

Referencias

- Alberca, Manuel. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del CILHA*, vol. 7, n.º 7-8, 2005, pp. 115-127. *Biblioteca Digital Uncuyo*, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf.
- Almandoz, Arturo. "El imaginario de la ciudad venezolana: De 1958 a la metrópoli parroquiana. Aproximación desde la historia cultural urbana". *Cuadernos de Geografía: Revista colombiana de geografía*, vol. 20, n.º 1, 2011, pp. 9-20, DOI: <https://doi.org/10.15446/rcdg.v20n1.23063>.
- Arria, Piero, y Valmore Muñoz Arteaga. "José Rafael Pocaterra ante la condición humana". *Espéculo: Revista de estudios literarios*, vol. 23, 2003. *Universidad Complutense Madrid*, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/pocaterra.html>.
- Barrera Linares, Luis. *Discurso y literatura: Teoría, crítica y análisis de textos literarios a partir de los aportes del análisis del discurso*. Caracas, Los Libros de El Nacional, 2003.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona (España), Paidós, 1987.
- Blanco Fombona, Rufino. *Diarios de mi vida*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- . *El hombre de hierro*. 1907. Caracas, Monte Ávila, 1999.
- Bustillo, Carmen. *El ente de papel: Estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Valencia (Venezuela), Vadell Hermanos, 1995.
- Casas, Ana. "Autoficción, discurso político y memoria histórica". *Revista Letral*, n.º 23, 2020, pp. 1-7. *Revistas de la Universidad de Granada*, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/issue/view/833>.
- Diccionario de historia de Venezuela*. Caracas, Fundación Polar, 1997, <http://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/dhv/entradas/n/nino-samuel-eugenio/>.
- Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed., 2014, <https://dle.rae.es/intrahistoria?m=form>. Actualización 2020.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona (España), Lumen, 1981.
- "Góngora, Quevedo y Lope, más que enemigos". *Poética 2.0*, 11 jul. 2016, <http://www.poetica2puntocero.com/gongora-quevedo-lope-mas-enemigos/>.

- Larrazábal, Oswaldo. Prólogo. Pocaterra, *Política feminista...*, pp. 9-16.
- Lejeune, Phillippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas, Publicaciones Españolas, 1973.
- Magris, Claudio, y Mario Vargas Llosa. *La literatura es mi venganza*. Barcelona (España), Anagrama, 2014.
- Medina, Jesús David. "Principios para una teoría de la novela venezolana del siglo XIX y principios del siglo XX". *Literatura y Lingüística*, n.º 11, 1998, pp. 205-217.
- Medina, José Ramón. *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas, Monte Ávila, 1993.
- Molero de la Iglesia, Alicia. «Figuras y significados en la autonovelación». *Especulo*, n.º 33, 2006. *Universidad Complutense Madrid*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>.
- Musitano, Julia. "La autoficción: Una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". *Acta literaria*, n.º 52, 2016, pp. 103-123, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>.
- Osorio Amoretti, Omar. *José Rafael Pocaterra y la escritura de la historia*. Caracas, Equinoccio, 2018, <https://www.equinoccio.com.ve/index.php/colecciones/indaga/jos%C3%A9-rafael-pocaterra-y-la-escritura-de-la-historia-detail>.
- Pacheco Oropeza, Bettina. "Rosa Montero, biografía y autorrepresentación". *Mundo Nuevo*, vol. 12, n.º 17, 2015, pp. 117-126. *Instituto de Altos Estudios de América Latina*, [http://www.iaea.usb.ve/mundonuevo/revistas/MN17/MN_17\(05\).pdf](http://www.iaea.usb.ve/mundonuevo/revistas/MN17/MN_17(05).pdf).
- Pardo, Miguel Eduardo. *Todo un pueblo. 1899*. Caracas, Monte Ávila, 1998.
- Picón Salas, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. 1940. Caracas, Monte Ávila, 1984.
- Pocaterra, José Rafael. *La casa de los Abila*. 1946. Caracas, Monte Ávila, 1973.
- . *Cuentos grotescos*. Caracas, Imprenta Bolívar, 1922.
 - . *Memorias de un venezolano de la decadencia*. 1927. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
 - . *Obras selectas*. Madrid/Caracas, Edime, 1956.
 - . *Política feminista o el doctor Bebé*. 1913. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
 - . *El doctor Bebé*. Madrid, Editorial América, 1918.
 - . *Tierra del sol amada*. 1918. Caracas, Monte Ávila, 1991.
 - . *Vidas oscuras*. 1916. Caracas, Monte Ávila, 1990.
- Rama, Ángel. "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". *Hispanamérica*, vol. 12, n.º 36, 1983, pp. 2-19.
- Ramírez, Fanny. *José Rafael Pocaterra: Dos vertientes y un destino*. Caracas, UCAB, 2006.

- Rivas, Luz Marina. *La novela intrahistórica: Tres miradas femeninas a la historia venezolana*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2004.
- Reisz, Susana. "Formas de la autoficción y su lectura". *Lexis*, vol. 40, n.º 1, 2016, pp. 73-98. *Scielo*, http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92392016000100003&lng=es&tlng=es.
- Sánchez Zapatero, Javier. "Autobiografía y pacto autobiográfico: Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica". *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 7, 2010, pp. 5-17. *Dialnet*, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/236701>.
- Tejera, María Josefina. *José Rafael Pocaterra: Ficción y denuncia*. Caracas, Monte Ávila, 1976.
- Tómov, Tomás. "Cervantes y Lope de Vega: Un caso de enemistad literaria". *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Nejmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Instituto Español de la Universidad de Nejmegen, 1967, pp. 617-626. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-ii-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas--celebrado-en-nijmegen-del-20-al-25-de-agosto-de-1965/>.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. 1902. Madrid, Alianza, 2017.
- Williams, Raymond L. "Los demonios y los traumas de Luis Arturo Ramos y la tribu de Cortázar". *Co-herencia*, vol. 9, n.º 17, 2012, pp. 15-27. *Scielo*, http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872012000200001

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Bosque bañado por luz de luna* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 200 x 200 cm

Militantes de la ferocidad, hijos de la barbarie: la visión de los andinos como responsables de la degeneración nacional en las *Memorias de un venezolano de la decadencia*, de José Rafael Pocaterra

Militants of ferocity, children of barbarism: a vision of the Andean people as responsible for the national degeneration in the *Memoirs of a Venezuelan of decadence*, by José Rafael Pocaterra

Militants de la férocité, enfants de la barbarie : la vision du peuple andin comme responsable de la dégénérescence nationale dans les *Mémoires d'un Vénézuélien en décadence*, par José Rafael Pocaterra

Recibido 15-06-21

Aceptado 31-07-21

Omar Osorio Amoretti¹

University of Connecticut, EUA

omar.osorio_amoretti@uconn.edu

Resumen: Este artículo plantea el problema de cómo la llegada de la dictadura de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez obtuvo una interpretación histórica negativa por parte de ciertos intelectuales, capaz de establecer con fuerza en el imaginario colectivo venezolano la llamada “leyenda negra” del gomecismo. Tomando en cuenta las *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafael Pocaterra, se concluye que la misma está basada en preceptos científicos de la época, cargados de conceptos raciales y culturales los cuales habían sido heredados del pensamiento positivista.

Palabras clave: José Rafael Pocaterra; *Memorias de un venezolano de la decadencia*; Gomecismo; Imagología; Historia de Venezuela.

1. Licenciado en Letras y magíster en Historia de Venezuela por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Actualmente cursa el doctorado en Literatures, Cultures and Languages por la University of Connecticut. Ha publicado: *José Rafael Pocaterra y la escritura de la historia* (Equinoccio, 2018). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5007-6749>



¿Cómo citar?

Osorio, O. “Militantes de la ferocidad, hijos de la barbarie: la visión de los andinos como responsables de la degeneración nacional en las *Memorias de un venezolano de la decadencia*, de José Rafael Pocaterra”. *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 165-175.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This article raises the problem of how the arrival of the dictatorship of Cipriano Castro and Juan Vicente Gómez obtained a negative historical interpretation by certain intellectuals, capable of establishing with force in the Venezuelan collective imagination the so-called “black legend” of Gomecism. Taking into account the *Memories of a Venezuelan of the decadence* of José Rafael Pocaterra, it is concluded that it is based on scientific precepts of the time, loaded with racial and cultural concepts which had been inherited from positivist thought.

Keywords: José Rafael Pocaterra; *Memories of a Venezuelan of decadence*; Gomecismo; Imagology; Venezuela's history.

Résumé: Cet article pose le problème de savoir comment l'arrivée de la dictature de Cipriano Castro et Juan Vicente Gómez a obtenu une interprétation historique négative par certains intellectuels, capable d'établir avec force dans l'imaginaire collectif vénézuélien la soi-disant «légende noire» du gomécisme. Prenant en compte les *Mémoires d'un Vénézuélien en décadence* de José Rafael Pocaterra, il est conclu qu'il est basé sur des préceptes scientifiques de l'époque, chargés de concepts raciaux et culturels qui avaient été hérités de la pensée positiviste.

Mots-clés: José Rafael Pocaterra; *Mémoires d'un Vénézuélien en décadence*; Gomecismo; Imagologie; L'histoire du Venezuela

Introducción

Es bien conocida aquella frase que dijera alguna vez Mariano Picón Salas en la que establecía que, con la muerte de Juan Vicente Gómez, Venezuela entraba por fin al siglo XX. Más allá de lo metafórico del asunto y de sus posibles implicaciones en la interpretación de fenómenos del pasado que atañen a la historia contemporánea nacional, lo cierto es que con ella encontramos la punta de un iceberg que contiene en los niveles inferiores una carga profundamente negativa con relación a la actuación de una dictadura militar regionalista en donde las figuras principales encargadas de ejercer el poder y modificar las relaciones tanto sociales como económicas, pasando por los mecanismos represivos con los cuales preservar el *status quo*, venían de los Andes. Y es que este sector social alcanzó un control en todo el territorio nacional pocas veces visto. Viniendo de una pluma de tan alta calidad, la interpretación (producto de una labor colectiva) devino en verdad inamovible al momento de estudiar ese período.

La llegada Castro y Gómez al poder tiene un significado importante dentro de la historia nacional. En más de treinta años se habrían de acabar, entre otras cosas, las guerras civiles que habían pululado en el país desde 1811, el caudillismo congénito a la caída del orden colonial con la guerra de independencia, la deuda externa e interna y la presencia de una población ampliamente armada. Estos hechos tienen una importancia capital para la consecución de una república liberal democrática, aspiración que habrán de materializar los futuros dirigentes políticos.

Sin embargo, a principios del siglo XX algunas interpretaciones históricas no concuerdan en la interpretación valorativa de aquello que podríamos llamar la “memoria

social” de sus integrantes. Así, no escasean en los albores de dicha centuria quienes consideraban a los andinos en el poder como “gobernantes enemigos” sin ningún escrúpulo, protagonistas de una desgracia que prolongó el camino del país hacia la libertad y el progreso, valores modernos por antonomasia. El caso del enunciado de Picón Salas podría ser el ejemplo más ilustrativo en esta materia.

Las razones para que esto ocurra suelen ser numerosas: muchos de quienes escribieron sobre el asunto fueron testigos directos de los hechos, los habían sufrido o gozado (según la perspectiva del que testimoniaba) y hablaron desde su experiencia. Pero hay otro grupo que, además de eso, los representó de esa manera al concebirlos como parte de una condición social, geográfica e ideológica muy específica que resultaba incompatible con la de los andinos que llegaban de tierras lejanas, aunque igualmente integrantes del país.

En las páginas que siguen se estudia la visión que algunos miembros del sector letrado de inicios del siglo XX tuvieron de los andinos como clase social (no en pocas ocasiones sintetizados simbólicamente en las figuras de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez) y su responsabilidad en el estado en que se deja a la nación tan pronto el último dictador de esa generación muere, abriendo las posibilidades de una regeneración política. En el análisis se tomará como punto de reflexión la obra *Memorias de un venezolano de la decadencia*, cuya difusión tuvo una importante recepción no solo a nivel intelectual (contable a través de las cartas que algunos escritores le enviaron al autor en su momento) sino también en el impacto simbólico generado en el lectorado, lo que contribuyó a la edificación de un imaginario social negativo sobre el papel de los andinos en la historia política de aquellos protagonistas.

La percepción negativa de los andinos. Condiciones para su aparición

Comenzando el siglo XX, la integración de Venezuela es una aspiración que apenas se había logrado obtener en el papel. En términos prácticos no había vías de comunicación entre los distintos estados, salvo los caminos de recuas y rutas naturales que en ciertas temporadas del año eran inútiles por las subidas de las aguas (y no en pocas ocasiones los ríos constituían la forma más segura y rápida de llegar a otros lugares del mismo país). Todas estas vías de comunicación eran herencia colonial, lo que demuestra la pobreza de la nación para poder modernizar incluso aspectos fundamentales para su completa integración económica.

La incomunicación constante entre los diversos grupos humanos repartidos a lo largo y ancho del territorio generó una dinámica social peculiar en la cual, si bien los ciudadanos se consideraban venezolanos desde el punto de vista de la nacionalidad, la predominancia desde el punto de vista de la identidad estaba marcada por la geografía nativa, llegando a caer en el regionalismo como uno de los factores de confrontación social. Había, pues, sectores amplios con culturas y aspiraciones diversas en el plano político y económico desde los inicios de la cuarta república en 1830².

2. Elías Pino Iturrieta ha trabajado este aspecto de la Venezuela decimonónica en su libro *País archipiélago: Venezuela 1830-1858*, Caracas, Fundación Bigott, 2001. A pesar del límite de la fecha, el fenómeno puede extenderse hasta la llegada de los andinos al poder.

Para el momento en el cual los andinos llegan al poder con Cipriano Castro en 1899, su gentilicio es ampliamente desconocido en la historia de Venezuela: sin mayores próceres durante la independencia e incólumes ante los embates de la Guerra Federal, podría decirse que, como se encontraban retirados en aquellas montañas difíciles de penetrar, estuvieron lo suficientemente alejados como para no considerarse parte significativa de la nación. El rechazo que genera su llegada, pues, más que considerarse un grupo de aventureros que han llegado para hacerse con el poder a través de la violencia (había sido el método tradicional de hacer política y de ejercer cambios en el poder en el país en todo el siglo XIX) es producto del resultado de la percepción de los andinos como una suerte de grupo extranjero que ha invadido el país. Así lo demuestra Manuel Caballero cuando señala que la Revolución Libertadora del año 1903 “buscará ser un movimiento de todas las regiones de Venezuela en contra de los andinos” (*Gómez, el tirano liberal*, p. 57). El mismo nombre del movimiento armado da luces al respecto: “Revolución Libertadora”. ¿Libertadora, de qué? ¿Es acaso por una supuesta filiación doctrinaria de Bolívar, el Libertador de América? En lo absoluto. Se trata del movimiento nacional que se ejecuta para liberarse definitivamente de un azote que amenaza la supervivencia de los caudillos y sus intereses, empezando por los más básicos con los cuales mantener el poder: las armas y la hueste que la usa³.

Pero el rechazo no solo es de índole militar, sino también civil. Es el caso de algunos escritores como Rufino Blanco Fombona, que observan en la llegada de este grupo social la transformación negativa de la salud política venezolana y se dedican, por una parte, a denunciar ante el mundo las arbitrariedades que hacen los andinos en el poder y, por otra, a organizar movimientos armados que logren activar una fuerza efectiva que cambie esta situación.

Nacido en la región central y por lo tanto impregnado de valores considerados elevados y civilizados (no en balde es la zona donde históricamente residen los poderes públicos, donde se considera que se generaba mayor cultura y donde se han gestado los grandes cambios históricos nacionales) la llegada de un grupo fronterizo e incapaz de compaginar con estos ideales conlleva a su inmediata condena. Es así como para Blanco Fombona, por ejemplo, se habla del “andinaje” como un mal colectivo que azota a la nación y que es necesario “para salvación de nuestra cultura que el andinismo invasor vuelva a sus guaridas” (*Cantos de la prisión y el destierro*, p. 118). El carácter simbólico es más que evidente al escribirse en el prólogo de una obra literaria, deviniendo así en una suerte de acto de resistencia y rebeldía frente a una figura a quien el mito de palurdo e inculto en grado superlativo no lo ha abandonado incluso después de muerto.

Pero no queda ahí el gesto. La publicación en vida de sus diarios (en parte, al menos así lo alega él, debido a la persecución de la que ha sido objeto por el aparato represivo del régimen que ha llegado a destruir algunos de sus manuscritos) se convierten en el transmisor de ideas idóneas para conocer la realidad de ese “andinaje”. En su lectura encontraremos no pocas veces la asimilación de los andinos (siendo Gómez el epítome de ese colectivo) como la bestialidad hecha carne, pues cuando registra la enfermedad de Castro explica que los sectores ilustrados de la capital lo odian aunque le temen “a la turba de

3. Para conocer más sobre el tema vale la pena leer el trabajo de Inés Quintero titulado *El ocaso de una stirpe*, Caracas, Alfa, 2009.

bárbaros montaraces que lo acompañan” (Blanco Fombona, *Diarios de mi vida*, p. 161), lo que motiva a que se tomen acciones que eviten que el gobierno caiga en manos “bárbaras y andinas –*que todo es uno*– de Juan Vicente Gómez y compañía” (p. 170).

La visión, pues, no está exenta de polémica ante el carácter marcadamente panfletario que lo delimita. A fin de cuentas, Blanco Fombona está haciendo política y su pluma es su mejor arma contra el régimen y lo que representa para él. Se trata de una barbarie viva, no literaria como la que representaría años después Rómulo Gallegos, influenciado por esta misma experiencia.

Pero ¿qué ocurre cuando el discurso está formulado en aras de buscar una verdad histórica? ¿Habrá de verse con los mismos ojos un juicio similar sobre una realidad dada con una metodología aparentemente más rigurosa, más científica, mejor documentada? Parte de esta idea está presente en José Rafael Pocaterra al momento de elaborar sus *Memorias de un venezolano de la decadencia*, un texto que, si bien comparte muchas posturas (por no decir todas) que esgrime su compañero en periódicos, panfletos y diarios personales, tiene a diferencia de este un proyecto que evoluciona y pasa del testimonio a la historia, lo que en la apreciación del lector común es un punto importante en el momento de asumir su contenido como creíble y sus palabras como verdades sólidas. Sobre esta premisa estudiaremos cómo el discurso de Pocaterra sobre los andinos al ser formulado como un conocimiento objetivo de la realidad deviene en un producto histórico que legitima en cuanto tal la valoración de este grupo durante la dictadura de Castro y Gómez.

Memorias de un venezolano de la decadencia. Los andinos ante la historia como responsables de la degeneración nacional

Al igual que su compañero de luchas, Pocaterra vive la represión del gomecismo en varias etapas. Tanto en la del gobierno de Castro como en la de Gómez recibirá prisión de tres años, sumando en total seis de los cincuenta y cinco que habrá de vivir. Esta circunstancia lo obliga moralmente a escribir y denunciar la violencia con la cual se mueve la dictadura ante el silencio de las naciones civilizadas. Es el inicio de lo que, con el nombre de La vergüenza de América, será conocido en el futuro como *Memorias de un venezolano de la decadencia*, en el año 1936.

Considerada por lo general como un mismo texto que se está escribiendo durante más de diez años, hay además un consenso en quienes se han aproximado a su estudio en verla como un gran relato testimonial. Razones sobran para ello: no solo tenemos una constante referencia personal de los hechos ahí narrados, sino también entrevistas a personas que fueron testigos de algunos hechos que desmienten las versiones oficiales sobre puntos importantes en su momento. Así, no escasean quienes ven en él a un “paradigma [de literatura testimonial] en Venezuela (...) producto de asumir una clara posición de disidencia a la dictadura gomecista” (Ramírez, *Ecós del silencio*, p. 14), cuando no un germen de una corriente destinada a producirse con profusión en el país: por su parte José Balza (1998) en *Literatura venezolana: notas para una historia actual* lo considera como “uno de los grandes libros de testimonio de nuestra América (...) Obra desde la cual nacerán futuros testimonios de desconsoladora importancia: *Se llamaba SN* (1964) de José Vicente Abreu,

sobre la tortura en la época de Pérez Jiménez y sus connotaciones; *Aquí no ha pasado nada* (1972) de Ángela Zago, sobre la guerrilla en la década de los sesenta” (p. 710).

Y es que como llega a decir el autor en su introducción: “Hemos escrito nuestra verdad –deficiente y todo– pero verdad. Sonó la hora de que se llamen las cosas por sus nombres y no los nombres por sus cosas” (Pocaterra, tomo I, p. 11). No sería, pues, sino otra requisitoria en contra de los andinos.

El problema está en que no se toman en cuenta los tiempos en los cuales fueron realizados ambos textos, y si bien aquello que Pocaterra comienza a escribir a principios de 1920 en prisión estará incluido en la versión definitiva del texto del año 1936, no menos lo es el hecho de que en 1927 *La vergüenza de América* es un texto publicado en el exterior, denunciando una dictadura que está viva y al tanto de esta publicación en Colombia, y en el año 36 *Memorias de un venezolano de la decadencia* es escrito por un autor exiliado en Canadá, constantemente investigando lo que ha ocurrido en el país, recabando documentos y testimonios que finalmente serán formulados en un discurso cognoscitivo y totalizador de ese momento histórico. En pocas palabras, estamos en realidad ante dos textos escritos en épocas distintas y con intenciones antagónicas en el tiempo. En el primero está la clásica función pugnaz de las letras, en el segundo la serenidad de quien estudia con rigor el proceso social venezolano.

Esto nos lleva a la postulación de que el texto de Pocaterra en su versión final aspiró a convertirse en un texto histórico que explica qué ocurrió en la Venezuela de principios del siglo XX. En esta interpretación de los sucesos los andinos constituyen el componente social fundamental, novedoso y responsable de lo acaecido en el país hasta la muerte de Gómez.

Es evidente desde el mismo título del texto el carácter negativo de su exégesis histórica, y dentro de ella el componente que valora en extremo como objeto de estudio no es el institucional sino el social (¿acaso puede haber instituciones decadentes en sociedades virtuosas?). El eje de esta circunstancia gira en torno al “andinaje” del que hablaba Blanco Fombona, hasta el extremo de que el punto de inicio del relato comienza con la irrupción de los sesenta llegando, luego de una revolución exitosa, a la región central. La violencia, tan típica de estos movimientos, es retratada con detalle y no deja espacio a los ambages cuando, de manera lapidaria, al presentar a Castro y a Gómez sentencia: “Habían llegado los bárbaros otra vez” (*Memorias de un venezolano de la decadencia*, tomo I, p. 18).

Se trata, una vez más, de montaraces sin ningún tipo de cultura. ¿Sería por casualidad el producto de una predisposición de hombres centrales para los cuales todo lo que no esté dentro de su centro constituye por lógica deductiva un fenómeno marginal? No es del todo desechable, si comprendemos que, aun en pleno siglo XXI y a pesar del desarrollo de las vías comunicacionales que han cambiado mucho la forma en la cual los habitantes se integran y se sienten identificados con la nación, prevalece el adagio polémico que establece que “Caracas es Caracas; el resto monte y culebra”.

Tan extranjeros son considerados que incluso se formula una explicación a esta condición de los andinos: son el producto de una población desconectada de cualquier evento histórico forjador de la nacionalidad venezolana y su sentimiento nacionalista: “Ellos son, generalmente, [los andinos] descendientes de los comerciantes isleños o de los mulatos

reacios que se ocultaban por los riscos de la Cordillera cuando el relámpago de la libertad trazaba su parábola de fuego en el alma nacional” (tomo II, p. 116). Es por eso que su participación en el Gobierno no puede ser otra cosa sino el producto de una “brigada de genízaros” (tomo II, p. 54) que se hicieron con lo que no es suyo y que han dirigido a la nación bajo falsos conceptos de patriotismo y favorecido sus propios intereses regionales. Y aunque escribe para la posteridad y aspira a ser una historia que desmonte la versión oficial de los sucesos ocurridos durante el “andinaje”, opina con total subjetividad: “¡Qué van a sentir por la Patria los hijos de peones huidizos o de cuatreros errantes! La patria para esta gente es la befa y el escarnio de los suyos, la guapeza a salvo y con armas, el Panteón melancólicamente abierto para isidros y sus novias... Unos cohetes en la plaza, una música, una polvareda, y todo ellos tras el decreto fijo, inexpresivo, reglamentario en la página de la *Gaceta Oficial*, bajo el rubro del ministerio de Relaciones Interiores y el refrendo del de Guerra” (tomo II, p. 116). Un sentimiento al cual en su momento podría haberse adscrito más de una persona, fuera central, oriental o coriano.

A su vez este acto cuasixenofóbico viene acompañado del rechazo de una dinámica completamente incompatible con los valores políticos defendidos por la élite cultural venezolana y que, con sus altos y sus bajos momentos, se aplicaron en la política nacional⁴.

No son bárbaros por los rasgos fenotípicos (aunque al final este regionalismo configurará simbólicamente esa idea), sino en parte por lo que han traído consigo y los efectos que han acarreado al país. El principal elemento de convicción se encuentra en la violencia de su gente. En ellos vive aquello que toda sociedad civilizada aspira a contener en aras de la armonía en el Estado: las pasiones humanas y el ejercicio de la fuerza como forma de imposición sobre los otros. Simplemente no existe en ellos el diálogo, el concepto de adversario y su necesaria fórmula pacífica de mediación de conflictos. Y esta inserción en el manejo del poder político (cuya influencia llega a ser decisiva en el comportamiento de la ciudadanía, si es que el ejercicio de la política es por naturaleza orgánica y, en consecuencia, no hay acción sin modificación en el resto de sus componentes) no podía ser menos calamitosa para la historia nacional:

Estos hombres de 1899 han traído una doctrina de ferocidad; en su incultura, en su concepto primitivo de las cosas, para ellos no existe el adversario político sino como un enemigo a quien deben asesinar, eliminar, envenenar, destruir. Todo es lícito contra “el enemigo”: el enemigo es el malo, el enemigo está fuera de la humanidad: debe matársele a palos, a hierro, haciéndole ingerir arsénico o vidrio pulverizado... El asunto es que desaparezca: en la emboscada del tiro de “cachito”, a la vuelta de cualquier sendero, o pagando a un asesino urbano, o dejándole perecer en un calabozo... ¡Hablan de infidencias y de traiciones los que sólo han surgido a fuerza de traiciones e infidencias! Por eso viven sospechando de todo; por eso están en sobresalto y perenne de sucumbir a mano airada...[...] Estos hombres sin moral ni rudimentarios principios de sociedad;

4. Habría que recordar los gobiernos de Antonio Guzmán Blanco, Raimundo Andueza Palacios, Juan Pablo Rojas Paul y Joaquín Crespo en donde si bien había un tratamiento despótico con la oposición política, había al mismo tiempo una tolerancia mínima a la disidencia y a la crítica que, al erradicarse de pleno con la llegada de los andinos al poder, los hizo ser visto por sus conciudadanos como seres incivilizados y brutales.

estos hombres, que permanecen en la penumbra de la selva, en la frontera de la civilización, más allá del derecho de gentes, más acá del simple instinto troglodita, han alcanzado la audacia y la impunidad de sus hábitos porque la sociedad, sorprendida, desconcertada, aterrada, finalmente, aún no se ha atrevido a trazarles el límite a plomo, a hierro, a latigazos... (tomo II, pp. 45-46).

La explicación se complementa en la descripción de personajes existentes durante el régimen y que aplicaron esta “doctrina” en aras del control social. Casi todos pasan a la historia como hijos de un declive generativo que inevitablemente repercutía en sus valores morales. Los esbirros de Gómez, algunos de ellos miembros de la policía especial (La Sagrada) son así no por el producto de la geografía nacional (una causa que podría significar un talante positivista en la construcción de conocimiento histórico) sino gracias a algo más biologicista y en consecuencia de mayor incidencia humana: una degeneración.

Las palabras con las cuales describe el comportamiento de estos personajes están destinadas a representar fielmente ese estado espiritual que los movía. Un personaje de la época llamado Pedro García “procede con una obediencia de turco boshandí, de tártaro”, y uno de los carceleros que lo atiende cuando está a punto de ser ingresado a La Rotunda llamado “Cara e caballo” es mucho peor físicamente de lo que el apodo puede remitir: “El apodo no le va bien. Se insulta de un modo grosero al noble animal. Es una faz lombrosiana, de mandíbula enorme, de ojos tártaros. Las bestias no tienen esa expresión. Los que conocen esa variedad de saurios que llaman “baba” en nuestros llanos hallarán en aquel cráneo achatado con dos protuberancias frontales y un maxilar de pesadilla el perfecto símil para este malhechor” (tomo II, pp. 252-253)⁵. Incluso aquellos que ejercen funciones civiles (y en consecuencia aparentemente inocuas) no escapan a esta condición, pues el secretario que lo atiende, de apellido Roa, “cuando sonrío en la cara vulgar resultan sus dientes blanquísimos, cortados en punta como los de un tiburón” (tomo II, p. 263).

La animalización es una correspondencia de la maldad gestada en esa banda de “bárbaros que merecen más piedad que cólera” (tomo II, p. 261) y que llegaron a dirigir los destinos de la nación guiados por “*un régulo de barba en punta y mandíbula prognática bajo unos ojos árabes que se velaban en sensualidades simiescas*. Vinieron, bajo el crepúsculo y la traición; impusieron por la unidad, por una disciplina, por un cierto sentido ofensivo y defensivo de solidaridad que margariteños y corianos, zulianos y mirandinos nunca han logrado entender” [cursivas nuestras] (tomo II, pp. 100-101). El líder de esta camada de destructores, Juan Vicente Gómez, es la encarnación humana de todos estos antivaleores.

Guiados por un sentimiento de unidad que los fortalece frente al resto de la sociedad venezolana, en las *Memorias de un venezolano de la decadencia* Gómez constituye el factor principal de perversión moral y tiranía. Sin su consentimiento nada de lo que ocurrió por más de veinte años (a saber: una catástrofe social de heridas profundas en la colectividad venezolana) hubiese tenido lugar. Es así como, en un gobierno altamente personalista,

5. No debe tomarse a la ligera la alusión a la doctrina de Cesare Lombroso, pues tiene una alta consonancia con las ideas sobre la degeneración que se han desarrollado en este trabajo. Esta desviación moral genética de los andinos se manifiesta en una serie de características repetitivas en los esbirros y andinos en el poder en general, delatando así tanto un argumento científico (Lombroso pertenece a la escuela positivista del derecho italiano) como una respuesta histórica y social.

conocer al tirano es indagar la naturaleza de la tiranía. En consecuencia, buena parte de sus páginas están destinadas a retratarlo y con ello erige el epítome de la llamada “leyenda negra” de Gómez, en tanto figuración final de la maldad y la enemistad.

En ese sentido, la moralidad es la gran ausente en su retrato:

Si en este hombre [Gómez] hubiera un germen definido hacia el bien, lo hubiéramos advertido. Su inferiorísimo tipo moral le aplasta: quiere ser justo y resulta cruel; pretende ser buen padre y fomenta vicios y desmanes y crímenes; deja de robar y le invitan al robo; se niega a matar y le echan los muertos al hombre (...). Aborrece a los caraqueños por sus chascarrillos; no sabe reír la buena risa; no entiende la gracia fresca de una broma sin trascendencia: Cervantes ríe:... -“Es un enemigo”; Tartufo aplaude: “Es un amigo”... Amigo, enemigo. Sobre estos dos polos gira su comprensión: el enemigo, el malo, el que no mata junto con él, el que no roba en su compañía o admite la parte que le sobra al león; el amigo... un pobre diablo en cuatro patas, haciendo zalemas por entre sus espuelas, con una “manifestación” en la mano como el pandero del gitano que baila el oso (tomo I, pp. 161-163).

A través de esta construcción del sujeto histórico, se desarrolla la parte más importante del texto que confirma lo que puede parecer producto de la bilis o de una denigración subjetiva con fines de venganza: la narración de las torturas y los abusos de poder. Es parte fundamental del libro y se puede resumir muy bien en la tercera parte titulada “La vergüenza de América”, el mismo apartado que se escribió por primera vez y se publicó en 1927, ahora anexado a un proyecto de mayor alcance. Todos los sucesos contados en sus páginas tienen una investigación de por medio en la que cada nombre lo atestigua cada tumba. No hay así un matiz positivo en el caso de los andinos en la historia contemporánea venezolana: son la causa y al mismo tiempo el producto de una sociedad que llevaba dentro de sí una descomposición tan grande que la llegada, al principio insólita, al poder se convirtió en el maridaje perfecto de una “Venezuela emasculada” que se había tendido “a dormir bajo un manzanillo de bienestar soporífero con el más alto representante de todos los vicios de deformación que la venían caracterizando” (tomo II, p. 385).

La muerte del dictador marcaría el inicio de su difusión definitiva en la población venezolana. Nacida en un principio como panfleto político que buscara una respuesta internacional ante los abusos de una tiranía en el continente americano, terminó como la materialización de una interpretación histórica de un momento crucial de Venezuela. El empleo de la narración (heredera de una historiografía decimonónica que no habría de cambiar sino a mediados del siglo XX con las escuelas de historia en las universidades) ayudaría a generar un sentido más convincente a lo vivido. Una historia sin duda fascinante para la comunidad, pues si algo había sido pan nuestro de cada día para quienes vivieron la quietud del gomecismo había sido el rumor, ese saber de oídas cosas que no podían hablarse porque hasta las paredes parecían estar atentas a lo que la gente comentaba. Una historia que rompe desde su aparición la fuerza coercitiva de la historia escrita, que en ese momento equivalía lo mismo a decir interesada, censurada, acomodada a los intereses de la dictadura andina, y la desplaza para convertirse ella misma en la “verdadera historia” del gomecismo. Indudablemente, Pocaterra con esta publicación obtiene su cometido, y con ello propaga una representación desfavorable de los andinos en la memoria colectiva nacional.

Conclusiones

1. Las condiciones geográficas de la Venezuela del siglo XIX dieron como resultado el fenómeno del regionalismo, un elemento que dificultó la integración nacional desde el punto de vista identitario entre los diversos grupos humanos distribuidos en el país. Así, con la llegada de los andinos al poder a través de la llamada Revolución de los Sesenta, el primer sentimiento nacional fue de rechazo absoluto, considerándolos como una fuerza invasora no venezolana. Parte de este suceso se explica por el hecho de que durante la historia republicana no hubo representantes importantes en ese grupo y los numerosos acontecimientos que conforman la historia patria, que fue uno de los elementos ideológicos fundamentales en la forja de la identidad venezolana.
2. El rechazo tiene otras aristas mucho más comprensibles desde el punto de vista práctico. Por una parte, los andinos arrebatan la cuota de poder que los caudillos del resto del país habían tenido desde los inicios de la cuarta república (1830) al conformar un ejército nacional; por otra parte, quienes están en el poder no son propiamente gente abocada al ejercicio civil del poder político, lo que en otras palabras se traduce en aquella “doctrina de la ferocidad” denunciada por Pocaterra. Esta práctica choca con los valores que se habían llevado con sus altos y sus bajos en la región central (que es donde radica el poder político y donde vive por lo general la élite), léase: los intelectuales. El contacto entre ambos mundos llevaba irremisiblemente la vivencia en carne propia del conflicto entre la civilización y la barbarie, problema que ya tiene una elaboración sistemática en la intelectualidad (ya en el pensamiento positivista está presente) y frente al cual se percibe que este último es el gran victorioso.
3. Con la publicación de las *Memorias de un venezolano de la decadencia* un año después de la muerte de Gómez, José Rafael Pocaterra supera la fase panfletaria y abiertamente testimonial de *La vergüenza de América* del año 27 para entrar en otra mucho más rica y compleja a nivel conceptual: la interpretación histórica de un período largo y de consecuencias inevitables para el país. Esto lo lleva a considerar el problema como un tema de historia social, aunque otros elementos no están exentos en ella. Para ello utiliza todo lo expuesto en el modelo textual anterior y lo subsume como material de primera mano que le permita respaldar este nuevo objetivo. En él, parte importante de la argumentación que explica la decadencia nacional está en la llegada de los andinos como grupo regional promotor de esa degeneración social. Los rasgos de sus líderes tanto a nivel físico (mandíbulas prognáticas, frente chata, ojos rasgados) como culturales (“a Gómez el sonido de una carreta le parece un endecasílabo” (tomo I, p. 185) constituyen rasgos inequívocos de una raza incivilizada, surgida nada menos que de las zonas más montañosas del país (son, pues, en el peor sentido de la palabra, montaraces, “gente de monte”, como se diría en términos más actuales). Las descripciones de los personajes responsables de conducir la política nacional serán lo suficientemente abundantes y detalladas para convencer al lector de la certeza de esta afirmación, la cual aspira a ser histórica, así como de la investigación que realiza. Esto, conjuntamente con la narración de las desgracias que ocurran en el país, será la causa por la que entronizaron sin mayor resistencia.

En consecuencia, esta visión negativa del andino delata también un conflicto cultural profundo entre una zona central y otra periférica cuyos patrones de comportamiento no coinciden. El discurso de las *Memorias de un venezolano de la decadencia*, de marcado talante investigativo, legitima esta visión que comenzó siendo inmediata y virulenta (como en el caso de Rufino Blanco Fombona) al otorgarle un sentido más profundo, en tanto grupo social heredero de una cultura que, al instalarse en el corazón de la república, generó una dinámica político-social destructora: la gestación de la decadencia mayúscula. Sería cuestión de tiempo para que su lectura a través de las generaciones de lectores asentara dichas ideas con la autoridad que sólo un texto como este, que rescató información soterrada por la censura gubernamental, pudo establecer.

Bibliografía

Balza, José. "Literatura venezolana: notas para una historia actual". *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1998.

Blanco Fombona, Rufino. *Diarios de mi vida*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

_____. Prólogo de "Cantos de la prisión y el destierro", en *La oposición a la dictadura gomecista. Liberales y conservadores*. Caracas, CPPV-SXX, 1983, tomo II, volumen I.

Caballero, Manuel. *Gómez, el tirano liberal (anatomía del poder)*, Caracas, Alfadil Ediciones, 2007.

Pocaterra, José Rafael. *Memorias de un venezolano de la decadencia*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.

Ramírez, Fanny. *Ecós del silencio. Panorámica del testimonio venezolano, 1960-1990*. Caracas, Ediciones Faces UCV / Fundación Celarg, 1998.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Cipreces nocturnos* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm

Las imágenes sensoriales en algunos relatos de Gustavo Díaz Solís

Sensory images in some short stories by Gustavo Díaz Solís

Les images sensorielles dans quelques nouvelles de Gustavo Díaz Solís

Recibido 06-07-21

Aceptado 05-09-21

Robert Guerrero Pérez¹

Universidad Simón Bolívar

robertguerreroperez@gmail.com

Resumen: En este artículo se realiza un análisis descriptivo de algunos relatos del escritor venezolano Gustavo Díaz Solís, con base en las imágenes sensoriales, tema recurrente en la segunda etapa de la obra de este autor. Las imágenes, aunque frecuentemente se suelen vincular con el sentido de la vista (imágenes visuales), son aplicables al resto de los sentidos. Sobre la base de estas se analizan los cuentos “El niño y el mar”, “Arco secreto”, “Crótalo”, “La efigie”, “Ophidia”, “El punto” y “Cachalo”. En la lectura crítica que parte de lo sensorial se encuentran aspectos como la descripción minuciosa a nivel visual de las escenas, los cuestionamientos a personajes por los sonidos que emiten un olor que expelen, el rol del olfato para algunos personajes, o la temperatura ambiental, entre otros.

Palabras clave: Imagen sensorial; Gustavo Díaz Solís; Literatura venezolana.

1. Magister Scientiae en Literatura Iberoamericana (ULA, 2012). Politólogo (ULA, 2010). Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana (ULA, 2008). Doctorando del Doctorado en Ciencia Política de la Universidad Simón Bolívar, Venezuela. ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-2789-7869>



¿Cómo citar?

Guerrero, R. “Las imágenes sensoriales en algunos relatos de Gustavo Díaz Solís”. *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 177-192.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: In this research paper we analyze some selected short stories by the Venezuelan writer Gustavo Díaz Solís. This analysis is carried out by studying sensorial images, a recurring topic in the second stage of this author's work. Although images are often linked to the sense of sight (visual images), they are also applicable to the rest of the senses. Based on this idea, we analyze the following stories: "El niño y el mar", "Arco secreto" "Crótalo", "La efigie", "Ophidia", "El punto" y "Cachalo". By making a sensory reading, we find aspects such as a detailed description at a visual level of scenes, a questioning to the characters because of the sounds they make or odors they produce, the role of smell for some characters, or the ambient temperature, among others.

Key words: Sensorial image; Gustavo Díaz Solís; Venezuelan literature.

Résumé: Cette étude analyse des nouvelles sélectionnées de l'écrivain vénézuélien Gustavo Díaz Solís, à partir d'images sensorielles, un thème récurrent dans la deuxième étape du travail de cet auteur. Les images, bien qu'elles soient souvent liées au sens de la vue (images visuelles), sont aussi applicables au reste des sens. Sur la base de ceux-ci, on analyse ces histoires: "El niño y el mar", "Arco secreto" "Crótalo", "La efigie", "Ophidia", "El punto" y "Cachalo". Dans la lecture sensorielle, il y a des aspects tels que: une description détaillée au niveau visuel des scènes, l'interrogation des personnages sur les sons qu'ils émettent ou l'odeur qu'ils expulsent, le rôle de l'odorat pour certains personnages (chasseurs), ou encore la température ambiante, entre autres.

Mots clés: Image sensorielle; Gustavo Díaz Solís; Littérature vénézuélienne.

Helen, en medio de esta soledad que huele a sangre,
 no me queda otro pensamiento sino en ti.
 Pienso tanto.
 En tu boca de paloma desangrada,
 en tus ojos que hablaban
 con profunda timidez,
 en tu talle de flor adolescente.
 Pienso tanto, Helen, que quisiera cubrirme con el manto
 de nuestros antiguos tiempos.

ANTONIO PÉREZ CARMONA

1. Introducción

Diversos críticos que han estudiado la obra de Gustavo Díaz Solís (1920-2012) afirman la presencia de dos etapas en su obra. Generalmente ubican la primera (influida por el criollismo) con la publicación de su primer libro, *Marejada* (1940), aunque haya huellas estilísticas del criollismo en relatos anteriores, caso de su primer cuento, "Curandero"

(1938). En la segunda se encuentran muchos de los textos que lo han consagrado como un gran escritor de la literatura hispanoamericana. En esta se aleja de la narración ampliamente influenciada por el criollismo; son recurrentes las imágenes sensoriales en esta fase. Al respecto de esta segunda etapa, Orlando Araujo señala:

La bibliografía posterior de este narrador [la escrita en su segunda etapa] se enriquece con cuentos de una factura literaria pocas veces igualada en Hispanoamérica. Se citan cuatro al nivel de los buenos cuentos de la lengua: “El hechizo” [sic], “Arco secreto”, “El niño y el mar” y “Ophidia”. (p. 312)

Uno de los principales críticos literarios de la obra de este autor, Cósimo Mandrillo, refiere sobre estos períodos lo siguiente:

El primero compuesto por aquella parte de su narrativa en la que a todas luces persiste una estética ligada al discurso de lo autóctono, encabezado en ese momento por Rómulo Gallegos. El segundo período lo integran cuentos nítidamente separados de los anteriores gracias a una profunda renovación formal y temática. (*Víbora y barro*, p. 11)

Las imágenes sensoriales son recursos reiterativos en la obra de Gustavo Díaz Solís. Este escritor logra aludir en sus escritos a imágenes referidas en todos los sentidos. Agrega Mandrillo: “[es un] escritor en el que incluso las reflexiones que hacen sus personajes suelen estar expuestas sensorialmente” (“Aproximaciones a la técnica narrativa...”, p. 97).

2. La imagen sensorial

Sobre el vocablo *imagen*, refiere Joan Corominas: “Imagen, tomado del latín *imago*, -*inis*, 'representación, retrato', 'imagen'” (p. 990). Gayol Fernández plantea que “[p]or su etimología, imagen es toda figura o representación mental de las cosas. Puede ser real o ficticia. Imagen real es el retrato fiel de los objetos científicos y corpóreos, que la memoria conserva y produce el recuerdo” (p. 132). En otra definición se indica que “la imagen es una cristalización de lo real [...] la imagen es imagen de alguna cosa [...], al principio pretende sostener relación con un [referente] real que es por lo menos un punto de referencia objetivo” (Moles, p. 13), a lo que agrega este autor: “La función más objetiva de la comunicación es, puede decirse, transmitir imágenes” (p. 11). Dice Wolfgang Kayser sobre esto: “El hablante no expresa en realidad ningún pensamiento. Lo que hace es indicar, indicar cosas y procesos, suscitar imágenes” (p. 415). La imagen nunca será igual a la realidad sino una aproximación a ella, una representación que surge como una suerte de acercamiento a la realidad. En este sentido, para este autor, la realidad de imagen en referencia al texto literario estaría en correspondencia con la siguiente certeza: “ni siquiera en los textos más descriptivos el que lee o escucha ve surgir verdaderas imágenes” (p. 165).

No obstante, al hablar de imágenes no solo se hace referencia a las visuales, sino que el abanico se puede ampliar a los otros sentidos²: es el caso de las auditivas, olfativas, gustativas y táctiles. Como corolario, las imágenes sensoriales se vinculan a procesos de decodificación de percepciones de los sentidos, por lo que “[l]os efectos sensoriales o sentimentales son los resultados de las asociaciones de determinados sonidos con unos contenidos psíquicos adecuados” (Hernández, p. 1). La autora Noemí Peña Sánchez refiere que “[l]as imágenes dan forma visual a ese recuerdo vivido. La experiencia de haber recorrido los espacios despierta otras sensaciones que no necesariamente remiten al sentido visual” (p. 1).

Las imágenes sensoriales son recursos frecuentes en la literatura. Obsérvese algunos casos: Pablo Neruda, en el siguiente fragmento, emplea una descripción fundamentalmente visual: “Cuerpo de mujer/ blancas colinas/ muslos blancos” (p. 12); Gustavo Adolfo Bécquer usa imágenes auditivas en los siguientes versos: “Yo atrueno en el torrente/ y silbo en la centella,/ y ciego en el relámpago/ y rujo en la tormenta” (p. 7); en la novela de Laura Esquivel *Como agua para chocolate*, aparecen enunciados que guardan estrechos vínculos con los sabores, especialmente por las habilidades culinarias de Tita, la protagonista de la obra, y la forma de estructurar el texto (en la que se entremezcla el estilo de un recetario de cocina con el desarrollo de la trama), por ejemplo: “Creyeron que podrían engañar a Mamá Elena sin mayor problema. A su regreso Chenchá le llevó la comida y la probó como siempre lo hacía, pero al dársela a comer a ella, Mamá Elena de inmediato detectó el sabor amargo” (p. 39); en *El perfume*, de Patrick Süskind, hay alusiones referidas al olfato (la trama está vinculada estrechamente con el este sentido, puesto que el personaje principal, Jean-Baptiste Grenouille, lo tiene muy agudo):

En la época que nos ocupa reinaba en las ciudades un hedor apenas concebible para el hombre moderno. Las calles apestabán a estiércol, los patios interiores apestabán a orina, los huecos de las escaleras apestabán a madera podrida y excrementos de rata, las cocinas, a col podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestabán a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales. Las chimeneas apestabán a azufre, las curtidurías, a lejías cáusticas, los mataderos, a sangre coagulada. (p. 1)

3. Análisis de la descripción sensorial en siete cuentos de Gustavo Díaz Solís

3.1. Imágenes visuales

El relato “El niño y el mar” está construido sobre la base de imágenes visuales. El narrador en algunos pasajes detiene la acción y comienza a describirla, cual descripción de una fotografía u obra de arte. En la narración se cuenta la historia de un niño que sale a cazar

2. Este tema ha sido abordado por diferentes autores, caso de Abraham Moles, Rudolf Arnheim y Wolfgang Kayser, entre otros.

cangrejos; en esa búsqueda, en medio de la playa, se desarrolla la trama. Al principio se muestra la descripción visual de la escena: “Sobre la duna apareció la copa redonda de un sombrero de paja y el rostro trigüeño de un niño y la camiseta a rayas rojas y los pantalones azules y los pies en alpargatas” (Díaz Solís, p. 11).

El niño es el único ser humano que aparece en el relato y el mar es ese espacio natural que no está alterado por la mano del hombre. El infante es descrito visualmente como aprendiz de cazador: “se detuvo un momento sobre la duna. Traía en la mano derecha una lata alargada con un asa de alambre” (p. 11). La playa y la duna son descritas visualmente con detenimiento.

En el siguiente pasaje se describe una sucesión de imágenes visuales, como escenas cinematográficas:

El niño comenzó a animarse. Se levantó. Se dio dos nalgaditas rápidas para sacudirse la arena que sentía húmeda en los fondillos. Después, con el talón del pie derecho se quitó la alpargata izquierda. Y con el pie izquierdo se quitó la otra alpargata. Al pisar descalzo sobre la arena tuvo ganas de orinar. Allí mismo –nalgas metidas, barbilla en el hueco del pecho– levantó un chorrito cristalino y trémulo que al caer en la arena desaparecía instantáneamente. Recogió la lata por el asa de alambre y caminó un poco en torno mirando al suelo. (p. 12)

La vista es el sentido que lo alerta en su búsqueda de cangrejos. El niño sabe que se encuentran debajo de las piedras: “avistó una piedra chata que tenía apenas un borde levantado. Parecía guardar algo. Se acercó cautelosamente. Con cuidado puso la lata sobre el suelo. Luego hurgó con la caña por debajo de la piedra” (p. 13). Pero la comprobación visual lo lleva a determinar que no había cangrejo alguno, sino que: “estaba poblado de caracolitos” (p. 13). Tras su primer fracaso, el niño sigue en la búsqueda. Se narra entonces otra sucesión de imágenes, que lo llevan a avanzar en su meta:

Volvió a colocar la piedra y prosiguió. Adelante estaba otra piedra. Un poco más pequeña, redondeada, gris y limosa. Hurgó también debajo de ésta y después la volteó. Sin haber visto supo que había algo allí. Esperó que aclarara. Ahora seguían en la luz del agua aquietada dos, dos cangrejitos moros, rojizos y gordos. De inmediato se movilizó. Apartó la piedra. Aprestó la caña. Aprontó la lata. En el fondo del pocito veía los dos cangrejitos que se deslizaban entre nadando y caminando. (p. 13)

Al perseguir a los dos cangrejos, el niño los atrapa y nuevamente las imágenes visuales son presentadas: “Los ojos oscuros se le habían avivado. Casi sonreía” (p. 14). En su búsqueda continua, va a una cueva pequeña. Las descripciones visuales siguen siendo reiterativas: “El sudor le oscurecía el pelo castaño” (p. 15) y “Se miró las manos, los pies hundidos un poco en la arena mojada que rezumaba agua salada del mar” (p. 15). Ante su búsqueda constante, por una presa mayor, el niño consigue un cangrejo grande; por eso no desiste. El niño piensa cómo cazarlo, por lo que se narra de nuevo otra sucesión de imágenes visuales:

[...] entonces los ojos asombrados del niño vieron el cangrejo asomarse a la entrada de la cueva. Era enorme, rojizo con sombras azules. Arriba tenía dos ojitos brillantes disparados a los lados. Y una gran macana robusta y dentada que al momento no dejaba ver la otra, pequeña pero afilada y amenazante. (p. 16)

El niño usa su arma, la caña, y el cangrejo se defiende de su cazador. Juega otra vez el factor visual (la mirada, en este caso) un rol importante: “El cangrejo parecía mirarlo con todo el cuerpo. Se desplazaba, se distendía, como agrandándose. Y el niño sentía que el cangrejo lo estaba mirando. Sudaba ahora copiosamente” (p. 16). Luego de una tensa batalla, el infante siente miedo; el cangrejo lo ha llevado a su territorio, él se da cuenta de que “estaba pisando el agua” (p. 17). El crustáceo ganó la batalla, y el niño “corrió hacia la playa saltando y chapoteando en el agua tibia y clara del mar” (p. 17). El cuento acaba con una descripción visual: “Las huellas desaparecían rápidamente en el pulso del agua que sobre ellas hacía girar la arena en veloces y diminutos remolinos” (p. 17).

Sobre “Arco secreto”, conviene destacar que es la obra más conocida y estudiada de este autor. José Ramón Medina dice sobre este relato, que es “demostrativo de una nueva tendencia en su arte de narrador, consistente en la introducción del elemento psicológico en el tratamiento del personaje, en el esquema constructivo del cuento, en la precisión, y seguridad de los temas” (p. 297).

En relación con las imágenes visuales, al principio, se hace una descripción en la que se detiene la acción y se comienza a detallar el espacio tal como si fuese un cuadro lóbrego y tenue, que se asemeja al de aquellos cuadros del barroco, de Caravaggio y Rembrandt con sus toques de tenebrismo, claroscuro, tensiones y distensiones, misterios (a diferencia del ambiente soleado de “El niño y el mar”): “La habitación estaría a oscuras si no fuera por esas verdes cuchillas que agita el viento nocturno [...] David reposa en la cama, desnudo, febril” (Díaz Solís, p. 27). Como es reiterativo en Gustavo Díaz Solís, se presenta una sucesión de imágenes visuales, construidas con frases cortas:

En sus sienes golpea la imagen de aquel hombre repulsivo que la almohada sofoca. Bruscamente la tira al suelo [...] la luz de la cerilla hace oscurísima la habitación. Pasa suavemente el humo sobre la brasa que late viva y roja, en el humo caen como súbitas cortinas las paredes amarillas y las cosas emergen lentamente en la sombra, como si miraran. (p. 27)

El relato se traslada a un momento pretérito (producto del recuerdo). Las descripciones visuales en esta parte del relato son muy numerosas y van en consonancia con un ambiente que proyecta la imagen positiva de las expectativas ante un nuevo empleo que inicia David, el personaje principal: “él se había asomado al nuevo paisaje. Afuera, la luz en el caliente día de verano. Y en la luz bajo el cielo exaltado, las casitas rojas, verdes, blancas. Y una calle- carretera entrelazando las casitas; y una muralla oscura de selva, allá, en la lejanía zarca” (p. 28). Las descripciones visuales del espacio continúan estando presentes:

Aquí, en un plano inferior, la piscina verde, pulida y honda de nubes altas. Detrás de la piscina, una alargada caseta de madera —la cancha de *bowling*—. A su izquierda, al fondo de una hondonada pequeña alinderada por grandes árboles, dos canchas de tenis. Y rodeándolo todo bajo un sol de fuego, los verdes campos de golf, esponjosos, ondulantes. (p. 29)

Se describe a nivel visual lo que será un triángulo amoroso: David, la mujer y la pareja de esta, el jefe de David: “Ella, de pelo rojizo recogido y oscuros ojos grises. El hombre, rubicundo, pesado” (p. 30). Las descripciones visuales que se hacen del hombre son peyorativas, tal como ocurre en otro pasaje del texto: “Entonces le había observado con asco la boca por cuyo canto chorreaba grasa y en la que faltaba un canino; y el mirar tardo; y el movimiento flácido del cuello que abultaba el paso laborioso de los bocados” (p. 33); o incluso: “él se veía frente a la figura repugnante: la cara grasienta, la camisa blanca de mangas largas, los pantalones grises, los zapatos puntiagudos —los ojos” (p. 34).

En contraposición con las imágenes desagradables que describe sobre el jefe, el caso de la mujer ocurre de manera diferente; son afables: “Él, desde la mesa, no cansaba [sic] de mirarla. Y aunque él leyera, sentía que no dejaba de estar comunicado con ella, que en realidad no estaban separados. La miraba jugar con los otros” (p. 35). La mirada juega un papel importante (elemento clave en el erotismo y el lenguaje no verbal). Días después se narra que él miró “sus hombros anchos, casi varoniles, bajo la tela liviana; su pelo rojo, su cuello descubierto, su andar sencillo, sin voluptuosidad. Ella tomó un automóvil negro, polvoriento, y cuando él comenzaba a moverse, le hizo señas, trató de expresar que le invitaba” (p. 36).

Las imágenes visuales se trasladan a las metáforas de los cuerpos: cuando David entra al carro de ella, “él le había mirado gravemente el muslo sólido, redondo bajo la falda clara, y la pierna larga y blanca, brillante como mica” (p. 36). Continúa la narración construida con imágenes visuales. Luego del paseo y de un proceso extraño, David y la mujer del jefe “[r]egresaron al campamento donde todo se veía limpio y verde [...] Él la guió, y a poco ella detuvo el automóvil sin apagar el motor. Entonces se habían mirado a los ojos, serios, extranjeros” (p. 37); siguen las miradas: “Ella levantó la cabeza y lo miró sin sorpresa en los ojos negrísimos, profundos de concreta hombría. Él le miró los ojos ensombrecidos, abiertos de voluntad corporal” (p. 37). Comienza una etapa en la que ellos mantienen una relación amorosa, que culmina al llegar el jefe de viaje.

En esta parte finaliza el recuerdo y se va al presente de la narración. Culmina el pasaje con su mirada triste (el estado de ánimo está en consonancia con el espacio lúgubre en el que se desarrolla): “Él miraba caer la lluvia frente a la ventana, miraba llegar la noche. Caía el agua verticalmente, como para siempre, y se iba fragosa por las torrenceras de la calle negrísima mojada de brillos planos” (p. 39). Se habla de los recuerdos de David; en él, “[l]as imágenes se desplazan lentas. Pasan gelatinosas figuras, sombras alargadas, revientan burbujas de lenta gelatina” (p. 39). El narrador alarga las descripciones para continuar

aludiendo a la imagen tétrica; es el caso del humo del cigarrillo: “De pronto un blando aire gris pasa sobre el cuerpo secretamente vivo en el humo del sueño” (p. 40). Se sigue narrando sobre esto:

Pasa; pasa y choca duramente contra la tela metálica que cubre la ventana. Los ojos del hombre se abren, emergen, disipan el humo del sueño. La punta de una aguja de lumbre de vida horada la sombra [...] desaparece el cuerpo negro de hielo y se oye chocar duramente en la otra habitación. Las cosas se repliegan ciegas y duras. Las sombras se agitan de láminas verdes. (p. 40)

Hay un alargamiento en la narración con imágenes visuales cuando un animal volador llega y comienza un pasaje grotesco: “El hombre se incorpora. Se alza desnudo como viva llama. Viene de nuevo el cuerpo negro, viene frente a él por el aire —y pasa” (p. 40). Comienza la lucha entre el hombre y el animal y las imágenes visuales en medio de esa larga contienda, en un contexto oscuro y lúgubre:

Ya no hay sombra para los ojos del hombre. La cabeza del animal, agobiada, voltea a un lado y a otro, brusca. El animal abre los ojos de rata de ojos de pájaro de ojos de semilla sola de papaya [...] El brazo levanta el cuchillo y lo hunde otra vez en el cuerpo de seda blanduzco. Chilla el animal y muestra sangre en los dientecillos de pez tragado por una rata. (p. 41)

Empieza aquí la etapa final que se convierte en una especie de catarsis de David: “El hombre suda, perfectamente solo. Hunde el filo, toca hueso, hace girar el mango del cuchillo en la mano dura como garra... Sale de bajo el ala de seda la garra pequeña de ave abortada, fría y violácea de muerte” (p. 42). El animal es quien sufre la furia de David y quien cobra sus culpas.

En “Ophidia”, al inicio del texto, se da una descripción de tipo visual: “la humedad pesa en el aire y en la niebla que se desplaza despacio entre el ramaje. El suelo está mojado, y por el brillo de las hojas carnosas la luz huye de la sombra verde” (p. 19). También hay descripciones de los personajes. Primero, de Ophidia (una serpiente que mataron los humanos, por lo que su pareja, la serpiente macho, jura venganza), que tenía “su cuerpo adornado de cruces rojinegras” (p. 19); luego del hombre y su mujer: “El hombre, alto, rubio. La mujer, baja y muy blanca” (p. 19).

Gran parte de las descripciones visuales sobre el hombre son hechas por la serpiente macho, que interpreta de acuerdo a su conocimiento lo que observa; caso del siguiente pasaje, relacionado aparentemente con una linterna: “Otras veces, de noche, el hombre salía. Entonces botaba un gran chorro de luz por la frente” (p. 20), o con un cigarrillo: “El hombre se acercó las manos a la cara. Hizo una pequeña luz y luego exhaló humo por la boca” (p. 24); o la luz artificial que sale de una puerta: “Entonces percibí que entre la pared y la puerta había una gruesa raya de luz” (p. 25).

El macho de Ophidia ve a la mujer y le impresiona su figura: “las flexiones de su brazo me obligaban a asociar la imagen de los movimientos de Ophidia, o si en su andar había algo de las voluptuosas contorsiones de mi desaparecida compañera” (p. 24). Ante ello, la serpiente macho decide consumir su venganza al matar a la mujer, para generar un dolor mayor al hombre.

En “La efigie” se introduce al lector en la trama mediante descripciones de tipo visual. El personaje principal es un cazador, quien es guiado por un indio: “Clareaba cuando los dos hombres salieron del poblacho indio. Atravesaron un trecho angosto de sabana y llegaron al linde de bosque. Desde allí enfilaron por una vereda borrosa” (p. 43). Las descripciones de otros personajes, de igual manera, tienen características relacionadas al tema visual; por ejemplo, es el caso del indio: “Los ojos de éste [del cazador] rozaban las espaldas del indio, el pelo largo hasta los hombros, la faja de cuero en la que pendía un machete enfundado, el taparrabo mugriento, los muslos magros, las pantorrillas nudosas, los enormes pies descalzos” (p. 43).

La mirada hace que se comience a desarrollar la acción, ya que el cazador “vio una serpiente que subía suavemente por un árbol. Se dispuso a dispararle [...] y, confundido, bajó el arma y se quedó mirando como hechizado la fina serpiente que alcanzaba las ramas altas” (p. 44). La mirada es lo que hace que el cazador busque a su presa, a la que no encuentra. Posteriormente avista un ave: “El cazador cambió cartuchos nerviosamente, y como en paso de carga avanzó hacia la laguna” (p. 44). Se narra de nuevo otra sucesión de imágenes con una camada de patos que “volaba entre desapacibles graznidos y giraba sobre la laguna en círculos cada vez más altos” (p. 45). Luego de que esto ocurrió, el cazador se encontró a una gran serpiente, a la que mata de un disparo. La imagen visual de este animal muerto es grotesca: “En la pequeña cabeza sanguinolenta y desfigurada brotaban dos ojitos enrevesados entre pedazos de sesos” (p. 46). El cazador se va con su presa y el indio, que se había ido, regresa y se encuentra con él: “El cazador lo vio venir, vio que se acercaba lentamente” (p. 47). Luego de esto, la actitud del indígena ha cambiado; es agresivo: “En la mirada traía un designio inexplicable. Y el arma le relumbraba en la mano oscura” (p. 47). Ellos tienen una pelea, que se narra con otra sucesión de imágenes visuales cortas:

De un manotazo agarró la culata de la escopeta que allí se había enterrado. Con otro movimiento rápido esquivó el machetazo que le tiró el indio. De inmediato el indio le lanzó otro machetazo. Pero el cazador, que se había retirado un poco hacia adentro del pantano, levantó la escopeta con una sola mano, apuntó temblorosamente y disparó a boca de jarro. El indio se dobló en el borde. Soltó el machete. (p. 47)

Al final del relato, el cazador entiende el porqué de la agresividad del indio, al percatarse de que, en una ceremonia de indígenas, estos veneran a la serpiente: “Los indios vestían de blanco y estaban agachados y con las piernas cruzadas en equis. Frente a una fila numerosa de hombres y mujeres que hacían coro, había una fila más corta de indios que

activamente golpeaban unos tambores rudimentarios” (p. 50). El cazador se acerca más a ellos, y siguen las descripciones visuales: “Vio al sacerdote que de nuevo alzaba los brazos y se inclinaba” (p. 50). Su mirada sigue indagando acerca del ritual:

Miró la base de la gran piedra. Podía percibir dos líneas de jeroglíficos enmarcados en un doble friso de grecas zigzagueantes. Por momentos el humo casi ocultaba la piedra. Miró fijamente. Y entonces logro ver, borrosamente detrás de la humareda, la efigie de una gran serpiente que lo miraba penetrantemente con un ojo iracundo y desproporcionado desde el resplandor de fuego que asaltaba la piedra. (p. 51)

3.2. Imágenes auditivas

“El niño y el mar”, a pesar de ser un cuento que está relacionado casi en su totalidad con imágenes visuales, hay también una serie de imágenes auditivas. Al contrario de como se verá en “Arco secreto”, en este texto estas son producidas por máquinas creadas por el hombre, sino que son naturales; por ejemplo: “Sobre sus pies comenzaban a zumbar los activos jejenes” (p. 12); “Se oía en el viento el rumor de la distancia” (p. 13); o el sonido del mar: “Se oyó un gorgoteo de agua y el roce de la caña con la arena” (p. 13). Todos ellos se van contrastando con la tranquilidad del relato, la ingenuidad del niño (cazador novel) y la inalterabilidad del mar.

Hay, por otra parte, una serie de sonidos que tienen que ver con el niño y con su estado de ánimo. Notemos que, cuando estaba asustado, “[o]ía su propia respiración anhelante” (p. 15); y nos lo reitera cuando ya está en la cueva: “oía su respiración y a veces a algún cangrejito que escarbaba en la roca y el vuelo del viento y el ruido lejano del mar” (p. 16). En la última parte del cuento es vencido por el cangrejo, huye: “Envuelto en el ruido del repunte” (p. 17).

En “Arco secreto” hay una serie de descripciones auditivas, por ejemplo: Al principio del relato, luego de que David tira la almohada, “Se oye un sonido aplastado” (p. 27). En el sitio de trabajo de David, las imágenes se refieren en gran parte a ruidos de automóviles: “pendía hacia el sur un pedazo de carretera polvoriento por el que a ratos pasaba algún camión ruidoso” (p. 28); “En el silencio sonó, agudísima una sirena (...) el aire comenzó a llenarse de ruido numeroso. El ruido despertaba, crecía la luz, se desplazaba sobre las cosas, como derramándose” (p. 30). Muchos de estos ruidos son creados por máquinas, es decir, que hay un antecedente en este cuento de Gustavo Díaz Solís a la crítica a la contaminación auditiva que harán años después narradores venezolanos como Adriano González León en *Asfalto-Infierno y otros relatos demoniacos*, Salvador Garmendia en *Los pequeños seres* o Eduardo Liendo en *El mago de la cara de vidrio*, por nombrar solo algunos.

Por otra parte, al jefe de David también se le desprestigia (al igual que se hacía con su imagen visual) con los ruidos que hace: “Él succionó entonces con fuerza y produjo un ruido

indiscreto" (p. 30); "[David] lo había advertido por el ruido que producía cuando masticaba" (p. 33). De manera similar, ocurre lo opuesto a los sonidos de la esposa del jefe: "[David] oía su voz precisa y fuerte" (p. 35); o poco después "oyó la voz de ella, cordial, enaltecida" (p. 35).

En la parte final del relato, se está de nuevo en la habitación lúgubre, en la que reina el silencio, lo que la hace más tenebrosa: "en el silencio que se rehace el reloj destila el tiempo" (p. 39). Más adelante nos habla del último instante de silencio: "Silencio – en el reloj trota un caballo de plata, pequeñito" (p. 40). Aquí comienza la batalla contra el animal volador: "Vuelve el rápido ruido de seda y sombra negra y hielo negro por el aire [...] [David] busca el ruido sólido y negro que vuelve por el aire y pasa" (p. 41).

Finalmente, el animal es herido y produce otro ruido: "chilla lastimeramente" (p. 41); y afuera "suena la lluvia, pausada, rumorosa" (p. 42). Parece que hay una oposición entre lo que sucede en la casa y lo que ocurre afuera. Notemos cómo es la situación sonora adentro: "El animal gime, convulso, agobiado" (p. 42); para concluir con "un silencio grave donde sólo se oye la respiración llena del hombre y el ruido de la lluvia que afuera cae, como para siempre" (p. 42).

En "Ophidia", los sonidos son producidos por el hombre y su mujer; sin embargo, quienes dan cuenta de esto son el macho de Ophidia y Cazadora. Al comienzo del relato ella dice que: "Desde abajo me aporreaba el ruido sólido que hacía al desplazarse" (p. 20), o que: "El hombre a veces entraba en la selva y abatía las aves con un arma que proyectaba fuego y ruido en el aire" (p. 20). De la mujer se dice que, cuando vio el cuerpo de Ophidia, "[r]ayó de un grito el aire" (p. 21). También es gracias a su sentido auditivo que el macho de Ophidia reconoce cuándo está llegando la mujer y cambia su plan de venganza: "Después oí pasos. Eran pasos de la mujer, menudos, nerviosos" (p. 25).

En "La efigie", el narrador, al igual que en otros relatos de Gustavo Díaz Solís, da una importancia especial a la representación de los sonidos. En este cuento, y en otros de este autor en los que hay cazadores o pescadores, el sonido y el silencio son de suma importancia, en vista de que es un sentido casi necesario para este tipo de actividad. Al principio, luego de que se narra la descripción visual del lugar, se describen los sonidos: "El indio [...] oía el crujir de las grandes botas, el retintín de los aparejos de caza, la respiración perceptible a distancia" (p. 43). Sin embargo, ellos dos no hablan entre sí en la primera etapa del cuento; de esto da cuenta el narrador: "Los dos hombres iban callados [...] los dos hombres seguían, callados" (p. 44).

Luego de que el indio parte, también se hacen descripciones sonoras. Por ejemplo, cuando el indígena desaparece, el cazador "[o]ía otra vez el paso del indio, rítmico, incansable" (p. 47). Posteriormente, cuando el indio es herido de bala, produjo un último ruido: "Con un quejido hundió la cabeza en el pecho y se fue de boca en el barro" (p. 47). Son narrados también los sonidos del cazador, quien, luego de matar al indio y hundirse en el pantano, "[s]ólo conseguía producir un ruido fofo y grotesco" (p. 48), y, en el momento en el

que él estaba más cansado, “[e]l corazón le retumbaba sobre el suelo duro y húmedo” (p. 49).

Los sonidos producidos por los animales también son descritos. Primero se dice: “en el bosque zumbaban los mosquitos” (p. 44); luego se habla de los patos, cuya bandada “ya volaba entre desapacibles graznidos” (p. 45), al igual que de las moscas: “zumbaban con avidez sobre la cabeza de la serpiente” (p. 46).

Las últimas imágenes auditivas hechas tienen que ver con los sonidos provenientes de los rituales indígenas: “Los tambores producían en las templadas pieles un ruido monótono, que hacía fondo a los lamentos del que oficiaba de sacerdote” (p. 50). Habla también de sus cantos: “se elevaba el coro de voces en un ronco gemido” (p. 50). Y finalmente se da lo que ocurre en el cazador al escuchar esos sonidos: “El tumbo de los tambores le aporreaba los oídos, le latía en las sienas” (p. 51). Aunque no se dice realmente con qué finalidad hacen los indígenas esa ceremonia, posiblemente se deba a un ritual religioso.

3.3 Imágenes olfativas

En “El niño y el mar” los olores solo hacen referencia al mar. El niño “olía el aire salado y frío, el olor que había dejado el mar” (p. 15), y más adelante lo reitera: “el olor friolento” (p. 15). Es conveniente destacar que la anterior imagen es sinestésica, ya que se habla de olores fríos, lo que es una alteración de los límites de un sentido. En “Arco Secreto” hay algunas alusiones al sentido del olfato. En la noche que David come en el *mess hall*, está en un lugar “lleno de olor de guisos vagos” (p. 31); sin embargo, el olor de allí es muy diferente al que hay fuera del sitio: “Cuando [David] salió respiró el aire húmedo de la noche” (p. 31).

En “La efigie”, a mitad del relato, luego de que el cazador mata a la serpiente, se describe el olor que expelía: “En el aire caliente circulaban vaharadas hediondas” (p. 46). Se sigue hablando de olores desagradables; es el caso de una parte del cuerpo del cazador: la cabeza “despedía un olor molesto de aceite rancio” (p. 46). Cuando el hombre sale del pantano, los olores cambian, él “[y]a podía oler la tierra seca, los tiernos tallos de las hierbas de la orilla” (p. 49), y más adelante la resina, la cual “esparcía un olor más bien agradable” (p. 50). Evidentemente, los olores aquí establecen un orden temporal. El personaje, por tanto, pasa por una serie de ambientes cuyos olores son muy diversos (agradables, fétidos, con aroma de tierra seca, etc.).

En “El punto”, el olor lleva al personaje a recordar sensaciones del pasado (referente para la activación de imágenes a través de la memoria): “Percibe su propio olor y el olor del monte seco, y en ese olor destaca un tenue perfume agradable y salvaje” (p. 104). Se tiene a este sentido como activador de la memoria.

En “Crótalo”: “[la serpiente] separó los olores que permanecían allí después del almuerzo de ese día y aún captó otros, más pungentes, que parecían originarse en una

habitación contigua” (p. 120). Nótese cómo, en el relato, el olor que percibe el reptil le sirve de guía en su camino; a ello se debe su importancia.

3.4. Imágenes táctiles

En “Arco secreto”, las descripciones de este tipo están referidas en gran parte al calor, puesto que el sitio al cual va a trabajar David es caluroso. Nótese en la primera parte del relato: “Hace calor. El calor vive en la sombra como presencia metálica y humana. David reposa en la cama, desnudo, febril” (p. 27). Y más adelante, en los recuerdos de David, se narra el clima del pueblo: “Afuera, la luz, toda la luz en el caliente día de verano” (p. 28). Sin embargo, el clima cambia cuando está con la mujer del jefe: ya no es caluroso y desagradable, sino que esas noches que pasan juntos “habían sido noches tibias” (p. 38). Por otra parte, hay referencias a sensaciones táctiles de personajes. Recuérdese que el personaje principal llega, una tarde, “un poco frío” (p. 35); días después, “[él] l tenía un hombro tibio y redondo” (p. 37). Finalmente, en el tercer capítulo dice: “El calor se deposita sobre las cosas” (p. 39); esto es presentado como una forma de tensión en la escena. El clima tendría una vinculación estrecha con estados de ánimo y sensaciones de los personajes.

En “La efigie”, las sensaciones táctiles también se toman en cuenta. El clima es cálido; el narrador dice: “El calor crecía imperceptiblemente como un cuerpo vivo” (p. 44); como consecuencia, el cazador “[s]entía el sol en las espaldas” (p. 45). Por otra parte, también se hacen descripciones de la sensación que produce el pantano en el cuerpo del cazador: “de pronto sintió que pisaba sobre algo vivo, blando y friolento” (p. 45), y se dice más adelante algo parecido: “Sentía en la materia blanda, babosa y fría que se los chupaba” (p. 48).

En “El cocuyo” se narra, al comienzo, el clima del lugar y las sensaciones del personaje: “hacía frío, y aunque arriba estaba tibio sentía frío en los muslos y de abajo el calor moviéndose de la mula que bajaba poco a poco” (p. 81). A mitad del relato, se habla de cómo sintió a la mujer: “El hombre sintió tibia a la mujer de al lado” (p. 82) y también del cuarto, el cual “estaba lleno de un aire tibio e inmóvil” (p. 82).

Con relación a “Cachalo”, las descripciones táctiles de las que se habla en el cuento tienen que ver, en su gran mayoría, con el frío que produce la naturaleza o el río en el muchacho: “Entonces sintió el frío del aire sin sol” (p. 112); más adelante lo reitera: “sentía el frío del aire de la noche” (p. 113), y otro día siente lo mismo: “Cuando el frío le llegó a los muslos metió la punta del arpón en el agua” (p. 115). Casi al final del relato, cuando el muchacho mata al pez y lo tiene en sus manos, se habla de otra sensación: él “lo sentía inerte y frío en la palma de la mano, dúctil y tibia” (p. 116).

En “El punto”, el relato se desarrolla en una selva. El hombre tiene pleno contacto con la naturaleza. El narrador habla acerca de las sensaciones táctiles. Al comienzo del cuento dice que “[s]iente que el sol invisible y remoto comienza a calentar el aire [...]” (p. 100).

Posteriormente, la temperatura sube: “Hay un cambio climático: Ahora oye el ruido que empiezan a hacer las chicharras, como si el tiempo y el calor las fuera despertando” (p. 102). Hay una relación entre la naturaleza y el estado de ánimo del personaje (similar que en “Arco secreto”), quien siente calor al estar tenso o con miedo, y, cuando está tranquilo, “[s]iente el fresco de la casi brisa en la frente y en el cuello” (p. 104).

3.5. Imagen gustativa

En “Cachalo” aparece una de las pocas imágenes que tienen que ver con el sentido del gusto en la obra de Gustavo Díaz Solís; aquí, el muchacho está: “lamiéndose la sal del sudor sobre los labios” (p. 113), es decir, se habla del sabor salado que siente el muchacho al probar su sudor. Este joven, probablemente, esté acostumbrado al sabor de la sal, debido a que es un pescador, el cual está ligado al mar, lugar del que aquella proviene. Además, la sal es usada para conservar el pescado.

4. Reflexiones finales

Se pudo constatar que Gustavo Díaz Solís emplea, en los relatos seleccionados (que corresponden a la segunda fase de su obra), imágenes sensoriales que hacen alusión a los cinco sentidos humanos, lo que genera una percepción más profunda de lo narrado; sin embargo, este recurso no está presente en la primera parte de su producción como cuentista (que se encuentra claramente influenciada por el criollismo), por lo que no se tomó como parte de *corpus* seleccionado para el análisis.

Las imágenes que emplea con más frecuencia el autor son las visuales, por lo que se pueden encontrar similitudes entre su obra literaria y otras artes, puesto que en una cantidad considerable de pasajes nos encontramos con descripciones minuciosas de lo que ocurre a nivel visual, como si se estuviese describiendo una obra pictórica o narrando cine.

Las imágenes auditivas son frecuentes en la obra, con una gama amplia de alusiones a sonidos, que van desde lo natural (como los sonidos que produce el mar, en el caso de “El niño y el mar”, o los animales, como ocurre con “Crótalo” o “La efigie”), hasta lo alterado por la mano del hombre, que genera ruido, caso de “Arco secreto” (desde esta óptica en este relato se encontraría un precedente crítico a la contaminación auditiva que se vería como un embate del “progreso” que trae las ciudades modernas, y que se cuestionará en parte de la literatura venezolana de años posteriores).

De igual manera, las imágenes auditivas, al igual que las olfativas, sirven para acreditar o desacreditar a algunos personajes; nos encontramos sonidos u olores agradables para referirse positivamente a personajes, o desagradables para cuestionarlos. Las imágenes olfativas también se emplean para hacer alusión a los ambientes en los que se desarrollan las acciones (el mar, el olor a tierra mojada, entre otros) o enfatizar en la percepción de una serpiente (caso de “Ophidia”), para la cual este sentido es clave.

En relación a las imágenes táctiles, fundamentalmente estas se afianzan en elementos climatológicos de los espacios en los que se desarrollan, donde predominan espacios cálidos o soleados; sin embargo, hay poca cantidad de ambientes fríos. Sobre el gusto, se encontró en el corpus una referencia en “Cachalo”, para hacer alusión a lo salado del sudor del personaje.

Este acercamiento a la obra de este cuentista desde las imágenes sensoriales da la oportunidad de una nueva lectura de esta obra, que es lo que realizamos, a fin de generar una interpretación de una parte de la obra de este narrador, que no solo es novedosa sino atípica en la literatura venezolana.

Referencias

- Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Monte Ávila Editores, 1988.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial, 1992.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Santiago (Chile), Pehuén Editores, 2001.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 1954.
- Díaz Solís, Gustavo. *Cuentos escogidos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*, 2016, https://www.secst.cl/upfiles/documentos/04042016_851pm_5703283da4e3b.pdf. Acceso: 28 mayo 2021.
- Garmendia, Salvador. *Los pequeños seres*. Monte Ávila Editores, 1972.
- Gayol Fernández, Manuel. *Teoría literaria*. 4.ª ed., La Habana, Cultural, 1956.
- González León, Adriano. *Asfalto-Infierno y otros relatos demoníacos*. El Diario de Caracas, 1979.
- Hernández Guerrero, José Antonio. “El lenguaje de los sentidos”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lenguaje-de-los-sentidos-0/html/023000f8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html. Acceso: 02 feb. 2021.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, 1961.

Liendo, Eduardo. *El mago de la cara de vidrio*. Monte Ávila Editores, 1973.

Mandrillo, Cósimo. *Víbora y barro*. Monte Ávila Editores, 2004.

—. “Aproximaciones a la técnica narrativa de Gustavo Díaz Solís.” *Revista Actual* (Mérida, Venezuela), 2003. Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes.

Medina, José Ramón. *Ochenta años de literatura venezolana (1900- 1980)*. Monte Ávila Editores, 1980.

Moles, Abraham. *La imagen*. Trillas, 1991.

Neruda, Pablo. *Antología poética*. Córdoba (Argentina), Ediciones del Sur, 2003.

Peña Sánchez, Noemí. “La fotografía como imagen sensorial: Recuerdos invisibles para una interpretación visual”. *Universidad de Jaén: Revistas Científicas*, <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/download/3084/2457/10216>, 2014. Acceso: 07 ene. 2021.

Süskind, Patrick. *El perfume: Historia de un asesino*, http://www.daemcopiapo.cl/Biblioteca/Archivos/7_5150.pdf. Acceso: 28 mar. 2021.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Cipreses de invierno II* / 2018 / acrílico sobre lienzo / 320 x 285 cm

Rufino Blanco Fombona en la narrativa hispanoamericana de la Independencia de Venezuela. Una aproximación metodológica para el estudio del pensamiento venezolano finisecular

Rufino Blanco Fombona in the hispano-american narrative of the Independence of Venezuela. A methodological approach to the study of Venezuelan turn-of-the-century thought

Recibido 09-02-21

Aceptado 13-06-21

Gladys Teresa Niño Sánchez¹

Universidad de Los Andes, Venezuela

gterenino@gmail.com

Resumen: El artículo se enfoca desde una perspectiva transdisciplinar, con el propósito de transitar nuevos caminos en el proceso de interpretación del pensamiento venezolano e hispanoamericano finisecular. En este sentido, se trata de vincular el conocimiento histórico e historiográfico con la literatura, a fin de indagar sobre algunos elementos claves para interpretar la cultura venezolana e hispanoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. La propuesta es realizar una primera valoración historiográfica desde la obra de Rufino Blanco Fombona a la narrativa histórica nacional en su condición de historiador, ensayista y editor. Como escritor perteneció a una pléyade de intelectuales venezolanos que impulsaron el conocido Movimiento Modernista Hispanoamericano. La extraordinaria prosa de Blanco Fombona se recoge en sus numerosos ensayos críticos y novelas que, a nuestro modo de ver, revelan claves para comprender las ideas políticas y el sentido de la estética del lenguaje literario en torno a la sociedad decimonónica venezolana. Esta cuestión la conecta el escritor, en su condición de historiador, al legado hispánico y a la cultura criolla e hispanoamericana. En el alma de este ensayista, poeta e historiador hubo una auténtica iniciativa editorial, dirigida a preservar y divulgar una parte relevante de la memoria escrita producida por actores políticos y militares que sobresalieron durante el proceso de Independencia venezolano, trabajo que llevó a cabo de manera acuciosa a través de la Editorial América (Madrid) desde 1915 hasta 1935.

Palabras Clave: Rufino Blanco Fombona; Modernismo; Hispanoamérica; Independencia; Venezuela; Editorial América.

1. Licenciada en Historia (ULA), Maestría en Historia de Venezuela (UCAB), Candidata a doctora en Ciencias Humanas (ULA), profesora Titular de la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Coordinadora de la Maestría en Historia de Venezuela. Autora de artículos y libros sobre la historia de Venezuela en el siglo XIX. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8628-9356>



¿Cómo citar?

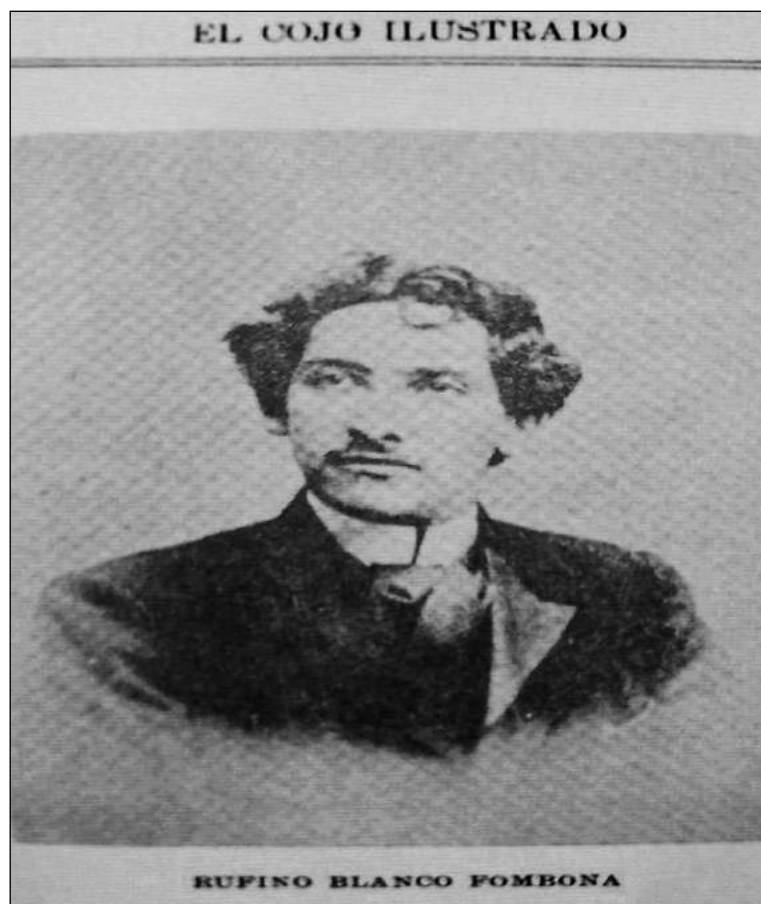
Niño, G. "Rufino Blanco Fombona en la narrativa hispanoamericana de la Independencia de Venezuela. Una aproximación metodológica para el estudio del pensamiento venezolano finisecular". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 194-210.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The article is approached from a transdisciplinary perspective, with the purpose of treading new paths in the process of interpreting Venezuelan and Spanish-American thought at the end of the century. In this sense, it is about linking historical and historiographic knowledge with literature, in order to inquire about some key elements to interpret Venezuelan and Hispanic American culture at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. The proposal is to make a first historiographic assessment from the work of Rufino Blanco Fombona to the national historical narrative in his capacity as historian, essayist and editor. As a writer he belonged to a plethora of Venezuelan intellectuals who promoted the well-known Hispanic-American Modernist Movement. The extraordinary prose of Blanco Fombona is collected in his numerous critical essays and novels that, in our view, reveal keys to understanding political ideas and the sense of the aesthetics of literary language around nineteenth-century Venezuelan society. This question is connected by the writer, in his capacity as historian, to the Hispanic legacy and to the Creole and Hispanic American culture. In the soul of this essayist, poet and historian there was an authentic editorial initiative, aimed at preserving and disseminating a relevant part of the written memory produced by political and military actors who stood out during the process of Venezuelan Independence, work that he carried out in a very diligent through Editorial América (Madrid) from 1915 to 1935.

Keywords: Rufino Blanco Fombona; Modernism; Hispanic America; Independence; Venezuela; Editorial América.



Fuente: *El Cojo Ilustrado*, 1897, febrero 15. Año VI, N° 124; p.158. Tomo VI del Vol I Reimpresión.

Introducción

En el año 2010, se estructura una parte de esta investigación historiográfica dirigida al análisis del proceso de las Independencias Hispanoamericanas, enfocada en la valoración de la narrativa independentista hispánica, recogida, específicamente, en la literatura hispanoamericana de fines del siglo XIX. Con este propósito, partimos del interés por examinar la narrativa “hispano-criolla” venezolana sobre el complejo proceso de crisis política y sus expresiones en la cultura moderna hispánica de América, proceso que inicialmente periodizamos para su estudio histórico en Venezuela, desde fines del siglo XVIII hasta las tres primeras décadas del siglo XIX². Sin duda alguna, se trata de un emprendimiento investigativo de largo aliento, que se ha ido ampliando durante el proceso investigativo sobre las Independencias en Hispanoamérica; no obstante, hemos buscado delimitar y valorar su trascendencia a través de algunos aportes historiográficos específicos que, desde el ensayo crítico y la novela, hubiesen legado elementos históricos de interés para la reconstrucción de la historiografía regional y nacional venezolana. Uno de esos importantes aportes, de la llamada “generación civilizadora” del período finisecular modernista venezolano, lo constituye hoy la obra de Rufino Blanco Fombona³.

En esta línea de investigación, se empieza a indagar sobre el segmento histórico del corpus literario del escritor y político venezolano, Rufino Blanco Fombona (1874-1944), publicado tanto en España como en Venezuela, con el propósito de dar a conocer su perspectiva sobre el complejo proceso de crisis de la Independencia “hispano-criolla”⁴ y las ejecutorias de algunos de sus destacados actores, convertidos a la sazón en héroes, prohombres del imaginario “patriota” hispanoamericano y de los mitos fundacionales de las repúblicas hispano-americanas en el temprano siglo XIX.

2. Nos referimos al período histórico 1781-1823. En este artículo se presentan algunos de los primeros resultados heurísticos de la propuesta de investigación historiográfica y documental de la tesis doctoral titulada “Grupos Realistas en la Provincia de Maracaibo durante el proceso de Independencia de Venezuela, 1781-1823”, propuesta que formó parte del proyecto iniciado en la Universidad de Salamanca, España, en el marco del programa doctoral en “Fundamentos de la Investigación Histórica”. Bienio 2008-2009. En Sevilla, en el Archivo General de Indias (2009-2011), se inició una parte de la investigación documental sobre el proceso de las Independencias en Hispanoamérica, con énfasis en la Capitanía General de Venezuela, siendo un estudio de caso la histórica Provincia de “Maracaybo”.

3. Recomendamos para ampliar la trayectoria de Rufino Blanco Fombona, consultar los textos escritos por Joaquín Gabaldón Márquez, Jesús Sanoja Hernández y Ramón R. Castellanos. Estos trabajos fueron publicados en la segunda mitad del siglo XX, respectivamente: “Blanco Fombona, historiador”, prólogo de J. Gabaldón Márquez, en la obra titulada *El Conquistador español del siglo XVI. Ensayo de Interpretación* (1956); “Blanco Fombona y el país sin memoria”, el cual forma parte del prólogo de J. Sanoja Hernández y que fue incluido en la obra editada por la Biblioteca Ayacucho sobre Rufino Blanco Fombona, titulada *Ensayos Históricos* (Nº 36, 1981); asimismo, se recomienda la valiosa *Biografía de Rufino Blanco Fombona* escrita por el historiador trujillano, R.R. Castellanos (1983). También sugerimos el artículo de R. J. Lovera de Sola, publicado en *el Diccionario de Historia de Venezuela*, Tomo I. Caracas: Fundación Polar, 1997; p.458.

4. Al respecto, se ha revisado parte de la obra del escritor venezolano Mariano Picón Salas, quien nos habla de un “organismo hispano-criollo” manifiesto en la conciencia moderna del “criollo-hispano” de la segunda mitad del siglo XVIII que tuvo como telón de fondo la Ilustración hispánica. Con el propósito de ampliar esta mirada, se recomienda la lectura de los capítulos VIII y XIX de la obra de Picón Salas, titulada *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México, FCE, 1975. Quinta reimpresión (Colección Popular); P.p. 175-233.

También nos impulsó la idea de valorar, desde la perspectiva del poeta y novelista, la “mirada hispánica” sobre la Venezuela decimonónica, pues se trataba más de una mirada profunda al devenir de la historia cultural y política, conectada con el pensamiento moderno finisecular, con vasto alcance en el ámbito historiográfico latinoamericano.

En este denso recorrido, también descubrimos otra vertiente en nuestro escritor modernista que pudiera estar vinculada, a nuestro modo de ver, con su idea de impulsar una conexión más real entre el relato autobiográfico, la novela y los ensayos históricos, en un cruce de infinitas posibilidades estéticas, re-creativas e interpretativas de la sociedad y de la política, configurando ese extraordinario abanico de valoraciones modernas en expansión que contribuyeron a la Historia y a la Literatura finisecular. En este contexto, el apasionado poeta y agudo historiador se dedicó a divulgar gran parte de su relato autobiográfico, escrito durante la etapa de 1892-1939; nos referimos, especialmente, al trabajo enfocado en su propia ejecutoria política (actor/autor) y en la de otros destacados actores/autores modernistas, siendo algunos de sus contemporáneos más cercanos, el escritor y político colombiano José María Vargas Vila (1860-1933), el escritor y diplomático merideño Gonzalo Picón-Febres (1860-1918), el poeta y político nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), el escritor y político caraqueño Pedro Emilio Coll (1872-1947), el escritor y periodista Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1873-1937) y el escritor y político venezolano José Rafael Pocaterra (1889-1955). Asimismo, se destaca la publicación de una serie de novelas, publicadas entre 1907 y 1931, que dan cuenta de la estética narrativa de Rufino Blanco Fombona, entre ellas *El hombre de hierro* (1907), *El hombre de oro* (1915), *La bella y la fiera* (1931), nóvelas que, desde nuestra perspectiva, recrean los entornos históricos del escritor, la mentalidad y cultura política de una sociedad venezolana convulsionada por la guerra, el personalismo político y la pobreza del largo siglo XIX y de los albores del siglo XX.

Por otra parte, cabe acotar algunos breves comentarios pertinentes con nuestro tema historiográfico, que nos permiten actualizar aspectos que podríamos considerar como relevantes en esta primera valoración acerca de la obra de Rufino Blanco Fombona. Se trata de cierto interés por la obra del escritor venezolano, que surgió a propósito de los “200 años de las Independencias en el Mundo Hispano” (1810-2010), celebración que colocó en el primer plano internacional a los estudios historiográficos sobre el *Bicentenario de las Independencias Americanas*⁵, sirviendo de telón de fondo para reavivar viejos debates sobre el revisitado tema en torno a las “Autonomías y/o Independencias” en Hispanoamérica. En el marco de esos encuentros académicos internacionales, se divulgaron numerosos trabajos escritos en la primera década del presente Milenio, los cuales hoy día forman parte de

5. Son interesantes los trabajos monográficos publicados en América Latina en el 2010, con motivo del *Bicentenario de las Independencias Americanas*. Cabe destacar la extraordinaria compilación del colombiano Juan Carlos Torres: *El gran libro del Bicentenario. Memorias del Encuentro Internacional con nuestra Historia*, Cartagena de Indias, octubre 2009. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana, 2010; el libro coordinado por el investigador colombiano Marco Palacios: *Las Independencias Hispanoamericanas. Interpretaciones 200 años después*. Bogotá, Editorial Norma, 2009; así como el esfuerzo editorial “Colección Bicentenario de la Independencia” de la comunidad académica venezolana reunida en la Asociación Académica para la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia.

sistemáticas revisiones historiográficas realizadas por grupos de investigación poco conocidos, tanto europeos como americanos, todos interesados en la revisión y desconstrucción de las narrativas sobre los procesos independentistas en Hispanoamérica y sus impactos en la historia de las repúblicas contemporáneas en Latinoamérica y el Caribe; algunos estudiosos vistos desde Europa e identificados como “americanistas”, otros como “hispanistas” y “latinoamericanistas”. Son polémicos y controversiales estos enfoques por cuanto analizan, principalmente, el papel de las élites criollas y del poder hegemónico peninsular, desplegado desde España por la Monarquía Católica en sus dominios de Ultramar.

En suma, consideramos que el balance de esa celebración fue positivo y útil por cuanto impulsó nuevos debates y contribuyó a divulgar los estudios históricos de nueva data, sobre el impacto político, económico, social y cultural de las Independencias en el Mundo Hispánico, así como algunas de las resonancias decimonónicas que trastocan en el presente milenio, el acontecer y devenir moderno de América Latina y el Caribe, que dan cuenta de una larga “crisis histórica” que ha signado las rupturas y cambios desde fines del siglo XVIII hasta el presente. En ese abigarrado contexto histórico, Rufino Blanco Fombona entendió a lo “criollo-hispano” como un solo torrente humano-cultural que comprendió históricamente la Modernidad en las dos orillas del Mundo Atlántico.

I

“Lo que más me interesa en un libro es el autor, **el alma del autor...**”

Rufino Blanco Fombona. *Diarios de mi vida*.

París, 7 de abril, 1913

(El subrayado es nuestro)

Es en este ámbito historiográfico que subrayamos la clave del valor literario e histórico que le concede Rufino Blanco Fombona al libro, a la obra y su autor.

En este sentido, hay que interpretar al espíritu universalista de nuestro escritor y editor, quien cautivó no solo con su poesía a gran parte de la intelectualidad hispanoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, sino que también logró abrir al mundo una especie de caja de pandora para entender las resonancias de la herencia cultural hispánica y sus símbolos en el comportamiento de la élite vinculada con el poder en la América hispana; asimismo, la descarnada reflexión sobre algunos de los principales protagonistas del devenir político criollo-hispánico en Venezuela: Bolívar, Miranda, Monteverde, Páez, Boves, Morillo, entre aquéllos patriotas y realistas que cerraron filas en los bandos enfrentados durante la azarosa guerra de Independencia. Por otra parte, también hay que apuntar hacia las circunstancias políticas y sociales que signaron la propia vida del historiador, su larga e intensa trayectoria como actor político y escritor en Venezuela a partir de 1892, cuestión que se aprecia a través de sus polémicos ensayos, en su oficio de historiar al tiempo de los hombres, llenando de contenido sus actuaciones al interpretar las “contradicciones, circunstancias y ejecutorias” propias de su tiempo.

Pensamos que los relatos de Rufino Blanco Fombona contribuyeron de manera significativa en la configuración de una estética narrativa en Venezuela, que podríamos valorar en el ámbito literario y de la crítica histórica como una tentativa claramente modernista por comprender la evolución del poder, la sensibilidad de la cultura política nacional y de algunos de los rasgos que dan cuenta de cierto comportamiento político impregnado por el elemento militar del venezolano finisecular⁶. La narrativa de Blanco Fombona estuvo marcada por el sello de su encendido verbo crítico en su condición de político, que revelaba hondas inconformidades personales, sintetizadas en el joven rebelde, sensibilizado por la historia del país y por la actuación de algunos actores del quehacer político caudillista venezolano⁷, muy especialmente por la actitud hegemónica de protagonistas andinos que venían del accionar militar de la política decimonónica regional; nos referimos a Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, tal como él mismo lo manifestó al valorar los acontecimientos políticos ocurridos en el país desde fines del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX en la Venezuela gomecista⁸.

El espíritu polémico de nuestro notable prosista venezolano, se logra apreciar en la vasta obra de su autoría que remite a un denso relato de fragmentos de la vida política cotidiana de los venezolanos que transitaban la crisis cultural de la “modernidad”, crisis que según Blanco Fombona se expresó en las ideas y lucha política por las autonomías e independencias en las provincias hispánicas; conflicto e inestabilidad política que trascienden las primeras dos décadas del siglo XX de la sociedad hispano-criolla venezolana, aún marcada y convulsionada por el trajinar de los conflictos de la post-independencia.

6. Al respecto, se podría ver la revista *El Cojo Ilustrado* (Caracas, 1892-1915), publicación que se ha valorado como una de las principales revistas literarias que se publicaron en la América hispana durante el denominado “período modernista”. Rufino Blanco Fombona formó parte de los venezolanos que colaboraron con dicha revista quincenal, fundamentalmente con sus textos de poesía y de ensayo crítico. Entre sus coetáneos, colaboradores de dicha revista, con sensibilidad política y pluma prolija, se destacaron Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Pedro César Dominici, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Lisandro Alvarado, Gonzalo Picón-Febres y José Gil Fortoul.

7. Rufino Blanco Fombona tuvo una importante participación política en Venezuela. Se sumó en 1892 a las filas del caudillo liberal Joaquín Crespo a raíz de la Revolución Legalista y ocupó cargos diplomáticos de envergadura desde 1892 hasta 1904. También formó parte del gobierno de Cipriano Castro hasta que cae en desgracia por criticar y oponerse al propio caudillo andino en 1905. Para ampliar la andadura política de Blanco Fombona y de los escritos producidos en ese período, se recomienda consultar una parte de la importante obra del trujillano Rafael Ramón Castellanos, *Rufino Blanco Fombona, estudio bio-bibliográfico*. Caracas: Congreso de la República, 1975. Consideramos una asignatura pendiente el estudio de la andadura política de Rufino Blanco Fombona, tanto en Venezuela como en España.

8. En torno a la vida política venezolana de finales del siglo XIX y primeras tres décadas del siglo XX, Rufino Blanco Fombona recogió, desde 1901, en sus diarios, a modo de “libros autobiográficos”, el acontecer político y la vida cotidiana de la sociedad venezolana de la cual fue también uno de sus protagonistas. Conocemos parte de su discurrir fuera de Venezuela a raíz del destierro que sufre durante el gobierno de Juan Vicente Gómez, que denunció como una “barbarocracia” y una dictadura. Durante sus 26 años de exilio llevó el registro de su memoria y andadura en Europa, muy especialmente en España. Al respecto, véase a Rufino Blanco Fombona, *Diarios de mi vida*. Selección y prólogo de Ángel Rama. 2ª Edición. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991.

Blanco Fombona se identifica como un venezolano apasionado, capaz de ir más allá de la denuncia al narrar descarnadamente a la dictadura de Juan Vicente Gómez⁹ y expresar su férrea oposición a Gómez desde su destierro; cuando vive entre París y Madrid por más de dos décadas, denunciando a la dictadura venezolana desde la otra orilla del Mundo Atlántico.

A lo largo de la obra de Blanco Fombona advertimos su vivo interés por la memoria escrita y las fuentes históricas. Los documentos históricos fueron el objeto de una parte esencial de su narrativa, dirigida especialmente a la construcción del ensayo crítico orientado al análisis de la narrativa política y militar venezolana y latinoamericana. En su oficio de historiador recoge, ordena, interpreta y preserva numerosos testimonios de actores de la sociedad venezolana decimonónica, protagonistas trocados en autores/narradores de sus propios acontecimientos; hechos que movilizaron las aguas profundas de la “ciudad hispano-criolla”, lugares de la memoria en donde se expresaron las ideas y el espíritu que configuraba el abanico cultural hispánico que ha marcado, hasta el presente, el devenir de aquellas frágiles ciudades hispano-americanas, convertidas en el devenir en baluartes de los Estados-Nación que irrumpen en el otrora llamado “Nuevo Mundo”, estados en donde se logró configurar altivos gobiernos denominados “independientes” que desconocían y negaban a la madre patria: España.

En cuanto a esta primera aproximación, se ha procurado un breve balance de la obra que consideramos destacada de Rufino Blanco Fombona; es decir, de solo una parte de su amplia narrativa y de la importancia de sus aportes a la historiografía hispanoamericana. El propósito ha sido evaluar algunos de sus aportes específicos como historiador y editor, creador y responsable de importantes proyectos editoriales fuera de Venezuela, especialmente de aquéllos publicados bajo el sello de la Editorial América¹⁰, extraordinario trabajo editorial que inicia en Madrid por el año 1915 y culmina en 1935. En ese marco, cabe destacar la publicación sostenida de las colecciones de la Biblioteca Americana, Biblioteca Andrés Bello y de la Biblioteca Ayacucho, las cuales tuvieron como propósito divulgar en

9. En esta breve revisión es pertinente puntualizar sobre algunos de los aportes que hizo Rufino Blanco Fombona a la novela histórica hispanoamericana, especialmente a la denominada “novela de dictadura”. En este sentido, hacemos referencia a la más conocida, la obra titulada *El Hombre de Hierro* (1905). Sin embargo, *La Máscara Heroica* (1923), obra menos conocida, se consideró clave para la interpretación de la realidad venezolana durante el período gomecista. Al respecto, se sugiere consultar un texto del profesor de la Universidad de La Laguna, Ernesto J. Gil López, autor del artículo titulado *La máscara heroica de Rufino Blanco-Fombona: una aportación a la novela de dictadura*. En AIH. Actas X (1989) Centro Virtual Cervantes: www.cervantesvirtual.com

10. Rufino Blanco Fombona relata en su texto “Intermezzo Necesario”, el acontecimiento que significó para su tiempo la fundación de la Editorial América en Madrid, España (1915-1935). En torno a este tema, recomendamos consultar uno de sus más íntimos escritos, titulado “Camino de Imperfección” (1933), incluido en el libro *Diarios de mi vida. 2ª edición, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1991*; p.p. 233-236. También podrían ser ilustrativas las notas de José Nucete Sardi que reseñamos a continuación: “Actuó en Francia, entre los más distinguidos escritores de comienzos del siglo, y más tarde se radicó en Madrid, donde fundó la 'Editorial América', con sus diversas colecciones, en las cuales editó y reeditó obras de escritores venezolanos y americanos y divulgó a Bolívar, a Bello, a Sarmiento, etc. (...) Editó y prologó magistralmente las 'Cartas de Bolívar' y casi todas las obras que editó, de diversos autores, llevan prólogos suyos, llenos de agudeza y sentido histórico. En esta editorial publicó Blanco Fombona cerca de cien volúmenes...” Véase al respecto: *Diccionario Biográfico de Venezuela*, 1ª edición. Madrid, Impreso en los Talleres de “Blass, S.A. Tipográfica”, 1953; p.p. 160-161.

Europa el pensamiento de Bolívar, Bello, Sarmiento, entre otros hispano-americanos. En este sentido, hay que agregar que estamos frente a otra asignatura pendiente, la cual podría enfocarse en la valoración crítica de la obra y legado editorial para Hispano-américa de Rufino Blanco Fombona.

En ese sentido, consideramos que la obra de Blanco Fombona debería ser valorada no solo desde la literatura sino también desde la historia, como pieza clave en la reconstrucción del rompecabezas de la historiografía hispanoamericana, especialmente desde la narrativa que se configuró alrededor del fenómeno de la Independencia en la América Hispánica, especialmente desde otras ciudades venezolanas, más allá de Caracas y Valencia, las cuales también le dieron vitalidad política a las provincias de la Venezuela colonial no ajenas a las resonancias políticas que provenían de la España peninsular.

Por otra parte, cabe destacar que las obras publicadas por Editorial América, bajo la dirección de Rufino Blanco Fombona, en torno a la Independencia de Venezuela y los tiempos pos-independencia en Hispanoamérica, son valoradas como fragmentos claves a la hora de realizar la reconstrucción histórica y el análisis historiográfico sobre los estudios independentistas del pasado y presente de América Latina y El Caribe; algunos de estos últimos estudios están muchas veces alineados con la narrativa oficial del gobierno de turno, interesado en exaltar solo la época emancipadora prolija de “actos heroicos” y de prohombres, útiles para justificar la enorme motivación de exaltar la ruptura de lo criollo-hispano con el legado hispano-americano.

II

“España en todo el siglo XIX estuvo cometiendo esta bella locura: nos ignoró...”

Rufino Blanco Fombona, *Diarios de mi vida*. Madrid, 28 de mayo, 1904.
(El subrayado es nuestro)

En esta segunda parte, se revisará parte de la obra de Rufino Blanco Fombona que ha contribuido al análisis de una narrativa moderna, que tuvo como propósitos aprehender la cultura criollo-hispana, sus actores y pensamiento político. En este sentido, se amplió la historiografía venezolana al arrojar nuevas luces para las iniciativas y discusiones sobre el memorable “Bicentenario Independentista” en ambas orillas del Mundo Atlántico. Debates que actualmente originan encuentros y desencuentros, nuevas agendas políticas y académicas, así como sendos programas en el seno de la intelectualidad hispano-americana que investiga y enseña Historia Moderna y Contemporánea en las dos orillas del Atlántico y en pleno transcurrir del tercer milenio.

En consecuencia, pensamos que la reflexión de Blanco Fombona estuvo dirigida a la comprensión del complejo proceso que entrañaba el carácter de la política y de la cultura hispano-venezolana; a las ideas y ejecutorias de connotados actores políticos decimononos, considerados agentes de una sociedad que, desde finales del siglo XVIII, pujaban tanto por l

a “libertad” como por la “igualdad”, así como por un espacio público en el vasto mundo moderno hispanoamericano, poblado de importantes ecos culturales heredados de la vetusta España imperial, anclada en el alma de los españoles europeos y en los que llegaron desde finales del siglo XV a la América española, y se quedaron para echar raíces durante los siglos XVIII y XIX.

En torno al sello de la Editorial América, es importante reseñar que se publicó la colección denominada “Biblioteca Ayacucho”, bajo el cuidado minucioso del editor venezolano Rufino Blanco Fombona. En este renglón, vale la pena hacer referencia a nuestro escritor, con alma de historiador y editor, a través del tratamiento de una selección mínima que hemos hecho de su prolija obra y del vasto corpus literario e histórico legado a Venezuela; esta cuestión en parte la indagamos como parte de nuestra investigación, entre los años 2012-2014. En este sentido, nos enfocamos a la comprensión historiográfica del fenómeno realista y a la cultura monárquica española en la sociedad andina durante el proceso de Independencia en Venezuela¹¹.

Por otra parte, los 143 años de su nacimiento que se celebró el 17 de junio de 2017, así como la conmemoración de los 73 años de su fallecimiento, el 16 de octubre de ese mismo año, nos ha motivado abrir el compás al conocimiento y valoración de la obra de este polémico escritor venezolano. También son esenciales algunas precisiones sobre el legado ensayístico del conocido como “Don Rufino”, tal como lo llamaban sus contemporáneos en Madrid.

El poeta, editorialista e historiador, quien con su conocimiento y meditaciones innovó en su época en el tratamiento crítico de los hechos políticos y de los estudios históricos existentes, no solo se ocupó de examinar la narrativa sobre la Independencia y sus actores valorados como “prohombres” de la república (autonomistas, independentistas, patriotas, insurgentes, revolucionarios o republicanos); también dedicó parte de sus estudios a comprender el comportamiento de los defensores de la monarquía católica española (denominados realistas, monárquicos, godos, desafectos, contrarrevolucionarios). No obstante, en sus reflexiones los consideraba a todos actores de ese abigarrado tejido sociopolítico que configuraba la sociedad hispanoamericana de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, grupos sociales (españoles peninsulares, criollos, indios, pardos y negros) expresión de la cultura política de una sociedad estamental y de hombres sagaces enfrentados por la hegemonía del poder político del “ochocientos” (algunos intelectuales, otros guerreros), pero, en fin, todos involucrados en la puja por una menguada hegemonía de poder que evocaba viejos tiempos de dominación imperial en medio de una prolongada

11. En cuanto a ese trabajo de investigación relacionado con el tema del proyecto de tesis doctoral que llevamos a cabo actualmente, solo es pertinente indicar que se inscribe en una nueva valoración histórica del fenómeno realista, del comportamiento de sus actores políticos frente a la tesis de la Independencia de España en la provincia de Maracaibo durante el período 1781-1823. La revisión historiográfica de la obra de Blanco Fombona referida al tema, nos aportó, por una parte, el análisis de la valoración ideológica de los actores realistas frente a la propuesta de Independencia absoluta de Venezuela y, por la otra, examinar algunas de las claves para entender el tratamiento historiográfico sesgado sobre el mismo tema, visión recurrente en parte importante de la historiografía oficial venezolana que busca empoderarse del elemento histórico partiendo de un discurso único sobre la conciencia histórica del venezolano en el presente siglo.

crisis que afectó tanto a españoles como americanos, todos habitantes y “ciudadanos” arropados por el manto cultural de la monarquía católica española en ambas orillas del Mundo Atlántico.

A continuación, veamos una selección de obras, ordenadas y comentadas en breves notas, dirigidas a describir una parte del denso corpus literario e histórico de Rufino Blanco Fombona, el cual forma parte de la historiografía localizada en el occidente de Venezuela y que constituye parte del patrimonio bibliográfico y documental de la antigua biblioteca del escritor Tulio Febres Cordero, valioso acervo que se encuentra bajo resguardo de la Biblioteca Febres Cordero en la ciudad de Mérida. En este sentido, son parte de esta narrativa las memorias y sus fragmentos, las biografías y epístolas, los testimonios y relaciones que dan cuenta de la atmósfera cultural y política de la Venezuela del ochocientos y novecientos en las principales ciudades hispánicas venezolanas.

Es necesario reiterar que esta selección sólo recoge obras que aportaron directamente a la reconstrucción de una narrativa hispanoamericana sobre la Independencia de Venezuela y a las repercusiones políticas de ese fenómeno en las provincias ultramarinas del Imperio español en el mundo Atlántico.

Veamos a continuación nuestra valoración historiográfica que va enlazada con las apreciaciones del escritor Rufino Blanco Fombona.

Las *Memorias de Pedro Urquinaona y Pardo*, quien fuera “Comisionado de la Regencia Española para la Pacificación del Nuevo Reino de Granada” se presenta en una extensión de 383 páginas, formando parte de la colección “Biblioteca Ayacucho”. Estas memorias se publicaron en Madrid, bajo la dirección de Don Rufino Blanco-Fombona, con el sello de la Editorial América en 1917.

Es pertinente reseñar el interesante comentario de presentación de quien dirige la Editorial América. Se lee en la “Advertencia” de la segunda edición que se trata de la *“Relación documentada del origen y progresos del trastorno de las provincias de Venezuela, hasta la exoneración del Capitán General Don Domingo Monteverde, hecha en el mes de diciembre de 1813 por la Guarnición de la Plaza de Puerto Cabello. “Escribióla Don Pedro Urquinaona y Pardo”*. En la historiografía venezolana se constituye en el título original de la obra.

Rufino Blanco Fombona puntualiza que se trata de la primera y única edición hecha en Madrid en 1820, en la imprenta nueva de la calle Concepción, número 9. En cuanto a la segunda edición, que pareciera ser que sí estuvo totalmente a cargo de Blanco Fombona, se advierte que la misma está enriquecida con las notas marginales de puño y letra de Urquinaona y Pardo y con los epígrafes que le sirvieron para dividir el libro. Nos indica Blanco Fombona que “ese informe, constituido por una serie de noticias historiales de primera mano, enriquecidas con documentos valiosísimos”, fue publicado en Madrid por iniciativa de su autor, Pedro de Urquinaona y Pardo, en 1820. De esa manera, el editor destaca la originalidad de la obra y su valor histórico.

Rufino Blanco Fombona valora el aporte histórico de la obra de Urquinaona y Pardo a la historiografía de la Independencia venezolana. En consecuencia, expresó que dicha obra

merece ser estudiada por cuantos quieran conocer de veras los primeros pasos de la revolución americana, también llamada “revolución de Abril”. Asimismo, los acontecimientos históricos en la capital de la Capitanía General de Venezuela y la actuación del Capitán General, Domingo Monteverde¹². Al respecto, queda como tarea pendiente indagar partiendo de sus diarios íntimos, si en efecto Rufino Blanco Fombona tuvo en sus manos el ejemplar corregido por el propio Urquinaona y Pardo, siendo ese el ejemplar que sirvió para preparar la segunda edición dirigida por el propio Blanco Fombona. Valdría tener en cuenta que podría ser la primera obra publicada en la histórica colección “Biblioteca Ayacucho” por cuanto Blanco Fombona llega a España el 17 de junio de 1914 y en 1915 funda en Madrid la Editorial América¹³.

Por otra parte, Rufino Blanco Fombona nos entrega un interesante perfil del Neogranadino Pedro Urquinaona y Pardo (1778-1835), de sumo interés para la valoración de nuestro escritor, a quien considera el “alma” de la obra. Dice Blanco Fombona “(...) que era Oficial de la Secretaría de Estado y del Despacho de la Gobernación de Ultramar, también Secretario del Rey con ejercicio de decretos. Que de sus tareas de alta burocracia, lo sacó la Regencia española en 1812, y por orden del 25 de diciembre se le nombró “Comisionado á (sic) la Pacificación del Nuevo Reino de Granada”. Desembarcó en Venezuela, donde permaneció bastante tiempo para enterarse con riqueza de los pormenores del movimiento y carácter de la “Revolución de Abril”. Su informe al gobierno español sobre lo que ocurría en el país es de una importancia literaria e histórica de primer orden por la abundancia de detalles en su narrativa. Manifiesta Blanco-Fombona que “...debió ser para el Gobierno de España, en aquella sazón, de mucho beneficio, máxime si se le hubiera puesto la atención que merecía”¹⁴. En cuanto al perfil biográfico de Pedro Urquinaona y Pardo¹⁵, se dice que nació en Bogotá en 1778 y que muere en Madrid en 1835. De Bogotá a Quito fue su periplo, durante su período de formación como Bachiller, Licenciado y Doctor en Derecho Civil y Canónico. Parece que ejerció en la Universidad de Quito la Cátedra de “Prima de Cánones”. En 1808 se asumió defensor de la causa realista y leal a Fernando VII.

Sobre su asentamiento, se reseña que a partir de 1808 se encuentra en La Guaira dedicado al comercio del cacao entre Venezuela y Puerto Rico y que fue propietario de barcos. Viaja a Cádiz, en 1811 y regresa de Cádiz a Caracas en ese mismo año. Para esa fecha redactó la pieza titulada “Manifiesto de un español americano a sus compatriotas los americanos del sur”, documento impreso en Cádiz hacia el año de 1812¹⁶. Se le nombra en

12. Un ejemplar original de la obra publicada en 1915, se ha localizado en Mérida, Venezuela, en la BFC-BN, con la signatura 987.04 U768, Referencia 645.

13. Son interesantes los apuntes titulados “Nota Final”, en donde Blanco Fombona narra parte de su periplo en Europa a partir de 1914. Véase *Diarios de mi vida*, Ob. Cit. (1991), p.p. 311-316.

14. Aparece esta nota en la parte intitulada: *Advertencia*, p.9.

15. Véase: *Diccionario de Historia de Venezuela* (1997), tomo 4, p.p.167-168.

16. Este importante documento lo escribe Pedro de Urquinaona y Pardo como testimonio de los hechos ocurridos en Caracas a raíz de la “revolución de Abril” de 1810 y del Congreso de 1811. Lo ubicamos en Venezuela en un corto período comprendido entre 1808 y 1813. Lo hemos rastreado de actor-funcionario de la Corona española a autor de importantes documentos, relaciones y memorias que aportan al conocimiento de la valoración ideológica de los Realistas sobre la Independencia en Venezuela.

Cádiz Oficial 5º de la Secretaría del Estado de Ultramar (ver Secretaría de Ultramar, Ministerio de Indias) y Secretario del Rey en diciembre de ese mismo año; también se le nombra Comisionado de la Regencia del Reino para la Pacificación del Nuevo Reino de Granada. De Cádiz se dirige a Caracas comenzando 1813 (entre enero y marzo) en donde se encuentra con el realista Domingo Monteverde, quien entró en contradicción con las órdenes que traía Urquinaona y Pardo de las Cortes de Cádiz de dictar la amnistía a los insurrectos patriotas venezolanos partidarios de la Independencia, la cual fue dictada el 30 de marzo de ese mismo año. Se dice que estuvo enfrentado a Monteverde mientras permaneció en Caracas y que nunca viajó a la Nueva Granada debido a los avances de Bolívar hacia el mes de agosto de ese mismo año, cuando salió hacia Curazao.

Veamos algunos fragmentos importantes de la memoria, según Blanco Fombona:

Sobre la “Revolución de Caracas” también llamada “Revolución de Abril”. La primera parte de su memoria Urquinaona y Pardo se la dedica a exponer algunas de las causas que él considera condujeron a la “sedición” de las provincias de Venezuela de la “América española” contando entre las más perjudiciales la conducta de los funcionarios españoles que les correspondió aplicar las medidas reales que buscaban devolver la paz en los territorios “transtornados” así como la integridad de la Monarquía y de la Religión. Al respecto, expone en la “Revolución de Caracas” que: “Así se hacieron medidas inútiles y aún perjudiciales, que lejos de restaurar la tranquilidad perdida conspiraban contra ella, excitando discordias sostenidas por la animosidad de los partidos; y no era extraño, pues cuando estos predominan y la desconfianza hace parecer el gobierno menos circunspecto que popular, suelen conducirlo, al centro de su interés privado bajo el pretexto especioso de la seguridad pública”.

Rufino Blanco Fombona nos apunta también algunos datos sobre su disputa con el Capitán realista Domingo Monteverde. Su enfrentamiento con Monteverde lo documenta y relaciona a fin de demostrar la conducta perjudicial de este funcionario español contra su persona y las consecuencias de la misma, como lo dice el propio Urquinaona y Pardo, cuando indica que hay que detenerse en “la raíz de las vicisitudes” que explican la conmoción de las provincias de Venezuela. La relación y las disputas entre los realistas, brigadier José Cevallos, Fernando Miyares y Domingo Monteverde es objeto de amplia exposición en esta importante memoria. Concluyó Blanco Fombona con la siguiente apreciación: “El monstruo de la discordia y de las rivalidades entre los realistas puede sumarse entre las causas vitales del enfrentamiento no solo bélico”.

Por otra parte, Rufino Blanco Fombona nos ofrece también algunos datos de los años cruciales de 1812 y 1813. El transcurrir de algunas provincias occidentales de Venezuela se puede conocer a través de algunos testimonios que se registran en la obra con los siguientes apuntamientos:

Se recoge textualmente: “Al excmo. Sr. D. Antonio Porcel, Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de Ultramar, que “...por mi residencia en Caracas fui testigo ocular de muchos sucesos que refiero, he procurado, no solo apoyarlos en documentos congruentes, sino trasladar sus cláusulas literales para que ellas mismas demuestren...”¹⁸

En cuanto a este testimonio es esencial destacar que en la primera parte manifiesta que “...la sedición realizada en Caracas el 19 de Abril de 1810 jamás llegó a penetrar el corazón de los pueblos, siempre dispuestos a disiparla, como lo ejecutaron en el año de 1812”¹⁹.

Con respecto a las memorias del español Juan Manuel Cajigal en su obra titulada *Memorias del Mariscal de Campo Don Juan Manuel de Cajigal sobre la Revolución de Venezuela*, veamos las siguientes notas en el “Discurso de recepción del señor D. Rufino Blanco Fombona como Individuo de Número de la Academia Nacional de la Historia el 27 de setiembre de 1939”: Tema: “La inteligencia en Bolívar”²⁰.

En este extraordinario discurso Blanco Fombona reconstruye el carácter, la inteligencia y psicología del Libertador, así como el agreste escenario en el cual se hizo estratega, estadista, en el marco de una “epopeya que duró 20 años”. Apunta que “...este joven oficial, educado en los salones y no en los cuarteles; y que prefiere las letras a las matemáticas, va a realizar una obra militar de las mayores que se conocen en el mundo. Su teatro de acción, en efecto, se extiende por todo un Continente desde el Océano Atlántico hasta el Océano Pacífico, muchos grados al Sur y al Norte del Ecuador terrestre...”²¹ a propósito del recorrido de Bolívar, Lima-Bogotá, Bogotá-Maracaibo; Maracaibo-Caracas.

Agrega sobre el escenario americano que “¡Hay que recordar lo que era la América Colonial del siglo XVIII de donde iba a extraer la América republicana y liberal del futuro! Aquello es un caos de razas, de fanatismo, de sumisión, de ignorancia, de barbarie; de cordilleras y ríos enormes, de desiertos vastísimos, de climas diferentes, de alimañas feroces, de hombres no menos feroces, de razas heterogéneas, de castas rivales, de intereses adversos. Un caos, el caos”²².

En torno al carácter español-americano al que se enfrentó Bolívar apuntaba Blanco-Fombona:

Luchó, en efecto, contra la naturaleza, contra los hombres y contra los inmortales, pues luchó contra los españoles, contra el Trópico y contra el fanatismo religioso de ignaras y bélicas muchedumbres americanas. Esas muchedumbres carneriles, indignas de la libertad que Bolívar les iba dando, se oponían a ella invocando al Rey, a Dios y María Santísima, con los gritos de “Viva Fernando VII”, “Viva la religión”, y también: “Viva Jesús”; “Muera el traidor”. El traidor era Bolívar²³.

18. Idem.

19. p.p.9-10.

20. Caracas, Tipografía Americana, 1939. En BFC-BN/ 980.02092B641i

21. Véase p. 24

22. Idem.

23. En p. 20

En este folleto también se incluye el elogio de Luis Correa titulado “Elogio de Rufino Blanco Fombona, en el cual se valora las dimensiones del poeta, periodista, historiador, novelista, “...el maestro insuperado e insuperable de la América”. (p. 41). En este aspecto nos remite a revisar la relación que existe con la obra de El Conquistador del Siglo XVI²⁴.

Asimismo, Blanco Fombona revisa las *Memorias de Lord Cochrane*. Madrid, Editorial-América, 1817,1822. Concesionaria exclusiva para la venta: Sociedad española de librería. Ferraz, 25. Biblioteca Ayacucho bajo la dirección de Rufino Blanco-Fombona, XIII²⁵.

Rufino Blanco Fombona apuntaba en la Advertencia preliminar que el Conde Dundonal, conocido como Lord Cochrane, había publicado en 1859 en Londres una obra que daba cuenta de los servicios que había prestado en favor de la libertad y organización de América. Agrega que “Cochrane, el mayor de los héroes navales del Pacífico durante la guerra de emancipación americana, era, como todos sabemos, de carácter violento y naturaleza fogosa. Rival de San Martín, lo censuró con rudeza en sus memorias (...) a quien el Gobierno de Chile confió, por ser criollo y por sus méritos, la jefatura de la empresa chileno-argentina contra los españoles en las costas del Perú en 1820. El fogoso Cochrane no pudo entenderse nunca con el “prudente San Martín”, á quien terminó por desconocer y de quien se separó bruscamente...”²⁶.

Por otra parte, es vital que entendamos que don Rufino pensaba que era importante dar a conocer los testimonios, las relaciones y memoriales de los actores de las Independencias Americanas, sin olvidar sus contradicciones y rivalidades propias de sus tendencias y adherencias de aquella intensa época decimonónica. A propósito de esta atmósfera de actitudes y opiniones contradictorias en tiempos de crisis política, frente a los testimonios de Cochrane escribió Blanco Fombona:

Deberíamos, en obsequio de San Martín, echar en olvido las Memorias de Cochrane? (sic). No parece prudente, ni, dada la resonancia de que tiene en Europa y en América la palabra de Cochrane, héroe de ambos mundos, podría conseguirse acallarla²⁷.

Por tal motivo Blanco Fombona justificó la línea editorial de la cual era director en las primeras décadas del siglo XX en España:

En la Biblioteca Ayacucho, donde se recoge y seguirá recogiendo el testimonio de personas y personajes de la gran época de nuestra independencia, tampoco podía prescindirse de las Memorias de Cochrane porque traten mal á San Martín, como no podía prescindirse, y no se prescindió, de las Memorias del Regente Heredia porque hablen mal de Bolívar²⁸.

24. Véase p. 28

25. En BFC-BN, Mérida. Véase la signatura BFC 985.04 C663.

26. Véase p.8

27. En p.10

28. Idem.

Cierra Blanco Fombona con la siguiente afirmación:

Nuestro propósito precisamente consiste en lo contrario: en recoger lo bueno y lo malo que los contemporáneos, ya amigos, ya enemigos de América, dijeron de ésta, de la Revolución y de sus prohombres. De ese juicio contradictorio saldrá la verdad que la posteridad tiene derecho á conocer, y las patrañas históricas, por patrióticas que sean, desaparecerán²⁹.

De manera contundente Blanco Fombona concluye: “Sólo los falsos héroes pueden temer esa revisión de valores”.

Por último, desde nuestra percepción, es una pena que Don Rufino no haya fechado este texto que a modo de Advertencia permite ubicar la postura del editor y el valor histórico que éste ensayista y crítico le imprime a las fuentes históricas para la historia de la América Contemporánea, especialmente los temas referidos a la Independencia de América.



Rufino Blanco-Fombona

Fuente: “Rufino Blanco Fombona (1874-1944)”. En *Diccionario Biográfico de Venezuela*. P.p. 160-161. Editores: Garrido Mezquita y Compañía. Primera edición de 1953. Publicado bajo la dirección técnica de Julio Cárdenas Ramírez. Director de recopilaciones, Carlos Sáenz de La Calzada. Madrid, impreso en los Talleres de “Blass. S.A. Tipográfica”.

29. P.p. 11-15

III

“El Libertador hacía propaganda patriótica y no se detenía en exageraciones...”

Rufino Blanco Fombona. *José Félix Ribas*. Prólogo:
“La Proclama de Guerra a Muerte”, 1927

Para cerrar esta primera aproximación, se presentó a lo largo del presente artículo una síntesis de los aportes del escritor y poeta Rufino Blanco Fombona a la historiografía de la Independencia de Venezuela, en su papel de historiador y editor. Nos ha guiado el propósito de recoger una parte de su obra fundamental que está dirigida a profundizar en el conocimiento e interpretación histórica del período de la Emancipación en Hispanoamérica. No obstante, sus artículos publicados en revistas y boletines venezolanos también son valiosos, aunque menos conocidos y citados por los estudiosos de dicho período decimonónico.

De los publicados en el Boletín de la Academia Nacional de la Historia, a fines de la década de los años '30 del siglo XX, seleccionamos el titulado “La evolución de las ideas en Venezuela durante la Revolución de Independencia”³⁰, en donde analiza descarnadamente el comportamiento de la sociedad colonial venezolana y las posibles causas que desencadenaron la denominada “revolución” de Independencia. El énfasis lo hace en la figura y actuación de Simón Bolívar y en los “patriotas” criollos y españoles que formaron el bando republicano y que se negaban a continuar siendo súbditos del rey. Veamos parte del interesante análisis de Blanco Fombona:

Bolívar realizó la Independencia de Venezuela contra el querer de las mayorías de Venezuela; y Bolívar y el tiempo, unidos, convirtieron a los realistas en republicanos, a los súbditos del Rey en ciudadanos de la República; y entremezclaron las castas (...) El propio Bolívar que sabía a qué atenerse escribe al general Santander, años adelante, furioso o fingiendo furia contra los venezolanos que hablaban de principios: 'no quiero nada con esos abominables soldados de Boves, con esos infames aduladores de Morillo; con esos esclavos de Morales y de Calzadilla. A ellos obedecían y querían los fieros republicanos que hemos libertado contra su voluntad, contra sus armas, contra su lengua y contra su pluma y que hoy no quieren obedecer a nuestras leyes (...). (p.416)

Rufino Blanco Fombona, con su aguda lectura sobre la que él llamó <<revolución>>, llama la atención en el comportamiento de los bandos protagonistas, en los españoles-europeos y en los criollos-españoles, así como en los “isleños”. Un examen dirigido a alcanzar la anhelada “objetividad histórica” y a penetrar en el alma de aquellos hombres y en su propio tiempo. Con este sentido, recurre a una célebre cita de la obra de Calderón del siglo XVII: “Al Rey la vida y hacienda debo dar; pero el honor es patrimonio del alma y el alma sólo es de Dios”. (p. 412)

30. En el Boletín de la Academia Nacional de la Historia. N° 80. Tomo XX. Octubre-diciembre, 1937; pp.409-417.

Por último, al decir de Joaquín Gabaldón Márquez (1956), a Rufino Blanco Fombona deberíamos considerarle, además de poeta y ensayista, un “interprete” del espíritu y de la obra de Bolívar, es decir: ¡el Bolívar visto en todas sus dimensiones!

Bibliografía

- Blanco-Fombona, Rufino. *Diario de mi vida*. Madrid, Editorial Renacimiento, 1929.
- *Motivos y letras de España*. Madrid, Editorial Renacimiento, 1930.
 - *Camino de imperfección*. Caracas, Impresos Unidos, 1942.
 - *El Conquistador Español del Siglo XVI. Ensayo de interpretación*. Caracas, Ediciones Edime, 1956.
 - *Ensayos históricos*. Prólogo de Jesús Sanoja Hernández. Selección y Cronología: Rafael Ramón Castellanos. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.
 - *Diarios de mi vida*. Selección y prólogo de Ángel Rama. 2ª edición. Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- Castellanos, R.R. *Biografía de Rufino Blanco Fombona*. Caracas, separata de la obra *Venezolanos del Siglo XX* editada por la Fundación Eugenio Mendoza en diciembre de 1982, (1983).
- Diccionario Biográfico de Venezuela*. 1ª edición. Madrid, Talleres de “Blass, S. A. Tipográfica”, 1953.
- Diccionario de Historia de Venezuela*. Tomo I. P.p. 458-459. Caracas, Fundación Polar.
- El Cojo Ilustrado, 1896-1897*. Caracas, Reimpresión, 1915, (1997).
- Epistolario: Briceño-Iragorry y Picón Salas*. Estudio preliminar de R. A. Rivas Dugarte. Maracaibo, Venezuela, Universidad Cecilio Acosta, 2002.
- González, Juan Vicente. *Biografía de José Felix Rivas. (Época de la Guerra a Muerte)*. Con prefacio de Rufino Blanco-Fombona. Caracas, Editorial González González, 1956.
- Hirshbein, Cesia Ziona. “Rufino Blanco Fombona: Unidad e Identidad Latinoamericana”. P.p. 301-334. En VV.AA. *Los grandes períodos y temas de la Historia de Venezuela (V Centenario)*. Coordinador: Luis Cipriano Rodríguez. Caracas, Instituto de Estudios Hispanoamericanos, Decanato de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1993.
- Sambrano Urdaneta, Oscar y Domingo Miliani. *Literatura Hispanoamericana*. Tomos I y II. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.
- Zea, Leopoldo. *Hispanoamericanismo, siglo XIX*. Caracas: Serie del Sesquicentenario del Congreso de Panamá, Gobierno de Venezuela, 1976.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Flores nocturnas* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 200 x 200 cm

Caracas sangrante en la escritura de Alejandro Rebolledo y en la fotografía de Nelson Garrido

Caracas sangrante in the writing of Alejandro Rebolledo and in the photography of Nelson Garrido

Recibido 30-06-21

Aceptado 21-08-21

José Javier Chacón Contreras¹

Universidad de Los Andes, Venezuela

javierchaconbass@gmail.com

Resumen: El ejercicio comparatista permite establecer analogías y diferencias entre textos literarios e imágenes. De allí que el presente análisis tome en cuenta los diálogos y las diferencias llevados a cabo en la novela *Pim Pam Pum* (2010) de Alejandro Rebolledo y la fotografía *Caracas sangrante* (1996) de Nelson Garrido, como muestra de una narrativa venezolana de finales del siglo XX. Esta propuesta se apoya principalmente en los planteamientos de la analogía y la intermedialidad, como bases esenciales para la comprensión de la correspondencia entre paralelos artísticos. Asimismo, mediante la metodología comparatista, se trazan puntos de contacto entre las dos modalidades del arte para encontrar respuestas -tanto del escritor como del fotógrafo- ante el contexto de la ciudad de Caracas de los años noventa. Finalizada la investigación, se evidencia la similitud entre la palabra escrita de Rebolledo y la imagen fotográfica de Garrido, al retratar la violencia de una generación signada por el desencanto y los excesos.

Palabras clave: Intermedialidad; analogía; violencia; desencanto; fotografía; literatura.

1. Magister Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela. Licenciado en Educación, mención Castellano y Literatura (ULA). Actualmente trabaja en la Universidad Bicentaria de Aragua, Núcleo Táchira. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7694-2967>



¿Cómo citar?

Chacón, J. "Caracas sangrante en la escritura de Alejandro Rebolledo y en la fotografía de Nelson Garrido". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 212-229.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The comparative exercise allows us to establish analogies and differences between literary texts and images. Hence, the present analysis takes into account the dialogues and differences carried out in the novel *Pim Pam Pum* (1998) by Alejandro Rebolledo and the photograph *Caracas sangrante* (1996) by Nelson Garrido, as a sample of a Venezuelan narrative of the late twentieth century. This proposal is mainly based on the approaches of analogy and intermediality, as essential bases for the understanding of the correspondence between artistic parallels. Likewise, by means of the comparative methodology, points of contact are traced between the two art modalities in order to find answers -both of the writer and the photographer- before the context of the city of Caracas in the nineties. At the end of the research, the similarity between Rebolledo written word and Garrido's photographic image becomes evident, portraying the violence of a generation marked by disenchantment and excesses.

Keywords: Intermediality; analogy; violence; disenchantment; photography; literatura.

“Temí que mis amantes estuvieran muertos, que Caracas y el país entero tuvieran también un tiro en la sien”

Pim Pam Pum (2010)
Alejandro Rebolledo

Apuntes teóricos

La larga tradición comparatística entre pintura y literatura, teóricamente fundamentada a partir de las frases de Simónedes de Ceos y reinterpretada luego por Horacio, tiene como base la comprensión de la analogía. A partir de esta matriz, se emprende la búsqueda de relaciones, de parecidos, de encuentros en la disyunción. Por su parte, Steiner (1982), en su ensayo *La analogía entre la pintura y la literatura*, considera a la literatura como un “ícono de la realidad” (p. 2), y no un medio convencional de referirse a ella. Esta apreciación atribuye a la literatura un aspecto “mimético” que mira a la realidad y la representa (p. 2). De igual forma, la pintura se desarrolla sobre un medio diferente, pero que, siendo similar a la literatura, representa una porción de la realidad. A partir de estas definiciones, la autora se enfocará en la analogía como una forma válida de relación entre las artes.

Para Steiner (1982), el hecho de que las correspondencias entre pintura y literatura tengan una historia es en función de las analogías. La correspondencia o la sinonimia entre artes depende en gran medida de la “conurrencia de diferencias concomitantes” (p. 2). Además, añade que, en el proceso de comparar las artes, no puede haber una decisión final de si las artes se corresponden, sino un “aumento de nuestra conciencia sobre los procesos de compararlas, acerca de la generación y regeneración de las metáforas”² (p. 2). Este proceso, Steiner lo analiza a partir de la discusión histórica, basada en los lemas de Simónedes de Ceos y Horacio.

2. Monegal (1998) define a la metáfora, como figura que se convierte en un “instrumento de asociación” contra las diferencias. Esta figura, según el autor, ha definido las relaciones de pintura y poesía a lo largo del siglo XX, logrando superar los límites de las diferencias que las separan, en ello está lo que Monegal considera como “lo imposible” (p. 32), lo cual es inherente a toda creación artística.

Con respecto a la frase de Simónedes de Ceos *la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla*, la autora cuestiona ¿por qué una pintura habla y un poema es mudo? Hay una personificación de las dos artes en tal sentencia, por lo que “una pintura hablante sería casi una persona” (*La analogía entre la pintura y la literatura*, p. 4). Esto se da por el deseo de destruir las barreras que existen entre las artes. De esta manera, habría una ruptura de los límites entre arte y vida, pues el artista sería visto como un rival de Dios al dar vida; y si la frase es: *la poesía es pintura que habla*, entonces la poesía crea vida (Steiner, 1982).

Pero Simónedes, también dice que *la pintura es poesía silenciosa*; es decir, que la pintura es poética sin necesidad de usar la voz. Para Steiner, en la sentencia del poeta griego, el poema adquiere jerarquía, ya que se convierte en el lenguaje que emana del cuerpo por sus propiedades simbólicas; mientras que la pintura no adquiere voz, “sino una inefable propiedad que se dice poética” (p. 4). Pero lo estético en ambas partes está determinado por el medio, sea el físico o el verbal.

Además, Steiner examina la frase de Horacio *ut picturapoesis* (como la pintura es la poesía), y sostiene que su esencia está en que ambas (pintura y poesía) tienen como tema la realidad existente y están limitadas en su adecuación mimética de la realidad; por lo que el rasgo común de todas las artes es que evocan imágenes, indistintamente del medio, recurriendo a los sentidos, en particular la vista. Entonces la literatura sería un arte “imagístico” (p. 8). Steiner concluye que, en la frase de Simónedes lo que está de fondo es el lenguaje inmediato de la imagen con respecto a la palabra, pero con la frase de Horacio, ambas artes se equiparan en cuanto a la evocación de imágenes.

La autora también argumenta que en la actualidad las artes niegan la referencia, debido a la preocupación moderna de la relación arte-vida. Considera que ya no se trata de representar, sino de crear una “porción de la realidad misma” (p. 14) y la manera de hacerlo es “reforzando las propiedades de los medios”. Al final de su ensayo, Steiner destaca la importancia de la comparación interartística, ya que se revelan las normas estéticas del período de las obras relacionadas, pues “supone definir o al menos describir la estética que nos es contemporánea, y éste es el valor que tiene que volver a visitar la historia de la visión analógica -y el desengaño- que caracteriza la conexión entre pintura y literatura” (p. 15).

Por otra parte, Monegal (1998) expone que la ruptura de las barreras entre las distintas artes se acentúa a partir de las manifestaciones contemporáneas artísticas, en las que prevalece una compenetración continua. Esta reciprocidad entre artes, propia de nuestra cultura actual, es lo que considera como un “sistema de interrelaciones” (p. 15); sistema que analiza a partir de su trabajo crítico *Los límites de la diferencia* donde comprende el fenómeno de la relación palabras e imágenes a partir de las diferencias.

Así mismo, Monegal (2000) plantea que el diálogo entre arte tiene tres modalidades de intercambio: la primera se flexibiliza, debido a que considera a la literatura como parte de la cultura y ya con ello da por sentado las relaciones entre artes; la segunda, es referida a las relaciones entre manifestaciones de índole literarias; y la tercera, la posición intermedia, más apegada a los fenómenos de relación entre artes.

A partir de esta posición intermedia, el autor se direcciona en profundidad hacia la frase de Horacio *ut picturapoesis*, considerándola una “teoría de la imitación mutua y de la imitación de la realidad” (p. 18). En esta frase, existe una relación de intercambio entre artes, en especial artes visuales y artes verbales, las cuales poseen un funcionamiento análogo. Así, ambas partes tienen en común el valor mimético, pero diferenciándose sus medios: sea el medio verbal (lo escrito) y el otro visual (la imagen).

Además, Monegal destaca que, en la sinonimia entre artes, funge como acción fundamental la representación, al asegurar que tanto la pintura como la poesía representan la naturaleza, pero de manera diferente. La representación visual es muy distinta de la representación verbal, a lo que acota: “El cuadro muestra y el poema dice” (p. 21). Esta es la diferencia esencial entre las dos artes, ambas representan la naturaleza o el mundo, pero con normas y signos distintos.

Por ejemplo, esta relación entre palabra e imagen, Monegal la revisa a través del cuadro de René Magritte “La traición de las imágenes” (1928), donde se representa una pipa. Para él, la cuestión es entender la relación entre el objeto que existe en la realidad y el que está representado, al poner en juego los conceptos de *referente*, *significado* y *significante*. En este sentido, Monegal reflexiona sobre la posibilidad por parte de la palabra de ayudar a que el objeto signifique algo, es lo que el autor considera como “función mediadora de la palabra” (p. 21).

A partir de Monegal (1998), el ejercicio comparativo se establece en función del papel de la palabra con respecto a la imagen y sobre todo la reflexión, no sólo de la similitud sino de los límites, a lo que asegura: “puesto que las dos representan de distinto modo, solo podrán ser auténticamente miméticas si representan aspectos distintos de la naturaleza” (p. 25). Aquí, expone la relación de la poesía y la pintura, y acota que, aunque representen la realidad están divididas por una franja mínima de separación, a la cual considera como “una frontera invisible” que obliga a que la lectura del texto y la visión de la imagen se den independientemente, en momentos alternos” (p. 30). Estos mínimos límites someten las relaciones entre las dos modalidades artísticas, y representan lo que considera como una “tierra de nadie”, un espacio compartido.

Con base a lo expuesto, la pintura funciona sobre un plano de simultaneidad y la poesía sobre un eje de sucesión. No obstante, esta diferencia entre artes puede establecer un punto de contacto que Monegal (1998) considera como “un margen de indeterminación que es el espacio y el tiempo de la diferencia” (p. 31).

En este sentido, se evidencia la relación interartística, debido a este punto de encuentro que hemos mencionado. Al mismo tiempo, lo que determina la relación es el signo (palabra o imagen) y la cosa que se quiere representar, en palabras del autor: “la obra de arte, verbal o visual, es cosa, se nos hace presente como tal, pero también es signo de otra cosa, que ha de estar ausente, perdida, para que la significación tenga lugar” (p. 37).

Seguidamente, la concepción de Monegal es fundamental en el estudio de los paralelismos artísticos, ya que el autor determina la separación, mediante una delgada línea

fronteriza que define como “tierra de nadie”, pero esta pequeña división de la diferencia, es rebasada finalmente por la acción de la analogía, la cual establece la afinidad entre lo visual y lo escrito. Así lo expresa: “El hecho de que la analogía y la pintura tengan siquiera una historia está en función de la naturaleza de las analogías. Cualquier parecido, depende de la concurrencia de diferencias concomitantes” (p. 2).

Por su parte, Wagner (1996) dilucida sobre la intermedialidad, considerándola una vía para intensificar y activar las capacidades evocativas de los medios. Los productos derivados de este fenómeno tienden a reflejar sus propios procesos y a intensificarlos. En este sentido, la proximidad entre medios responde a un criterio productivo y se corresponde con la tendencia de expansión de los límites. La intermedialidad como propagación de una obra en diferentes textos que se cargan de contenidos nuevos en contacto con otros medios, moldes formales, lecturas alternativas, espacios y tiempos diferentes a los asumidos por el autor y los lectores-espectadores, originan un espacio intermedio, un intersticio entre los medios.

Por su parte, Rawjesky (2005) asegura que existen dos enfoques de la intermedialidad: uno proveniente de los estudios literarios, asociados al dialogismo e intertextualidad, y otro proveniente de los estudios de la comunicación social. Además, establece tres categorías del concepto: La intermedialidad como trasposición medial, la intermedialidad como combinación de medios y la intermedialidad como referencia a otros medios.

En un contexto más actualizado, citamos a Mariniello (2009) quien expone que la intermedialidad está más allá de la representación y la distancia, a lo que propone ingresar en el pensamiento de la mediación. Considera, que la técnica es su dimensión central, revelando su presencia ahí donde se había vuelto invisible. La autora plantea el ejemplo del cine, como técnica que a pesar de su transparencia nos aparta del pensamiento de la representación y de la puesta en distancia.

El ejemplo es la novela contemporánea, en donde se teje un diálogo entre quien lee y quien recibe, es decir, se abre el compás de interpretación, asumiéndose que la escritura (acción temporal) asume otras dimensiones cuando se alterna en proyecciones artísticas, en las que destacan la dimensión pictórica, fotográfica, musical, cinematográfica, histórica y, social. Es así como estamos ante una apertura literaria o ante un límite que se expande. No es la misma literatura que se circunscribe en la dimensión temporal, sino es el acercamiento a lo visual, es decir, a la imagen del arte: cine, fotografía, publicidad, entre otras. Esta amplitud de campos obedece a una evolución de conceptos: “dilogismo” (Bajtín), “intertextualidad” (Kristeva), “textualidad” (Barthes), “transtextualidad” (Genette), y para cerrar, “intermedialidad” de (Wagner), quien es uno de los principales promotores contemporáneos de la discusión.

Cabe destacar que con el nacimiento de los medios audiovisuales (radio, fotografía, cine) y el desdibujamiento de los límites entre lo real y lo imaginario, lo material y lo ideal

los medios se dan a pensar más como formas de mediación³, que como instrumentos de las representaciones del mundo.

La intermedialidad se convierte, entonces, en una vía para intensificar y activar las capacidades evocativas de los medios. Los productos derivados de este fenómeno tienden a reflejar sus propios procesos y a intensificarlos. En este sentido, la proximidad entre medios responde a un criterio productivo y se corresponde con la tendencia de expansión de los límites. La intermedialidad como propagación de una obra en diferentes textos que se cargan de contenidos nuevos en contacto con otros medios, moldes formales, lecturas alternativas, espacios y tiempos diferentes a los asumidos por el autor y los lectores-espectadores.

Es importante acuñar que hoy día los discursos intermediales se suscriben a nuevos lenguajes, que dan como resultado la interacción con nuevos planteamientos, en este caso la aparición de imágenes, videos, *links*, sonidos, video juegos; elementos que si bien entran en relación a un proceso híbrido entre el espacio y tiempo, los vemos en la utilización simultánea de distintas tecnologías de comunicación: televisión, radio, teléfonos celulares, cine, fotografía, diapositivas, grabadores de sonido, softwares, aplicaciones, cámaras, Facebook, Instagram; medios que mezclan texto, imagen, sonidos, proyecciones visuales, o un poco de todo.

Por otra parte, Foucault (*Las palabras y las cosas*, 1968) analizó el enfoque de la semejanza que guió la interpretación de los textos y el arte de representar las cosas visibles e invisibles hasta el siglo XVI, y que desempeñó un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. El autor asegura que existen cuatro figuras esenciales de la semejanza, y una de estas es la analogía. Estas figuras son: la conveniencia, ligada al espacio en la forma de cercanía de una cosa a otra; la emulación, una especie de gemelidad natural de las cosas, las cuales pueden imitarse de un cabo a otro del universo, sin encadenamiento ni proximidad, hay algo de reflejo y espejo. La tercera forma de similitud es la analogía, en la que se superponen la conveniencia y la emulación. Y la cuarta forma es el juego de las simpatías, la cual nace de un solo contacto entre una cosa y otra, suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes. La simpatía es compensada por su figura gemela, la antipatía (p. 33).

Por medio de la analogía, continúa Foucault, pueden relacionarse todas las figuras del mundo, su aplicación es universal; el espacio está saturado de analogías y el punto de apoyo es el hombre, cuyo cuerpo es la mitad posible de un *atlas universal* que sirve como referencia base; es decir, la semejanza del animal humano con la tierra en que habita: “su carne es gleba;

3. Al respecto, Mariniello (2009) comenta: “La mediación es el hacer de un medium. El término medium es un préstamo del latín, “centro”; en particular tomo del Dictionnaire historique de la langue française la definición de medium en tanto que “sustancia, milieu en el que tiene lugar un fenómeno”. Esta definición (siglo XVI) une lo material, la materia misma — la sustancia, el espacio — y lo que hace acontecimiento — el movimiento, el subvenir de un fenómeno —. Los dos son inseparables. El medium es entonces ya un milieu y un hacer, una acción o una serie de acciones” (p. 78).

sus huesos, rocas; sus venas, grandes ríos; su vejiga, el mar" (p. 30). Es así como esta anatomía comparada es una figura de semejanza, muy característica del saber del siglo XVI.

Por su parte, Octavio Paz (*Los hijos del limo*, 1998) argumenta con un sentido más poético cómo se establece la analogía en el mundo. Para él, todo se corresponde porque toda *rima*, la analogía no es sólo una sintaxis cósmica sino también es una prosodia; el universo es un texto, un tejido de signos que se rotan por el ritmo. Paz, afirma que el mundo es un poema, y a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos; es así que correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.

Y es que la analogía, como dice Paz, es la ciencia de las correspondencias que vive gracias a las diferencias: "precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello" (p. 94). La analogía vuelve habitable al mundo, es el reino de las palabras, un puente verbal que, sin suprimirlas reconcilia las diferencias y las oposiciones.

Al ser ya superada la antigua concepción de Lessing, en su *Laocoonte* (1766)⁴ sobre la pureza, artística entramos al asunto comparativo, abriendo paso a estudios, entre ellos los de la literatura comparada como teoría metodológica para el abordaje al momento de relacionar dos obras literarias o, en nuestro caso, dos modalidades artísticas: la literatura y la fotografía. Desde la comparación haremos un estudio de la relación esencial entre la vida social y la creación artística, bajo las distintas *visiones del mundo*⁵ de ambos creadores.

Según Wellek y Warren (1974), las reciprocidades entre la literatura y las demás artes, constituyen un mosaico extenso y complejo en el que lo escrito se ve influenciado por otras modalidades del arte. Tal es el caso de las artes visuales, la cual históricamente ha sido una de las principales fuentes de inspiración de la novela; así como la música ha proveído de ritmo a la literatura y esta a su vez redimensiona el cine.

Así mismo, esta perspectiva metodológica se enfoca en el estudio de la figura del artista dentro de su grupo social, quien es precisamente el individuo que consigue crear, sea en el campo de la obra literaria, pictórica, conceptual o musical, el universo imaginario coherente, cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiene el conjunto del grupo. Además, los artistas dentro de sus distintas modalidades del arte, crean en muchos de los casos paralelos que no son estrictamente conscientes, o más bien obedecen a relaciones inconscientes que se

4. Una reacción a esta larga tradición la plantea G. E. Lessing, en su *Laocoonte* (1766), cuando delimita las fronteras del arte, al asignarle un límite temporal a la poesía y un límite espacial a la pintura; lo que constituyó para la modernidad del pensamiento occidental un postulado. Según Lessing, la pintura imita de formas diferentes a la poesía, en tanto a que la pintura está constituida por formas y colores desplegados armónicamente en el espacio; la poesía son sonidos o fonemas que se desplazan en el tiempo. Este principio es, en todo caso, limítrofe, pues establece parámetros y zonas de expresión entre las artes.

5. El estructuralismo genético de Goldmann (1975), desde la sociología del arte, plantea que en el concepto de "creación cultural" se integran la filosofía, la literatura y el arte con sus correspondientes historias. Estas creaciones del espíritu humano, junto con la acción, constituyen tres tipos de respuesta a los problemas que plantean a los hombres, la vida social y el universo. Las respuestas que da a esos problemas la filosofía son conceptuales y abstractas. Las de la literatura y del arte son imaginarias, es decir, no conceptuales, pero sí sensibles y concretas. Las de la acción, son prácticas. Esto hace que los creadores: filósofos, literatos, artistas, construyan universos distintos, pero que, en determinadas circunstancias, expresen visiones del mundo idénticas o análogas; cada una, evidentemente, en su plano y lenguaje.

dan, en este caso particular, en un mismo campo social, así como en diferentes contextos sociales.

A partir de lo expuesto, los artistas son fenómenos individuales inmersos en una sociedad, los cuales, hallándose en una situación análoga han vivido una serie de problemas comunes a los que han intentado dar respuesta. Es por ello, que la obra de arte funge como estructura receptora de diversas interpretaciones desde lo social, lo ideológico, lo filosófico, entre otras.

En este sentido, el siguiente análisis propone establecer analogías entre la obra de Alejandro Rebolledo y de Nelson Garrido desde el método comparatístico, a fin de encontrar puntos de contacto. Tales analogías se establecen dentro de las diferencias propias de los medios expresivos, texto e imagen, novela-fotografía, cuyo aspecto común es la representación, siguiendo la *ut picturapoesis* y la larga tradición de las artes hermanas. La fotografía *Caracas Sangrante* (1996) de Nelson Garrido, sintetiza espacial y visualmente una realidad que es descrita en la novela *Pim Pam Pum* (2010) de Alejandro Rebolledo, a través de diversos personajes y situaciones; ambas obras en espacio y tiempo son una crónica de la vivencia colectiva en la ciudad capital.

Para establecer la analogía entre las obras se hace necesario hacer una experticia, tanto del texto como de la imagen, organizada a partir de la teoría de Johan Galtung (2003), específicamente el triángulo de la violencia, que explica los tipos de violencia en la dinámica de todo conflicto social: la visible (directa) y la invisible (cultural y estructural).

Apuntes interpretativos

La novela y la fotografía tienen como contexto la ciudad de Caracas de la década los años 90. Una época marcada por una crisis social, política y económica que multiplicó la problemática propia de la urbe, especialmente la inseguridad: los asesinatos, robos, atracos y secuestros. Sus habitantes, especialmente los jóvenes, buscaban constantemente desesperadas formas de expresión, y su mayor anhelo era irse del país y sentar raíces en el extranjero en busca de un mejor porvenir. Alejandro Rebolledo y Nelson Garrido expresaron el drama y la angustia de esa generación: el vacío de una sociedad incierta.

Perdomo, Malpica y González (1997) establecen que, en aquella década, Caracas se había posicionado como la ciudad más violenta del país. Según el estudio policial de victimización del Laboratorio de Ciencias Sociales (LACSO), a partir de 1989, comenzaron a aumentar los delitos más violentos en la capital; ese año, por cada 100.000 habitantes, se registraron 32 homicidios. La cifra dramática fue en 1994, cuando llegó a 59 por cada 100.000 habitantes, el resto del país sólo mostró 10 por cada 100.000 habitantes, en 1989; y se situó en 22 en 1994. Estas cifras demuestran un ascenso en casos de homicidios, por encima de lesiones y robos. Este escenario comenzará a ser una realidad que trastocará la psique del caraqueño, pues la violencia se convertirá en un fenómeno que impactará exponencialmente a la sociedad de Caracas en el porvenir.

Según Galtung (2003) la violencia cultural es un tipo de violencia invisible vinculada a las construcciones culturales, a las normas, a la tradición y a los valores, elementos que indirecta o directamente pueden promover conductas o prácticas violentas. La cultura permea, enseña, amonesta, incita y nos condiciona para la aceptación de la explotación y la represión como algo normal o para que no la veamos en absoluto. Estos indicios los vemos en actitudes y pensamientos expresados por los personajes de *Pim Pam Pum*, que los impulsan a cometer actos que atentan contra la integridad física y moral propia y de los demás. Uno de los elementos presentes en la obra, que incide en los personajes, es la publicidad, siendo esta un medio para inocular valores que se asumen desde niños, inculcados por la sociedad de consumo y justificados por el sistema. En el siguiente fragmento de la novela evidenciamos lo expuesto:

Allí está Calvin Klein, gigante, bajo la lluvia, iluminado como Dios; me dice que use One. Más allá está Marlboro, con su vaquero; después el Ron 111 con sus morenas, 111. Cállate, güebona, si dices "ñe" te mato. Tranquila. La gente, de todas maneras, no mira, todos están amargados metidos en su mundo. Lo único que quieren es llegar a la casa, ver televisión, ponerse su One y fumar Marlboro. (Rebolledo, p. 51)

El personaje Luis detalla en esta cita, la agresión tácita a la que se es sometido por medio del asecho publicitario que promueve valores, estilos de vida a seguir y genera necesidades que incitan al individualismo y la anulación del otro, propias de una sociedad de consumo. Un estar fuera de sí para ser lo que la sociedad de consumo impone a través de la publicidad y la industria cultural.

En su novela, Rebolledo muestra bajo una visión desencantada cómo los jóvenes son expuestos a una serie de pseudo valores que erosiona el sentido de pertenencia; ellos solo viven para sí mismos, sin preocuparse de la sociedad. En los jóvenes de finales de siglo hay una crisis de confianza, un clima de pesimismo y de catástrofe inminente, que explican el desarrollo de estrategias narcisistas de supervivencia.

Esto hace alusión a la era del vacío de la que contempla Lipovestky (2000), en su serie de ensayos sobre el individualismo contemporáneo, en donde el narcisismo se convierte en uno de los temas centrales de la cultura. Para el autor, en la era postmoderna, el futuro se pone entre paréntesis, el pasado pierde importancia; se abandonan las tradiciones y territorialidades arcaicas, y se instituye una soledad sin anclajes ni opacidades. Con esa indiferencia hacia el tiempo histórico emerge el "narcisismo colectivo" (p. 51), síntoma social de la crisis generalizada de las sociedades burguesas, incapaces de afrontar el futuro si no es en la desesperación. En *Pim Pam Pum* se muestra el siguiente ejemplo:

Billete, pana, lo que quiero es billete. Dejarme de mariqueras, de sentimientos pajúos. Todo es sombra. Tener una lancha, una mansión, un carro último modelo, ropa de moda, un televisor, celular, las putas del Doral. Eso, te lo digo, debe ser la felicidad. (Rebolledo, p. 247)

La novela enmarca el sentimiento de los jóvenes, de sus actitudes, pensamientos y aspiraciones. Estas imágenes de felicidad en la sociedad burguesa están asociadas a los estilos de vida de las celebridades que construyen los *mass media*; hay una fascinación por los ídolos que intensifican los sueños narcisistas de gloria y éxito, que animan a las personas comunes a identificarse con ellos y querer imitarlos. Es así como se activan las ambiciones desmesuradas, imposibles de realizarse, lo que favorece la denigración y el desprecio por sí mismos. En palabras de Lipovestky, el narcisismo se nutre del odio al Yo, y no de su admiración. En *Pim Pam Pum*, los personajes son muestra de ello, tienen una relación de conflicto con su entorno, con su identidad, con su clase social y su país. Rechazan, su procedencia y desean irse para vivir como las celebridades. Yetzibell, por ejemplo, expone este complejo en la novela:

No quería llamarme más Yetzibell Berba La Rosa, qué horrible, ni haber nacido en el estado Zulia, ni siquiera en Venezuela; todo sonaba espantoso. Soñaba con ser sofisticada, vestirme con ropa cara, vivir en Los Palos Grandes, después en Nueva York, manejar un Mercedes y mirar con cara de asco. (Rebolledo, p. 90)

Este esbozo en *Pim Pam Pum*, vislumbra marcas, acciones y vivencias análogas con la fotografía *Caracas sangrante*, que no son visibles, pues en la fotografía se evidencia una metáfora de violencia directa. Sin embargo, si analizamos en profundidad, los habitantes de esta urbe han sido víctimas de la violencia cultural, la cual abonó para convertir la ciudad en lugar de seres alienados, temerosos, de sentimientos innobles, sin identidad ni sentido de pertenencia y solidaridad.



Fotografía 1. Caracas sangrante. (Giclée sobre papel, 50 x 80cms) Intervención digital de Nelson Garrido de 1996. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1996.

Si alguna imagen encarna la idea del desasosiego, del caos y del impacto de la crueldad descrita en la novela es *Caracas sangrante*. En esta fotografía intervenida se aprecian los edificios de Parque Central ensangrentados; la sangre brota como cascadas cubriéndolo todo; las calles y avenidas son ríos y charcos rojos. La ciudad ha sido herida de muerte; con esta imagen apocalíptica, el espectador es testigo del asesinato masivo de una ciudad que quiso surgir y progresar bajo la luz de la modernidad, pero que sucumbió víctima de su propia realidad.

En una acción premonitoria, la muerte colectiva, el drama social mostrado en la obra tendrá expresión en la vaguada del estado Vargas ocurrida años más tarde, en 1999; la fotografía *Caracas sangrante* se convertirá en un signo de alerta y sobre todo en una pronunciación desde el arte, ya que anticipa una catástrofe. Recordemos que en Vargas la naturaleza destruyó comunidades enteras y desencadenó la muerte de miles personas. Además de ello, la violencia fue parte de este desastre, hubo en ese momento: asesinatos, robos, anarquía, violaciones, a pesar que muchos perdieron sus casas y enseres, otros prefirieron aprovechar el momento para saquear. Este es un hecho importante, ya que catástrofe natural estaría asociada a la catástrofe social.

Veinte años después de su obra emblemática, el trabajo de este hacedor de imágenes sigue actualizándose con sus tres ejes fundamentales: violencia, sexo y religión. El tema de la violencia como elemento central se hace vigente, en la medida en que Venezuela se acentúa la crisis social y política. El cuerpo y el sexo, aun cuando hay más libertad y desinhibición, siguen siendo temas tabúes y la doble moral de la religión que se impone; al igual que la estética de lo "bello" que genera una profunda infelicidad al normar cánones que excluyen a las mayorías. Ante esto, Garrido se revela y hace resistencia cultural con un discurso irreverente y trasgresor que defiende la estética de las mayorías. En definitiva, su trabajo es una lucha contra el poder, en cualquier forma que se encuentre.

Por otra parte, Galtung (2003), considera que la violencia estructural se manifiesta cuando se ponen en peligro las necesidades básicas de cualquier sociedad: *supervivencia* (su negación es muerte), *bienestar* (su negación es sufrimiento, falta de salud); *identidad* (su negación es alienación) y *libertad* (su negación es represión), necesidades que crean un *equilibrio ecológico* y deben ser respetadas; de lo contrario sería la degradación humana. Este tipo de violencia se origina por un conjunto de estructuras de los sistemas sociales, políticos y económicos, tanto físicas como organizativas, que no permiten la satisfacción de estas necesidades. Es un tipo de violencia indirecta de la política económica capitalista y del injusto reparto de la riqueza.

Entre estos aspectos destaca en primer lugar la negación de la supervivencia, pues en ambas obras se muestra un escenario de muerte. No hay garantía del derecho a la vida, los habitantes de la ciudad están asechados por la inseguridad; el ataque proviene de la delincuencia común y de los organismos de seguridad del Estado principalmente. Un disparo por la espalda es traición, es violación de los derechos, es abuso del empleo de las armas en condición de superioridad. A continuación, en la novela:

Subiendo de regreso vimos algo que nos friqueó. Íbamos por Macuto y notamos de repente a un viejo que corría desesperado hacia la playa. Detrás de él iban dos metropolitanos con las pistolas en la mano. Quién sabe lo que hizo. Los pacos empezaron a disparar y le dieron en la espalda. Juan frenó y nos quedamos viendo la vaina. El viejo temblaba y botaba sangre por la boca. Creo que el tipo se murió. Igual, no esperamos a saberlo y arrancamos hacia Caracas. (Rebolledo, p. 24)

Por otra parte, en la novela abundan actos de delincuencia común, los personajes principales se convierten en secuestradores que solicitan un rescate, jóvenes de una clase media en descenso que, ante la imposibilidad de no poder progresar en un país sin rumbo, asumen acciones delictivas para conseguir dinero y darse una vida de lujos. En la fotografía *Caracas Sangrante* el crimen es colectivo, El Ávila y los edificios sangran; los sistemas sociales, políticos y económicos han fracasado y la necesidad básica de supervivencia no ha sido garantizada. Caracas es la ciudad de la muerte.

Otro de los problemas que se presenta es la alienación cultural, que viola las necesidades de identidad, el individuo se convierte en alguien ajeno a sí mismo, hay una transformación de la conciencia que se puede dar tanto en personas como en una colectividad, y cuyo resultado es un individuo menos crítico, sin sentido de pertenencia. La pérdida de identidad de los personajes se presenta en la negación del espacio y de la sociedad que los circunda. Los personajes están proyectando puentes con el exterior, a fin de encontrar posibilidades que les ofrezca un mejor destino. La anhelada visualización de contextos como New York, Londres o Miami son una constante, y la apropiación de culturas foráneas disminuyen la insensatez de su contexto. Se denota, además, un rechazo a su identidad y una negación total del país en el que nada sirve. En *Pim Pam Pum*:

Cuando llegas a la taquilla, te miran con cara de culo, te ponen un sello de reprobado en el pasaporte y, suas, pillas que eres lo que eres, un bichito dividido. Sin identidad, sin destino, sin pertinencia y sin futuro. Estás en el limbo. (Rebolledo, p. 69).

La alienación cultural la vemos representada en las obras de Nelson Garrido, si bien no de manera directa en *Caracas Sangrante*, podemos ver su reflejo en obras como *La Nave de los Locos* (1999), *El Santo Niño de Atocha* (1990) y *El Asesinato del Niño Jesús* (1993), donde se marcan los estereotipos sociales, las creencias religiosas y la exposición del sexo y del cuerpo de una manera burlesca e hiperbolizada. Por ejemplo, *La nave de los locos* expone con visión carnavalesca elementos del imaginario venezolano y los principales actores de poder, todos metidos dentro de una barca sin rumbo que navega en un mar de petróleo y desperdicios.

A partir de esta caracterización, Garrido reinterpreta a El Bosco, pero desde lo teatral. Para el fotógrafo, lo fundamental reside en la imagen sobreactuada, en la reconstrucción de personajes que simbolizan el despilfarro, la corrupción, la superficialidad, entre otros. El poder está representado por tres personajes situados en el centro de la barca, quienes están interactuando, estos son: el obispo sonriente (iglesia católica) con cara de bufón, que tiene en su mano un Kent (pareja de la muñeca Barbie) crucificado que simboliza no la divinidad sino

la superficialidad; el político o funcionario corrupto ebrio, quien con aspecto de pirata negocia con dinero en mano; a ellos se une el militar de boina roja con cara de pueblo, símbolo del chavismo (el Estado), quien con espada en mano y actitud seria participa de la reunión. Esta escena de confabulación se complementa con una figura de bajo perfil, una mujer con un antifaz de carabela (la muerte) que sirve bebidas y vísceras roídas por ratas. De todos los presentes solo uno observa con asombro, y a la vez complicidad, este acto de codicia y soborno: la monja con máscara.



Fotografía 2. La nave de los locos. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1999.

Los actores están con cara complaciente, amparados en el anonimato de las máscaras, cumpliendo su rol social dentro y fuera de la barca. En la composición están presentes elementos de la cultura popular como totumas en las que beben, tazas de peltre y un árbol de navidad. Destaca también el mar de petróleo, siendo éste el primer producto de exportación del país venezolano, las cuales posee las mayores reservas en el mundo, y del cual depende en gran medida su economía nacional.

Seguidamente, la violencia directa está caracterizada por ser manifiesta y visible, responde a actos y se concreta en la agresión física y verbal de un ser humano contra otro, o en la acción destructiva contra la naturaleza y la colectividad. En la novela se muestran casos de violencia directa, por ejemplo, André hermano de Ricardo, es un personaje que por muchos años ha sido víctima del ultraje y la humillación de su hermano y sus amigos. André es homosexual y vive hacinado con su hermano en un apartamento de Caracas. Un día decidió reunir 300.000 bs, y contratar a unos asesinos para matarlo, pero la escena es dantesca. Los antisociales, contratados, no sólo asesinan a Ricardo sino a todos los que estaban en ese momento del acto bárbaro. En el siguiente fragmento de la novela, Rebolledo escribe:

Puso el jeep en neutro y con freno de mano, se bajó animado y, con las dos manos, movió la reja blanca del estacionamiento que alguna vez había funcionado. Cuando se volvió, había un encapuchado apuntándole con la pistola a la cara. Le disparó dos veces en el cráneo. Segundos después, los otros dos malandros obligaron a Yaqui, Jenny y Khaty a bajar del carro y, entre gritos y llantos, descargaron sus escopetas en los rostros aterrorizados. Luego los encapuchados tomaron el Jeep y se fueron. (Rebolledo, p. 253).

De manera análoga vemos reflejada la muerte en la fotografía *Caracas sangrante*, las fronteras entre las artes se desdibujan aun con las diferencias en los medios de expresión con respecto a *Pim Pam Pum*. La fotografía está presente en la novela y viceversa: la ciudad se desangra, el líquido brota de los edificios, de los barrios, del Ávila, y las calles y avenidas se convierten en ríos de color rojo. En ese recorrido transversal y multicéntrico, están involucrados todos los estratos sociales, los cuales son víctimas del acto más visible y fatal de violencia: el asesinato, consumado luego que los tipos de violencia cultural y estructural han logrado desequilibrar la sociedad.

En la novela, esta metáfora de la muerte de la ciudad se asemeja a la imagen que describe el personaje Yetzibell al ver al Tufo muerto: "La sangre inundaba su cabello, su cara, su ropa. Litros de sangre, litros que aún salían de su cuerpo en abruptas erupciones" (Rebolledo, 2010: 185), de la misma forma, profusa, la sangre brota de los edificios y del Ávila. Y esta acción tiene sus raíces en la represión, alienación, explotación, en los odios, sufrimientos y traumas psicológicos, y sobre todo en la cultura violenta de la ciudad de Caracas.

Hay otras obras de Garrido correspondidas con la novela, *Autopsia urbana* (1999) y *Balance de un fin de semana, 80 muertos* (1999), una serie de fotografías que muestra un performance donde un grupo de actores representa los excesos, la violencia, las neurosis, las fantasías y alienaciones de nuestra sociedad. La sangre, las balas, el miedo, el horror, la inseguridad, los atracos, la complicidad, la agonía y la muerte se hacen presentes, evocando una profunda crítica a los altos índices de criminalidad. Estas imágenes describen escenas donde se puntualizan las principales manifestaciones de violencia directa de la época.



Fotografía 3. Autopsia urbana. De la serie La nave de los locos. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1999.



Fotografía 4. Balance de un fin de semana, 80 muertos. De la serie La nave de los locos. Nota. Fotografía de N. Garrido, 1999.

A partir de la bonanza petrolera en la década del cincuenta, sectores predominantemente del campo viajaron al centro del país en busca de mejores posibilidades económicas. Posteriormente, en los años ochenta esos grupos sociales al no cumplir sus expectativas de vida se marginalizaron, trayendo como consecuencia que sus nuevas generaciones se frustraran al ver la sociedad del éxito económico de otros grupos. Este panorama trae como consecuencia la violencia social de 1989. Garrido entrevistado por Millán y Cáceres (2013), comenta que este tipo de explosión social tiene rasgos particulares, al considerarla como síntomas de una sociedad enferma, frustrada económicamente y consumista.

Esta crisis por consumo, son consecuencias de la violencia cultural. Galtung (2003) considera que la cultura es un tipo de violencia invisible vinculada a las normas, a la tradición y a los valores, elementos que indirecta o directamente pueden promover conductas violentas. El *Caracazo* a partir de lo expuesto, fue una decisión de la población de salir a las calles a arrebatar lo que no podían obtener, pero fue producto de una constante inculcación cultural de los medios sobre un tipo de población vulnerable, que sucumbió al no poder conseguir, el televisor, los zapatos de marca, el colchón más cómodo, la lavadora, entre otros artículos de consumo que ofrecían las constantes campañas publicitarias de los medios de comunicación.

Este escenario lo vemos en los monólogos del personaje Luis en la novela: un joven atiborrado de marcas, slogans y construcciones culturales que llevan a desesperadas formas de violencia, como el secuestro, dice en la novela: "Allí está Calvin Klein, gigante, bajo la lluvia, iluminado como Dios; me dice que use One. Más allá está Marlboro, con su vaquero; después el Ron 111 con sus morenas, 111" (Rebolledo, p. 51).

La fotografía *Caracas sangrante*, aparece siete años después del "Caracazo"; para el momento era una fotografía que mostraba un síntoma que Garrido percibe a partir de la violencia social del año 1989. Sin embargo, este signo del desastre, este mensaje lanzado en el tiempo, vaticinaba la masificación de la violencia en el futuro. En ese momento la criminalidad iba en ascenso y no existía una valoración objetiva por parte del poder y de la sociedad ante este fenómeno, por ello la imagen es una denuncia ante la indiferencia de sus habitantes.

La fotografía es una anticipación, un adelanto que fue vista de manera exagerada como toda la propuesta visual del fotógrafo. Según el propio Garrido define en la misma entrevista realizada por Millán y Cáceres (2013), que lo consideraron como "un maldito, un profeta del desastre. Me decían que era una exageración, una ficción brutal" (s/n). Sin embargo, la historia demostraría, que la imagen, era sólo un destello del gran caos que se manifestaría luego. Los niveles de violencia, rebasarían notablemente la ficción, llegando a lo que vivimos hoy día, la violencia sádica: linchamientos, secuestros exprés, masacres, ahorcamientos, es un "salvajismo horroroso", acota Garrido.

Por otra parte, los hechos acontecidos en el "Caracazo" tienen mucho que ver con lo que pasó una década después en la vaguada del estado Vargas. Hubo en esos días bloqueos, enfrentamientos armados, robos, violaciones, asesinatos. A pesar que muchos habían muerto, perdido sus casas, enseres y sueños otros aprovecharon para emerger desde las sombras y saquear, un hecho perverso que trastocó la historia. Diez años después del Caracazo, la sociedad volvió a reclamar un espacio dentro del desastre natural: es el tipo de sociedad en crisis por consumo, que espera la anarquía para adueñarse de lo que no puede tener. Aquí, *Caracas sangrante* como metáfora, nuevamente vaticinaba el porvenir; la catástrofe natural estaría asociada profundamente a la catástrofe social.

Caracas sangrante tiene una evolución en la imagen *Saturna devorándose a su hijo* (2015) una versión de *Saturno devorando a su hijo* (1819) de Francisco de Goya. Aquí nuevamente observamos la transgresión, se rompe entonces con el poder de la masculinidad representada en el antiguo Saturno que devora a su hijo y se estructura el poder de la hibridez cultural, mediante una apariencia andrógina particular. Una imagen femenina, con rasgos masculinos: es la patria, la madre, quien devora a sus hijos; el Estado, ya no protege a sus ciudadanos, se los está comiendo.

Finalmente, tanto la novela como la fotografía retratan, bajo la crítica, la crudeza de la calle postulando una imagen presente de la decadencia de una época. Los personajes de la novela viven en un constante drama que los expone a la muerte; este mismo panorama está presente en la fotografía: la sangre es una metáfora de un país sin rumbo en la que sus ciudadanos son cómplices y víctimas ante el drama de la violencia que ha logrado establecer una identidad en la urbe desde entonces hasta nuestros días.

Es así como Garrido y Rebolledo, a partir de sus distancias, se encuentran en un punto específico para ser cronistas de este momento coyuntural del país y recogen desde distintos los distintos medios de expresión, el sentimiento que se vive en la calle, siendo partícipes del imaginario colectivo e individual.

Concretamos que el discurso de la diferencia, entre la novela y la fotografía, es rebasado, como lo afirma Monegal (1998) por la analogía. En tal sentido, una de las correspondencias reside, justamente, en que ambos creadores consideran la representación del declive de una ciudad, de un país, en donde el crimen se ha convertido en cotidiano. Yetzibell, personaje de la novela, da cuenta de este drama, cuando afirma: "Temí que mis amantes estuvieran muertos, que Caracas y el país entero tuvieran también un tiro en la sien" (Rebolledo, p. 235).

La obra de Garrido sintetiza las construcciones culturales, normas, tradición y valores de una época, que indirecta o directamente promueven conductas o prácticas violentas; teniendo de esta manera marcas análogas con la novela. Desde esta perspectiva, la proximidad entre el escritor y el fotógrafo es innegable. En Rebolledo existe la visión desencantada caracterizada por la enajenación, el deseo de irse del país, la falta de identidad, marcas que están presentes en sus personajes. Por su parte, en Garrido la visión es carnavalesca: desde lo popular, todos cumplen en la barca su rol social, todos felices, todos corruptos, viviendo en la ciudad sangrienta. Este paralelismo muestra desde dos puntos de vista, una misma imagen: un país sin rumbo.



Fotografía 5. Saturna devorándose a su hijo.
Nota. Fotografía de N. Garrido, 2015.

Referencias

- Foucault, M. *Las palabras y las cosas*. Argentina: Siglo XXI, 1968.
- Garrido, N. Caracas sangrante. (Giclée sobre papel, 50 x 80cms) Fotografía, Intervención digital. 1996. Extraída de la dirección web: <https://www.perrerarte.cl/nelson-garrido-trabajo-por-impulsar-un-orden-internacionalde-arte/>
- . La nave de los locos. Fotografía. 1999. Extraída de la dirección web: <https://esferacultural.com/sin-censura-sin-tapujos-nelson-garrido-publica-primer-libro/2564>
- . Autopsia urbana. De la serie La nave de los locos. Fotografía. 1999. Extraída de la dirección web: <https://www.perrerarte.cl/nelson-garrido-trabajo-por-impulsar-un-orden-internacional-de-arte/>
- . Balance de un fin de semana, 80 muertos. De la serie La nave de los locos. Fotografía. 1999. Extraída de la dirección web: <https://www.perrerarte.cl/nelson-garrido-trabajo-por-impulsar-un-orden-internacional-de-arte/>
- . Saturna devorándose a su hijo. Fotografía. 2015. Extraída de la dirección web: <http://nelsongarrido.blogspot.com/2016/01/saturna-devorandose-su-hijo-2015.html>
- Goldmann, L. *Luciem Goldmann. Para una sociología de la novela*. España: Ayuso, 1975.
- Galtung, J. *Violencia cultural*. España: Gernika Gogoratuz, 2003.
- Lessing, G. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. España: Orbis, 1985.
- Lipovetsky, L. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Mariniello, S. Cambiar la tabla de operación. *El médium intermedial. Revista Acta Poética*, 30 (2), 2009.
- Millán, R. y Cáceres, G. "Nelson Garrido: Violencia y vida cotidiana en Caracas", Entrevista a Nelson Garrido. *Bifurcaciones*, 2013. <http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/nelson-garrido-violencia-y-vida-cotidiana-en-caracas/> Acceso: 13 de enero. 2020.
- Monegal, A. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- . *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- Paz, O. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. México: La casa de la presencia, 1998.
- Perdomo, Malpica y González M. "Magnitud de la violencia delictiva en Venezuela". *Revista Espacio Abierto*, 6 (1): 9-28, 1997.
- Rebolledo, A. *Pim Pam Pum*. Caracas: Ediciones Punto Cero, 2010.
- Steiner, Wendy. *The Painting-Literature Analogy*, en *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, The University of Chicago Press. págs. 1-18, 1982. Traducción de Ana Romero. Texto traducido y reproducido con autorización de la autora. Disponible en: <https://vdocuments.es/la-analogia-entre-la-pintura-y-la-literatura-steiner.html>
- Wagner, P. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality- the State(s) of the Art(s). Peter Wagner (ed.), *Icons-texts-iconto texts: essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin/New York, de Gruyter: 1-41, 1996.
- Wellek R. y Warren A. (1974). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1974.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Cipreses y tulipanes* / 2018 / acrílico sobre lienzo / 240 x 215 cm

La literatura rusa como acto ético y político

Russian literature as an ethical and political act

Recibido 10-03-21

Aceptado 09-04-21

Nelly Prigorian¹

Investigadora del CELARG, Venezuela

nelly.prigorian@gmail.com

Resumen: Desde los comienzos del siglo XIX, la literatura rusa se ha conformado como un espacio de debates políticos, en el cual, a través de la narrativa ficcionada y la crítica literaria, se discutía la realidad nacional en sus aspectos políticos, ideológicos y sociales. Fue una manera de evadir el férreo control político e ideológico del Estado zarista, al principio, y más tarde, del Estado soviético, convirtiendo el acto de escritura no sólo en un acto político, sino también en un acto ético. En este ensayo se trazan los paralelismos del desenvolvimiento de la literatura rusa del siglo XIX y del siglo XX, revelando las semejanzas y las diferencias de su relación con el poder y las maneras de resistirlo. Esto permite aseverar, en cierto modo, que la Rusia soviética resultó ser el devenir de la Rusia zarista, en el cual la Revolución bolchevique produjo sólo una momentánea brecha de unos cuantos años, durante los cuales cambian radicalmente la relación entre el escritor y el poder.

Palabras claves: Literatura rusa; política; estética; realismo social; realismo soviético.

1. Doctora en ciencias sociales y humanidades por la USB (Venezuela), Magister en filosofía por la UNED (España), Licenciada en Estudios Liberales por la UNIMET (Venezuela). <https://orcid.org/0000-0002-9247-7695>. ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-9247-7695>.



¿Cómo citar?

Prigorian, N. "La literatura rusa como acto ético y político".
Contexto, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 231-243.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: Since the beginning of the 19th century, Russian literature has been established as a space for political debates, in which through fictionalized narrative and literary criticism the national reality was discussed in its political, ideological and social aspects. It was a way of evading the tight political and ideological control of the Tsarist State at first, and later that of the Soviet State, turning the act of writing not only into a political act but also into an ethical act. In this essay the parallels of the development of Russian literature in the 19th and 20th centuries are drawn, revealing the similarities in their relationship with power, and the ways of resisting it. This allows us to assert that in some way Soviet Russia turned out to be the transformation of the Tsarist Russia, in which the Bolshevik Revolution produced only a momentary gap of a few years, during which the relationship between the writers and power changed radically.

Key words: Russian literature; politics; aesthetic; social realism; soviet realism.

El siglo XIX en la literatura rusa es considerado como el *siglo de oro*. Y no es de extrañar, en vista de que fueron las obras de la primera mitad de ese período las que comenzaron a fundamentar las nociones que marcaron el posterior desarrollo de la poética literaria rusa y sus principales características, pero, sobre todo, su articulación como el espacio más relevante para la formación de la conciencia política y social del país (Orlov et al., p. 242)

Para el comienzo del XIX, bajo la fuerte influencia de la literatura francesa, el sentimentalismo ruso devino en romanticismo. Sin embargo, la intervención francesa, que siempre tuvo fuerte arraigo cultural en Rusia, en la primera década de ese siglo dio un vuelco inesperado, no sólo en la cultura literaria rusa, sino en la misma noción de política en el vasto Imperio zarista. La invasión de Napoleón a Rusia en 1812 y la sorprendente respuesta que se articuló desde todos los estratos de la sociedad rusa – comenzando por la alta nobleza que hablaba mejor el francés que el ruso, y terminando por los campesinos, oprimidos por el régimen de servidumbre en el cual se les trataba como objetos de compra-venta – condicionó la mirada de una parte de la élite nacional sobre el pueblo campesino y su capacidad de autoorganización en grupos de resistencia y de combate, los *partizan*, quienes, durante la guerra contribuyeron de manera importante a la victoria rusa sobre los franceses. La guerra se convirtió así en el punto de inflexión, que marcó la cultura literaria, pero también la cultura política del vasto Imperio ruso.

Su reflejo inmediato se dio en el desarrollo del romanticismo ruso, que se dividió en dos principales corrientes: el romanticismo de salón, marcado por el mundo de las creencias populares, las leyendas caballerescas y las baladas alejadas de la realidad; y el romanticismo marcado por el amor patrio, la lucha por la libertad y la dignidad humana, haciendo por primera vez al pueblo llano ruso protagonista de los textos poéticos. Este último movimiento

fue encabezado, entre otros, por los escritores *decembristas*², como Kandraty Rileev³, Vilguelm Kiujelbeker⁴ y Alexander Bestuzhev-Marlinsky⁵.

Las primeras obras de Alexander Pushkin, al igual que las de Mijaíl Lermontov, denotan la fuerte influencia de esa vertiente del movimiento estético. Sin embargo, fue precisamente Pushkin, con su magistral obra *Evgueni Oneguín* (1837) – novela en versos, considerada toda una enciclopedia sobre la vida y costumbres de la Rusia de la segunda década del siglo XVIII – quien abre una nueva etapa en la literaria rusa, la del realismo social, corriente que rápidamente se convierte en dominante en el arte de escritura, tan dominante, que su dominio rigió durante los siguientes dos siglos. Sólo por un breve período, el de las primeras décadas, pero ya del siguiente siglo XX, mermó un tanto su “reinado”, al verse desplazada por la vanguardia estética y sus múltiples ramificaciones expresadas en la narrativa y en la poesía, período que entró en la historiografía con el nombre del *siglo de plata*. El simbolismo, el futurismo, el acmeísmo, la poesía rural, entre otras expresiones, revolucionaron no sólo el verso y la palabra, sino también el modo de comprender y asumir la relación entre el arte y la realidad. Fue el segundo gran oleaje de la creación poética rusa, que brindó al mundo nombres como de Marina Tsvetaeva, Ósip Mandelstam, Nicolay Gumilev, Alexander Blok, Ana Ajmátova, Iván Bunin, Boris Pasternak y Mijaíl Bulgakov, entre tantas otras excelencias narrativas y poéticas.

Sin embargo, en el año 1934⁶, es decir, casi un siglo después de la creación de *Evgueni Oneguín*, el realismo social retorna de manera brutal, ya no como una corriente estética dominante, sino como la única manera de concebir y expresar la realidad, aceptada y supervisada por el Estado soviético como el requerimiento normativo absoluto. El realismo social del *siglo de oro* de la literatura rusa devino, entonces, en decreto estatal, en el lineamiento político excluyente, impuesto desde el Poder para toda creación artística nacida en el país socialista. Su retorno en el nuevo siglo se revistió de *sotsrealismo* (realismo socialista), en un “esquema estético-ideológico superior al realismo”, según los diccionarios soviéticos de filosofía, dado que:

2. Miembros del movimiento decembrista, integrado por de la nobleza y la alta oficialidad militar rusa, organizadores de la sublevación que estalló en diciembre de 1825 contra la autocracia zarista y el régimen de servidumbre.

3. Fue uno de los cinco *decembristas* ejecutados en la horca. En el primer intento, su cuerda se había reventado. Antes del segundo intento comentó: “Pobre país, donde no saben ni como ahorcarte”.

4. Fue condenado a veinte años de trabajos forzados en Siberia. Uno de los más cercanos amigos del poeta Alexander Pushkin y del dramaturgo Alexander Griboiedov.

5. Fue degradado a soldado y transferido al Cáucaso donde murió en una batalla en 1837. Su cuerpo nunca fue recuperado.

6. En agosto de ese año se realizó el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, que creó y reglamentó las normas y legisló sobre los fundamentos estéticos de la Unión de Escritores Soviéticos. Entre otras cosas, el Congreso eliminó todas las asociaciones literarias existentes y estableció el *realismo socialista* como el principio de toda expresión literaria y artística del país de los soviets (Orlov et al. p. 397)

[...] exige una representación verdadera, históricamente concreta de la realidad tomada en su desarrollo revolucionario, lo que es necesario para formar a los trabajadores en el espíritu del socialismo.

Los artistas soviéticos son ingenieros de almas humanas. Educan a los trabajadores en el espíritu del comunismo, de devoción sin límites al Partido Comunista, en el espíritu del patriotismo soviético (Rosental y Iudin, pp. 437-438).

Y unas décadas más tarde se agrega:

La esencia del realismo socialista es la verdad de la vida, expresada en imágenes artísticas desde las posiciones de la concepción comunista del mundo, que permite al artista tomar conciencia del sentido histórico de los fenómenos que presenta y reflejar verazmente en el arte no sólo el presente y el pasado, sino también las tendencias del desarrollo social (Frolov, p. 364).

El criterio ideológico, esto es, una particular mirada sobre la realidad, devino en criterio estético único, poseedor de la *verdad* y, desde luego, de la *justicia*. Todo aquello que no encajara en este criterio se catalogaba como un residuo del pasado⁷ o como un acto que atenta contra el orden socialista establecido, repitiendo el esquema zarista del criterio de *lo ruso* y su orden representado en la figura del zar. Al final, el *sotsrealismo* resultó ser, a grandes rasgos, una mezcla entre el idealismo, el romanticismo, el realismo y el, nunca faltante, misticismo ruso.

Sin embargo, mientras el realismo socialista pretendía dictar los cánones de lo bello, de lo bueno y de lo verdadero, glorificando una abstracción, el realismo social ruso del siglo XIX se enfocaba en escudriñar de manera crítica la realidad y denunciar una sociedad que no terminaba de librarse de los lastres heredados de la centenaria autocracia zarista, donde todo el intento modernizador se pensaba sólo como una imposición desde arriba, desde el poder y su aparato burocrático, a fuego y sangre. Esta característica nunca desaparecerá en la historia del país, sea este zarista, socialista o postcomunista, salvo, nuevamente, durante el breve período de las primeras décadas del siglo XX.

7. Al respecto, León Trotsky, en su texto de 1924 *Literatura y revolución*, se expresó de la siguiente manera sobre la poética formalista rusa: El hombre nuevo no podrá ser formado sin un nuevo lirismo. Pero para crear éste, el poeta debe sentir en sí mismo el mundo de forma nueva. Sí, debido a su abrazo con el mundo, nos encontramos al poeta inclinándose ante el Cristo o Sabaoth en persona (como en el caso de Ajmátova, Zvetaeva, Chkapskaïa y otros), esto no hace sino testimoniar la decrepitud de su lirismo, su inadecuación social, y por tanto estética, para el hombre nuevo. Incluso allí donde esta terminología no tiene una supervivencia profunda, sino que es un retraso en el vocabulario, testimonia al menos un extrañamiento psíquico que basta para oponerla a la conciencia del hombre nuevo. Nadie impondrá ni nadie pretende imponer una temática a los poetas. ¡Escribir todo cuanto se os ocurra! Pero permitid a la nueva clase, que se considera, con alguna razón, llamada a construir un mundo nuevo, deciros en tal o cual caso: si traducís las concepciones del “Domostroï” en el lenguaje de los acmeístas, eso no os hará ser poetas nuevos. En gran medida, la forma del arte es independiente, pero el artista que crea esta forma y el espectador que la gusta no son máquinas vacías; una está hecha para crear la forma y la otra para apreciarla. Son seres vivos, cuya psique está cristalizada y presenta cierta unidad, aun cuando ésta no siempre sea armoniosa. Esta psique es el resultado de las condiciones sociales. La creación y la percepción de las formas artísticas son una de sus funciones. Y cualesquiera que sean las sutilezas a las que se entregan los formalistas, toda su concepción simplista está basada en su ignorancia de la unidad psicológica del hombre social, del hombre que crea y que consume lo que se ha creado (<https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/05.htm>).

A falta de libertades políticas y plazas públicas donde debatir las ideas –por el control reinante y la censura a todo pensamiento crítico, profundizados con severidad por Nicolás I– tanto la literatura como la crítica literaria, para los finales de la primera mitad del siglo XIX, se articularon en el espacio de la discusión no sólo política, sino ética y filosófica. Las creaciones literarias se convirtieron en zonas de debates sobre las ideas emancipadoras, encontrando tal vez la única ventana disponible en aquel claustro político. Y mientras en el país se prohibía la entrada de cualquier texto europeo sobre nuevas ideas filosóficas, políticas o económicas, se publicaban sin mayores restricciones obras como *El inspector* (1836) y *Almas muertas* (1842) de Nicolay Gogol, o como *Desgracia por la inteligencia* (1824) de Alexander Griboiedov, o como *El héroe de nuestros tiempos* (1839) y *Mtsyri* (1840) de Mijaíl Lermontov, y, desde luego, *Evgueni Oneguin* (1832) y *La hija del capitán* (1836) de Alexander Pushkin; obras signadas por una mordaz crítica a la sociedad rusa y una descripción de la realidad social del pueblo, que heroicamente defendió la libertad del suelo patrio durante la guerra napoleónica y que, después de esta, retornó a las tierras de su patrón nuevamente como siervo sometido.

Casi un siglo y medio después, la situación se repetirá casi al calco, al salir el pueblo soviético como el vencedor del fascismo nazi en la Gran Guerra Patria (1941-1945) y regresar a su realidad de represión y sometimiento por la burocracia estatal-partidista. Pero con cierta diferencia, para aquellos años, la literatura rusa ya estaba monopolizada y había sido convertida en el medio y una herramienta infalible del poder. El espacio literario dejó, entonces, de ser un lugar donde se podía plantear dudas, críticas o reflexiones sobre el pasado inmediato o inquietudes sobre el porvenir. En el rígido marco del materialismo dialéctico y la fórmula estético-ideológica del *sotsrealismo* no cabían ni dudas, ni reflexiones, ni interpretaciones más allá de lo oficialmente dictaminado. El poder ya había colocado todos los puntos sobre las íes, había resuelto todas las dudas sobre lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, la verdad y la falsedad, y había señalado con pasmosa claridad el norte hacia donde tenía que ser encaminado todo texto publicado, ya fuese un texto técnico o un texto artístico. La literatura soviética, con honrosas excepciones, se había convertido en el himno triunfal a la abstracción de la realidad y a la realización de la idea del hombre *extraordinario*, encarnado en el *homo sovieticus*. Toda desviación se castigaba con repudio, cárcel, cercos de hambre, exilio forzado con la suspensión de la ciudadanía. Nombres de los forzados al exilio como los del poeta Iosif Brodsky (Premio Nobel de literatura), el narrador Alexander Solzhenitsin (Premio Nobel de literatura) y el filósofo Alexander Zinoviev, son tan sólo algunos de los ejemplos más sonados del destino de los “revoltosos” del periodo posterior a la Guerra Patria.

Lejos quedaron aquellas posibilidades de la literatura del siglo XIX de reflejar realidades de la sociedad en sus contradicciones insalvables, de plantear las dudas y debatirlas, y de advertir lo que se avecinaba con la aparición de la descripción de los personajes “[s]in posibilidad de encontrar una realización pública en el Estado ni en la

sociedad civil reducida a nada por la autocracia y la servidumbre, formados con las ideas de la Ilustración, los 'hombres sobrantes' de las élites rusas, precursores de la "inteligentsia" (Ulianova, p. 162).

Así como Chatsky en *Desgracia por la inteligencia* de Alexander Griboiedov, Evgueni Onegin de Alexander Pushkin, Pechorin en *El héroe de nuestros tiempos* de Mijaíl Lermontov, Oblomov de la novela con el mismo nombre de Iván Goncharov. Son personajes de obras maestras de la literatura clásica rusa que revelaban, cada quien a su manera, la inconformidad de la nueva generación con el tradicional orden social ruso, pero a la vez la imposibilidad de interferirlo, optando, entonces, por las trasgresiones personales al interior de su círculo más inmediato — familia, amigos, conocidos.

Sin embargo, ellos fueron los primeros síntomas y tan sólo el prelude de lo que vendría a ocupar a la literatura rusa de la segunda mitad del siglo XIX, tanto en el plano político como en el ético y el de la crítica literaria. Pero fue esta última la que, desde sus espacios, permeó las ideas políticas sobre la necesidad de ruptura con el tradicional orden autocrático y sobre la urgencia de articular relaciones de otra índole, de otras cualidades, de otras maneras. Ideas que involucraban directamente la vida del campesinado ruso, sus padecimientos y su dignidad como seres humanos.

En las revistas como *La estrella polar* y *El contemporáneo*, aparentemente dedicadas a las publicaciones literarias y a las reseñas de crítica literaria, se reflejaba cómo los "hombres sobrantes" comenzaban a ser desplazados por los "hombre nuevos", término que fue acuñado por los escritores rusos de la época soviética, para signar aquellos personajes que encarnaban nuevas propuestas para la sociedad, nuevos modos de relacionarse, una nueva forma de concebir el mundo; término que fue adoptado posteriormente por todo el movimiento político de pretensiones transformadoras durante los siguientes cincuenta años. Pero los personajes con actitudes y propuestas políticas y sociales más radicales durante la segunda mitad del siglo XIX adoptaron el nombre de nihilistas.

Y si bien la paternidad de Iván Turgeniev en cuanto al término "nihilismo" podría ser discutida (Volpi, p. 19), lo que sí está fuera de toda discusión es la paternidad del primer personaje que intentaba encarnar la imagen del "hombre nuevo" radical, un nihilista, un médico de clara inclinación positivista, Evgueni Bazarov de la novela *Padres e hijos* (1862). Más allá de la ruptura entre las generaciones de padres e hijos en cuanto a la visión del mundo y su inevitable fluir, Turgeniev intentaba construir el perfil del portador de nuevas ideas, que exteriorizase la necesidad de una posición radical frente a las tradiciones basadas en el misticismo y el idealismo de la sociedad rusa del momento, pero ya no en términos del descontento individual y de las trasgresiones personales de los "hombres sobrantes", sino como exponente de una ideología basada en las ciencias naturales, esto es, en el materialismo o, como lo solían llamar en aquel entonces en Rusia, en el nihilismo.

El nihilismo es la lógica sin estrecheces, es la ciencia sin dogmas, es la incondicionada obediencia a la experiencia y la humilde aceptación de todas las consecuencias, cualesquiera que sean, si brotan de la observación, si son requeridas por la razón. El nihilismo no transforma *algo* en nada, sino que desvela que la *nada*, cambiada por *algo*, es una ilusión óptica y que toda la verdad, por mucho que contradiga representaciones fantásticas, es más sana que éstas y, en todo caso, obligatoria (Herzen, citado por Volpi, p. 43).

En otras palabras, la verdad como obligación, obtenida por medio de la experimentación, con la irrevocable aceptación de las consecuencias, en tanto en cuanto son producto de la observación y de la razón. Dictadura extremista, pero salvadora; la verdad por la fuerza, sí es preciso; la destrucción de lo viejo para construir lo nuevo, donde la razón pueda respirar libremente. El discurso de Bazarov incomodó a muchos, pero la obra como totalidad incomodó a muchos más, incluyendo a los círculos progresistas, tanto dentro como fuera del país. Las réplicas y las críticas políticas y literarias sobre la obra y su personaje central no se hicieron esperar.

La aparente soledad de Bazarov en la trama de la obra, su decadencia, hacia el final de la novela y, sobre todo, su manifiesto desprecio por la fe en el pueblo, obtuvo una contundente respuesta de Nicolay Chernishevsky, quien publica, en 1863, *¿Qué hacer?*, una obra bastante parca y de no muy gran valor literario, pero que logró un impacto político, cultural y social de gran alcance, convirtiéndose en una especie de biblia y, a la vez, manual de conducta y de vida para los revolucionarios. Y no sólo para su generación. Su impacto fue acusado también por las generaciones del siglo XX, con la reminiscencia en los años 30 de la Rusia soviética, a través de la obra *Así se templó el acero* de Nicolay Ostrovsky (1934), texto que le disputaba la popularidad en el mundo entero a *La madre* de Gorki.

Por otro lado, en 1886, León Tolstoi publica un texto ensayístico, *¿Qué, entonces, debemos hacer?*⁸, que sólo con el título ya indica una estrecha relación con la obra de Chernishevsky, y donde el autor hace el análisis político-social, económico y ético a base de la investigación que hizo durante varios años sobre la realidad social rusa, tratando de dar nuevamente una respuesta a la pregunta planteada.

En 1902, Vladimir Lenin también titula uno de sus textos teóricos de mayor impacto como *¿Qué hacer?*, en el cual expone el principio organizativo de una agrupación política en condiciones de clandestinidad —lo que entró en la historiografía universal como fórmula de partido político de un nuevo tipo—, además de esbozar el perfil y la conducta del revolucionario profesional. También el *¿Qué hacer?* de Lenin se convirtió en una especie de biblia y en el manual de consulta permanente para varias generaciones, y no sólo de Rusia. Lo curioso es que las tres obras del “qué hacer”, la de Chernishevsky, la de Tolstoi y la de Lenin, fueron prohibidas y circulaban clandestinamente por el territorio nacional para

8. El título varía en distintas traducciones al español. Aparece como *¿Qué es lo que debemos hacer?* o *¿Qué se debe hacer?* Sin embargo, la traducción más exacta sería *¿Qué, entonces, debemos hacer?* [Так что же нам делать?]

poder llegar a su público, sólo que la de Chernishevsky fue escrita estando el autor preso en la fortaleza de San Pedro y San Pablo, pero, como se trataba de una obra literaria, fue publicada sin mayores obstáculos en la revista *El contemporáneo*. Sólo después que el texto ya estaba circulando en todo el país, los censores se dieron cuenta de que, detrás de una trama amorosa, un tanto extravagante, se escondían unas ideas no sólo peligrosas, sino subversivas y revolucionarias que llamaban abiertamente al cambio del orden social en el Imperio.

¿*Qué hacer?* de Chernishevsky no se limitó a dar respuesta a los Bazarov sobre desde dónde habría que comenzar a transformar el mundo, más allá de las proclamas nihilistas y de ideas filosófico-discursivas, sino que describió la posibilidad factible de crear nuevas formas de relaciones socioproductivas, narrando sobre el taller de costura de la protagonista, Vera Pávlovna. Chernishevsky, con su libro, precisó que los “hombres nuevos” no eran exactamente los protagonistas de su obra, ni los Bazarov los de su tiempo. Estos eran tan sólo “gente honesta” de la generación más joven, que asumían la vida y la relación con el pueblo de otra manera, con decencia y respeto. Los realmente “hombres nuevos” eran radicalmente distintos, poseían “otra naturaleza”, eran de “otra raza”, eran muy especiales y muy “particulares”, y su particularidad era el resultado del temple de su *voluntad*.

Y el autor pasa a ofrecernos una detallada descripción de tal “especimen” en su personaje de un joven de apenas veintidós años, Rajmetov o Nikitushka Lomov, apodo que asume cuando vive entre el pueblo. Nos dibuja entonces a un ser superior, tanto física como intelectual y moralmente; lo perfila casi como una máquina, que mide cada minuto de su tiempo en función de su utilidad, que valora cada recurso disponible en función de ésta, que se relaciona con los otros exclusivamente en función de la utilidad que le pudieran dar para lograr sus fines. Desde luego, la utilidad se identifica absolutamente con el propósito revolucionario y el cambio del orden social para salvar al pueblo, atrapado en su miseria y la opresión. Nada lo puede desviar de su propósito, ni siquiera puede permitirse amar a otra persona, ni tener familia, ni hogar y menos tener espacios para el ocio. Todo, absolutamente todo su ser y toda su voluntad están enfocados en un solo propósito: la lucha por la justicia para el pueblo ruso. Es un asceta, entregado absolutamente a la causa, que “educaba” su cuerpo, durmiendo sobre las tablas de madera, manteniendo la más estricta y extraña dieta, incluso sometiénolo a torturas, al yacer toda la noche sobre un lecho de clavos. Fortalecía de esta manera no sólo su cuerpo, sino también su espíritu, algo que podría serle de utilidad para cuando tuviese que enfrentarse a martirios por su actividad revolucionaria, es decir, hallarse en la cárcel o en los trabajos forzados en Siberia.

Siendo un personaje secundario a efectos de la trama principal y sin mayores cargas dramáticas, tiene, sin embargo, como lo resalta el propio autor dentro del texto, el principal propósito de señalar qué clase de gente sería “la flor entre los mejores”, “el motor de los motores”, “la sal de la sal de la tierra”; en pocas palabras, los hombres nuevos, los *hombres extraordinarios*.

A diferencia de Bazarov, Rajmetov no hace proclamas, ni debate, ni explica, ni duda, ni reflexiona, ni razona. Rajmetov ejecuta, practica, actúa. Rajmetov hace. La razón instrumental absorbe al personaje, quien privilegia absolutamente la utilidad de la acción, objetivando a las personas y cuestiones, jerarquizándolas en función de utilidad para alcanzar la meta deseada. Es decir, el valor de algo o alguien se mide en tanto en cuanto puede o no ser el medio para alcanzar el determinado fin. Esto supone la existencia de personas y cuestiones que ni siquiera llegan a la condición de ser el medio, son irrevocablemente inútiles; ni siquiera califican como el estorbo que suele molestar. Parece que Rajmetov ni se percata de su existencia: aunque se encuentran justo frente a él, su corporeidad es transparente, son una abstracción, son la *nada*.

Lo que lo mueve no es el beneficio propio, ni el de su clase. De hecho, renuncia a cualquier posibilidad de gozar de los frutos de su lucha. Rajmetov proviene de una muy acaudalada familia con un pasado que se remonta al siglo XI, según el autor, pero todas sus posiciones le son valiosas en tanto en cuanto las pueda usar para redimir y pagar el “pecado social”, en palabras de Berdiaev (p. 138), cometido contra el sufrido pueblo ruso. Rajmetov encarna el sentido que el propio Chernishevsky había formulado camino a Siberia para cumplir sus veinte años de trabajos forzados: “Yo lucho por la libertad, pero yo no quiero libertad para mí, para que no se piense que estoy luchando por razones egoístas” (citado por Berdiaev, p. 125).

Y si, para una parte de los lectores del *¿Qué hacer?*, Rajmetov resultó ser una imagen grotesca, un ser deforme, utilitarista hasta lo indecente, para la otra, se convirtió en el modelo a seguir, que practicó al pie de la letra la “receta” para convertirse en el ser *extraordinario*, incluyendo dormir sobre los clavos. Entre el primer grupo se encontraba Fiodor Dostoievsky; entre el segundo, los jóvenes que entraron en la historiografía universal bajo el nombre de *Narodniki*, los populistas rusos.

Desde luego, Rajmetov tuvo su equivalente en el siglo XX ruso: Pavel Korchaguin, de *Así se templó el acero* (1934), quien, igualmente, se convirtió en modelo a seguir para la juventud soviética, que recitaba de memoria su frase más celebre:

[La vida] hay que vivirla de tal manera para que después no sea inaguantablemente doloroso por los días vividos en vano, para que no queme la vergüenza por el pasado vil y mezquino, y para que al morir se pueda decir: toda la vida y todas las fuerzas han sido entregados a lo más hermoso del mundo, a la lucha por la libertad de la humanidad (Ostrovsky, p. 100).

Pero entretanto, la réplica de Dostoievsky a *Padres e hijos* y a *¿Qué hacer?* no se hizo esperar, y en 1864 se publica *Memorias del subsuelo*, una obra donde el autor entremezcla y lleva al extremo, a través de una mordaz parodia, los perfiles de los Bazarov y de los Rajmetov, exponiendo al hombre del subsuelo en conflicto consigo mismo, hombre que odia

a su entorno, a la sociedad donde vive y hasta a aquellos a quienes ama. Es un ser ridículo, repugnante, pero es este personaje quien advierte hacia donde se encamina un mundo que se rige por las fórmulas del puro raciocinio instrumental y matemáticamente verificable, con sus palacios de cristal, en clara alusión de lo expresado por uno de los personajes de Chernishevsky.

Se podría decir que Dostoievsky, que impresionó al mundo con la profundidad de sus planteamientos, sus reflexiones sobre el hombre y su contradictoria naturaleza, en el corazón de quien se libran las batallas más importantes de la humanidad, comienza precisamente con esta obra. Dostoievsky entra en el diálogo no sólo con otros autores y sus obras literarias, sino también con su tiempo, llevando al extremo lo que este planteaba, con el fin de revelar las consecuencias últimas de dichos planteamientos.

Ahora bien, para comprender de manera más íntegra la literatura rusa del siglo XIX, y captarla en toda su complejidad, así como las incidencias históricas que la misma tuvo, habría que asumirla como diálogo entre las distintas obras y sus autores, entre los autores y la sociedad, entre los personajes y las personas reales; como el espacio de debate, el único espacio de debate disponible para aquel entonces, en el cual se discutían las cuestiones políticas, sociales, así como los alcances éticos de las ideas y propuestas para el país. Como lo señala Alejandro Ariel González, si para un escritor europeo la literatura era una cuestión de dimensiones estéticas, para los autores rusos, la literatura siempre era un compromiso ético, porque: “[m]ientras en Occidente un escritor como Víctor Hugo podría sacrificar algunas horas de escritura para sus actividades parlamentarias o viceversa, en Rusia un escritor discutirá con su oponente *en y a través de sus obras*” (p. IX).

Y más adelante resalta:

Así estas estarían llenas de alusiones, citas más o menos encubiertas, de polémicas, de respuestas, de objeciones, de interpelaciones, que al ser leídas fuera del contexto originario atentan contra la comprensibilidad de la obra, y a veces, terminan convirtiéndola en algo distinto a lo que pretendió ser (p. X).

Sólo tomando en cuenta estas particularidades de la literatura rusa se puede comprender la relevancia de una obra de escaso valor estético como *¿Qué hacer?* de Chernishevsky, y la secuela que ésta dejó no sólo en la literatura, sino en la conformación de los movimientos sociales de la Rusia del siglo XIX y en la articulación de las ideas políticas y estéticas más allá de su tiempo⁹. Rajmetov reencarnó en decenas de miles de jóvenes rusos

9. En 1853, Chernishevsky defiende la tesis doctoral *Relaciones estéticas del arte y la realidad*, donde se puede leer expresiones del siguiente tenor: Lo bello en la realidad objetiva satisface completamente al hombre; las obras de arte son inferiores a lo bello de la realidad también desde el punto de vista estético; la reproducción de la vida es la característica general del arte y constituye su esencia; a menudo las obras de arte tienen también otro significado: explicar la vida; a menudo tienen también el significado de sentencia sobre los fenómenos de la vida. Son unas de las diecisiete tesis que expone Chernishevsky en sus conclusiones. No es difícil percatarse de que la crítica hacia el Formalismo como movimiento estético — crítica que comienza con el texto de Trotsky *Literatura y Revolución* (1924), más exactamente en el capítulo “La escuela poética formalista y el marxismo”, y termina con la definición del *sotsrealismo* en los diccionarios soviéticos de filosofía —, se fundamenta absolutamente en la visión sobre el arte y su rol en la sociedad de Chernishevsky. Su tesis fue llevada al extremo de considerar que es bello sólo aquello que está relacionado con el servicio a la revolución y al socialismo, lo que educa y forma al hombre nuevo.

de la segunda mitad de ese siglo, provenientes de distintas clases sociales, quienes conformaron movimientos tan célebres como *Tierra y libertad*, *Voluntad popular*, *Venganza popular*, *Rehacer negro*; en pocas palabras, los gloriosos *Narodniki* que dejaron las comodidades de sus hogares y Universidades para dedicar sus vidas a pagar el “pecado social” cometido contra el pueblo ruso. Pero no fue sólo la generación de los 60 y de los 70 de los ochocientos. No en vano, Plejanov había señalado que “en cada revolucionario ruso de renombre había una buena parte de lo Rajmetov (rajmetovschina)” (citado en «*Что делать?*» *Образ Рахметова* [“¿Qué hacer?”: La imagen de Rajmetov], traducción nuestra).

El histórico ascetismo religioso ruso, nacido a partir de la compasión y la imposibilidad de soportar la perversidad del mundo, la maldad de la historia y la civilización, devino en la segunda mitad del siglo XIX en ascetismo político-social, llevado en ocasiones a extremos mucho más radicales, que se planteaban en la figura de Rajmetov. Este ascetismo, invariablemente, se entrelazaba con el misticismo de la religión ortodoxa, con la diferencia de que fue profesado y practicado por los materialistas, ateos y nihilistas, lo que lo hacía mucho más rígido y dogmático y mucho más racional y abstracto. La descripción del *hombre extraordinario* y sus facultades morales e intelectuales no comenzó con el perfil de Raskolnikov en el *Crimen y castigo* de Dostoievsky. Raskolnikov sólo fue la réplica literaria de su autor al perfil de Rajmetov, pero llevada a sus consecuencias últimas, el *hombre extraordinario* con derecho a matar en función de utilidad para el progreso de una sociedad.

En los 60 del siglo XIX, escribe Nicolay Berdiaev (p. 95), comienza a formarse la opinión pública, y esto se debe en gran parte a la literatura y a la crítica literaria rusas, y Chernishevsky, como editor de la revista crítica *El contemporáneo*, se había convertido en la figura central de la idea social de su época. Siendo utilitarista, materialista y el ideólogo principal del nihilismo ruso, era lo más próximo a lo que se podría llamar un beato, por su moralidad y su talante personal, algo que hasta sus carceleros le reconocían. Sin embargo, “el capital ético y de integridad moral de hombres como Chernishevsky, con el tiempo sería aprovechado por la gente de cualidades éticas y morales mucho menores” (Berdiaev, p. 125, traducción nuestra). Y este aprovechamiento se daría de modos variados, revestiría formas extrañas, que no siempre se detectaban a primera vista.

Tal vez, sin el perfil de Rajmetov en el *¿Qué hacer?* (1863) de Chernishevsky no hubiese habido el perfil del revolucionario profesional en el *¿Qué hacer?* (1902) de Lenin, ni tampoco el *Catecismo del revolucionario* (1869) de Serguei Nechaev, ni el propio Nechaev y su huella en la historia rusa, ni la *nechaevschina*, la que denunció con tanto ahínco Fiodor Dostoievsky en sus obras capitales *Crimen y castigo* (1866), *Los endemoniados* (1872) y *Los hermanos Karamazov* (1880).

Ahora bien, desde el siglo XIX, la literatura rusa se convirtió en el espacio en donde florecía la política, entendida como la plaza pública donde se debatían ideas, donde interactuaban los contrarios y sus interpelaciones formaban la opinión pública acerca del

quehacer de la sociedad. Las obras literarias y las críticas literarias se presentaban como actos éticos, actos ciudadanos dirigidos a los ciudadanos. La literatura rusa del siglo XX también mantuvo una estrecha relación con la política, pero ya como una herramienta para afianzar y mantener el poder del Estado soviético. El acto ético de escribir como ciudadano en el *sotsrealismo* devino en un acto heroico, que podría acarrear no sólo veinte años de trabajos forzados, como le sucedió a Chernishevsky en el siglo XIX, sino también el fusilamiento, como pasó con Isaac Babel. Publicar fuera del territorio nacional, tal como en sus tiempos lo hizo Iván Turgeniev entre tantos otros, en el *sotsrealismo* era un acto “ciudadano” suicida, como le pasó a Alexander Solzhenitsin, Boris Pasternak y Alexander Zinoviev. Salvo los dos breves periodos a lo largo de ese siglo, el de las primeras décadas y las del periodo de *deshiello*, el espacio literario dejó de ser el *ágora* que convocaba a debatir y discutir las cuestiones más relevantes, plantear dudas, resistir y oponerse al poder. El poder obligó a la literatura en tiempos de *sotsrealismo* a bajar al subsuelo, a la clandestinidad y a retomar la vieja tradición literaria del siglo XIX que le permitió evadir la censura zarista, *samizdat*¹⁰. En este espacio, en absoluta ilegalidad y en oposición a *gosizdat* (publicado por el Estado), la narrativa y la poética rusa de la segunda mitad del siglo XX nuevamente comenzaron a ejercer y practicar actos políticos y éticos, en la mejor tradición de la literatura del *siglo de oro* ruso.

10. *Samizdat* es la contracción de dos vocablos que significan 'publicado por uno mismo', y se refiere a reproducciones, mecánica o a mano, y distribución de manera clandestina de las obras prohibidas por el régimen soviético. El término nace en la URSS en los años 60 del siglo XX. En el siglo XIX había su equivalente, que igualmente intentaba sortear la censura zarista, obras “en listas” [в списках], refiriéndose a las obras incluidas en las listas oficiales de prohibición de su publicación o distribución. Una de las primeras obras “en listas” era la de A. Griboiedov *La desgracia por la inteligencia* (1824).

Referencias

- Berdiaev, Nicolay A. *Русская идея* [La idea rusa]. Moscú, Azbuka-Atikus, 2015.
- Frolov, Ivan T., editor a cargo. "Realismo socialista". *Diccionario de filosofía*. Traducción de O. Razinkov, Moscú, Editorial Progreso, 1984, p. 364. *Filosofía.org*, 2017, <http://www.filosofia.org/enc/ros/re10.htm>
- González, Alejandro Ariel. Introducción. *Memorias del subsuelo*, por Fiodor Dostoievsky. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2015. *Google Libros*, https://books.google.ru/books?id=cXO-Cvc838UC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Orlov Alexander, Tayiana Sivojina, Natalia Georgirva y Vladimir Georgiev. *История России* [Historia de Rusia]. Moscú, Prospekt, 2009.
- Ostrovsky, Nicolai. *Así se templó el acero*. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1934. Digitalización de Koba. *Marxists.org*, <https://www.marxists.org/espanol/tematica/literatura/ostrovski/asi-se-templo-el-acero.pdf>
- Rosental, Mark, y Pavel Iudin, editores a cargo. "Realismo socialista". *Diccionario filosófico abreviado*. Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1959, pp. 437-438. *Filosofía.org*, 2017, <http://www.filosofia.org/enc/ros/re10.htm>
- Ulianova, Olga. "Experiencias populistas en Rusia". *Revista de Ciencia Política* (Santiago, Chile), vol. 23, núm. 1, 2003, pp. 159-174. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Volpi, F. *El nihilismo*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.
- «Что делать?» Образ Рахметова [“¿Qué hacer?”: La imagen de Rajmetov]. *Русская литература* [Literatura rusa], 2021, <http://russkay-literatura.ru/analiz-tvorchestva/55-chernyshevskij-n-g-russkaya-literatura/278-lchto-delatr-obraz-rahmetova.html>

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *En el bosque II* / 2018 / acrílico sobre lienzo / 90 x 140 cm

El recurs del Neofantàstic en l'obra de Manuel Baixauli

El recurso del Neofantástico en la obra de Manuel Baixauli

The resource of the Neophanthstic in the literary work of Manuel Baixauli

Recibido 19-06-21

Aceptado 25-08-21

Laura Fabregat Aguiló¹

Investigadora independiente, Catalunya, España.

lau.fabregat91@gmail.com

Resum: En aquest article es proposa identificar i analitzar els elements recurrents de la teoria del neofantàstic que esdevenen visibles en dues de les novel·les més destacades i aclamades de l'autor valencià Manuel Baixauli: *L'home manuscrit* (2007) i *La cinquena planta* (2014), les quals mostren un cosmos literari que s'adscriu en una realitat poc convencional, propera al terreny del fantàstic i l'imaginari, i que aconsegueix normalitzar-se amb naturalitat al llarg dels relats.

Paraules clau: Neofantàstic; Manuel Baixauli; imaginació; fantàstic; novel·la catalana actual.

Resumen: En este artículo se propone identificar y analizar los elementos recurrentes de la teoría del neofantástico que se tornan visibles en dos de las novelas más destacadas y aclamadas del autor valenciano Manuel Baixauli: *L'home manuscrit* (2007) y *La cinquena planta* (2014), las cuales muestran un cosmos literario que se adscribe en una realidad poco convencional, cercana al territorio del fantástico y del imaginario, y que consigue normalizarse con naturalidad al largo de los relatos.

Palabras clave: Neofantástico; Manuel Baixauli; imaginación; fantástico; novela catalana actual.

1. Laura Fabregat Aguiló és doctora en Filologia Catalana per la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona) i també graduada en Periodisme per la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). La seva línia de recerca s'emmarca en les tendències de la novel·la catalana actual i les noves veus narratives en aquesta llengua, amb diversos articles i estudis publicats sobre la temàtica. En l'actualitat exerceix de professora de Llengua i Literatura Catalanes a secundària, i ha treballat durant diversos anys en el camp editorial català. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0960-8349>



¿Cómo citar?

Fabregat, L. "El recurso del Neofantástico en la obra de Manuel Baixauli". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 245-262.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: In this article is proposed to identify and analyze the recurring elements of the theory of neofantastic that become visible in two of the most outstanding and acclaimed novels of the Valencian author Manuel Baixauli: *L'home manuscrit* (2007) and *La cinquena planta* (2014), which show a literary cosmos that is ascribed in an unconventional reality, close to the territory of the fantastic and the imaginary, and that manages to normalize naturally throughout the stories.

Keywords: neofantastic; Manuel Baixauli; Imagination; fantastic; actual Catalan novel.

Introducció

A partir de la publicació de *L'home manuscrit*, Manuel Baixauli (Sueca, País Valencià, 1963) esdevé un escriptor de renom en l'escenari de les lletres catalanes. En destaca, especialment, el desplegament punyent que fa d'un univers literari imaginari i existencialista, que s'immergeix sagaçment en una esfera realista que no contempla fissures; el joc autoficcional o la intersecció constant entre realitat i ficció, així com l'ús d'una forma textual fragmentària i metaliterària que es fusiona amb el trencament i la incertesa del món d'avui.

L'home manuscrit, en primer lloc, ha aplegat un bon nombre de premis literaris, com el Mallorca, de la Crítica de narrativa catalana, Qwerty, Crítica dels Escriptors Valencians, Salambó de narrativa catalana i Crítica de l'Institut Interuniversitari de Filologia. És una obra que es pot definir com un exercici metaliterari complet, on el seu narrador—alter ego de l'autor— explica, en un procés d'autoconeixement, la seva obsessió per l'escriptura, la reescriptura, la lectura, el llenguatge i altres arts. Hi apareix, també, el tema de la crisi identitària i de la doble identitat, la confusió entre ficció i realitat, la presència del fantàstic—sobretot amb referència al món dels morts—, la reflexió sobre la condició humana, la construcció d'una narració a partir de fragments de diferent índole o la inclusió d'imatges. S'hi percep, a més a més, un treball d'autoficció o de literatura del jo, en què l'autor explica les seves pròpies dèries a partir d'un doble ficcional, i s'hi demostra que allò que més importa és la forma literària, el *com* es diu, i no tant l'argument, el que es diu. Per aquest motiu, Joan Josep Isern ha apuntat que “per davant d'allò que agrada tant dir als nostres editors de l'acció trepidant' o dels 'personatges apassionants' hi posa les idees” (Isern, p. 22), mentre Antoni Isarch sosté que l'autor opta per desviar “l'interès cap al procés de construcció de la història més que no pas cap a allò que ens és explicat” (Isarch, p. 130).

*La cinquena planta*², en segon lloc, s'ha d'entendre com una “continuació” de *L'home manuscrit*, on Baixauli explica, en l'esfera fictícia, què li va passar pocs dies després d'acabar de redactar aquesta primera obra. En aquest sentit, les anades i vingudes de la ficció a la

2. La redacció d'aquest article ha coincidit amb l'aparició de la seva darrera novel·la, *Ignot* (2020), motiu pel qual no s'ha pogut prendre en consideració en l'estudi.

realitat autobiogràfica són freqüents i destacades. Així, doncs, es tracta d'un altre gran treball d'autoficció, en què l'autor —des de l'alter ego del personatge anomenat B— descriu la malaltia que va patir i que el va deixar paralytitzat completament durant més d'un mes. Aquí hi retrobem la reflexió sobre la condició humana, l'aposta per la imaginació i l'opció constructiva fragmentària forjada a partir de la inclusió de material de naturalesa distinta. En aquest punt, tal com ha exposat el novel·lista en una entrevista, “no em sent a gust fent això que anomena 'còmoda narrativa tradicional'. La vida, ara més que mai, és una successió de fragments que s'intercalen i contrasten, que s'interrompen tothora” (Fenollosa, 11è Paràgraf). Així mateix, s'hi apercip el canvi constant de punt de vista, l'exercici intertextual per mitjà, sobretot, d'extenses referències a la novel·la anterior *L'home manuscrit* i el trencament amb els gèneres.

Quant a la teoria del neofantàstic, Jaime Alazraki³ s'ha centrat en l'estudi d'un nou fantàstic que s'allunya de la idea clàssica associada al terme, al qual ha anomenat neofantàstic. Per començar, l'autor parla de la desconveniència d'entendre el gènere fantàstic segons la noció tradicional que el fa recognoscible per la sola presència d'un element fantàstic o fet inexplicable en l'obra, o per la seva capacitat de generar por o terror en el lector. De fet, H. P. Lovecraft, Louis Vax, Roger Caillois o Peter Penzoldt coincideixen a identificar el gènere fantàstic per aquesta disposició del lector a experimentar un sentiment de temor. Todorov, però, ja es va oposar a aquest punt de vista a causa del fet que, tal com apunta, “si la sensació de por ha de trobar-se en el lector, seria necessari deduir d'això (...) que el gènere d'una obra depèn de la sang freda del seu lector”⁴ (Todorov, p. 35), perquè no tothom respon d'una determinada manera davant d'un relat que pretén produir terror, ni tothom té la mateixa sensibilitat. Per a Todorov, d'aquesta manera, el gènere fantàstic s'ha de poder definir i identificar per ell sol, per les seves particularitats o elements literaris comuns, i no tant per l'efecte que es produeix en el lector; per això conclou que la por o el terror no són condicions necessàries per a l'existència del gènere fantàstic.

Al seu torn, segons exposa Alazraki, Cortázar va ser dels primers a mostrar el seu desacord respecte a l'associació entre la literatura fantàstica i el sentiment de temor, i a oferir una definició alternativa versada en la identificació del fantàstic “dintre d'un registre més ampli i més obert”, el qual “pot succeir en plena realitat quotidiana” (Alazraki, pp. 26 i 27). Aquesta renovació del gènere fantàstic, que denomina com a neofantàstic per distanciar-se de la noció clàssica, permetia englobar les obres de Borges, Cortázar i Kafka, que no seguien els paràmetres tradicionals del gènere respecte a la voluntat de generar por⁵. Concretament, Cortázar al·ludeix a un fantàstic que no és captat per una ment racional ni lògica però sí per altres mecanismes igualment vàlids i vigents. Per aquest motiu, Alazraki explica que el

3. Vegeu Alazraki, Jaime. «¿Qué es lo neofantástico?». *Mester*, vol. XIX, núm. 2, 1990, pp. 21-33.

4. Traducció pròpia d'aquesta i altres cites que apareixen en endavant.

5. Dins el marc de la literatura catalana, cal apuntar que molt a prop d'aquest concepte de neofantàstic s'emmarca, també, l'obra de Pere Calders.

neofantàstic assumeix el món real, però l'entén com una màscara que encobreix una segona realitat, que és l'espai principal de la narració. És a dir, la realitat quotidiana de la narració oculta una altra "realitat", la neofantàstica, que també es percep com una part del món ontològic, ja que hi domina una lògica diferent no referencial i s'amplia el camp de visió. Perquè, per a Alazraki, les històries neofantàstiques:

Són, majoritàriament, metàfores que busquen expressar indicis, *entrevisions* i intersticis de desraó que escapen o es resisteixen al llenguatge de la comunicació, que no caben en les cel·les construïdes per la raó, que van a contrapel del sistema conceptual o científic amb què ens manegem a diari. (Alazraki, p. 29)

Per a Alazraki, el neofantàstic se sosté en els moviments d'avantguarda, en Freud i la psicoanàlisi, en el surrealisme i en l'existencialisme, atès que es refereix a aquelles experiències mentals que, tot i reals, s'estructuren al voltant d'una esfera màgica i fantasiosa, com és el somni—que també és real. Cortázar, en efecte, entén que el fantàstic modern deixa de ser quelcom fabricat o inventat, perquè esdevé un fantàstic natural, que forma part de l'experiència humana—conscient o inconscient—: "No és un fantàstic fabricat, com el fantàstic de la literatura gòtica, en què s'inventa tot un sistema de fantasmes, d'apareguts, tota una màquina de terror que s'oposa a les lleis naturals, que influeix en el destí dels personatges. No, clar, el fantàstic modern és molt diferent." (Alazraki, p. 32).

Lidia Morales Benito⁶ també ha estudiat el neofantàstic, el qual defineix com un corrent literari posterior al fantàstic. Així com Todorov parlava d'una *adaptació* del lector a l'element sobrenatural, Morales és del parer que es produeix una *acceptació* a una nova versemblança, en la qual hi ha una incursió del fet insòlit a la vida quotidiana de la narració. L'aparició de l'element "estrany", d'aquesta manera, s'entén com un punt d'obertura cap a una nova realitat, diferent de la quotidiana, que requereix de la reconeixença o legitimació d'una percepció distinta del món. Tal com exposa Morales, "contràriament al relat fantàstic, clarament inversemblant, la narració neofantàstica genera una nova realitat a partir d'un fet inversemblant que es transforma en versemblant, ja que el lector l'accepta i integra a la seva realitat" (Morales, p. 133). De fet, aquesta naturalització progressiva de la situació sobrenatural ocorre—com bé apuntava Todorov—en *La metamorfosi*, de Kafka, que es resol establint una nova versemblança.

En aquesta nova versemblança, l'element excepcional és percebut com un fenomen comú que no necessita cap tipus d'explicació ni tampoc genera interrogants sobre la seva naturalesa. Per això, els relats neofantàstics no depenen de personatges fantàstics, extraordinaris o extraterrestres, en tant que "el seu element insòlit es construeix per i per a l'home" (Morales, p. 133). En aquest sentit, la temàtica neofantàstica respon a la necessitat

6. Vegeu MORALES, Lidia. «La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica y patafísica». *Carnets*, vol. 3, 2011, pp. 131-146.

humana i ontològica de la cerca d'un mateix i de la pròpia identitat, que tot sovint recorre passatges desconeguts i insòlits. La realitat, d'aquesta manera, es mostra oberta a d'altres possibilitats i l'ésser humà, en conseqüència, sent el menester d'anar més enllà, fins a descobrir—i admetre—una visió paral·lela dins la realitat quotidiana.

Morales relaciona la literatura neofantàstica amb el corrent patafísic, basat en l'angoixa interior, la crisi existencial, la sensació de buit i d'insignificança i les experiències metafísiques de què pateix l'autor—i el seu personatge. Cal tenir en consideració que l'ésser humà actual habita en un món sense veritats absolutes, on tot és relatiu i arbitrari i on la mateixa existència es presenta incerta i fins i tot absurda. Per això, segons la teoria patafísica, l'individu sent una forta necessitat d'obertura a altres possibilitats i a altres realitats per comprendre's i entendre el món més enllà de la realitat que coneix:

D'aquesta manera, aquests escriptors es proposen abolir les veritats absolutes: l'absència de realitat absoluta permet l'escolta, la recepció d'altres realitats, d'altres punts de vista. (Morales, p. 136)

En la mesura que deixen de considerar la veritat única com a valor sòlid que cal seguir, els autors patafísics i neofantàstics s'obren a realitats paral·leles que coincideixen en el fet de ser indeterminades i inestables, nodrides de diferents punts de vista: “hi ha possibilitats d'imaginar, de jugar, de travessar i buscar 'l'altre costat' de les coses, l'altra cara, l'altre punt de vista possible gràcies al pensament humà” (Morales, p. 136). En aquest sentit, per tal d'escriure—i combatre—l'angoixa metafísica i la relativitat i absurditat del món circumdant, aquests escriptors cerquen la cara oculta, en tant que treuen la màscara a la realitat ontològica fins a crear una nova versemblança. És una nova realitat on tot val, una ciència sense llei ni lògica aparent farcida de solucions imaginàries, que permet la comprensió subjectiva del món en la mesura que el dota de sentit i d'essència única.

El recurs del neofantàstic en l'obra de Manuel Baixauli

Com s'ha explicat, la literatura neofantàstica accepta i normalitza la presència d'elements insòlits o inquietants en la vida quotidiana, trenca amb la concepció convencional d'allò real, i admet una nova versemblança. La literatura neofantàstica, d'aquesta manera, promulga l'assimilació d'una segona realitat que resta amagada darrere la realitat quotidiana entesa des d'una definició clàssica, i la fa ressorgir en l'obra com una manera de defensar l'existència d'altres realitats més enllà d'aquella referencial que tothom coneix. Hi ha, com s'ha vist, una relació evident entre el neofantàstic i l'existencialisme—o angoixa existencial—, i també el surrealisme, que apel·la a la força del subconscient i del qual, entre altres, el reconegut Haruki Murakami és un referent de pes. Amb la Bíblia, *La Divina Comèdia*, Stevenson, Kafka, Borges, Bernhard, Montaigne i Dostoievski com a

influent literari, Manuel Baixauli explica⁷, en sintonia amb la teoria neofantàstica, que la realitat és molt més àmplia, complexa i rica del que sembla, perquè els pensaments, les imaginacions i els somnis —o altres experiències o imatges mentals— formen part del món real. En aquest sentit, tal com afirma, la realitat va molt més enllà “de la superfície visible” i no s'ha de limitar, per tant, a allò que es veu, sinó que ha de vèncer la restricció i accedir, així, a aquesta segona realitat subterrània i no tan òbvia, però molt més profunda i valuosa.

A grans trets, l'obra de Baixauli gira al voltant d'un dels grans interrogants del nostre temps, el de l'existència humana, un enigma que pretén resoldre mitjançant la descoberta d'una realitat no sotmesa a les lleis naturals, diferent de la quotidiana, on conviuen els vius i els morts, el passat i el present, i també el futur imaginat, el somni i la vetlla, i la projecció mental del desig. Així ho sintetitza Francesc Calafat: “una altra 'realitat', altament flexible, on les fites entre present i passat, realitat, somni i irrealitat, l'espai i la mort són elàstics i permeables” (Calafat, 2n Paràgraf). En el seu univers literari, allò possible i allò impossible cohabituen amb naturalitat en una mateixa realitat, cosa que propicia que el lector s'hagi d'obrir a d'altres perspectives d'entesa i d'observació del món que l'envolta. I és que, com atesta Maria Dasca, “Baixauli vindica una literatura al marge del fantàstic, atreta per allò que la realitat té de més irreal” (Dasca, «Manuel Baixauli, *La cinquena planta*», p. 114), i causa una disjuntiva sobre la “referencialitat de principis com espai, temps i representació” (Dasca, «Manuel Baixauli, *La cinquena planta*», p. 114), que tot sovint es barregen sense que l'aparició de l'un pressuposi l'anul·lació de l'altre.

D'aquesta manera, el protagonista innominat de *L'home manuscrit* centra l'obra a explicar les cinc intervencions misterioses en forma de textos que rep al llarg de la seva vida, d'un remitent també enigmàtic i desconegut al qual anomena. Ell, que són històries diverses relacionades directament, i incomprendiblement, amb les experiències de la seva vida real, com si d'un joc del destí es tractés. Són cinc textos en concret en què l'home manuscrit es reconeix com a personatge principal en tant que es reproduïxen les vivències que ha tingut, els quals arriben en els moments més crucials de la seva vida, en què ha de prendre decisions importants i l'influencien en el camí correcte a seguir. En aquest sentit, una literatura composta per elements fabulosos i altres de reals s'immergeix en el seu món ontològic i el condiona a escollir un trajecte vital determinat. Així, en la primera intervenció, anomenada *Origen* i trobada dintre d'un llibre de la biblioteca, el protagonista —que encara és un nen— llegeix un acte que ell mateix, en la vida real, acaba de presenciar: l'atropellament d'una persona, però la mort s'equivoca i s'emporta al seu món de difunts un altre individu —que sembla ser ell mateix, l'home manuscrit, per les anècdotes que explica, coincidents amb les pròpies—, pensant-se que és el traspasat.

En aquest punt, doncs, es relata d'entrada una escena sobre el món dels morts i es constata la presència de persones difuntes, una temàtica que pren molta importància al llarg

7. En l'entrevista que se li ha realitzat amb motiu d'aquest estudi.

de l'obra, atès que, per a l'autor, la mort forma part de la realitat, on coexisteixen vius i traspassats: “els nostres avantpassats, i la seua empremta, estan presents en la nostra vida quotidiana”, afirma Baixauli en una entrevista (Beltran, p. 2). Així mateix, el personatge principal d'aquesta obra sosté que “ni tan sols la mort anul·la l'existència” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 111), en la mesura que també existeix en la realitat. Aquests són, sense anar més lluny, els enllaços recurrents entre aquest món i l'altre que es van succeint en el transcórrer de la trama. Endemés, quan al cap del temps l'home manuscrit torna a la biblioteca encuriosit pel llibre on va trobar la primera intervenció, la bibliotecària li diu que mai no ha tingut aquella obra, que “potser l'ha somiat” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 24), en una evidència sobre la confusió habitual entre somni i vetlla. I és que, per a l'autor, els episodis onírics, així com la mort, són també una part integrant de la realitat.

En la segona intervenció, anomenada *Saviesa*, el protagonista es troba en un casalot abandonat, en el sostre del qual veu un missatge en forma de text dirigit a ell. La història que llegeix, en la qual es torna a identificar com a personatge principal i reconeix aspectes reals de la seva vida, el transporta a un cementiri on els morts que hi reposen prenen vida i dialoguen amb ell. Hi troba els seus difunts pares, víctimes d'un accident de trànsit; el seu germà, mort quan tot just era un nadó; els seus avis, i també Teresa, la noia que el protagonista justament acaba de veure a la fonda propera al casalot, i que dedueix que potser és morta, tot i haver-la trobat abans—perquè, cal recordar, el món dels vius i els difunts, per a Baixauli, coincideixen en un mateix espai.

En aquesta trobada, els difunts del cementiri expliquen a l'home manuscrit que la vida humana és una distracció en què impera la superficialitat i que, per contra, l'autèntica experiència de vida arriba en el moment de la mort, que coincideix a ser el moment d'accés a la plena lucidesa. Per això, entre els traspassats del cementiri, els albats com el seu difunt germà són els avantatjats, els més savis, pel fet que són els que han tingut una existència humana més curta i, en conseqüència, no han conegut el vici ni cap tipus de destorb al coneixement. Per aquest motiu, els traspassats valoren la foscor, allò ocult, i no suporten la llum, que els encega, en una metàfora que recorda la història d'*Èdip Rei*, en què només el cec Tirèsies és capaç de resoldre l'assassinat de l'anterior rei, que recau en el mateix Èdip—el qual, consegüentment, decideix arrancar-se els ulls, que poc l'han ajudat a contemplar la veritat. En aquest sentit, el personatge innominat comenta que “no habite en el pou, de moment. El visite, el freqüente, m'hi aboque per extreure'n llum” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 133), perquè la llum—la veritat, el coneixement—només s'aconsegueix en la foscor, com també demostra el relat d'*Èdip*.

De fet, l'home manuscrit és una persona solitària i misantropa que es declara dissident respecte del comportament i costums dels altres, bolcat exclusivament a escriure, llegir i culturitzar-se. En efecte, ell mateix es defineix com un orfe lletraferit, lector, melòman i amic del silenci, que dedica obsessivament gairebé tot el seu temps a l'escriptura i posterior reescriptura del seu *Dietari*—on explica les intervencions que rep. A causa de l'intel·lecte i

coneixement adquirits, és una persona escèptica que dubta de tot, que no es queda en la superfície o aparença de les coses, sinó que va més enllà, a l'arrel o profunditats de qualsevol fet: "Aprenguí a dubtar. Pensar és dubtar. Dubtar és pensar. Vaig esdevenir un escèptic. Deixí de creure en qualsevol mena de propaganda. Deixí de creure en moltes coses. El primer a pagar els plats trencats fou Déu Totpoderós" (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 43). Per això es distancia de l'ésser humà comú, al qual considera "un foll que anava i venia obsedit, parlotejant, cridant, gesticulant, vantant-se'n sense veure què hi ha més endavant, oblidant què hi havia més enrere, precipitant-se cegament en l'origen, en el principi, en el no-res" (Baixauli, *L'home manuscrit*, pp. 50-51), o sigui, ancorat a la superficialitat, sense apreciar la cara veritable de la vida, aquella més rica i complexa, oculta a simple vista. De fet, en fa una analogia amb les ones del mar: "escull una ona que naix, veig com creix, com progressa i es forma, com, en atènyer la seua plenitud, esclata, com llisca, com s'afebleix, com expira..." (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 101), perquè les ones, així com les persones, també moren quan arriben a la plenitud. És més, el personatge afegeix que "gràcies a les ones conec millor els humans, car la trajectòria d'una ona és una biografia comprimida" (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 102).

Amb tot, el protagonista innominat d'aquesta obra observa a *Saviesa*, la segona intervenció, que arriba en la seva adolescència, "massa coincidències per a no ser un avís!" (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 71), amb relació al mode de vida que ha de seguir si vol atènyer el coneixement veritable, tal com li relaten els difunts del cementiri. És així com comença a creure en Ell, el suposat autor de les intervencions, i a sentir-se un Escollit, ja que els missatges semblen adreçar-se directament i només a ell, per ajudar-lo en el seu camí vital. Per això, confessa que "*Saviesa* m'engendrà el gust pels cementeris" (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 72), per fer-hi visites recurrents, i també pels albat, dels quals s'omple la casa de fotografies. Així mateix, arran d'aquest text decideix no fer-se director de banc, viure sol i no amb els oncles un cop orfe, no moure's condicionat per la fama, el poder o els diners, i, en definitiva, "fugir del camí fàcil, del badall, de l'evasió" (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 43) per dedicar-se majoritàriament a escriure.

Després de *Saviesa*, arriba *Passió*, la tercera intervenció, a través d'una emissió de ràdio. Un tal Albat, d'aquesta manera, explica per aquest canal la història d'un jove que s'ha quedat sense pares i que pateix d'insomni —en una al·lusió palesa al protagonista, que li certifica el fet de sentir-se un Escollit—, el qual obté una beca que li permet satisfer fins a la sacietat el desig que vulgui. Ell tria mantenir relacions sexuals amb noies diferents cada dia, fins que al final perd per complet l'anhel sexual pel fet de no haver-lo sabut dosificar convenientment: "L'he perdut, el desig. Estic enfiat. Necessite uns dies de treball, d'insatisfaccions, de fracassos. Em sent una cosa, sense desig" (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 108). De fet, el tema de la fugacitat i la instantaneïtat del plaer és habitual, també, en les obres de Baixauli. Això no obstant, en aquest cas concret, l'autor contraposa l'experiència real d'un fet a la imaginació prèvia d'aquest, que sempre permet la idealització, i també al record posterior, que es pot

tergiversar fins a perfeccionar-lo: “No sé què és millor: el que feia abans, imaginar escenes, o el que faig ara, recordar-ne. Imaginar o recordar, heus ací el dilema” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 109). El que queda clar, però, és que “allò que ha esdevingut experiència, anul·la la idea preconcebuda, sovint superior” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 109) i que, per tant, la imaginació, per al personatge, sempre és millor que la realitat. Encara diu més: “També el record crea. En tot cas, ambdós exercicis superen la realitat. Mentre complia la fantasia no me'n delectava tant com abans o després de complir-les”, fins a sentenciar que “tot acte guanya en la prefiguració o en el record” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 109). Perquè, cal recordar, per a Baixauli, dintre del concepte de fantasia hi ha el record del passat o la imaginació del futur, malgrat ser accions quotidianes que tothom fa en algun moment. Així, doncs, la fantasia, un altre cop, s'instal·la en la realitat més mundana, en aquest cas per avantatjar-la o fer-la més apetible.

L'home manuscrit, ja d'adult, decideix viatjar per diferents ciutats perquè se sent insatisfet i saturat arreu i, un cop a Viena, arriba *Èxode*, la quarta intervenció. Precisament en el seu punt àlgid de desorientació vital, el protagonista troba el relat d'algú com ell que decideix marxar ben lluny, per viure sol, en un lloc apartat sense veïns com és Finlàndia. Es tracta, de fet, d'un individu que somnia la seva mateixa història —algú que vol viatjar a un lloc llunyà i inhòspit, i tria Finlàndia—, en un episodi oníric lligat a la mateixa realitat. Així mateix, el personatge de dins del somni també es posa, com ell, la gavardina damunt l'edredó perquè té fred, i també veu el seu doble envellit al mirall, és a dir, el seu jo vell que li fa apercebre el pas del temps, en una mescla de temporalitats. A més a més, aquest individu oníric localitza els seus pares morts jugant al parxís a la mateixa casa. Éssers reals, morts i somniats i temporalitats⁸ diferents es tornen a donar la mà amb pinzellades fantasioses que, per a l'autor, són comunes dintre de la realitat quotidiana, sempre que es tingui la capacitat d'ampliar la perspectiva amb què es mira.

Després de llegir *Èxode*⁹, el protagonista s'adona que, amb tant de viatge, està intentant fugir d'ell mateix, i que, contràriament, allò que necessita és trobar-se, cercar la seva veritable identitat, per això decideix retornar al poble natal. En aquest punt, “quan em sentia més segur i més a gust que mai amb mi mateix” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 133), arriba l'última intervenció, on Ell el cita per conèixer-se definitivament. En el moment de la cita, el protagonista es troba davant d'ell mateix, i és que Ell li explica que són la mateixa persona, i que el va crear¹⁰ com un personatge literari que representés tot allò que volia ser, com el seu

8. La simbologia del mirall en relació amb la configuració i reconeixement de la identitat també ha estat exposada per Xavier Antich (2016, pp. 51-53), el qual explica que tot sovint el vidre retorna una imatge estranya, allunyada d'allò que un creia ser, com un monstre, perquè el reflex real d'un mateix és la suma d'allò que un és i que identifica com a propi, i d'allò aliè que els altres hi han aportat com a producte d'un món monstruós, fins al punt de debilitar-ne la reconeixença.

9. De fet, *Èxode* li escriu un nen desconegut que és amb la seva mare a la sala d'espera d'un dentista a Viena. Quan mare i fill marxen, el nen deixa els papers que estava escrivint damunt la taula, i és llavors quan el protagonista els agafa i troba la història que parla sobre ell.

10. Al personatge que ha protagonitzat tota la trama fins aquí.

doble idealitzat, literaturitzat, la persona en què es volia convertir. És així com, per a Manel Ollé, aquesta novel·la “ens fa entrar dins la història d'un personatge que a mitja novel·la ensopega amb el seu autor” (Ollé, p. 5).

És per aquest motiu que tot el primer apartat de l'obra s'anomena *Els llibres*, en la mesura que el protagonista és literatura, és un manuscrit, és l'home manuscrit que només existeix en l'esfera literària i en la ment del seu creador. És, simplement, una invenció d'Ell: “jo sóc real; tu, imaginari” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 140), per ser distint a la persona que ha estat, per ser cultivat i per esborrar l'empremta d'un passat que tant detesta, i tal volta corregir-lo. I és que, com s'ha vist, la imaginació o capacitat imaginativa, en Baixauli, és superior a la realitat, ja que la millora o la fa a mida; altrament esdevé plana. En el cas concret de l'obra, tanmateix, Ell s'emmiralla¹¹ de tal manera en el seu personatge que aconsegueix imitar-lo, ser ell, fins al punt d'atrapar la seva lucidesa. Així, doncs, assoleix el personatge i, en el moment que es produeix l'ajust, que “tu i jo som, ja, un sol individu” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 158), l'altre ja no pot existir, i desapareix. És, doncs, una extinció que coincideix amb el moment de la plena saviesa i d'accés a l'autèntica realitat de l'ésser real, en què l'home manuscrit mor i Ell tanca una etapa i enceta un nou principi.

De fet, el protagonista insisteix a recordar al llarg de l'obra que allò que un imagina és procliu a fer-se realitat: “No són reals els nostres somnis i malsons? No esdevé real allò que som capaços d'imaginar? Què són la *Divina Comèdia*, el *Gargantua*, el *Moby Dick*, les *Mil i una nits*, les obres d'Homer, Poe, Stevenson, Kafka o Borges, sinó somnis o malsons? Hem de limitar-nos a allò visible, superficial, epidèrmic?...” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 148). Perquè per a Baixauli, cal recalcar, la veritable realitat no és només allò que s'aprecia a simple vista, allò superficial i tangible, sinó que és molt més complexa i no sempre fàcil d'atènyer i cal parar-hi atenció. L'home manuscrit apunta, fins i tot: “No esdevé, el que un relata, experiència? De les vides que vivim, qui diria que la *real* és la més fèrtil?” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 93); i és que, sense anar més lluny, la seva pròpia experiència és el relat del seu creador, d'Ell, l'escriptor que inventa i que fa real el seu doble idealitzat.

Endemés, en una altra ocasió, el protagonista busca un escriptor de Sueca que ha escrit *Alfabet*¹², l'existència del qual és un enigma per a gairebé tothom. L'objectiu de la seva cerca és entrevistar-lo per a la revista de l'institut, després de quedar fascinat per la seva obra, que considera molt complexa, singular i de gran valor literari. Tanmateix, tota una aura de misteri envolta l'escriptor valencià, al qual no aconsegueix trobar, i fins i tot es planteja si no és una ficció: “Escriptor, una ficció? Aleshores, qui ha escrit *Alfabet*?” (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 83). De fet, aquesta situació encara li genera més dubtes sobre les certeses que tothom pren per evidents: “Qui pot garantir que algunes figures de la nostra història

11. Aquest primer apartat de la novel·la, de fet, es titula *L'espill*, en una al·lusió expressa al tema del doble.

12. Es refereix a un escriptor real, el valencià Josep Palàcios (Sueca, 1938), que efectivament va publicar *Alfabet* l'any 1987. En una relació metaliterària, Baixauli plasma uns continguts anàlegs a l'escriptor suecà, sobre l'ofici literari, el llenguatge i la mort.

cultural (Homer, Sòcrates, Jesucrist...) no són mites de fabricació col·lectiva? Què són els sants? Què són les marededéus?" (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 87). Al final, l'home manuscrit decideix inventar-se la figura d'Escriptor i les seves respostes en tant que, per a ell, allò que un inventa també pot ser realitat, ja sigui només en la ment del creador; i és que l'existència *real*, tal com diu, no ha de ser la més fèrtil, per tal com en la imaginació tot es pot modelar.

Finalment, en l'últim apartat d'aquesta obra, s'hi afegeix un diàleg transcrit sobre un fons negre en què Ell, ja mort, conversa amb els personatges que va crear en el seu *Dietari*: "Habitem un purgatori. (...) Jo, que us doní l'alè, ja no sóc en el temps real. No puc fer res per conservar-vos. Sóc un espectre, com vosaltres" (Baixauli, *L'home manuscrit*, p. 199). Així i tot, aquests individus entenen que no moriran definitivament en cas que algú trobi i llegeixi el *Dietari*, ja que llavors viuran en la imaginació del lector i de tots els futurs lectors que se submergeixin en les pàgines de l'obra. Aquestes pàgines obscures, en aquest sentit, representen un espai reservat per als traspassats, en el qual se'ls dona veu, tal com expressa Manel Zabala: "pàgines en blanc sobre negre, que són un marc ideal per a tertúlies entre difunts" (Zabala, p. 10). A pesar d'això, Baixauli no ha fet distincions entre el món dels morts i el dels vius al llarg de la novel·la, atès que creu que formen part d'una mateixa realitat i que se'ls ha de dotar de la mateixa significança. Per això, els personatges literaris creats per Ell, com són Teresa o Albat, però també Ramon o Màrius, han anat apareixent en les experiències vitals del protagonista¹³, malgrat ser personatges inventats, perquè Baixauli també admet allò imaginat com quelcom real per al seu creador, i també per als lectors, que al seu torn en fan una imatge mental pròpia.

A *La cinquena planta*, que es podria entendre com una continuació de *L'home manuscrit*, el protagonista, anomenat B, és víctima d'una malaltia que deixa el seu cos paralytitzat com una pedra, com si fos mort, malgrat poder pensar i sentir, però no parlar o fer qualsevol moviment fisiològic. És la malaltia real que va patir l'escriptor Manuel Baixauli—la persona que s'amaga darrere del personatge B, el seu alter ego—, que s'anomena síndrome de Guillain-Barré i que el va inhabilitar, connectat a un respirador, durant un mes i mig de molt sofriment i angoixa. D'entrada, la trama d'aquesta novel·la, com s'aprecia, dilueix la línia entre allò viu i mort, o animat i inanimat, atès que el personatge és a mig camí d'aquests dos estadis —és viu, tot i semblar mort i no poder-se moure—¹⁴, i també entre allò real i allò ficcional, ja que l'individu literari s'emmiralla directament en l'escriptor Baixauli i experimenta la mateixa síndrome que ell.

Quan B comença a recuperar el moviment, s'obsessiona per la cinquena planta del sanatori, que sempre roman tancada, a la vegada que comença a conèixer els subjectes

13. I també els seus familiars difunts, com s'ha anat veient

14. De fet, les experiències extraordinàries i fins i tot sobrenaturals i d'aproximació al món dels traspassats que viu el protagonista —que s'exposen tot seguit— es podrien explicar pel seu estat, a mig camí entre la vida i la mort, i també podrien representar la lucidesa del moribund, ja que els personatges de Baixauli són del parer platònic que l'autèntica existència, aquella més plena i profunda, arriba amb la mort.

excèntrics que habiten el lloc. I és que es tracta d'uns personatges que es belluguen a la frontera de la realitat, que podrien pertànyer¹⁵ al món dels difunts o de la imaginació del protagonista, i que tal volta només ell està capacitat per veure. Això mateix ocorre amb la cinquena planta del centre, atès que al final del relat s'adona que la gent "normal" del carrer només hi distingeix quatre plantes. En efecte, cal recordar que, per a Baixauli, el concepte de realitat és tan flexible com ampli, que no ve determinat per les lleis naturals o científiques, i que, per això, hi poden succeir paral·lelament fets corrents i d'altres d'increïbles, situacions possibles i d'altres aparentment impossibles. D'aquí que la cita que precedeix l'obra sigui "allò que és impensable resulta que és pensable" (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 5), de la poeta Wislawa Szymborska.

De fet, Baixauli explica en una entrevista que l'existència de la cinquena planta, malgrat que aparentment imaginària, per a ell fou real mentre lluitava contra la malaltia: "la cinquena planta del sanatori, on en principi no hi havia ningú i on no arribava ni l'ascensor, va començar a visitar-me en somnis. Les imatges fantasmagòriques que veia no s'esfumaven, sinó que tornaven a mi obsessivament" (Nopca, p. 40). I és que per a Baixauli no és important saber quina part és realitat i quina altra és només imaginació o literatura, perquè ell concep una vida real on el fantàstic supera la seva definició tradicional per integrar-s'hi de manera natural.

Endemés, quan B inicia la recuperació a l'ambulatori, accedeix a l'última planta d'aquest edifici i, sorprenentment, troba tot de caixes plenes de papers que parlen d'ell: "de mi, de la meua vida passada, qui sap si també de la present o de la futura" (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 78), semblantment a les intervencions que anava rebent l'home manuscrit. Hi apareix el recompte de portes que ha travessat, de paraules que ha pronunciat, de persones amb qui ha compartit temps, de carrers i ciutats que ha trepitjat, de peces musicals que ha escoltat, i un llarg etcètera. Allí, per exemple, veu en Tomàs, antic treballador dels seus pares, tot i ser mort, perquè, cal repetir, "les diferències entre vius i morts són inexistents", i "les ombres són tan importants com les presències" (Nopca, p. 40). O, com diu la cita del poeta txec Vladimír Holan que precedeix la segona part de l'obra, "res no torna de l'altre món, tot és ací" (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 67).

Hi ha un altre personatge, Foto, el qual és fotògraf, que palesa l'obstinació de la novel·la pel món dels espectres i tot allò que l'envolta. És així com Foto presenta exposicions de fotografies de pacients del sanatori just acabats de morir, sobre els quals sosté que "hi ha alguna cosa sublim" (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 20), i també Timoteu, un altre dels personatges enigmàtics del centre, afirma que "els seus rostres irradiaven plenitud anímica" (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 22), la plenitud d'aquell qui, després de finir, accedeix al ple coneixement¹⁶. També mostra una sèrie sobre nocturns a dins de cementiris, i una altra de

15. S'utilitza el condicional perquè en cap moment s'assegura aquest fet al llarg de l'obra, però sí que es pot entreveure.

16. En una altra ocasió, el narrador, que al llarg de l'obra afegeix contes breus paral·lels a la trama principal, explica que un individu surt al terrat de casa seva i es troba tot d'infants morts, que formen part d'una exposició sobre memòria històrica el fil conductor de la qual són nens traspassats que han estat víctimes de bombardejos a la guerra d'Espanya.

carrers de ciutats completament buits que, segons el fotògraf, no eren mai deserts malgrat semblar-ho, ja que “per poc que t'esforçares, s'hi intuïen els veïns desapareguts durant els últims anys” (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 22), en una altra al·lusió directa a la cohabitació de vius i finats, i a la possible existència dels segons en una perspectiva oberta i permeable de la realitat.

Resseguint el fil de Foto, aquest rep un encàrrec força insòlit basat a fotografiar una clariana del bosc del sanatori. Quan es troba revelant el material, apercep dues persones exageradament deformes al fons d'una fotografia, malgrat no haver vist ningú. Decideix tornar per repetir les instantànies, i un cop al lloc de nou, s'adona que la clariana que hi havia ha desaparegut i que, al seu torn, ha aparegut un casalot on sembla que no habiti ningú. També hi ha una torreta la qual, cada vegada que hi va, està instal·lada a un lloc diferent del bosc, i de dintre hi surt música. Són les melodies que el personatge Fix, un altre pacient del sanatori, emet prodigiosament amb el seu violí per a la seva dona morta, amb la qual es retroba a les nits al cementiri del bosc.

En efecte, com es pot apreciar, tot allò que envolta el sanatori és enigmàtic, estrany, delirant, excepcional i també sobrenatural. El protagonista, a més a més, veu un jove corredor amb tres cames al bosc sense fi on tot és possible, al qual un altre dia identifica darrere d'una finestra de la cinquena planta. És el fill mort de l'Úrsula¹⁷, un altre dels personatges insòlits del lloc, que de tant en tant apareix ballant una jota al jardí, essent aquesta una altra imaginació que s'acompleix. I és que aquest és, sens dubte, el fantàstic contemporani en què s'imbrica la poètica de Baixauli, que explora les línies frontereres entre la vida i la mort i la dificultat per distingir entre el món real i el fictici. D'aquesta manera, qualsevol experiència de B resulta equívoca i fins i tot obscura a ulls del lector, perquè la novel·la “és un exercici d'imaginació que situa el lector en una realitat ambigua, entre el somni i la vetlla” (Dasca, «Manuel Baixauli, *La cinquena planta*», p. 114), entre la realitat i la imaginació i també entre la vida i la mort, i que “posa de manifest l'enigma que li és consubstancial” (Dasca, «Manuel Baixauli, *La cinquena planta*», p. 114), atès que l'existència humana és el misteri més explorat de tots els temps.

D'aquesta renovació del fantàstic que ofereix Baixauli, se n'extreu, com s'apuntava, una reflexió sobre l'existència humana i, més concretament, sobre la vida i la mort i el poder de la imaginació. De fet, l'estat de trànsit entre la vetlla i el son —o la vida i la mort— en què es troben els pacients del sanatori podria explicar la fol·lia associada al lloc i la gent que hi habita, i les visions que experimenten, sempre vinculades al poder del subconscient. Aquests pacients, propers a la mort, presenten l'aptesa necessària per accedir al veritable coneixement del món, que no és altre que el de la nova realitat que sosté el neofantàstic, diferent de la quotidiana, més profunda i contigua a l'univers de l'inexplicable.

Així, doncs, tornant al casalot que Foto localitza al bosc, aquest es tracta d'una creació d'Orofila, segurament el personatge més exuberant del centre, que duu a terme

17. De fet, s'entreu que l'Úrsula també pugui ser morta.

arquitectures impossibles, com el mateix casalot, que es capaç de succeir de cop, sense fonaments, estructura, rajoles, ciment ni mà d'obra, i que representa, endemés, una duplicació idèntica d'una casa real on la dona va viure. D'una banda, aquestes arquitectures impossibles són *desaparatòries*, en el sentit que tot allò que hi entra es procliu de desaparèixer. D'altra banda, són arquitectures cranials, perquè, per a ella, la forma de crani “fa possible les potencialitats immenses —«absurdament desaparatades»— del cervell humà” (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 169); per això aquesta cavitat òssia esdevé la seva font d'inspiració primària a l'hora de crear. I és que Orofila, erròniament titllada de boja, “hi veu més enllà que els altres”, ja que “apunta cap a un lloc que els altres ni tan sols imaginem” (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 186), com és aquesta realitat molt més oberta que defensa el neofantàstic, i que inclou una creença ferma en la força de la imaginació. Aquest personatge, que vol “emmotllar el món al seu pensament” (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 186) en lloc d'emmotllar-se a un món convencional, de petit desapareixia i deia que havia estat amb difunts i, a més, inventava túnels i passadissos que duïen a llocs impossibles, fins i tot a temporalitats passades.

B, entestat a trobar Orofila, que no és present al sanatori malgrat que tothom en parla, fa una visita al casalot autèntic situat a Albalat, aquell que la dona ha reproduït exactament igual en una altra part. En aquest punt, l'univers surrealista s'accentua, ja que el personatge torna a topiar, al primer pis del lloc, amb material relacionat directament amb la seva vida: retrats d'individus morts que ell ha conegut, i una obra literària intitolada *Quaranta-dos dies de pedra*, suposadament escrita per ell mateix, que descriuen primera persona la seva experiència amb la malaltia. A pesar de tot, B és conscient que si torna un altre dia a la casa potser ja no trobarà aquesta última planta, que potser desapareixerà, com aquelles del sanatori i de l'ambulatori: “i vaig comprendre que no hi podria tornar, que, si tornava, no podria entrar-hi, o, si hi entrava, no trobaria mai més aquelles estances, perquè aquell passadís i aquelles habitacions només apareixen com es presenta un somni: sense buscar-lo. I com un somni, també, s'esvaïen”, que “tot desapareixeria en eixir d'allà” (Baixauli, *La cinquena planta*, pp. 215-216), en una acceptació del component fabulós que engloba tot allò relacionat amb el sanatori, i de les experiències que tant poden ser reals com simbòliques, producte de projeccions mentals.

En aquest sentit, el dubte sobre què és real i què no és latent al llarg de l'obra. Així mateix, aquesta ambigüitat al voltant del concepte de realitat es nodreix del concepte de passadís —“com a passatge d'un món a l'altre” (Nopca, p. 40)— i de la simbologia al voltant de les caixes per obrir i les portes per travessar, darrere de les quals es descobreix una altra cara de la realitat, més propera al món del somni, on tot és possible: “L'obra de Baixauli, en efecte, ve plena de portes, escales i passadissos que no porten enlloc, si no és a alguna andana purament mental” (Garí, p. 57).

A la casa, B també troba tot un conjunt de llibres d'un tal Timoticus Furko, cadascun dels quals parla de les històries concretes al voltant dels pacients del sanatori, i fins i tot un

d'aquests volums se centra en ell mateix. Darrere de l'autoria, s'oculta aparentment un dels personatges del centre, el psicòtic Timoteu, el qual, a l'obra *Lluny de tot*, sembla cenyir-se a la seva pròpia peripècia vital, basada en una profunda reflexió al voltant de la ficció i la realitat després d'adonar-se que tot allò que ha escrit en un passat s'acaba acomplint en el món real¹⁸. D'aquest trencament de fronteres entre la imaginació i la realitat prové, de fet, la psicosi que pateix l'individu, atès que “no intentà fer literatura, sinó ser literatura” (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 116), en una alteració dels límits o de les possibilitats de la fabulació. En efecte, per a aquest personatge, i també per a B i Baixauli, “escriure és visitar territoris ignots del nostre jo, on es barregen el passat, el present, l'esdevenidor i el que no ha succeït o no succeirà mai...” (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 112), és a dir, allò real i allò fictici, allò succeït i allò somiat. Per aquest fet, en els textos de l'autor “hi ha espectres, sovint pròxims, familiars, entranyables. Per a mi, un difunt té les mateixes possibilitats que un viu de participar en un relat de ficció” (Baixauli, *La cinquena planta*, pp. 112-113), en la mesura que atorga la mateixa validesa i versemblança a ambdós mons i, en la transgressió de la definició convencional d'allò real, vius i morts poden coexistir en un mateix espai real.

Imaginar i no, B accedeix, també, al casalot duplicat del bosc del sanatori i, allí, es projecta en un mirall a través del qual apareix el rostre del seu pare, després del seu avi i posteriorment de desconeguts, en un transvasament de temporalitats distintes, com ja havia ocorregut en *L'home manuscrit*. Aquesta és, de fet, una manera d'evidenciar l'aposta de Baixauli pel trencament de la concepció espaciotemporal en una trama sense regles ni fronteres que explora diferents possibilitats. Sobre aquest punt, així s'expressa Carles Fenollosa: “La lògica de l'art, la coherència, s'assembla molt a la lògica lliure i plena de possibilitats dels somnis, en què es barregen no sols vius i morts, sinó també èpoques i llocs diferents” (Fenollosa, 5è Paràgraf). En efecte, es constata la permeabilitat en la delimitació del temps i l'espai, i també l'acceptació de l'al·lucinació i el somni. I és que, un altre cop, B detecta, en aquella casa, les seves circumstàncies personals: obre un televisor i, canal rere canal, es reproduïx algun episodi de la seva vida o de coneguts seus.

Encara més, tenint en compte que una altra de les possibilitats admeses per Baixauli és l'existència dels difunts en un espai real, B localitza, a la casa, el fill mort de l'Úrsula i també en Tomàs, l'extreballador dels seus pares, ja traspasat, que ara fa de xofer dels individus deformes que hi ha al sanatori. De fet, Tomàs reforça el seu component ficcional quan proposa al personatge de fer un viatge en el temps que el situa al costat del seu avi quan encara era un nen, davant per davant del seu jo infant. Finalment, per rompre encara més amb les fronteres espaciotemporals, Tomàs porta el personatge prop d'on es troben Orofila i el Dr. Mogort—el personatge més misteriós del centre, tota una llegenda capaç de curar els

18. Es tracta d'una trama que lliga completament amb la de *L'home manuscrit*, ja que en aquesta obra el protagonista és una invenció literària d'Ell que esdevé realitat.

pacients amb miracles sorprenents—¹⁹, però li diu que només serà capaç de veure'ls si té sort, perquè no formen part del món real convencional, sinó d'aquell més flexible entès des de la noció neofantàstica. Però B no només els veu²⁰, sinó que després, a casa seva, se'ls troba al terrat i sembla com si l'estiguessin esperant, en una trobada que podria significar l'arribada de la mort.

Amb tot, B és capaç d'albirar aquests personatges insòlits que trepitgen el terreny del sobrenatural o la cinquena planta aparentment inexistent del sanatori perquè, tal com admet Baixauli, demostra una visió ampliada respecte a la realitat que possibilita fins i tot allò impossible, com pot ser la connexió amb el món dels morts. I és que el personatge de B, així com l'home manuscrit, és un individu solitari dedicat a l'escriptura amb una predisposició especial vers el cultiu del coneixement. Per això es remarca la seva obsessió per les tovallles blanques, les quals penja i contempla llargament, absort, per inspirar-se i sembrar aquest tipus de vida orientada a la saviesa. També les parets que té a casa són completament buides i despintades, amb estances gairebé sense mobles, en una austeritat que pretén demostrar la seva desaprovació per qualsevol cosa supèrflua. De fet, per a ell les parets no són buides, sinó que “mai no havien estat tan plenes com ara. Hi és tot, en aquestes parets. Només cal aprendre a mirar-les” (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 219), és a dir, només cal aprendre a distingir aquesta realitat diferent de la quotidiana, molt més ambigua però també profunda.

És així com també Timoteu ratifica l'actitud vital de B quan sosté que “de totes les mirades d'un home, la més profunda és la que apunta al buit” (Baixauli, *La cinquena planta*, p. 16), perquè en el buit hi és tot; lluny de la realitat física del món hi cap la imaginació, i la imaginació, cal recordar, crea. D'aquesta manera, en l'univers literari d'aquest autor la vida és realitat però també ficció. És així com en la seva fantasia metafísica desapareixen les fronteres entre vida i literatura i, altrament, tot es confon en un únic espai possible. El mateix ocorre amb el somni, un dels motius literaris més recurrents, també, en Pere Calders: “Manuel Baixauli (Sueca, 1963) és dels qui, com deia Calders, no tanca els ulls de l'esperit al somni” (Fenollosa, 1r Paràgraf).

19. El Dr. Mogort i Orofila comparteixen la passió per l'estudi del cervell humà: ella treballa el tema de l'espai i ell, l'univers psíquic de l'individu, malgrat que ho fan en un espai no perceptible a simple vista, més aviat imaginari, però no per això menys real. El Dr. Mogort, un altre savi, ha dut a terme curacions miraculosos en els pacients i treballadors del sanatori. Per exemple, cura la depressió de l'Úrsula fent possible la trobada d'aquesta amb el seu fill mort, o salva les ànsies de suïcidi del zelador del centre reconvertint-lo en una persona admirada per tothom, i temuda per molts, quan havia estat un no ningú a qui sempre menyspreaven, i aconsegueix també que la dona anhelada pel zelador se n'obsessiona malaltissament, en un acompliment dels seus desitjos. Altres situacions de la novel·la que corroboren la fantasia normalitzada i el seu univers inquietant es donen, per exemple, quan B creu percebre una criatura sense cap que tentineja pel carrer, quan nota que la seva casa tremola en el moment de posar la música de Fix, o quan distingeix els cavalls a vora riu extrets d'un quadre d'Orofila. A més a més, en un dels contes que, com s'ha vist, es van afegint al llarg de l'obra, l'Úrsula es converteix en un escarabat, en una remissió evident a Kafka, i en un altre, la seva veïna Olga es transforma en un gos. També s'hi inclou un relat en què una model va perdent les parts del cos simultàniament al moment que el dibuixant les hi perfila en la làmina.

20. Els distingeix en un casalot idèntic als altres, per això Tomàs li fa entreveure que totes són una única casa, però que pot anar succeint en altres llocs. A més a més, quan els veu, Orofila i el Dr. Mogort són dos joves de vint anys, ja que s'inscriuen en una modalitat del temps que no és fixa sinó que es pot alterar.

Conclusions

A tall de conclusió, cal recordar que Jaime Alazraki s'ha centrat en l'estudi del gènere del neofantàstic, el qual s'allunya de la noció convencional del terme *fantàstic*—tal i com també va posar en relleu Julio Cortázar. D'aquesta manera, el neofantàstic parteix de la base que el fet fantàstic pot succeir en un context plenament realista o quotidià en la mesura que afavoreix l'ampliació del nucli receptor de la realitat i s'obre a tot de possibilitats aparentment il·lògiques. És un fantàstic, però, que no és captat per la ment purament racional i científica sinó per una mirada més oberta, àmplia i lliure de la realitat, sense fronteres. Així, doncs, la realitat neofantàstica s'oculta rere la realitat tangible i fa referència al món dels somnis o de la mort i a les experiències mentals, que requereixen d'una percepció distinta del món per ésser captades. Per això, és un fantàstic natural que forma part de la vida humana, sigui conscientment o inconscientment, i que es relaciona amb les idees existencials d'entesa del món i d'un mateix més enllà de les explicacions científiques, que actualment han perdut el poder de la legitimació absoluta.

En aquest sentit, s'ha apreciat com els textos de Manuel Baixauli interactuen constantment amb una segona realitat aparentment imperceptible—al límit de la realitat—en què conviuen vius i morts, passat i present, experiència i imaginació, record i realitat, etc. Es tracta d'una realitat més profunda i menys superficial que s'escapa de la lògica racional i científica i que atrapa el camp dels somnis i de les imatges i pensaments mentals. Respon, doncs, a una esfera més oculta però no per això menys veritable del món tangible, en la mesura que es relaciona amb quelcom intrínsec a l'ésser humà, malgrat que invisible a simple vista. És així com l'home manuscrit reescriu el seu passat per mitjà d'un alter ego fictici la realitat del qual esdevé tangible, mentre el personatge anomenat B, de *La cinquena planta*, que pateix una malaltia molt greu, experimenta vivències associades al territori dels morts—com també l'home manuscrit—i de la imaginació i fa visible la interconnexió constant de diferents espais i temps, tot en un context real—cal tenir en compte que B és el doble ficcional de Baixauli, el qual patí la mateixa malaltia. Per tot plegat, el creuament continu entre el món viu i el finat, l'experiència real, la imaginació i el record, i la ficció i la realitat; la validesa dels somnis, i la caiguda de les fronteres espaciotemporals són incisions literàries molt significatives en l'obra d'un dels autors valencians amb més projecció avui dia.

Referències

- ALAZRAKI, Jaime. «¿Qué es lo neofantástico?». *Mester*, vol. XIX, núm. 2, 1990, pp. 21-33.
- ANTICH, Xavier. *La voluntat de comprendre*. Barcelona: Arcàdia, 2016.
- BAIXAULI, Manuel. *La cinquena planta*. Barcelona: Edicions 62 (la butxaca), 2015.
- . *L'home manuscrit*. Barcelona: Edicions 62 (la butxaca), 2010.
- BELTRAN, Adolf. «“Som actors efímers d'una pel·lícula sense fi”». *El País. Quadern*, 2010, p. 2.
- CALAFAT, Francesc (29/01/2014). «Un àmbit d'àmbits literaris». *El País. Quadern*. Recuperat de https://elpais.com/ccaa/2014/01/29/quadern/1391023209_535751.html
- DASCA, Maria. «'L'ombra de dins l'ombra de mi mateix'. Una indagació en la metaliteratura de l'obra de Manuel Baixauli». *Els Marges*, núm. 109, 2016, pp. 52-67.
- . «Manuel Baixauli, *La cinquena planta*». *Els Marges*, núm. 105, 2015, pp. 114-115.
- FENOLLOSA, Carles. «“La ficció, com un fantasma, pot travessar murs”». *El País. Quadern*. (29/01/2014). Recuperat de http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/01/28/quadern/1390911060_941795.html
- GARÍ, Joan. «Kafka, Escher i Bergman al sanatori». *El Temps*, núm. 1548, 2014, p. 57.
- ISARCH, Antoni. «Manuel Baixauli, *L'home manuscrit*». *Els Marges*, núm. 85, 2008, pp. 129-131.
- ISERN, Joan Josep. «Narrativa catalana. *L'home manuscrit*». *Avui Cultura*, 2008, p. 22.
- MARRUGAT, Jordi. *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor. «*Txèkhov i Carner: del realisme al realisme màgic*». *Els Marges*, núm. 56, 1996, pp. 115-121.
- MORALES, Lidia. «La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica e patafísica». *Carnets*, vol. 3, 2011, pp. 131-146.
- NOPCA, Jordi. «'La cinquena planta', una novel·la viscuda». *Ara. Ara Llegim*, 2014, pp. 40-41.
- OLLÉ, Manel. «La cinta de Moebius». *El País. Quadern*, 2008, p. 5.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.
- ZABALA, Manel. «Un escritor que pinta». *La Vanguardia. C*

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *La elevación de todas las almas* / 2014 / acrílico sobre lienzo / 165 x 199 cm

Lazarillo de Tormes, obra precursora del realismo social en España

Lazarillo de Tormes, a forerunner for social realism in Spain

Lazarillo de Tormes, œuvre précurseur du réalisme social en Espagne

Recibido 15-09-21

Aceptado 03-11-21

Koffi Syntor Konan¹

Université Alassane Ouattara, Bouaké-Costa de Marfil

syntleader@gmail.com

Resumen: Esta investigación pone de relieve los primeros pasos del realismo social en la literatura española a través de la obra *Lazarillo de Tormes* (1554)². Con lo cual, los fines de este cometido consisten en exponer y denunciar las escorias de los regímenes políticos incapaces de regir eficazmente el destino de sus propios coetáneos a partir del Renacimiento. En efecto, la literatura se transforma en una poderosa arma de denuncia social, haciendo las veces de un Vademécum contra los dirigentes incompetentes. El presente estudio constituye un escudriñamiento de la obra *Lazarillo de Tormes*, vista como primera producción literaria en transponer las realidades sociales al universo novelístico español.

Palabras clave: Literatura; escritura; sociedad; realismo social; denuncia.

1. Konan, Koffi Syntor es Doctor de la Universidad Félix Houphouët-Boigny (Cocody-Costa de Marfil) en literatura española. Es docente en el Departamento de Español de la Universidad Alassane Ouattara (Bouaké-Costa de Marfil). <http://orcid.org/0000-0002-5562-8634>

2. Para esta investigación, trabajamos con el formato digital descargado de <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>



¿Cómo citar?

Syntor, K. "Lazarillo de Tormes, obra precursora del realismo social en España". *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 264-274.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This research highlights the first steps of social realism in Spanish literature through the novel *Lazarillo de Tormes* (1554). The purposes pursued consist of exposing and denouncing the dregs of political regimes incapable of effectively governing the destiny of their own contemporaries from the Renaissance on. Indeed, literature becomes a powerful weapon of social denunciation, acting as a *Vademecum* against incompetent leaders. This study constitutes a scrutiny of the work *Lazarillo de Tormes*, seen as the first literary production to transpose social realities to the Spanish novelistic universe.

Keywords: Literature; writing; society; social realism; denunciation.

Résumé: Cette recherche est une mise en évidence des premiers pas du réalisme social dans la littérature espagnole à travers l'œuvre *Lazarillo de Tormes* (1554). L'objectif est de montrer que cette tendance littéraire surgit comme conséquences des iniquités dérivées des agissements des régimes incapables de conduire efficacement le destin de leurs concitoyens à partir de la Renaissance. La finalité du devoir des écrivains réside en ce qu'ils veulent exposer et dénoncer les idiosyncrasies de leur époque. Pour cela, la littérature se transforme en une arme puissante de dénonciation sociale en étant par la même occasion un *vademecum* contre les dirigeants incompetents. La présente étude se focalise sur l'œuvre *Lazarillo de Tormes*, première production à transposer les réalités sociales dans l'univers romanesque.

Mots-clés: Littérature ; écriture ; société ; réalisme social ; dénonciation.

Introducción

« ...un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin »³ (Stendhal, p. 81). Esta concepción del arte novelesco de Saint Réal aludido por Stendhal postula la realidad intrínseca a la relación existente entre la novela y la sociedad. La segunda entidad constituye la razón de ser de la primera. Esto significa que el contenido o la trama novelesca es la imagen de la sociedad. Sin embargo, la concepción marxista de la obra literaria (según Geörgy Lukács), considera que los escritores, aunque no transcriban literalmente las realidades sociales, deben, a través de la creación literaria, dar cuenta de manera adecuada de las situaciones experimentadas por los hombres. Ilona Kovacs (p. 79) apoya el pensamiento de Geörgy Lukács al insistir en que « les œuvres littéraires représentent, reflètent la réalité, mais non pas automatiquement comme le ferait le miroir, mais grâce à l'activité créatrice de leurs auteurs qui doivent rendre compte de la réalité sociale de façon adéquate »⁴.

3. Nuestra traducción: ...una novela: es un espejo que paseamos a lo largo de un camino.

4. Nuestra traducción: ...las obras literarias representan, reflejan la realidad, pero no automáticamente como lo haría un espejo, sino mediante la actividad creadora de sus autores que deben notificar la realidad social de manera adecuada.

El reflejo supone la transposición de las realidades sociales, principalmente, los defectos y las injusticias sociales. La novela, por lo tanto, se interesa por el estado de la sociedad; el universo de su creador, testigo de su tiempo y compasivo por los sufrimientos de sus conciudadanos. De esta constatación, la novela es un reflejo de la sociedad y el escritor se presenta como un Zorro artístico (en su mayoría no enmascarado) que defiende a los débiles con su pluma. Y, precisamente por el efecto de calco percibido en filigrana, hablamos de realismo social. Dicho esto, ¿qué encubre noción? El realismo social se define en todos los términos como el informe (reportaje) de hechos experimentados por la sociedad y transcritos objetivamente en cualquier obra de arte. En una palabra, es una lucha contra las injusticias sociales.

A partir de un enfoque sociológico, esta reflexión se propone recorrer la primera obra picaresca de la literatura mundial que, a través de la pluma de su autor, nos invita a reflexionar sobre la vida del ser humano salpicada de sufrimientos y vicisitudes. Para llevar a cabo esta investigación, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Por qué este autor anónimo se asigna la misión de reflejar las realidades sociales en su obra? ¿Cómo las denuncia? ¿De qué manera *Lazarillo de Tormes* da los primeros pasos del realismo social?

Nuestra hipótesis radica en que la inacción de los regímenes, en términos de reformas sociales y sus actuaciones sectarias e injustas, son la base conformadora de las obras de carácter social destinadas a ser un elemento de presión y testimonio para la prosperidad. Especificamos que la lectura del corpus ha permitido identificar los siguientes temas: la denuncia de la indigencia, las idiosincrasias de los miembros de la Iglesia y de la aristocracia para hacer una radiografía del siglo XVI español. Estos temas constituirán los diferentes apartados de este análisis.

1.-La estigmatización de la indigencia o el flagelo de la mendicidad

Lazarillo de Tormes, obra de un Zorro enmascarado (autor anónimo) sigue los surcos del Renacimiento iniciado en el siglo XV en Italia por Petrarca⁵. La ideología de este Renacimiento enmarca los compartimientos filosóficos de grandes corrientes greco-latinas como el escepticismo, el pesimismo, el estoicismo, el platonismo y el epicureísmo. Es en este contexto que nace la novela picaresca que rompe con el género literario de la fantasía y lo improbable, transmitido por la novela de caballería al lanzar a su héroe a la aventura de las adversidades, realmente experimentadas por muchos ciudadanos.

El pícaro como personaje literario, es el que se deleita en las tareas menores. Es mendigo o ladrón porque se satisface en estas actividades y tiene un gusto pronunciado por

5. Se ha de señalar que Francesco Petrarca (1304-1374) es un poeta italiano que fue uno de los más grandes humanistas del Renacimiento; un auge intelectual provocado en Italia a partir del XIV por la vuelta a las ideas y al arte greco-latinos antiguos.

la pereza. El pícaro es de baja extracción social a quien el destino adverso persigue cruelmente y los motivos de su conducta no serán más que el resultado de su triste realidad cotidiana: el síndrome del hambre; su enemigo principal.

Lazarillo lucha incansablemente en una sociedad hostil que sólo le da golpes físicos y morales. La trama pone, *ipso facto*, el dedo en las llagas de la injusticia y de las desigualdades sociales con ejemplos tomados de individuos arquetípicos que participan en las tribulaciones del pícaro. La novela picaresca es de actualidad realista y esto se debe a su género autobiográfico cuando el héroe cuenta sus propios contratiempos frecuentando a personajes representativos de los diferentes sectores socio profesionales que le martirizan.

Sigamos a Lazarillo en sus peregrinaciones. Al principio, notamos la pobreza extrema en la que vive su madre que se ve obligada a hacer trabajos domésticos en familias ricas para cuidar de sus dos hijos de padres diferentes. Luego viene un mendigo ciego en la posada donde ella lucha por ganarse la vida diaria. Mientras tanto, el ciego le pide la mano de su hijo para que le sirva de guía en sus viajes de limosnero. Ella acepta, fácilmente este alivio, y se separa de su hijo, con gran pesar, en estos términos, esperando que el ciego sea un segundo padre para su hijo: «Hijo, ya sé que no te veré más. Procura ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto; válete por ti» (*Lazarillo de Tormes*, p. 7). El mendigo le quita una espina del pie.

El realismo de este capítulo radica en el hecho de que nos permite tomar conciencia de la gran plaga que sufrió la España de Carlos V, a saber, la mendicidad. Históricamente, el número de mendigos era tan creciente que no se tuvo otro remedio que tomar la Ley de Tavera⁶ para prohibir la práctica de la mendicidad profesional; convertida en una profesión de pleno derecho debido a la pobreza generalizada.

¿Cómo aceptar y comprender que, en una sociedad llamada moderna, que gobierna una gran parte del mundo (Jean Descola, 1979, p. 229), especialmente América, donde extrae recursos incontables desde 1492, pueda llegar a convertirse la mendicidad en una profesión?

Respondemos diciendo que las dificultades financieras han amueblado el reinado de Carlos V a pesar de los numerosos recursos (especialmente las piedras preciosas) procedentes de las Américas debido a una organización política y económica inadecuada.

6. La Ley Tavera o Ley de Pobres fue promulgada por el cardenal y regente Juan Pardo Tavera en 1540 para luchar contra la mendicidad que se había convertido en una profesión para muchos españoles que sufrían hambre a causa de la pobreza generalizada en el país entre 1518 y 1523 debido a la crisis agrícola. En efecto, el crecimiento demográfico y el éxodo rural, sin olvidar la salida hacia el Nuevo Mundo (las colonias americanas) han vertido en las ciudades multitudes de indigentes en busca de limosna. De ahí la necesidad de una selección para diferenciar los verdaderos de los falsos indigentes. Esta ley establece un control riguroso de la mendicidad. Tras analizar el nivel de vida y la pobreza, los indigentes recibían un certificado que les permitía mendigar. Sin embargo, esto estaba condicionado por la confesión y la comunión. Esta ley se aplicaba en las grandes ciudades de la época como Madrid, Salamanca, Toledo y Zamora. El objetivo de esta ley es restringir la mendicidad. Por último, precisamos que, en la sociedad medieval española, profundamente religiosa, la caridad prevalecía sobre la justicia. Véase Josep García Molina, (1999), "La Protección de los Menores. Una aproximación a la fundamentación historia del internamiento de Menores, (II), Pedagogía social, Revista interuniversitaria", Segunda época, Murcia, n.º4, pp. 85-104. Michel Cavillac (2018), "San Agustín en el gran debate sobre los Pobres: 1545-1599 (de Domingo de Soto y Juan de Robles hasta Pérez de Herrera y Mateo Alemán)" Artículo en línea: <https://journals.openedition.org/criticon/301>, abierto el 06.02. 2021.

Esta imposición era conocida bajo el concepto de *Quinto real*. La historia nos recuerda que la Corona retenía una quinta parte de los metales repatriados a España. En efecto, la ausencia de una política económica viable y la tendencia a la dominación europea son los gusanos en el fruto cuyo punto culminante será la Bancarrota de 1557. Y el autor trata de *Lazarillo de Tormes*, así, de denunciar la ausencia de una política económica y social eficaz. Es más, en lugar de una política social capaz de favorecer el desarrollo a nivel nacional, los diferentes poderes se entregaron a una locura de grandeza para asentar su dominio sobre sus conciudadanos.

El realismo prevaleciente aquí permite captar la mala gestión económica de la España de Carlos V que, con los recursos de las colonias de América, podría haber sido la primera potencia mundial. Dicho esto, ¿qué pasa con la postura del autor frente a la Iglesia?

2.-La Iglesia católica y las idiosincrasias de sus dirigentes

Esta parte se centrará en las actuaciones de los miembros del clero cuyas actividades ponen en duda la fe de sus feligreses y se convierten, por consiguiente, en un blanco privilegiado del Zorro enmascarado. Para ser una obra realista, el autor no hace más que transponer al universo narrativo, las realidades sociales que quiere denunciar. En efecto, el segundo maestro de Lázaro no es mejor que el ciego, porque el joven pícaro dijo que se escapó «...del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con éste, un Alejandro Magno, con ser la misma avaricia...» (*Lazarillo de Tormes*, p. 23) por toda la villanía del mundo encerrada en aquel hombre.

No ignoramos que la preocupación existencial del pícaro es ganarse su sustento cotidiano para escapar a su peor enemigo: el hambre. Creyendo haber caído sobre el hombre providencial en la persona del sacerdote, aquel hombre de Dios que lo trataría con más consideración conforme a su vocación religiosa. *Lazarillo* se desilusionará rápidamente, porque el pesimismo sigue estando en sus ilusiones.

Este capítulo contiene, sin duda, una blasfemia y muy, seguramente un juego de burla a través de un tema banal que no honra a la Iglesia por lo que pinta la propensión de un sacerdote a los placeres viles del vientre. A tal efecto, las simples tribulaciones de un niño dibujan como telón de fondo esta comunidad que se dice piadosa pero descubierta en toda su dimensión horrorosa a través del comportamiento anticlerical de su representante, que consagra un culto a la avaricia y al egoísmo. Sin embargo, estos vicios están condenados en principio por las prescripciones bíblicas; aprendidas y enseñadas por los sacerdotes.

¿No daba, Jesús, esta advertencia? «De modo que haced y observad todo lo que os digan; pero no hagáis conforme a sus obras, porque ellos dicen y no hacen» (Mateo 23:3).

Es por lo que el observador de la España de Carlos V tuvo una aversión indignada a aquella clase de sacerdotes, rufianes, mendigos y agresivos que, en realidad, no tenían fe en el Ministerio de Dios por el cual vestían sotana. La Iglesia no era más que una mediación por la que consiguieron salir de apuros. Por lo tanto, el sacerdote es el propio "pícaro" disfrazado de religioso, cuyo comportamiento representa un realismo coyuntural. Nos gustaría subrayar que la sátira que resulta de esta observación no está dirigida contra la Iglesia misma, sino que asume un carácter anticlerical en la medida en que indexa individuos desvergonzados, desprovistos de moralidad devota que ensucian la reputación de la Santa Iglesia Católica como ovejas negras. En nuestra opinión, este sacerdote que vive en pecado no puede sino atraer allí a las almas que tiene a su cargo.

El sacerdote no es diferente del ciego, porque le apasionan el dinero y la comida. Hemos visto que el primer maestro de Lazarillo era un ciego físico al que algunos reprocharían su avaricia y su crueldad. Pero está medio perdonado por ser un individuo marginal, cuya ocupación no es representativa de un sector de actividad profesional o confesional característico. También, notamos que este sacerdote es ciego en términos espirituales, ya que no puede salvarse a sí mismo, ni, mucho menos, salvar al alma desesperada de Lazarillo. ¿Acaso, su función principal no radicaba en educar y guiar al pobre niño hacia Dios, o apoyarle, por completo, para que fuera monaguillo como lo anhelaba?

Por cierto, no. Este sacerdote es quien, cuyas actuaciones favorecen el odio de la actividad de monaguillo en Lazarillo, ya que su actitud está en las prescripciones bíblicas.

La percepción de los hombres de Dios en la acepción popular difícilmente se arreglará en el capítulo V con las bulas papales. En efecto, Lazarillo se pone al servicio de un buldero que viene siendo «...el más desenvuelto y desvergonzado y el mayor echador de ellas que jamás no vi ni ver espero, ni pienso que nadie vio» (*Lazarillo de Tormes*, p. 64). Al entrar en las aldeas donde debe presentar la bula, ofrece previamente a los sacerdotes algunas cosillas (*Lazarillo de Tormes*, p. 64) para que exhorten a sus feligreses a tomar las bulas. ¿Quién no se estafaría para salir del negocio en esta España assolada o qué sacerdote necesitado como un pícaro perdería la oportunidad de comer hasta saciarse? Esta mentalidad exagera una crítica esencial que, una vez más, indexa a los curas que, por un tiempo, están listos para vender sus almas al diablo. Estamos en el marco de un anticlericalismo arraigado en la inclinación por los placeres insatisfechos y en la propensión a la corrupción.

Por supuesto, estos hechos son de un realismo verificable. En efecto, la historia nos enseña que las bulas fueron instituidas por el Papa Julio II en 1507 para financiar la reconstrucción de la basílica de San Pedro de Roma y financiar la cruzada contra los turcos que querían asentar su hegemonía sobre la Europa católica. Estas bulas fueron confirmadas definitivamente por su sucesor León X en 1514. Luego, en toda Europa, los comisarios fueron encargados de su venta para rescatar la tesorería papal. Pero el problema es que

algunos falsos comisarios han encontrado la oportunidad de enriquecerse explotando la fe de los creyentes. La venta de indulgencias verdaderas o falsas se había convertido en una actividad fraudulenta lucrativa.

Observamos que la población criticaba las burbujas por su falsedad «En un lugar de la Sagra de Toledo, donde había predicado dos o tres días, haciendo sus diligencias habituales, la gente no le había quitado la burbuja» (*Lazarillo de Tormes*, p. 65), especialmente con la escenificación entre el comisario vendedor y el alguacil:

Y agora, visto el daño que haría a mi consciencia y a vuestras haciendas, arrepentido de lo hecho, os declaro claramente que las bulas que predica son falsas y que no le creáis ni las toméis, y que yo, directe ni indirecte no soy parte en ellas, y que desde agora dejo la vara y doy con ella en el suelo [renunciando] [...] Apenas había acabado su oración el devoto señor mío, cuando el negro alguacil cae de suestado, [*sedesmaya*] y da tan gran golpe en el suelo, que la iglesia toda hizo resonar, y comenzó a bramar y echar espumajos por la boca. (*Lazarillo de Tormes*, pp. 67, 69)

Hay que mencionar que el comisario vendedor (generalmente un miembro del clero) debe escurrir muchas bulas para aumentar su cuota. Por tanto, la Iglesia se deja fagocitar por el poder imperial en su ansia de expansión.

La gente se quejaba de la obligación de comprar las bulas. También exigían que los comisarios fueran personas honestas, de buena conciencia, instruidos y que el dinero recaudado por ellos sirviera realmente para combatir al enemigo turco. Por ello, el comportamiento del buldero y de su acólito confirma una realidad social. Una vez más, el anticlericalismo se refleja en este engaño ya detectado por Lutero, antes, cuando se dio cuenta de la duplicidad del ser humano. En 1517, es decir, diez años después de los edictos papales, Martín Lutero advirtió contra la desviación de la palabra bíblica hacia un camino profano. Él dirá al respecto que «prêcher que de telles indulgences peuvent racheter les âmes du purgatoire, c'est avoir beaucoup de témérité» (Réné-Jacques Lovy, 1964, p. 76)⁷.

A tenor de lo anteriormente argumentado, es normal que Lazarillo tenga duda al ver todos los artificios de su maestro buldero: «¡Cuántas de éstas deben hacer estos burladores entre la inocencia gente!» (*Lazarillo de Tormes*, p. 75).

A pesar de todo, no desespera de la Iglesia, ya que es su penúltimo maestro, el capellán, quien le abre las puertas del éxito. Éste le alquila un buen asno, cuatro jarras y un látigo para vender agua en la ciudad. El oficio le fue tan bien que, al cabo de cuatro años, con lo que había ahorrado, pudo vestirse con honor con «jubón de fustán viejo y un sayo raído, de manga tranzada y puerta y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar» (*Lazarillo de Tormes*, p. 76). Por último, después de haber sido una especie de agente publicitario ineludible sin quien, cualquiera que quisiera vender en el mercado no podía hacerlo, su fama lo hizo contratar por el arzobispo de San Salvador que le

7. Nuestra traducción: ...predicar que tales indulgencias pueden redimir las almas del purgatorio, es tener mucha temeridad.

invita a gritar sus vinos. Le eleva al rango que su origen social le había privado desde su infancia al casarle con su sirvienta. Lázaro puede ahora enorgullecerse de utilizar el pronombre posesivo *mi* mujer (*Lazarillo de Tormes*, p. 78). Dicho esto, pese a las malas conductas de algunos animadores de la Iglesia, otros le permiten realizarse, tener estatuto de hombre, siendo para él, una especie de trampolín de la escala social.

Esta parte clava en la picota a algunos miembros del clero inclinados más a su bienestar personal que al de su rebaño. ¿Qué pasa con el último estrato del autor anónimo, la aristocracia?

3.-La aristocracia o la honra negra

El autor de la obra anónima estigmatiza a la aristocracia española de su época pintando sus aflicciones. De hecho, el capítulo sobre el escudero no es menos revelador de una mentalidad y un comportamiento anacrónico en esta España de privación y prevaricación de Carlos V. ¿Cómo se puede entender, en efecto, que un hombre indigente de baja extracción social quiera salvar las apariencias cuando, en el análisis, es un hombre que muere de hambre? El encuentro de Lazarillo con el escudero de Toledo parece presagiar un nuevo amanecer, cuando, al borde de la desesperación, se topa con alguien de apariencia señorial que se pavonea por las calles de la ciudad, convenientemente vestido, bien peinado y caminando a pasos cortos y regulares en busca de un criado. Era más bien un hombre que huyó de Castilla por orgullo «por no quitar el bonete a un caballero, su vecino» (*Lazarillo de Tormes*, p. 55) cuando lo encontraba en las calles de Toledo. Cabe señalar que este último, que le quitaba lo suyo, era más rico y más grande que él.

Dicho esto, ¿la preocupación del pícaro no es encontrar comida para escapar de su enemiga jurada: el hambre? ¿No sería Dios quien enviara a su nuevo maestro como un caballero para salvarlo de sus tribulaciones? Lazarillo pensó que podía derrotar a su enemigo jurado gracias al encuentro de este maestro. La situación no será tal sino peor ya que es él quien va a asumir el papel de maestro tanto más cuanto que el pícaro constataba que el hambre acosaba a éste compartirá su pan 'sucio' con el escudero de buenos modales, pero hambriento. El esclavo se convierte en el amo de su amo. Es decir que la vanidad de las pretensiones del escudero hace tomar conciencia a Lazarillo de las glorias arcaicas de su nuevo amo que no quiere a pesar de todo librarse de su pasado glorioso para fundirse en la masa y luchar colectivamente contra su enemigo común: el hambre. Válidamente podríamos asimilar este pequeño noble a la España de Carlos V que quería salvar las apariencias cuando estaba en plena decadencia.

La crítica social reside, aquí, en la manía aristocrática que no es menos virulenta cuando en el relato autobiográfico, Lazarillo afirma que de una cosa solamente, estaba descontento. En efecto, habría querido que su amo no tuviera tanta presunción y que bajara

un poco su orgullo a medida que aumentaba su necesidad. Sin embargo, esta vanidad seguía siendo una regla observada y seguida entre los gentileshombres, a riesgo de morir de hambre. Con razón, se pregunta, ¿cuántas personas de esta especie Dios debe tener dispersos por el mundo, y que estén dispuestos a morir por este maldito punto de honor?

El escudero, maestro de Lazarillo es rico y orgulloso de su honor, mientras que es el último escalón en la jerarquía nobiliaria» (Vicente Cantarino, 1981, p. 145). Esta costumbre aristocrática que puede ser considerada como un anti-valor es precisamente lo que historia de España como la *honra negra* «La expresión "negra honra" era común en la época para calificar la obsesión por la opinión de los demás, que paraliza en el siglo XVI la voluntad individual y colectiva de los españoles (Carmen Elena Armijo, 1996, p. 7). El español de origen noble prefiere vivir de su pasado glorioso a pesar de las contingencias difíciles. Es como un trozo de madera carcomida y encubierta de pintura para salvar las apariencias. No puede ensuciarse las manos, la reputación y el honor ejerciendo una actividad tanto más cuanto que los trabajos mecánicos están destinados a la baja clase. El privilegio social y económico era natural, querido y decidido por Dios en el entendimiento de los españoles. Manifiestamente, el honor del aristócrata español «... va unido al reposo de sus miembros. El que se está sentado diez horas al día logra una mitad más de consideraciones que el que descansa cinco horas, porque la nobleza se adquiere en las sillas» (Jaime Juderías, 1914, p. 26) dado que «La sociedad castellana de Carlos V, como la aragonesa, eran sociedades basadas, primero y principalmente, en la idea del privilegio sacralizado» (J. Contreras, 2004, p. 150).

Es de creer que, en esta España en decadencia, la cruz, la espada, el honor definen al individuo. Sin estos elementos, es una persona sin valor, sin estatuto social como el pícaro que lucha- podríamos decir dignamente ya que no comete hurtos- contra las adversidades sociales.

Es constatando todo esto que C. E. Armijo concluye que la España de Carlos V era un mundo de vicios con “crueldad, avaricia, falsedad, hipocresía, vanidad, fraude, sacrilegio, lascivia (p. 5)”.

Es justamente esta lacra coyuntural que petrifica la sociedad española que el autor anónimo quiere denunciar para conmover las conciencias escleróticas de sus contemporáneos con el fin de incitarles a mirar allende de simples títulos y dedicarse a lo que vale la pena promover, como los valores de honradez, de trabajo y de respeto de los demás, a pesar de su rango social, el título nobiliario no confiere obligatoriamente una base social. Para concluir esta parte, podemos decir que el apogeo de la aristocracia de los honores es uno de los elementos que han favorecido la decadencia de España.

Conclusión

Hemos recorrido *El Lazarillo de Tormes* en busca de los primeros pasos del realismo social en la literatura y hemos destacado los siguientes temas: la denuncia de la indigencia, las idiosincrasias de unos miembros de la Iglesia y de la aristocracia para hacer una radiografía del siglo XIV español. Esta investigación nos ha permitido tomar conciencia de que toda obra de arte debe aspirar no sólo a la transposición de las realidades vividas por los pueblos, sino también a la prohibición definitiva del espectro del oscurantismo. Con esto, debe dar un testimonio objetivo de la vida cotidiana con la fuerza del compromiso político y social, criticar, alzar su voz para defender los ideales progresistas y sensibilizar a los contemporáneos, tanto más cuanto que el objetivo del autor de la obra es «dénoncer les déviances de la société espagnole del'époque» (Antonio Poncioni Mérian, p. 10)⁸.

Al final, los novelistas escriben para corresponder a la realidad de su tiempo y espacio poniendo de relieve los problemas sociales, así como las particularidades de sus coetáneos. Es en esto que *El Lazarillo de Tormes* es una novela que da a reflexionar sobre el realismo que cristaliza la suciedad de la sociedad contemporánea. La novelada los primeros pasos del realismo social al ser una frasca social por su temática en relación con su contemporaneidad y sobre todo puede considerarse como el ancestro del libro de viajes al pasar de Salamanca a Toledo, porque estamos de acuerdo con Lázaro Carreter (p. 10) en que esta novela es para su época un «nuevo procedimiento narrativo [...] que transita en torno de un personaje que va haciéndose persona, y que transita por una geografía y una historia concretas» sin olvidar que «El Lazarillo señala, con muy poco pudor, la degradación de su sociedad en cada una de las esferas que la componen, tanto aquellas en las que Lázaro es plenamente partícipe como aquellas que le sobrevienen a través de otros personajes» (Cristina Martínez Torres, p. 17).

8. Nuestra traducción: Denunciar las desviaciones de la sociedad española de la época.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. *El Lazarillo de Tormes*, descargado en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>
- Armijo, Carmen Elena. "Lazarillo de Tormes y la crítica a la utopía imperial". *Arellano Ayuso, Ignacio/ Pinillos Salvador, Carmen/Vitse, Marc/ Serralta, Frédéric* (coord.): *Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse*, vol. 3, pp. 19-38, 1996.
- Cantarino, Vicente. *Civilización y cultura de España*. The University of Texas at Austin, General Editor, 1981.
- Carreter, Lázaro. "Para una revisión del concepto novela picaresca". *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México D. F.: Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 27-45, 1970.
- Cavillac, Michel. "San Agustín en el gran debate sobre los pobres: 1545-1599 (de Domingo de Soto y Juan de Robles hasta Pérez de Herrera y Mateo Alemán)". Artículo en línea, disponible en <https://journals.openedition.org/criticon/301>, consultado el 06/02/2021
- Contreras, Jaime et al, *Historia de España, La España de los Asturias I, Auge y decadencia del Imperio español (siglos XVI-XVII)* 6. Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- Descola, Jean. *Histoire d'Espagne, des origines à nos jours*. Fayard, Paris, 1979.
- García Molina, José. "La protección de los menores. Una aproximación a la fundamentación historia del internamiento de menores, (II)". *Pedagogía social, Revista interuniversitaria*, Segunda época, Murcia, n°4, pp. 85-104, 1999.
- Geörgy, Lukás. *Histoire et conscience de classe, « Essai dialecte marxiste »*. Traducido por Kostas Axelos y Jacqueline Bois, Éditions de Minuit, Paris, 1960.
- Juderías, Julián. *La leyenda negra de España. Tip. de la "Rev. Arch. Bibl. y Museos, Madrid*, 1914.
- Kovacs, Ilona (Dir.). *Introduction aux méthodes des études littéraires*. Documento en línea: <http://mek.oszk.hu/05300/05324/05324.pdf>, descargado el 03.12.2013.
- López García, José. *Historia de la literatura española*. Vicens-Vives, Barcelone, 1972.
- Lovy, René-Jacques. *Luther*. Puf, Paris, 1964.
- Martínez Torres, Cristina: «Un compromiso real para una ficción realista: el Lazarillo de Tormes», in *Boletín Hispánico Helvético*, Vol. 38, pp. 27-47, 2018.
- Poncioni Mérian, Antonio: « La parascopiesatiriquedans le Lazarillo de Tormes », *ATALA, 'Les Espagnes'*, n°11, 2008, pp. 155-173.
- Sthendall. *Le rouge et le noir*. Brodard et Taupin, Sarthe, 1997.
- Tarrés, Antonio Simón. «La demografía» in *Historia de España (La España de los Asturias II: Economía, sociedad, gobierno y cultura "siglos XVI-XVII")*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *¿Lobo estás?* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 200 x 200 cm

Hospitalidad, plasticidad y diferencia

Hospitality, plasticity and difference

Hospitalité, plasticité et différence

Recibido 04-05-21

Aceptado 21-08-21

Samy Zacarías Reyes García¹

Universidad Nacional Autónoma de México, México

samyzacarias@hotmail.com

Resumen: Se analiza la situación de la multiplicidad como pivote para entablar un diálogo con la filosofía contemporánea de Catherine Malabou, René Schérer y Gilles Deleuze junto a Felix Guattari. Desde este diálogo abierto con la filosofía francesa, se busca entablar una relación entre las nociones de *devenir*, *plasticidad*, *diferencia* y *multiplicidad* para alcanzar una ética nómada que desborde la política de identidad y exclusión. Así pues, el ensayo indagará sobre la idea de Unidad y sus implicaciones en una política excluyente y separatista que imposibilita cobijar la metamorfosis, el cambio y las diferencias múltiples como rasgos humanos. Para ello, se tomarán diversos autores de la literatura, especialmente a Kafka, con los cuales se emprenderá un intercambio de sentidos donde el *devenir-exiliado* mostrará la posibilidad de alcanzar una ética de la plasticidad que se entenderá como *hospitalidad* que es parte de una política de la diferencia.

Palabras claves: hospitalidad; plasticidad; devenir-exilio; filosofía francesa y literatura universal.

Abstract: This paper analyses the standpoint of multiplicity as the basis for a dialogue with contemporary philosophers Catherine Malabou, René Schérer, and Gilles Deleuze alongside Felix Guattari. A correlation between the notions of becoming, plasticity, difference and multiplicity is pursued by this open dialogue with French philosophy, in an attempt to reach an ethic that surpasses the politics of identity and exclusion. Thereby, the present essay is to explore the idea of Unity and its role in exclusionary-separatist politics, which deprives human features like metamorphosis, change and the multiple differences to be perceived as such. For that purpose, literature authors such as Kafka will be taken into consideration, whose work will guide this paper into an exchange of senses that enables the "exiled becoming" to reach an ethic of plasticity understood as hospitality, within the politics of difference.

Keywords: hospitality; plasticity; becoming-exile; French philosophy and literature.

1. Tesista de la carrera de Filosofía y estudiante de Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad Nacional Autónoma de México. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2825-7222>.



¿Cómo citar?

Reyes, S. "Hospitalidad, plasticidad y diferencia".
Contexto, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 276-294.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Résumé: Cet essai analyse la problématique de la multiplicité comme un pivot que produit un dialogue avec la philosophie contemporanéité de Catherine Malabou, René Schérer et Gilles Deleuze avec Felix Guattari. A partir de ce dialogue ouvert avec la philosophie française nous rechercherons construire une relation entre les notions de devenir, plasticité, différence et multiplicité afin d'atteindre un 'éthique débordante de la politique identitaire et de l'exclusion. Portant cet essai renseignerait sur l'idée d'Unité et ses implications a la politique de l'exclusion et la séparation que rend impossible la métamorphose, le change et les différences multiples comme une caractéristiques humaines. Pour réaliser notre objectif, on considère divers poètes et écrivains, spécialement a Kafka, avec les que on cherche à entreprendre un échange de sens où le *devenir-exilé* montre la possibilité de une éthique plastique que nous entendons comme hospitalité qu'est part de une politique de la différence.

Mots-clés: hospitalité; plasticité; devenir-exilé; philosophie françaises and littérature universelle.

1. La noche-caos y el ser-hogar como luz temporal

Venimos de la noche y a la noche vamos (Gerbasi, *Mi padre, el inmigrante*, p. 143)

Y en la noche, en medio de ella, construimos nuestro habitar. En la luz, con el fuego, con la palabra que rompe el silencio nocturno, vivimos. La civilización no es más que una fogata en medio de lo oscuro; ciudades que se presentan como orígenes del sujeto y antecesoras de experiencias, ocultando la noche originaria. La ciudad se impone como *a priori* cuando es más bien *a posteriori* a la noche.

Deleuze-Guattari² veían el hogar-ciudad como trabajo humano: “ahora, por el contrario, uno está en su casa. Pero esa casa no preexiste: ha habido que trazar un círculo alrededor del centro frágil e incierto, organizar un espacio limitado” (*Mil mesetas*, p.405). La noche sigue ahí, alrededor del hogar, como posibilidad rechazada. Pero podemos ir a la noche y no siempre en la muerte; mejor dicho: no siempre en la *última muerte*. Un exiliado aprende a habitar en la noche, como si hubiese traspasado la muerte y quedase vivo en el filo de la ciudad y su negación. La noche puede advenir en cualquier momento, se puede ser arrojado a ella por accidente o crueldad, es por eso por lo que reconocerla, aceptarla posibilidad, es permitir habitarla de otro modo; transformarla transformándonos dentro de ella. Una vida que soporte la noche en vez de rechazarla.

Una ciudad siempre puede derrumbarse y lanzar a sus habitantes a la noche. Y en tal retorno, se puede morir o devenir-otro-en-uno-mismo. Caer así en la noche es riesgoso, pues

2. Se coloca Deleuze-Guattari para mantener la mezcla de ambos autores en *Mil Mesetas*. En la introducción del libro señalan que ellos se contemplan a sí mismos como multiplicidad de seres y no logran distinguirse en la obra el uno del otro.

puede devorar los cuerpos antes de una metamorfosis, resultado de no saber habitarla. De ahí que el exiliado se sienta desamparado y desesperado, sin lugar ni futuro.

Sin embargo, el cosmos como la tierra se muestran originariamente como noche, pues hay algo en ellos que no puede ser reducido a la luz, control o razón. No son la “noche cotidiana, la que no es noche aún” (Gerbasi, *Mi padre, el inmigrante*, p. 143), sino la noche donde la multiplicidad asecha, donde lo amorfo es posible.

El que vive en la noche, vive en un suelo tembloroso donde se sueñan salidas, espacios de visión, refugios. Y en su sueño encuentra centros que son como nidos fortuitos, espacios privilegiados como los claros en el bosque (Zambrano, *Claros del bosque*). La noche tiene sus destellos, lo múltiple se cristaliza en centros salvavidas que luego se consideran unidad originaria: la ciudad, la familia, hasta la filosofía misma. De tal modo que el que habita nocturnamente sabe que lo múltiple siempre adviene. El riesgo de la luz es olvidar el juego de las sombras, la posibilidad creadora de todo cuerpo, pues sólo hay figuras claras, precisas, duras.

En *La geología de la moral...*, Mil mesetas, Deleuze-Guattari señalan que la Tierra, siguiendo al profesor Challenger, es “estratificación, sustratos y destratificación” (p. 59). Toda tierra es un terreno en movimiento, transformación, hospedaje y destrucción de formas y seres. No hay nada absolutamente seguro, más bien hay tiempos de continuidad. Los mapas siempre pueden modificarse. La geografía está en transformación. Los lugares habitables devendrán destrucción y muerte cuando sus potencias creadoras se acaben. Los sujetos tendrán que desplazarse hacia otras orillas donde haya atmósferas adecuadas para su modo de ser; y en su desplazamiento, también está en juego que el soporte a donde parten (un nuevo claro en la noche), logre mantenerse continuo o que logren ellos *devenir-otros* en el proceso constante de *devenir-otro* del propio caos: devenir-nómada (*Utopías nómadas*, Schérer) para soportar el cambio constante de la tierra que como señalamos, guarda siempre algo de oscuro, de misterioso.

El nómada se mostraría como aquel ser que acepta en su ser las modificaciones constantes de sí y del mundo; aceptar el exilio ontológico en tanto que nunca se está en el lugar de origen, sino que el origen está en transformación y destrucción constante: *habitar como el nómada es aceptar la metamorfosis de toda identidad*. Cabrá preguntar a las civilizaciones rígidas: ¿Qué tan dispuestos se está para aceptar la desaparición progresiva y quizás espontánea de la Humanidad total para abrir paso a otro ser, otro modo de ser y, por ende, existir? Se debe recordar que siempre es posible la mutación de un ser en otro.

Nada es eterno, todo es *potentia* que se actualiza en sus desplazamiento, ruptura, muerte, transformación, metamorfosis y simbiosis: *plasticidad ontológica*. “El proceso plástico quizá no es más que el doble movimiento *del porvenir orgánico del tiempo y del porvenir temporal de lo orgánico*” (Malabou, *La plasticidad en espera*, p. 87). Y a la vez habrá que afirmar que los cambios del mundo material sean cuales sean, modifican nuestro ser en cuanto tal, pues para Malabou en *La plasticidad en el atardecer de la escritura* (2008), el ser no puede escapar de los cambios de la forma, de lo orgánico. La ontología también está en cambio, potencializada a su transformación radical.

Pero bajo este análisis de la ciudad *apriorística*, no sorprende que los mitos fundacionales de las civilizaciones estén insertos en el encuentro con una “tierra prometida”, y que se parta de otra zona inhabitable o del exilio de cierto pueblo (*Eneida* de Virgilio es muestra de desplazamiento, reconstitución, exilio, metamorfosis y también simbiosis entre pueblos). Pero más que prometida, en realidad, es encontrada fortuitamente en medio del caos. Pareciera que tal tierra siempre estuvo ahí, como en espera, cuando más bien advino misteriosamente, por un juego del devenir de la noche en espacios habitables. Y los que habitan esa nueva tierra, se modifican profundamente. Nadie es el mismo cuando el territorio cambia. Antes del acontecer de un centro que orienta a la vida, se habita originariamente en una noche cuya textura es el silencio y la ceguera, la convulsión, *el no-ser y el no-lugar*.

El ser es de modo metafísico u óntico: nudos de flujos estratificados que resisten al caos desde el caos mismo. La trascendencia del ser es sólo la cristalización de un modo de materialización que puede en algún momento modificarse con el tiempo, es lo que hemos nombrado “constancia” o también resistencia. Dinámica de construcción y destrucción; metamorfosis constante. Ningún ser puede ser eternamente, pero tampoco el caos puede existir sin devenir *seres y formas* constantes. Hay un juego entre “resistencia” y “cambio”. He ahí la propuesta de una ontología nómada.

Sin embargo, Occidente ha definido el rompimiento de la constancia como trauma o daño. Se exige una “resistencia eterna” o lo que es lo mismo, rigidez absoluta. Es lo que conocemos como “madurez” y que se puede entender como “dureza”. Así, se vuelve traumatismo el ser lanzado a la noche y sus metamorfosis, pero cabrá pensarlo también como una apertura a otro modo de ser. Una plasticidad explosiva está en juego bajo la idea de trauma, como señalaría Malabou en *Ontología del accidente*, que produce una ruptura entre lo que se decía ser y lo que adviene a ser.

El exiliado o el nómada anda como un errante del ser, mas no por ello aniquilado. Ha aprendido a vivir, de algún modo u otro, ahí en una multiplicidad, en la fluidez del cosmos. En la noche resiste lo múltiple y algunos logran vivir en ello sin aniquilarse. Salir de la noche es un acto de ruptura con ella misma, entrar a ella después de la ruptura inicial, es trauma; terror que muchísimos han tenido que vivir. Estos seres, exiliados por la violencia del ser, alcanzan una vida inaudita e inesperada donde logran soportar la noche sin caer en la locura que se espera de ello (el miedo al exilio de los romanos es la muestra de cómo los humanos se creen perdidos sin una identidad). Y en ese nuevo habitar que es ruptura con la unidad, se abre una herida que puede ser también posibilidad de transformación del vivir en general. El exiliado representa ese intermedio entre lo múltiple y el ser, es una invitación a crearla multiplicidad soportable. Aparece con él los mapas de las fronteras, los refugios, las auroras: la hospitalidad en cuestión.

El exiliado vive en una especie de pesadilla donde se haya sin origen y sin control del mundo: todo adviene monstruoso. Vive él “a disposición” del caos donde no tiene abrigo y desesperado anda buscando amparo. Como Bartolomé, se encuentra *desollado* de su ser y se

haya clamando refugio. El miedo, el horror y el estado de alerta son característicos de los sujetos nocturnos. Mas es ahí su fuerza de anidar el caos, el que logra habitar el afuera del ser consigue mostrar como lo imposible se hace posible.

No es inesperado, bajo la noche como originaria, que Zambrano haya visto el sueño como antecesor de la vigilia. Se está soñando en la noche; la luz viene después, es la vigilia. “El estado de sueño es el estado inicial de nuestra vida, del sueño despertamos; la vigilia *adviene*, no el sueño. Abandonábamos el sueño por la vigilia, no a la inversa” (*El sueño creador*, p. 27), y en este *advenir* se alcanza un refugio a través de la palabra que nombra algo más que caos. Luz inicial de lo humano. Cierta palabra es ruptura de la noche, apertura a otro mundo; es música, ante todo. Deleuze-Guattari, en *Mil mesetas*, ilustran este acto del siguiente modo:

Un niño en la oscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo que canta, salte, acelere o aminore; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse (p. 405).

Y también Pizarnik: “aunque es tarde, es noche, / y tú no puedas // Canta como si no pasara nada. // Nada pasa” (*Poesía completa*, p. 189). Canto, palabra: hogar. “Música entregada en el desastre” (Cadenas, *Obra entera*, p. 16). A causa de la relación entre lenguaje y ser, Heidegger señalará que “el lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y los poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allá la custodian” (*Carta sobre el humanismo*, p. 16). Por el lenguaje el humano *manifiesta al ser* y se refugia en él. Pero Aristóteles, como si se apresurara a Heidegger y al mismo tiempo fuese más allá de él mismo, señala que “el ser se dice de muchas maneras” (*Metafísica*, VI, 2). Sea como sea, hay modos de expresar el ser, de hacer *hogares*. Esos modos son lo que Deleuze-Guattari descubren como *ritornelo*. Ahora bien, el ser en sus múltiples expresiones no puede ser comprendido como la *noche*. La noche antecede al ser. En el principio era el *Caos*, no el ser; *Orden*.

No es esto una poética, sino una descripción de una antropología que tiene como rasgo característico la claridad antes que la noche, la mirada como el proceso de capturar la esencia en la distinción. Ver significa fijar, saber, *clarificar*. El que no ve está perdido, mas no por ello aniquilado, imposibilitado a cierta visión, una aurora porvenir. Una visión más cercana a la que tenemos en el alba.

Revelar la noche como anterior al ser mostraría que se ha creído que en medio de lo oscuro es posible *un solo centro* que se comprende de diferentes modos (el ser se dice de muchas maneras), como si ese ser no hiciera más que “iluminar” otras zonas de sí mismo, construir nuevas formas de sí, quedando él como un sí mismo “intocable, eterno, permanente”. Una Luz perpetua con matices en medio del caos originario.

La tesis que se muestra con lo anterior sería la siguiente: “la forma se transforma, la sustancia permanece” (*Ontología del accidente*, Malabou, p. 15), la cual Malabou crítica desde varias perspectivas. Esta tesis rodea a la filosofía del siglo XX y tiene su mayor fuerza en Heidegger. Para el filósofo alemán los poetas se dedican a *construir nuevas formas donde el ser se muestra distinto, aunque en el fondo es el mismo*. La plasticidad sería de las apariencias, no de la sustancia. El lenguaje transforma las formas del ser, no al ser, haciendo al ser algo elástico, mas no plástico. De ahí que nosotros señaláramos que el ser es modificado de antemano por la forma.

La otra tesis que permitirá otro horizonte de comprensión es la siguiente: *No hay ser, sino multiplicidad de seres que se expresan y se modifican por sus formas*, siendo plástico en vez de elásticos. La noche-caos no puede ser reducida a unidad, sino siempre a constante cambio que, en ciertos momentos, se cristaliza en entes que resisten a deshacerse.

Sino hay *se eterno, sino devenir y momentos de constancia*, entonces habrá que alcanzar un *ethos de hospitalidad y diferencia*, donde se acepta que todo *cambia* y que, en sus cambios, la *sustancia* y sus *formas* son constantemente modificadas. Un *ethos* nómada o camaleónico, que modifique y sea modificado, en su ser plástico, al mundo y por el mundo. Es claro que la *sustancia* no puede ser aniquilada del todo, pero sí puede ser *otra-en-sí-misma*. Esto provocaría que sus *formas sean también otras-en-sí-mismas* (una metamorfosis que recupera lo anterior: simbiosis) y también absolutamente otras (metamorfosis total). Este trabajo se mostrará como un intento de *ir más allá del ser, hacer explotar la metafísica del Uno y devenir en una multiplicidad habitable: devenir-otro*. Hacer de la noche de la diferencia hábitat.

2.- El ser y la multiplicidad: devenir-otro

La filosofía del siglo XX se centró en la noción de “ser” y “otredad”. La cuestión era: ¿hay algo eterno, que permanece sin cambios y que puede ser “mostrado”? Heidegger propuso hacer la pregunta por el ser y explicar que el *ser* no puede ser *mostrado* más que en su epocalidad. La epocalidad se entiende como *claro* del ser. El *claro* o la época sería una de las “comprensiones” que el ser toma para mostrarse a lo largo de la historia y que bajo ella, los entes son visualizados y comprendidos. *Com-prender* significaría estar “tomados” bajo un “entendimiento” del ser que los humanos tienen. Es importante señalar que la “comprensión del ser”, es decir, su *claro* no es individualista, sino compartido por la humanidad. No hay en Heidegger *comprensiones individualistas* de la totalidad, sino más bien comprensiones generalizadas. La única excepción, la cual permite problematizar el sentido de “ser” y “comprensión generalizante”, es la del poeta-héroe³ que por un instante se

3. El “héroe” se trabaja, hasta donde sé, en *Ser y tiempo*, §74 *la constitución fundamental de la historicidad*. Ahí Heidegger muestra como un sujeto alcanza una nueva comprensión del ser donando al pueblo sus destinaciones y posibilidades. Comprender es también proyectar, delimitar, dirigir. El héroe sería el sujeto “excepcional” que en un instante (καίρως) establece una nueva época. Por ello, tampoco se sabe cuándo ni cómo, sólo se puede “señalar” cierto sujeto. En ese sentido, los otros que quedan relegados a ese acto de fundación, viven de un modo

encuentra en el abismo del ser. La experiencia poética sería algo así como hallarse en una especie de “medio” entre “la verdad del ser” y la “comprensión del ser actual” en donde realiza una lucha para hacer aparecer otro modo de comprender el ser y abrir una nueva época. Toda esta teoría es mostrada por Heidegger, especialmente en *El origen de la obra de arte*. Finalmente, lo que hay es una “economía de la presencia” (Schurmann, *El principio de anarquía*) o claros del ser.

El abrir una nueva época implica que los que ahí habitan obtienen un modo de comprender al ser que demuestran a través de *figuras discursivas diferentes*, pero que en el fondo mantienen la misma comprensión. Lo que llamamos culturas contemporáneas sólo son *figuras* de expresión de esa *comprensión del ser totalizante* (forma) en la que estamos caídos. En Heidegger la *otredad* sería más bien *apariencias del ser, épocas o figuras contemporáneas o ya sidas*. Esto nos hace preguntarnos si es posible, por un lado, (1) *comprender el ser de modos diferentes al mismo tiempo* (multiplicidad coetáneas de épocas), y no sólo meras expresiones (multiplicidad de *figuras* de la *forma-época* superior); por otro, (2) si es posible que nazca una comprensión que parta de *una ruptura* radical del mismo ser, es decir que advenga otro *ser* (transustanciabilidad y no mera transformación) del ser mismo: ser otro ser por el ser o alcanzar otro ser desde el mismo ser. Es decir que el *ser* del cual parten las comprensiones (épocas) y sus figuras (expresiones) explote en *otro ser diferente a él mismo*, y que en esa explosión *no aniquile a su antecesor*, sino que devenga multiplicidad heterogénea. Devenga dos, tres, cuatro, cuando era uno; posibilidad de conexiones múltiples o amorosas (*Utopías nómadas*, Schérer, p. 17). Esos otros seres o sustancias serían orígenes de otros *entes y comprensiones* que se relacionarían entre sí. ¿Es posible la multiplicidad de orígenes, de *sustancias*?

En la inmediatez, hay dos alternativas metafísicas: hay un primer ser que adviene otro y aniquila su pasado, siendo el origen “muerto” del primer ser o hay multiplicidad de sustancias que se combinan entre sí para producir entes diferentes y nuevas sustancias complejas. Una tercera posibilidad es la que se podría proponer junto a Malabou donde el *ser origen* devendría-*otros* sin por ello aniquilarse y sin por ello obligar a sus *otros* a ser dependientes de él, sino que estarían en una *relación* donde “cada unidad” sería diferente a las otras. Sino fuesen diferentes, entonces *no serían otras*, sino simples *formas de lo mismo*. Esta

impropio. El *dasein* tiene dos modos de habitar: propio o impropriamente. Ninguno de los dos es más “positivo” o “negativo” que el otro, sino que forman parte de su característica ontológica. El héroe, después de abrir el horizonte de comprensión, inmediatamente se hundiría en la vida impropia de todos los días, en esa cotidianidad donde todo está comprendido de antemano. Por ello, Heidegger en *El origen de la obra de arte*, heredaría el peso primordial a la *obra* y no al poeta. El problema de esta “excepcionalidad” es que coloca sólo a algunos pocos en un privilegio donde los demás, el pueblo, son relegados. Heidegger llevará, quizás, por haber vivido la tragedia de la Guerra Mundial, la noción de héroe a la del poeta y, de ese modo, eximirá a los políticos (Hitler, por ejemplo) de tal establecimiento de la comprensión del ser. Ahora son ciertos poetas, esos que llama artistas genuinos, los que están “en la escucha del ser” para “abrir” un mundo nuevo que dona la comprensión del ser y de los entes a los demás. Heidegger nunca esclarece si es posible la convivencia de “múltiples” comprensiones del ser en un mismo tiempo; de hecho, pareciera que cuando él revisa la historia de la metafísica y propone su destrucción, ve que Occidente está “hundido” en un mismo horizonte de comprensión que debe ser erradicado. El problema sigue siendo el mismo: ¿puede el ser advenir múltiple o siempre adviene unidad de sentido totalizante y donado a los contemporáneos de tal época bajo unos pocos sujetos?

relación entre las diferencias de los seres, en un sentido de sustancias, sería de *intercambio, accidentes y violencias*. Sólo la multiplicidad y la diferencia puede soportar una relación hospitalaria; la unidad cerrada está condenada al egoísmo.

Antes de problematizar con Malabou, cabe señalar que este trabajo no busca esclarecer ni concluir una cuestión metafísica tan vieja como la misma filosofía: ¿es el ser uno o múltiple? En caso dado, soy yo el que acepto la multiplicidad del ser que, si se quiere, parte de un Uno que deviene-otro y que sus otros no son ya dependientes de esa Unidad, sino coetáneos, múltiples radicalmente. Deleuze-Guattari decían que cuando se dice que “lo Uno deviene dos: siempre que encontramos esta fórmula [...] estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado” (*Mil mesetas*, p. 13). Pero ahí se habla más bien de la cuestión de tomar el dos como una “ramificación” del Uno del que parte y no como una independencia, como otro radical que se vuelve en relación con aquel otro de donde parte. Cuando acepto la hipótesis de que el *ser* pudo *devenir-otro* lo hago, sin embargo, señalando que ese *otro* del *ser*, no es una forma de él, sino más bien *otro*, como otro soy yo de mis progenitores. Se debe respetar el principio de conexión y de heterogeneidad (Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*, p. 15) sin reducir al *otro* a una unidad mayor donde su heterogeneidad es homogeneizada en eso que se ha llamado *Ser*. Del tal modo se acepta la tesis de que hay multiplicidad (*sustancias*) en una relación de intercambio y lucha en medio del *caos originario*.

No habría tampoco un adentro ni un afuera, ¿adentro de qué, afuera de qué? Los accidentes, la mezcla, las fuerzas entre la multiplicidad son la producción de *entes* en una constante *frontera hospitalaria*. Si se quiere decir: ontológicamente se está en el no-lugar y más bien en un plano, en un punto de ese intercambio entre las formas y los seres. Ese plano es la resistencia o la constancia. El mestizaje es ontológico, la pureza es una ficción aceptada. El último rasgo de pureza que queda en la filosofía es la afirmación de que el ser es uno y lo único que hay es una economía de la presencia. La unidad es un absolutismo que finalmente debe llegar a su fractura abriendo un pensamiento que no busque “totalizarse” o colocarse como la “última comprensión” del ser, sino que radicalmente pueda *relacionarse* con múltiples comprensiones que no, por ello, partan del mismo ser. El ser es más bien múltiple y mezclado: “las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad” (Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*, p. 16). Así, todo está siempre en posibilidad de devenir-otro donde se soporte la multiplicidad y la diferencia. ¿No es acaso esta la historia más acorde a la biología y la materia?

Aunque todos los seres vivos compartamos, valga la redundancia, la vida, no quiere decir que nuestra existencia sea reducida al mismo ser y a los mismos cambios, metamorfosis y transformaciones de un origen. Negar esta mismidad tampoco implica reducir algunas vidas a inferiores, sino aceptar la multiplicidad y establecer en ella *la hospitalidad radical* donde lo análogo, así como lo diferente (la otredad) logren una economía del intercambio, donde no haya centro puro sino constante mestizaje. Como plantearía P. B. Preciado en *Un apartamento en Urano*: hay que mestizar el centro (p. 40) y en *Testo yonqui*; estamos viviendo el proceso de mutación de una época (p. 23) donde todas las concepciones tendrán que ser radicalmente replanteadas.

3.- El día que Samsa devino insecto y Preciado mantis: metamorfosis y otredad

Si se acepta que hay multiplicidad, habrá que pensar la posibilidad de que una identidad *devenga* otras. Si ontológicamente se aceptaba el devenir-otro de lo uno, entonces lo mismo sucedería con cualquier ente. El humano no puede ser la excepción y en realidad no lo ha sido. La historia biológica del humano es la de transformarse en otros. No somos el *homo neanderthalensis*, sino el devenir de una de sus formas posibles y la única conocida hasta el momento. Pero radicalmente, anterior al “*homo*”, hubo un proceso donde una “forma” saltó a otra, es decir: de un animal distinto se alcanzó el modo de ser del “*homo*” que poco a poco fue deviniendo hasta el *Homo sapiens sapiens* que conocemos. René Schérer en *Cosmopolitisme et hospitalité* identifica que la antropogénesis se da por la relación social y material de hospitalidad. “L’homme est devenu et devient tel en tant qu’il pratique l’hospitalité” (p. 60). Negar la hospitalidad es impedir la metamorfosis.

Pero este intercambio que se da entre la hospitalidad no puede ser reducido a una economía mercantil, sino que debe ser pensada en su implicación ética: *la hospitalidad es el modo que la plasticidad (explosiva o positiva) alcanza a devenir hábito*. El ente hospitalario es aquel que, en el proceso de intercambio, es modificado y modifica al otro. Schérer encontraba en *La montaña mágica* de Mann uno de los tiempos de la hospitalidad: “tiempo de maduración, de iniciación, de transformación del extranjero iniciado, ser inexperto, ligero e inmaduro, que adviene adulto consciente [...]. Tiempo de la revelación, de devenir del uno que se es” (*Hospitalités*, p. 14)⁴. Pero si antes de la hospitalidad no hay una maduración y es en el proceso hospitalario donde se deviene *uno*, esto es sólo posible en cuanto que lo que se era, esa unidad anterior a la hospitalidad *ha devenido otra por el acto mismo*. Ese uno se dice múltiple. En este sentido, la hospitalidad es siempre metamorfosis, transformación. Puede darse de modo *unidireccional*, como sería el caso de Hans Castorp que deviene otro, por accidente, al realizar su viaje a la montaña mágica, pero también puede darse *pluridimensionalmente* donde las partes participantes de la hospitalidad (no necesariamente dos) devienen diferentes en el proceso.

Por ejemplo, los amantes mostrarían una hospitalidad accidental y pluridimensional donde las afinidades entre sí producen metamorfosis de cada uno de los participantes que adviene otro por el acto hospitalario. Y una ruptura amorosa puede también hacer explotar la hospitalidad en una *metamorfosis* traumática donde el rompimiento del lazo *crystaliza* a uno de los enamorados en un modo de ser *depresivo o caótico*. Habrá que volver a pensar que el amor, como se creyó en la Edad Media, no es más que una enfermedad que deforma a los sujetos a personalidades inesperadas y espontáneas que nacen de la accidentalidad de las pasiones. Así, aunque la hospitalidad puede ser positiva, también negativa: enfermar o sufrir traumatismos en el intercambio pasional. Y a pesar de ello: ¿quién no ha vuelto enamorarse después del primer amor casi siempre traumático?

Pero antes de la hospitalidad entre seres radicalmente diferentes, habrá que problematizar la noción de *metamorfosis individual*: la aceptación del otro que adviene en mí

4. La traducción es mía.

mismo, que es el resultado, muchas veces, de una *plasticidad explosiva* o de una *urgencia hospitalaria* donde la identidad se ve en la obligación de aceptar un huésped espontáneo en sí misma y que, de algún modo, puede devorarla haciéndola devenir-otra. El caso más famoso es el de *La metamorfosis* de Kafka. El cuento de Kafka demostraría una metamorfosis radical y no aparente, donde la identidad es devorada por el advenir de la otredad: Gregorio Samsa no puede ser de nuevo humano; Samsa ha transmutado espontáneamente en un insecto.

La metamorfosis de Kafka empieza así: “al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto” (p. 11). El despertar de una otredad radical es de modo *accidental*: se pasa de una especie de sueño a la consciencia del cambio. Malabou caracterizará esta metamorfosis como un proceso de explosión plástica: *una forma muere e inmediatamente adviene otra radicalmente diferente*. Pero este advenir no es provocado; su acontecimiento es *inesperado*, accidental y en su aparecer, adviene el otro del uno en su radical diferencia. En *Ontología del accidente*, Malabou señala que “la plasticidad destructiva hace posible la aparición o la formación de la alteridad en donde el otro falta absolutamente” (p. 17). Esto haría estallar la identidad, una naturaleza cristalizada, en una otredad. En el caso de Gregorio Samsa, su subjetividad *deviene insecto*, pero no sólo eso: toda la naturaleza humana deviene-otra. En la plasticidad explosiva de la metamorfosis se pone en juego la *potentia* explosiva de la identidad particular y de la naturaleza general de una especie.

Si Gregorio dijese: *yo soy el mismo que era antes de devenir-insecto*, entonces no habría un devenir-insecto realmente, sino un acto de travestismo y no de transmutación. El travesti es tal en cuanto sabe que puede volver a su forma antigua, en cuanto se disfraya y reconoce su disfraz dentro las posibilidades expresivas de su ser. “Todas las formas de travestismos están contenidas en una 'gama de posibles' que pueden ser enumerados y con los cuales siempre se puede proponer un esquema tipológico, una panoplia o un muestreo” como remarca Malabou en *Ontología del accidente* (p. 15). El devenir-insecto es transmutación, no travestismo. Sin embargo, la consciencia de Gregorio sigue soportando su pasado, reconoce que ha habido en él una metamorfosis física, pero no del todo psicológica, identitaria. Gregorio Samsa sigue siendo él mismo, aunque en otro cuerpo; ha cambiado simplemente de forma.

Kafka no es tan ingenuo sobre la metamorfosis sustancial, sino más bien que juega con ella. Reconoce que para que una metamorfosis se dé en su totalidad, es necesario despertar en ella de golpe un día, en un instante que rompe al yo pasado y hace nacer al otro. Sin embargo, el proceso de *parir* la otra *identidad* que desplazará la anterior es lo que se muestra en el cuento de Kafka. Samsa está *pariéndose a sí mismo* y en ese acto *se está diferenciado de sí mismo en el otro que adviene en él*. Kafka describe referencias constantes al sueño y la vigilia que sirven para esclarecer el parto del otro: “salvo cierta somnolencia, desde luego superflua después de tan prolongado sueño, Gregorio se sentía admirable, con un hambre particularmente intensa” (*La metamorfosis*, 2011, p. 15). El ser de Gregorio está pariendo otro ser en él mismo, como los transexuales paren a otros en sus cruces. Está en el trance de ser

otro a la vez que se es sí mismo. Samsa se reconoce como humano, pero al mismo tiempo como insecto; vive una especie de *trastorno de identidad disociativo* o esquizofrenia donde confluye en él el caos-noche originario de la multiplicidad. Gregorio Samsa representa, de algún modo, aquel animal del que Kafka habla en *El cruce*: “mitad gatito, mitad cordero” (p. 119). La queja de Malabou sobre que “la voz narrativa no es totalmente la de un insecto. Esa mariposa invisible tiene una voz no bestial, una voz de hombre, una voz de escritor” (*Ontología del accidente*, p. 20) nos parece insensata con la metamorfosis expresada de Kafka. No es necesario que el proceso de transmutación, de devenir-otro, se dé de golpe, aunque haya casos donde sea así, como puede ser un choque automovilístico donde el impacto hace explotar la personalidad en otra. Las metamorfosis pueden vivirse en el *trance*, como sucede también en las enfermedades degenerativas, y esto no impide el nacimiento de la otredad radical.

De tal modo, cuando, en *Ontología del accidente* Malabou, pregunta “¿qué es una metamorfosis que todavía puede hablar por sí misma y escribir, que no puede mantenerse completamente singular, pese a que se experimenta a sí misma como tal?” (p. 20), habrá que responder: es una metamorfosis en *transición*, es el punto de un cruce, como bien ilustra Preciado a lo largo de *Testo yonki* con la experiencia de su vida trans. La diferencia entre el cruce de Preciado y el de Samsa es que uno es consciente y se abre al porvenir; el otro adviene sin un antecedente anterior, como un *accidente nefasto*. Así pues, en el cruce de Preciado es plasticidad positiva, pues de algún modo dirige su *cruce* con la testosterona hacia el nacimiento de ese otro que no puede ver en totalidad, sino que más bien espera, presiente, como quien a media noche cree ver algo en fondo de lo negro: atisba.

En el caso del relato de *La metamorfosis*, el cruce es explosivo en cuanto accidental, no espontáneo, sino más bien lento como el parto. La hospitalidad del otro en uno mismo puede ser *consciente* (Preciado) o *explosiva* (Samsa); en ambos casos, el uno deviene otro: radicalmente inesperado es el caso de Samsa; precipitado y simbiótico en Preciado.

En Preciado se da una metamorfosis-simbiótica donde el otro que llega a ser asimila ese ser que se fue antes del trance de modo consciente y deseado. Paul Preciado no puede retornar a Beatriz, pero la cobija en tanto que es su pasado. Preciado sería algo así como la mantis que devora al macho para poder soportar la incubación. Paul se ha comido a Beatriz, y en vez de embarazarse para dar a nacer a un hijo, ha parido otro ser en sí mismo diferente a él. Preciado es su propio/a hijo/a y padre-madre a la vez.

En Kafka sucede que, al final de la *metamorfosis*, se alcanza el parto y aparece una otredad radical. Ese otro que nace no es Gregorio Samsa, pero tampoco algo que nosotros, sus lectores, podríamos esperar. Una metamorfosis *no es un travestismo* o una posibilidad del ser, como bien esclareció Malabou, sino una *destinación inesperada*. Como pensaría Schérer, lo que importa en las líneas de fuga no es hacia donde se va, sino que lo *imposible* o el *porvenir* acontezca en el *devenir*. Que el otro aparezca ahí donde sólo era posible la repetición de lo mismo.

Zambrano, en *Persona y democracia*, decía que el porvenir debe tener “algo un tanto inédito, más necesario; algo nuevo, más que se desprende de todo lo habido” (p. 22) y que sólo se descubra como posible cuando ya haya nacido. También Malabou, en *El porvenir de Hegel*, indica que el porvenir tiene analogía con el *voir venir* del francés:

En francés, “ver venir” significa, a la vez, esperar prudentemente observando la evolución de los acontecimientos, pero también adivinar las intenciones de una persona y penetrar en sus designios. Por consiguiente, esta expresión designa, a la vez, “estar seguro de lo que viene” y “no saber lo que vendrá”. El “ver venir” designará, con ello, el juego conjugado de *la necesidad* teleológica y *la sorpresa* en la filosofía hegeliana (p. 38).

De tal modo, la cuestión es que en la metamorfosis el sujeto puede adelantarse a sí mismo y tratar de ver lo que vendrá, lo cual se caracteriza como un adivinar dentro de los designios o ver las posibilidades de lo dado; pero, al mismo tiempo, hay algo inevitablemente invisible que en su acontecer produce el rompimiento entre el ser anterior y la otredad nacida. Sin embargo, el porvenir puede acontecer de modo totalmente inesperado, accidental, como en el caso de Samsa. Sea como sea, el otro no puede ser esperado, siempre nos sale al paso en cualquier lugar, aunque creamos estar esperándolo (¿No es lo que pasa en *Una confusión cotidiana* de Kafka?). La radicalidad del otro consiste en ser sorpresa, pasmo, ruptura de la mismidad. Toda *transmutación* es rompimiento de la lógica: accidente. Cualquier metamorfosis obtenida es accidente —el *trance* no es la metamorfosis, sino el paso a ella—, sea ella de cuerpo o la que puede darse en el pensar. Schérer se preguntaba: “¿Cómo vienen las ideas a la mente? No ciertamente escarbando en el propio cerebro” (*A su disposición*, p. 252). Pensar es siempre *ir hacia otro: hacerlo acontecer*. Metamorfosis también del pensar más allá del ser.

La metamorfosis produce otros, pero también los otros la producen de modo accidental (como el caso del hotel de la montaña mágica). También puede ser producida en uno mismo cuando nos disponemos a la hospitalidad con el otro en cualquier modalidad.

Cabría aclarar que no todos los accidentes modifican la sustancia sino la forma, como puede ser, por ejemplo, el vestirse de otro modo o cortarse el cabello. Deleuze decía que “el cabello de una persona, por ejemplo, puede atravesar muchas etapas: el peinado de la joven no es el mismo que el de la mujer casada, no es el mismo que el de la viuda. Hay todo un código del peinado” (*Derrames*, p. 19). Un cambio de esto es sólo un proceso, más no un rompimiento de la sustancia, un devenir-otro como hemos tratado de problematizarlo y mostrarlo en este apartado. Así, la *metamorfosis es sustancial*, los cambios aparentes. Más ciertas transformaciones aparentes pueden provocar futuras metamorfosis sustanciales. La forma puede siempre modificar su sustancia y la sustancia a sus formas.

La *metamorfosis puede ser* a voluntad o explosiva. La otredad finalmente aparece, se hace cuerpo y nos sale al paso, nos toma por sorpresa y nos rapta para provocar la metamorfosis. De tal modo, hacer del *devenir-otro* una ética de la plasticidad, hospitalidad en cuestión, es una de las grandes urgencias de nuestra existencia. Dejarse sorprender por la

diferencia y hacer saltar múltiples devenires, multiplicidad de porvenires. Malabou lo decía con claridad: “es por eso por lo que el 'devenir-animal' no es 'devenir *un* animal'; lo primero es un agenciamiento, lo segundo es una forma, que no puede sino paralizar el devenir” (*Ontología del accidente*, p. 21). Lo que importa no es *la forma adquirida* en la metamorfosis, sino el apuro de alcanzar *al otro* para devenir en una ética (hábito) que soporte la multiplicidad. Una ética que nos haga vivir más allá del “ser”, en la frontera múltiple de los seres y los cuerpos, de las diferencias conectadas entre sí sin negarse las unas a las otras.

4.- Yo soy otro: Rimbaud y el contagio del devenir-otro

Mortel, ange et démon,
autant dire Rimbaud.
Paul Verlaine

¿Quién es Artaud Rimbaud, el poeta o el traficante? ¿Se olvidó Rimbaud de su arte poético cuando devino traficante en África? ¿Nos atreveremos nosotros, sus lectores fieles, a reducirlo a poeta olvidando su última vida o lo arrastremos a ese último punto de su existencia como rasgo esencial de su vida? Ángel y demonio, mortal y poeta, las identidades múltiples del niño. Rimbaud múltiple y diferente, nómada, vagabundo, exiliado. Siendo poeta, fue un pequeño demonio y una especie de ninfa. *L'enfant terrible* productor de rupturas y pasiones, deformaciones del mundo del siglo XX y actual. Rimbaud, en su monstruosidad característica, *fue un virus del siglo XX*, productor del devenir-otro. Rimbaud, el poeta odiado, el niño criminal, ángel terrible de la historia occidental. Un errante del ser y de las normas.

No hay en él formas, sino explosiones, berrinches, pasiones a flor de piel. Vive dinamitando aquí y allá su vida y la de los otros. Ahí cuando nos encontramos un Rimbaud simbolista, rápidamente salta a una poesía explosiva, huidiza, devoradora. En *Una temporada en el infierno* le decía al mundo: “sí, tengo los ojos cerrados a vuestra luz. Soy una bestia, un negro. Pero puedo ser salvado” (p. 77). Rimbaud deviene negro, esclavo, bestia; reverso de la civilización, errante de la luz general: noche encarnada. Abre la noche terrible ante el mundo racionalista de su época. No le basta con su errancia, quiere hacer errar a los otros. Busca el contagio de la metamorfosis maligna; se esfuerza en producir el mestizaje, hacer a los otros *negros* también: “emperador, vieja carroña, eres negro; has bebido un licor no tasado, de la fábrica de Satán” (p. 77). Su trabajo es embriagar a los otros, es tentarlos al mal y hasta arrastrarlos. El poeta terrorista; metamorfosis, destrucción de las formas, devenir-otro-negro-criminal, la potencia maligna del arte poético encarnado en un infante.

Rimbaud a toda costa busca raptar a Europa de su decadencia y llevarla a un mundo nuevo, mundo que ni siquiera él conoce, que está siempre por-ver-venir. Así cuando dice: “voy a ser raptado como un niño para jugar en el paraíso en el olvido de toda desgracia” (p.78)

él también sería un raptor de niños, un secuestrador que los arrastra a un nuevo mundo. Flautista de Hamelin, ¿a dónde nos llevas con tu música? No lo sabemos, pero sí sabemos que, en el contexto de Rimbaud, todos sus intentos de raptó, todas sus provocaciones, eran rápidamente opacadas, prohibidas, perseguidas. El otro es ontológicamente tomado como un criminal porque su finalidad es *destruir una forma a través de la embriaguez*. La pequeña botella de alcohol de Rimbaud, esa bebida maldita que lo llevo a ser un excluido de hasta los círculos de poesía, es la puerta abierta a la metamorfosis. Él, el poeta-niño, es un kamikaze de la Unidad, su existencia es un peligro para el *ser*. Representa el devenir-otro que tiene que ser aniquilado a toda costa. La política en Rimbaud se revela, finalmente, como el proceso constante de *erradicar la alternativa, eliminar la diferencia, saturar los puntos de fuga y asesinar al otro*. El poeta Rimbaud, esa alteridad monstruosa y seductora, debe morir para salvaguardar el ser establecido, su hegemonía y poderío. Y aunque aceptamos lo maligno que podía ser Rimbaud, su propia diferencia era un punto de fuga para alcanzar la multiplicidad. También en el mal ronda la salvación.

Como señala J. F. Vidal-Jover, en la introducción a la *Obra completa* de Rimbaud, “en realidad, el poeta Arthur Rimbaud, acaba de morir entonces, al cumplir los veinte años” (p. 20); el otro Rimbaud, el ladrón, el traficante, el que no sólo es maldito en cuanto a la poesía, sino también en cuanto a la vida misma, muere definitivamente 17 años después de su primera muerte. Aquel segundo Rimbaud es otro, radicalmente otro que aparece ahí en ese cuerpo que identificábamos del poeta-niño del siglo XX. ¿Podría, en realidad, el segundo Rimbaud ser radicalmente otro al primero? De algún modo el segundo no está del todo desconectado de su pasado, pero sí hay una ruptura, una metamorfosis, que le impide retornar a lo que era. Es también una transición, mayormente impuesta por la sociedad, pues ha llegado ahí por la constante repulsión de la sociedad, de los poetas y del arte de su época. Rimbaud adviene otro que no rompe absolutamente con su otredad antigua, también terrible, monstruosa, por sí mismo y por los otros. Es la doble metamorfosis: accidente explosivo e intensidad de trance. Y a diferencia de Verlaine que parece un día despertar en ahogos místicos y ser *el hombre nuevo* de la promesa cristiana, Rimbaud es el *hombre renovado y nuevo* del mal. Cada uno vive una metamorfosis a sus modos, sólo que la de Rimbaud continúa situándose en el espacio del horror y la violencia: “entregó su alma y su corazón, toda su fuerza a errores extraños y tristes (Rimbaud, p. 59).

De tal modo, nos encontramos en Rimbaud constantes metamorfosis: la de su cuerpo en el caso de la amputación de su pierna, pero también la psíquica al descubrirlo un traficante y no un poeta. Verlaine, por otro lado, representará la metamorfosis del mal al bien, de maldito a cristiano. Los dos han obtenido un devenir-otro de modos diferentes, pero en Rimbaud se comprueba, radicalmente, cómo la monstruosidad puede aparecer múltiple también. Ahí donde decimos Arthur, decimos multiplicidad. Es la vida que muere y da vida; se transmuta constantemente en las violentas, desgarradoras y corrosivas metamorfosis del mal. Así, cuando Malabou nos hace ir hacia Spinoza para problematizar la cuestión de la identidad, su muerte y el acontecer de otro en uno mismo en la *Ética*, Rimbaud sería el caso histórico junto a Góngora, el ejemplo de Spinoza. Recuperemos la cita de Spinoza:

No me atrevo a negar que el cuerpo humano, aun conservando la circulación sanguínea y otras cosas que se piensan ser señales de vida, puede, pese a ello, trocar su naturaleza por otra enteramente distinta. En efecto: ninguna razón me impele a afirmar que el cuerpo no muere más que cuando es ya un cadáver [...]. Pues ocurre a veces que un hombre experimenta tales cambios que difícilmente se diría de él que es el mismo; así, he oído contar acerca de cierto poeta español, que, atacado de una enfermedad, aunque curó de ella, quedó tan olvidado de su vida pasada que no creían fuese suyas las piezas teatrales que había escrito, y se le habría podido tomar por un niño adulto si se hubiera olvidado también de su lengua. (p. 360)

La primera muerte de Rimbaud es la señal de las políticas de la exclusión, o más bien, la huella de que la política, en el fondo último, es exclusión de la diferencia. La política no permite la diferencia; los diferentes deben ser vigilados, marcados como Caín —“Entro en el verdadero reino de los hijos de Cam”, dice Rimbaud (p. 77) empalmándose así a Canaán el hijo maldito. La política funda sus bases en una hospitalidad aparente que deviene una inclusión excluyente, intento de negación u ocultación de la metamorfosis posible, y asesinato de todo potenciador de la misma. Pero este asesinato a veces no es aniquilación, sino producción de una metamorfosis maligna para la unidad que ya no buscaría su transmutación, sino su absoluto exterminio, como el Rimbaud traficante.

En la política de inclusión excluyente, el extranjero puede morar, pero no puede hablar: no puede preguntar y modificar al Estado. De este movimiento de inclusión excluyente, descubrimos las burbujas de extranjeros: el barrio chino, el coreano, los barrios maricas o LGBT. Pero no sólo eso, la política se cuida siempre del extranjero como diferente (xenofobia). Cualquiera puede hojear las constituciones del mundo y descubrir que los extranjeros no tienen derecho a altos cargos en el Estado. Y no sólo eso, la gran mayoría impide que el extranjero ejerza el voto. El extranjero, en su carácter radical extraño, *no tiene ni voz ni voto*. Sólo aquel que se naturaliza —¿y qué otra cosa significa naturalizarse que advenir en otro ser, en un ser que se llama “nacional” y “unidad” y que niega la diferencia en ese proceso?— rechazando al otro para sumergirse en el Uno de un país, adquiere los derechos al voto. El inmigrante, el extranjero, el exiliado, el monstruo, el criminal, en resumidas cuentas: *el nómada*, es un peligro para el Estado y las sociedades identitarias. “¡De prisa! ¿es que hay otra vida?”, exclama Rimbaud (p. 78) y rápidamente es silenciado. La política siempre busca colocarse como la única unidad posible y mejor. El otro, sea cual sea, es el enemigo. Habrá que provocar la ruptura para por fin cobijar a ese otro que nos exige otros mundos posibles, otra vida.

El acontecer de la catástrofe del mundo, del Uno y su poderío hace aparecer *la hospitalidad* como alternativa para soportar la alteridad. Cuando la noche del Ser sea alcanzada y no quede más que una esperanza sin objeto, abierta a un porvenir imposible por el ser, entonces los monstruos serán escuchados y aparecidos en su multiplicidad y tendremos que decidir si producir la metamorfosis humana o la aniquilación de esta especie egoísta y cerrada en su pesadilla. A lo lejos alguien dice lo siguiente: “Cuando a la casa del

lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo" (Pizarnik, *Poesía completa*, p. 223) y la voz termina diciendo "somos lo que ya no se puede prever cuando todo estaba o está previsto" (Guillermo Sucre, *La vastedad*, p. 60). Tendremos que elegir si aceptar ese que viene de ningún lado y nos abre a lo múltiple o el exterminio total de nuestro ser sin posibilidad de metamorfosis.

5.- La hospitalidad en cuestión: nomadología o muerte

Probablemente, exiliados ha habido en toda la historia. Caín es uno de esos exiliados malditos de la estirpe de Rimbaud. Sea por lo que sea, la experiencia del exilio es la experiencia de ser arrojados del *ser al caos, del día a la noche*. Es caer "sobre un suelo que ofrece resistencia a todos los desplazamientos posibles" (Schérer, *Utopías nómadas*, p. 27) donde la Patria se descubre como aquello que ya no se busca o se quiere (Zambrano, *Los bienaventurados*, p. 43) morando así en una tierra, en un hábitat antecesor a la Ciudad y sus trampas: patria verdadera o mejor dicho, originaria. El niño cantor del *ritornelo* encuentra su contraparte: el nómada en el desierto que desamparado anda sin origen ni destino habitando ese abismo nocturno del que todos venimos. Sin origen, porque ha sido rechazado *por el ser*, ha devenido *exclusión* y, por ende, *excepción* al ser. Es ya otro, un otro alcanzado por la violencia del exilio. Y cuando se dice exilio, también se dice exclusión social, política, ontológica, mas no por ello muerte absoluta. Lo que define al nómada o exiliado es que este no participa del ser y la identidad luminosa y aceptada por todos. Alcanza, sí, un suelo originario que no puede ser comprendido desde el ser de la Ciudad y la Unidad. Islas, archipiélago, fragmentación, naufragio.

Un preso, un enfermo mental, la infancia en general, los indígenas, las mujeres, las disidencias sexo-genéricas y los animales son también exiliados; sujetos de la errancia, anulación del ser, acontecimiento de la otredad radical, desamparados en la noche oscura del alma donde se vive como muerto, como un ser-sin-ser. Sánchez, en *La metamorfosis del exilio*, decía que justamente encontramos en esta dinámica de morir-seguir-viviendo "la paradoja del exilio, muerte y nacimiento al mismo tiempo" (p. 174) y, por tanto, "exilio es entonces algo más que una circunstancia" (p. 180): es alcanzar un acontecimiento que rompe absolutamente con la unidad y la identidad. Es una *catástrofe* donde "la llama lanza su claridad última, un tanto de otro mundo, y que no es más que un instante" (p. 22), como señala Zambrano en la *Agonía de Europa*.

Toda política identitaria y normativa se muestra como excluyente, productora de sus nómadas. En la política se ha llamado a los Estados de este tipo *absolutistas, fascistas, totalitaristas*, pero el Estado actual de la democracia, como vimos en el apartado anterior, se caracteriza por una inclusión excluyente: te aceptamos, siempre y cuando te mantengas ahí donde te decimos que puedes mantenerte: el hospital, las periferias, el asilo, las escuelas, la burocracia, los barrios que encapsulan a los extranjeros. Las instituciones, como bien enseñó

Foucault, pueden ser dispositivos de control, saturación y silenciamiento. Pero la exclusión no aniquila la otredad, sino que la coloca en un afuera nocturno donde la muerte asecha. Sin embargo, el mismo Foucault enseña a escucharla diferencia para producirla metamorfosis hospitalaria.

Si la hospitalidad se descubrió como una relación interna (el otro que deviene en mí) y externa (el otro que alcanzo en el lazo afectivo o material), entonces la hospitalidad última ha de ser de carácter *metafísico*: las multiplicidades en constante conexión y metamorfosis; la noche habitable por las diferencias donde sea posible habitar las fronteras antes que las ciudades-burbujas. Hay una necesidad de trascender el ser constantemente, alcanzar la diversidad absoluta.

Cuando Sánchez señala que en la cuestión de vida-muerte del exiliado se muestra “la condición abismática y amorosa del mismo, su densidad y su simbolismo; su 'infinitud', por así decirlo, pues aun a pesar de la singular vehemencia que llega a adquirir en determinados momentos carece, en cierto sentido, de principio de fin” (p. 179), esta condición del exiliado haría *acontecer el porvenir de la plasticidad hospitalaria*. Así, devenir-otro es devenir-exiliados, pero no de un modo traumático, sino más bien ético, consciente. Es aceptar la diferencia que está en mí como posibilidad y en los otros como realidades palpables. El trauma del exiliado es descubrir que del *ser* se puede escapar, que no es verdad que todos estamos bajo una misma comprensión (época) ni tampoco bajo una misma luz (ser), sino que siempre se puede devenir a la noche originaria y habitarla en un claroscuro salvaguarda. Su trauma consiste en encontrarse ante una verdad terrible: la verdad es que no hay verdad, sino verdades; modos de ser y habitar; multiplicidad en metamorfosis.

En su desamparo, *metamorfosis explosiva y accidental*, el exiliado muestra la multiplicidad de tiempos y seres que habitan en la noche. Él no representa la huella ni el rostro último del *ser*, sino la explosión del ser, su devenir-otros, la posibilidad de utopías nómadas. Es la noche hecha carne y la línea de fuga para escapar de la identidad asfixiante a otros mundos *por-venir*. Cobijando y haciendo un lazo con el exiliado podrá la metamorfosis volverse hábito. Y esto sólo es posible si rompemos con la política de la inclusión excluyente y devenimos en una nueva forma de habitar y de pensar donde el otro, aun con el riesgo de que nos defraude o nos engañe, sea bienvenido. Schérer nos recuerda, en su célebre *Zeus hospitalier*, que una de las leyes sagradas de la mayoría de los pueblos antiguos era siempre ser hospitalarios con el extranjero. No se trata solamente del libre paso por los pueblos, sino de radicalmente amar al otro, cobijarlo, escucharlo para transformarnos y transformarle: de vivir-con-los-otros y no solamente al lado de ellos. Y con el otro no entendemos el prójimo, sino el que puede ser contrariamente a nosotros, absolutamente diferente.

Sin embargo, admitimos que no es posible que todo se combine con todo. Deleuze-Guattari nos decían: *la multiplicidad amplía las posibles combinaciones (Mil mesetas)*. Una política por venir es la de las combinaciones hospitalarias y sus riesgos. La hospitalidad debe soportar la tensión: un peligro latente de aniquilación y de producción de mundos caóticos, pero a la vez mantener la esperanza de un porvenir mejor para la multiplicidad, de alcanzar un *ethos* en constante apertura al porvenir y no al proyecto racional y cerrado.

Sea como sea, el principio debe ser el mismo: siempre que haya unidad, habrá que hacerla explotar en multiplicidad, hacerla acontecer en su plasticidad y, desde ahí, cobijar y producir el proceso de *metamorfosis, simbiosis, tensiones y combinaciones*. El reto es hacer acontecer la hospitalidad para abrirnos a un devenir-claroscuro donde la diferencia sea cobijada en una noche habitable. Es necesario recuperar esa ley sagrada que nos enseñaba a darle siempre techo al extranjero y dejarse seducir por él y con él a un mundo nuevo.

Por último, entonces, cabrá preguntar: ¿qué política es la que plantea la hospitalidad y qué mundos posibles vemos venir con ella? No lo sabemos aún, pero no olvidemos el verso de Gerbasi: “venimos de la noche y a la noche vamos”; habremos de aprender a morar en la multiplicidad del caos, en esas fronteras donde nos compartimos el pan, la palabra, el fuego para construir así refugios, pequeñas fogatas donde soportar el frío del desamparo ontológico en el que todos nacemos y morimos. Tendremos que comenzar a aceptar que vivimos en islas y no en esas ciudades luminosas y perfectamente construidas que día tras días nos aniquilan y nos excluyen haciéndonos sentir que sin patria, sin identidad, sin unidad, es imposible vivir. Es necesario, por fin, alcanzar el afuera sin ningún trauma, sin ningún exiliado que se sienta asfixiado por esa noche terrible que negamos ser. Decir, por fin: *Yo es otros y junto a los otros alcanzo mi porvenir*.

Referencias

- Aristóteles, *Metafísica*. España, Gredos, 1994.
- Cadenas Rafael. *Obra entera; poesía y prosa (1958-1998)*. México, FCE, 2009.
- Deleuze Gilles. *Derrames; entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Argentina, Cactus, 2005.
- Deleuze Gilles y Feliz Guattari. *Mil mesetas*. España, Pretexto, 2019.
- Gerbasi Vicente, “Mi padre, el inmigrante”. *Iniciación en la intemperie; poesía reunida [1937-1994]*. México, Calygramma, 2015, pp.144-78.
- Heidegger Martin. *Carta sobre el humanismo*. España, Alianza editorial, 2013.
- _____. “El origen de la obra de arte”. *Caminos de bosque*. España, Alianza editorial, 2010, pp. 11-62.
- Kafka. *La metamorfosis*. España, Alianza Editorial, 2011.
- _____. *La metamorfosis*, trad. de Jorge Luis Borges. Argentina, Losada, 1976.
- Malabou Catherine. *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad, dialéctica*. Argentina, Palinodia, 2013.
- _____. *La plasticidad en espera*. Argentina, Palinodia, 2010.
- _____. *La plasticidad en el atardecer de la escritura*. México, Ellago, 2008.

- _____. *Ontología del accidente*. Chile, Pólvora Editorial, 2018.
- Pizarnik Alejandra. *Poesía completa*. España, Lumen, 2015.
- Preciado Paul Beatriz. *Un apartamento en Urano*. España, Anagrama, 2019.
- _____. *Testo yonqui; sexo, drogas y biopolítica*. España, Anagrama, 2020.
- Rimbaud Arthur. "Una temporada en el infierno". *Obra completa; prosa y poesía*. España, Libros Río Nuevo, 1973, pp. 69-107.
- Sánchez Cuervo Antolín C. "Las metamorfosis del exilio". A. Sánchez Cuervo, A. Sánchez Andrés y Sánchez Díaz (coord.), *María Zambrano: pensamiento y exilio*. España, Editorial Biblioteca Nueva. 2010, pp. 173-190.
- Schérer René, "A su disposición". *Foucault, la pedagogía y la educación; pensar de otro modo*. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional e Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico, 2005, pp. 251-74.
- _____, "Cosmopolitisme et hospitalité". *Communications*, 65, 1997. L'hospitalité, pp. 59-68.
- _____. *Hospitalités*. Francia, Economica, 2004.
- _____, *Utopías nómadas*. España, Tirant lo Blanch, 2011.
- _____, *Zeus hospitalier. Éloge de l'hospitalité*. Francia, La table Ronde, 2005.
- Spinoza Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. España, Alianza Editorial, 2011.
- Schürmann Reiner. *El principio de anarquía. Heidegger y la cuestión del actuar*. España, Arena Libros. 2017.
- Sucre Guillermo. *La vastedad*. México, Editorial Vuelta, 1988.
- Vidal-Jover, J. F., "Cuatro años de una vida" en Arthur Rimbaud. *Obra completa; prosa y poesía*. España, Libros Río Nuevo, 1973, pp. 9-23.
- Virgilio, *La Eneida*. España, Gredos, 1992.
- Zambrano María. *El sueño creador*. España, Club Internacional del Libro, 1998.
- _____. *Claros de bosque*. España, Cátedra, 2011.
- _____. *Persona y democracia*. España, Siruela, 1996.
- _____. *Los bienaventurados*. España, Siruela, 2004.
- _____. *La agonía de Europa*. España, Trotta, 2000.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Luciérnagas* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 200 x 200 cm

Entrevistas

ENTREVISTA



**“Del diletantismo y el ombliguismo
pasamos a un profesionalismo respetable”:
Entrevista al profesor y escritor
Luis Barrera Linares**

Marisol García Romero y Alexandra Alba

Universidad de Los Andes, Venezuela



¿Cómo citar?
García, M. y Alba, A. “Del diletantismo y el ombliguismo
pasamos a un profesionalismo respetable: Entrevista
al profesor y escritor Luis Barrera Linares”.
Contexto, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 296-317.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

El doctor Luis Barrera Linares es profesor titular jubilado del Departamento de Lengua y Literatura en la Universidad Simón Bolívar, e individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua. Actualmente es profesor adjunto titular de la Universidad Católica Silva Henríquez, Escuela de Pedagogía en Castellano, en Santiago, Chile. Además de su destacada y larga carrera académica como docente e investigador especializado en lingüística y crítico literario, sus catorce obras de creación literaria (novela, cuento y crónica) lo han convertido en un referente de la literatura venezolana de los siglos XX y XXI. Es esencialmente un maestro comprometido con la Academia venezolana y con la reflexión de un país en obras.

¿Cómo fue tu primer acercamiento a la literatura como lector y como escritor?

Como lector, llegué sin darme mucha cuenta de la situación, tal vez algo tarde, pero creo que no es una decisión que uno tome de manera voluntaria, sobre todo, si la literatura te está acechando. Es la lectura la que llega a ti, como un enigma que comienza a resolverse solo. No fui niño prodigio durante mi educación primaria; no puedo vanagloriarme de eso. Soy tan elemental en esto que ni siquiera me parezco a esos escritores que recuerdan incluso los nombres de sus docentes de primer grado. Y si nos lo recuerdan, los inventan. Tengo muy claras algunas imágenes de mis maestras y maestros de primaria, pero sus nombres, nada que ver. Me interesé por el lenguaje, eso sí, pero diría que no recibí estímulo directo de ellas y ellos (los tuve de ambos sexos, por si acaso; en mi época había maestros de primaria, hombres, quiero decir, muchos más que ahora, cuando predominan las damas. Un machista diría que, en eso, hay hoy día inequidad profesional). Podría decir que dos de ellos descubrieron en mí cierta actitud para el teatro (ahora soy actor frustrado, pero feliz).

No obstante, mi madre sí que se interesó en mi inmersión directa en el lenguaje, desde temprano. Recuerdo su mano guiando la mía para configurar las primeras letras y ayudarme a interpretar las figurillas que dibujaba para mí; todavía me parece escuchar sus narraciones orales sobre muertos y aparecidos o resurrectos. Creía en eso y no lo ocultaba; vivía una realidad aprendida del origen campesino de mis abuelos. Para más inri, como diría un madrileño, la apasionaba el bolero, otra de mis debilidades de adulto. Pero ese acto mágico se perdió. Luego tuve que marcharme a Los Puertos de Altagracia a continuar mi educación primaria. Igual sembró en mi imaginario la fantasía y eso no lo he perdido todavía. Ahora creo que, sin que ella tuviera nada que ver con la literatura, me dejó en herencia lo atractivo de imaginar historias y fábulas. Algo de ella sobrevive en mi tía Eloína, como personaje sincrético.

No recuerdo haber leído ningún libro importante durante la primaria, más allá de los manuales escolares, que tampoco eran la mar de divertidos. Al margen del tema, como chiste que cuento a mis estudiantes, jamás he olvidado una lección que se llamaba "El lavabo

de Rosarito". Creo que era en cuarto grado. Y porque me impliqué en él de modo directo, también tengo en la memoria un cuento popular titulado "¿Me compra el gallo?". Lo leí muchas veces y me reía con él a carcajadas, porque tenía que representar en el teatro al médico de ese cuento. Muchos años después descubrí que es un cuento atribuido a Tulio Febres Cordero. Incluso lo incorporé en una de mis novelas, solo que le cambié el título por "El hombre del gallo".

Lo mejor de ese recuerdo es que, cuando me correspondió hacerlo en el teatro escolar, yo hacía de un médico a quien otro personaje quería venderle un gallo a toda costa. En pleno acto de fin de curso, ante su insoportable insistencia porque se lo comprara, cuando pude, le quité el gallo (que era de verdad, no de utilería) y se me ocurrió la idea de lanzarlo contra el piso, pero se me pasó la mano. Aquel animal saltó del proscenio hacia el público, cacareaba desesperadamente, un poco alocado. Se armó un bullicio; la gente intentaba apartarse, ya que el animal enloquecido saltaba, de fila en fila. Las personas trataban de quitárselo de encima y lo echaban a un lado, pero se formó un remolino de gente que iba, venía, brincaba de un asiento al otro, intentando todos salir del recinto. Obviamente, la obra cerró como nadie esperaba. El teatro del colegio quedó vacío. Todavía recuerdo las risas de mis compañeros ante aquella algazara que se armó. Era como si uno de los personajes se hubiera salido de la fantasía del espectáculo hacia la realidad. Naturalmente, mi debut como actor se fue al traste. Me salió convocatoria a la dirección, reprimenda de mi maestro de quinto (quien había dirigido la obra) y cita del representante, con suspensión por dos días. Diría que fue mi primer fracaso con la palabra escrita, porque había olvidado el guion e improvisé aquella escena.

Aparte de eso, leía cuanto pasaba por mis manos, pero no intuía que eso podría ser un hábito. Lo que sí recuerdo es que en mi casa y a la gente en general les gustaba el modo como leía, con cierta actitud declamatoria, payaseando, exagerando las consonantes. A veces me ofrecían alguna propina para que leyera algo en voz alta; lo hacía con tono "mitinesco" y eso los divertía. También a veces escribía versos bromistas, rimados, que solo mostraba a mis amigos más cercanos de la escuela primaria.

Durante el bachillerato sí se instaló en mí la cosquilla más firme por la lectura de literatura y la escritura; diría que vinieron juntas. Por una parte, la primera novela que cayó en mis manos y que me interesó fue una que a mis compañeros les resultaba aburrida. A mí no. La recomendó una profesora de Geografía y no el docente de Castellano. Era *Sobre la misma tierra*, de Rómulo Gallegos. Me llamó la atención que el pueblo donde yo vivía (Los Puertos de Altagracia, en el Zulia) salía referido en ese libro. Eso me atrapó y me condujo a devorarla. Todavía tengo en mi memoria la imagen de Remota Montiel, el personaje central. Allí descubrí la vida de los guajiros y algunas de sus costumbres ancestrales; así los llamábamos popularmente. Lo de wayuu lo aprendería muchos años después. Leyendo esa novela, creo que por primera vez me sentí un desheredado del petróleo, tema que, sin darme cuenta y sin saberlo, retomaría muchos años después para mi propia escritura, en *Sin partida*

de yacimiento. Lo cierto es que, desde esas páginas, nació mi calentón inicial por la lectura de textos literarios, aunque la auténtica fiebre vendría con el siguiente.

Pronto intenté buscar algún otro volumen, pero la casa de mi hermana mayor y una tía, donde vivía, no era abundosa en libros; no había biblioteca. Que recuerde, se leía más la revista *Selecciones* que otra cosa. Me gustaban sus reportajes, pero ya desde ese momento, comencé a distinguir (intuitivamente) lo que era distinto a la literatura. A veces el diario regional era una salida honrosa (*Panorama* o *Crítica*); me atraían las noticias sobre enfrentamientos entre contrabandistas y allí abundaban. No obstante, en la búsqueda de algo con más cuerpo, apareció entre los trastos un libro de título atractivo: *Tierna era mi carne*. No sabía de qué iba, pero me adentré en él. Hoy se diría que era porno, pero yo quedé fascinado mientras lo leía. Estaba en el primer año de bachillerato y tendría unos trece o catorce años (empecé tarde la primaria y eso repercutió en mi secundaria). Nunca he recordado el nombre de su autor; creo que era más bien autora. La protagonista era una chica adolescente, fanática del sexo, sin restricciones de ninguna naturaleza, por donde fuera y con quien fuera, incluidos animales. Me lo leí en cuestión de unos dos días, quizás tres. La velocidad narrativa de quien lo había escrito era increíble, aunque debía tratarse de una traducción. Tanto me atrajo que comencé a llevarlo al liceo para que mis compañeros lo conocieran; lo pasaba de manera oculta por debajo de las mesas de los pupitres, con subrayados de las escenas más fuertes y nos divertíamos un montón. Hasta que me descubrió el profesor de Biología y se acabó la magia de la lectura clandestina. Años después haría memoria consciente del hecho y concluiría en que, gracias a Gallegos y a esas aventuras porno, me hice lector y, además, comencé a interesarme por la escritura.

Ya con la piquiña de la palabra escrita instalada entre mis intereses, fundé un periodiquillo, una hojita que pegaba clandestinamente en las paredes del liceo y en el que, en media página, mal escrita y posiblemente hasta con gazapos ortográficos, se comentaban cosas referentes a la vida de la institución, los profesores (y, principalmente, las profesoras), las estudiantes y sus amoríos o sus rollos personales, básicamente chismes, cosas risibles, anécdotas cotidianas. El pasquín se titulaba *Circuito*. Con pedantería de adolescente inmaduro, les propuse ese nombre a mis compañeros, porque, supuestamente, sus comentarios harían saltar chispas a quienes involucraríamos en cada "noticia". La idea adquirió forma. Los amigos más cercanos se convirtieron en mis corresponsales. Me buscaban información picante. Cada tarde-noche que podíamos, todos nos íbamos a mi casa con la excusa de alguna tarea en grupo. A escondidas de mi hermana mayor — que era profesora de Comercio en el otro liceo del pueblo (nocturno) —, y mientras ella no estaba, yo tomaba su máquina de escribir y allí nos divertíamos relatando el acontecer, con cierta gracia y hasta con mucha saña hacia las chicas que se creían más que nosotros, por estar vinculadas a las familias cuyos padres eran empleados de las petroleras. Todos aportábamos ideas y yo redactaba. Gozábamos muchísimo, aunque no podíamos hacer mucha alharaca, porque mi tía (otro referente inicial de Eloína) estaba pendiente de cualquier movimiento que hiciéramos.

Hasta que un día escribimos que, en plena clase de Educación Física, y mientras se ejercitaba en el plinto, una de nuestras compañeras de menos edad había sufrido un desmayo, causado por el miedo a las miraditas del profesor, que intentaba guiarla. Como adolescentes pobres, frente a compañeros y compañeras con más poder adquisitivo y muchas ínfulas de *high society*, beneficiarios directos de los “hijos del petróleo”, practicábamos la más descarada “ratapeludez”. No estábamos seguros, pero sospechábamos que aquel profesor – un exguardia nacional devenido en docente –, debido a los libidinosos ojos con que les veía las piernas a todas nuestras condiscípulas, mientras hacían ejercicios, ayudadas por él. Intentábamos una broma más, pero avergonzamos a aquella chica ante todo el liceo, ya que de verdad tenía unas piernas de antología; eran su gancho. Fue la noticia bomba del día siguiente, con nombre y apellido. El profe, para más señas esposo de la muy querida docente de Geografía, ya sospechaba de nosotros y le habíamos dado donde no se esperaba.

A partir de ese día se levantó la alarma del director (medio amargadito y etílico-fílico) y de todo el cuerpo docente, para averiguar quién hacía la paginita. Se declaró la guerra y muchos ojos se posaron sobre nuestras andanzas, incluidos los de nuestros rivales. Vigilaban cada paso que dábamos. Nos salió, incluso, competencia de parte de ellos, quienes, para defenderse como grupo, fundaron otro pasquín paralelo, al que titularon *Centellazo*. Lo encabezaba el novio de la chica, apodado el Chivato. Podíamos haber entrado en la “pelea”, porque los demás opinaban que los superábamos en asuntos de humor y cotilleo, pero no quisimos correr el riesgo. Con eso murió nuestro *Circuito*. Sentíamos el temor de que nos descubrieran y nos expulsaran.

Pero la escritura se quedó en mí.

Después recuerdo que quise hacer un cuento, como tarea encomendada por el profe de Castellano. Una vez más, metí la pata, ahora plenamente identificado: incluí en la supuesta historia a una chica algo tonta. Nunca supe por qué él creyó que me estaba refiriendo a su hija (de quien yo no sabía nada, aunque luego me enteré de que tenía retardo, o algo similar). No solo me reclamó por mi pésimo cuento, sino que, además, me puso la nota más baja del curso y amenazó con reprobarme en el examen final. Ante eso, comencé a pensar que alguna vez me gustaría ser escritor para “vengarme” de aquella afrenta. En eso sí que no había tenido intención de hacer chanza alguna. Era inocente, pero el profe nunca lo creyó y se convirtió en mi sombra. No logró reprobarme, debido a que todavía los exámenes eran con jurado y me defendí más o menos, pero tuve que cambiarme de liceo; volví a casa de mi madre, en Trujillo, y allí regresó mi afición al teatro; ingresé al grupo del nuevo liceo. Me entusiasmó que, con la profesora de Castellano, recién egresada el Pedagógico y con una sonrisa y ánimo inolvidables, estaban planificando escenificar *El cristo de las violetas*, de Andrés Eloy Blanco, y allí me concentré. Motivado por aquello, me entró una fiebre por escribir breves textos teatrales, pero el nuevo liceo me demandaba mucho tiempo y lo fui dejando hasta retomar el hilo.

De modo que la pasión por la escritura se incrementó de retorque, ante la afrenta de aquel profesor que había considerado mi cuento como un adefesio. A lo mejor lo era, pero yo había quedado satisfecho con el resultado. Aparte del receso por lo del teatro, desde ese día, creo que nunca he dejado de escribir algo, cualquier cosa. Todavía anoto tonterías en papelitos y los voy acumulando, a veces para nada, pero es una manía. Aun hoy, mi familia o algunas visitas se ríen cada vez que alguien mira mi escritorio con notitas dispersas por todas partes, como las que se ponían en las bodegas de antes, para reflejar las deudas de los clientes. Es que siempre he temido que se me olviden las cosas y obsesivamente tomo nota de cualquier asunto pendiente. Solo que a veces tampoco recuerdo lo que he anotado y repito el mismo ritual sin darme cuenta.

¿Volverás a la patria algún día como tantos que se han ido? ¿Cómo construyes tu esperanza? Me da vueltas en la cabeza el poema de Pérez Bonalde *Vuelta a la patria*.

Antes que nada, debo dejar claro que, en efecto, tengo intención de regresar al país en algún momento que me sea propicio, cuando logre solventar algunos asuntos familiares y de salud que nos retienen en Santiago y, por supuesto, que haya mejores condiciones, sobre todo económicas y sanitarias. Estoy fuera circunstancialmente, pero no he dejado Venezuela en ningún momento, más allá de lo espacial. Hay una edad en la que no es sencillo sacarte lo que siempre has sido, sin que ello implique una desgarradura incurable.

Comprendo perfectamente a quienes no se plantean esa posibilidad, principalmente personas más jóvenes, pero no ha sido mi caso. No salí del país para siempre y hemos permanecido fuera por circunstancias sobrevenidas. Allí sigue mi memoria cultural, mi vida como profesional, como escritor, muchas querencias y los espacios a los que no me resigno a renunciar.

Estoy fuera circunstancialmente, pero no he dejado Venezuela en ningún momento, más allá de lo espacial. Hay una edad en la que no es sencillo sacarte lo que siempre has sido, sin que ello implique una desgarradura incurable.

Según tus últimas apreciaciones y lecturas, ¿crees que todavía predomina en nuestros escritores, sobre todo de narrativa, ese fenómeno de la autonegación cíclica que desde hace años comentas en tu trabajo crítico sobre nuestra literatura?

Ya sabemos que la literatura venezolana vivió durante casi todo el siglo XX un extenso lapso de ausencia en el resto del mundo. Negativo, ya que, por razones que todavía hay que analizar mucho más, nos autonegábamos y autofagocitábamos, aparte de que el país literario se creyó el ombligo del universo, solo que un ombligo isla. Algunos escritores relevantes

tenían su propio altar personal, muy local, y allí aspiraban a ser venerados, como si se creyeran el Negro Felipe o María Lionza. Desde mucho antes de los celulares, eran unos adelantados, practicaban recurrentemente la “selfieliteratura”, esa en la que solo había espacio para la palabra *yo*. Yo con yo y detrás *mí, me, conmigo*. Éramos una pequeña república de “egotecas” y “egotequitas”. Como si cada individualidad asumiera “después de mí, nada”. Eso influyó incluso en escritores notables como Guillermo Meneses, José Balza, Francisco Herrera Luque, Uslar. Hasta pensaría en nombres anteriores como Teresa de la Parra, Miguel Otero Silva, sin excluir a Gallegos o a los dos Garmendia. Todos muy importantes, pero yoístas en mayor o menor grado; hecho inevitable, al parecer.

No obstante, sin negar que todavía los haya (y no solo en Venezuela), creo que hemos pasado a otra etapa diferente, con eso que podría llamarse las y los “diasporados” (que no son solo los que se han ido; algunos están “insiliados”): ahora pareciera haber más sentido de que en colectivo se sobrevive mejor que en soledad. Percibo más apoyo grupal, lo que no significa que no hayan surgido pequeños sindicatos centrados en el amiguismo, lo cual habrá que estudiar.

Repito una misma cantaleta, por necesaria: persistencia de la focalización centralista. los grupos se citan entre ellos, mas no leen o desconocen al resto del país literario. Todo se concentra en Caracas o en las grandes ciudades donde ya hay pequeños areópagos de escritores. A dice que B es bueno, B reflexiona sobre la calidad de C, C flipa con la obra de D, D sugiere la lectura de E, hasta que E llega al inicio del circulillito y habla de las maravillas de A. Nadie escribe un texto discutible, nadie tiene vacíos, y si hubiera algo de eso, ninguno, ninguna lo diría, priva el silencio. Sin embargo, es inevitable: así es la literatura, ya lo sabemos, y los criterios de calidad siguen siendo relativos. Aparte de la xenofilia, que no hemos perdido por mucha calle y exilio que tengamos: todo escritor extranjero o de lengua extranjera es bueno, por muy aburrido que resulte. La provincia literaria nacional sigue siendo un enigma, territorio desconocido, aunque tenga buenos escritores. Parece un mal de todas las literaturas; no solo nuestro; ocurre incluso en países de mucho auge editorial, como España, Argentina, México.

En todo caso, no es negativo. Estamos mejor que en otras épocas y ya somos una referencia en el contexto hispanoamericano. Es un momento de muchos escritores

Del diletantismo y el ombliguismo pasamos a un profesionalismo respetable. Los frutos ya son evidentes. Finalmente, existimos. Hemos nacido. Ahora viene la etapa más exigente, la del crecimiento y fortalecimiento como literatura. Los cimientos están echados; resta hacerlos sostenibles.

venezolanos haciendo bulla (en el buen sentido de la frase). Hay núcleos importantes en todo el mundo; principalmente, pienso en cuatro países: España, Estados Unidos, Argentina, México. Se sabe que existimos y que podemos compartir con autores de cualquier talla. En eso han ayudado algunos

premios y, por supuesto, la persistencia y disciplina de quienes escriben y se lo toman en serio. Del diletantismo y el ombliguismo pasamos a un profesionalismo respetable. Los frutos ya son evidentes. Finalmente, existimos. Hemos nacido. Ahora viene la etapa más exigente, la del crecimiento y fortalecimiento como literatura. Los cimientos están echados; resta hacerlos sostenibles. La pregunta me recuerda que lo vaticiné en mi libro *La fijación del rostro* (2005).

En la primera década del siglo XXI comentabas que algo estaba cambiando en la valoración internacional de nuestros narradores, indicios de que esa literatura, que se caracterizaba por no tener rostro, empezaba a reconocerse y a ser reconocida. ¿Cómo se presenta ese panorama hoy y qué transformaciones se han dado en estos últimos años? ¿Qué opinas acerca de la crítica de la literatura y el estado de la literatura venezolana actual?

Como ya adelanté, comenzamos a cambiar desde finales de los noventa, primero con la salida de algunos escritores al extranjero, luego con la crisis política iniciada a principios de este siglo. De habernos visto inmersos en la más íngnima de las solitudes por mucho tiempo, pasamos a convertirnos en noticia, debido a diversas razones: desde la degradación política, hasta las urgencias económicas y sus consecuencias. El interés editorial por nuestros autores y autoras pasó de castaño a blanco. Durante estos últimos veinte años han aparecido ediciones en el extranjero, algunos premios, el reconocimiento y la aparición de escritores que vieron en nuestra tragedia un tema para “literaturizar” un país en decadencia, como si la literatura requiriera afianzarse a partir de la dureza, de las urgencias, de los afectos perdidos, de las esperanzas truncadas y de tanta carga negativa para el alma. Parece un enigma, pero no deja de ser razonable: la felicidad es menos atractiva para ser simbolizada que la desgracia, el desgarre, la ruptura. Creo que fue Rafael Cadenas quien escribió, en alguna parte... repito de memoria y a lo mejor no fue exactamente así, pero la idea era que es difícil escribir literatura verdadera si no has pasado por el infierno. Yo le agregaría el purgatorio. En esto, sin negar la necesidad de su existencia, el paraíso es para otros menesteres.

Eso lleva a otro tema relacionado con el asunto. Aunque sea un lugar común lo que voy a decir, habrá que esperar la sabia criba del tiempo para saber realmente qué parte de nuestra literatura escrita durante este lapso crítico sobrevivirá, vencerá la cadena del implacable Cronos. Algunos se quedarán sobre base sólida; otros, premios y premiados mediante, pasarán al olvido, incluidas algunas ediciones surgidas para reflejar la debacle, importantes hoy tal vez desde el punto de vista documental, pero a lo mejor con insuficiente peso simbólico para traspasar esa frontera en la que la palabra definitiva la tienen los lectores de futuras generaciones (no solo depende de la crítica; ni siquiera, de las historias de la literatura o de los programas de estudio); o sea, convertirse en textos trascendentes, ya con independencia de la circunstancia en la que han aparecido y sin sus autores o autoras

pescando en el río revuelto de los medios de comunicación y las redes sociales. Es ley de vida, principio darwiniano de selección natural, relatividad inevitable, fuerza que genera la decantación de todo proceso, aunque se trate de literatura y se crea que no es así. Cronos utiliza su tamiz, trasiega, cierne, limpia y aparta lo que ha de sobrevivir. Deja de lado la paja, los desechos, el afrecho, y coloca en su lugar el fruto rescatado.

Por supuesto que también ello dependerá de la constancia y persistencia de quienes son realmente escritores de oficio y no diletantes. Influirá incluso en la formalización de algún nuevo canon. Lo que sigue preocupando es el alto nivel de “egoletismo” presente en algunos escritores, pero eso parece un mal sin cura; todos somos “egoletrados” en mayor o menor porcentaje: es la condición de quien asume que hace arte y no es exclusivo de quienes practicamos la escritura. Sin embargo, también se requiere saber administrar la mirada en el espejo: el exceso de ego puede terminar dejándote fuera de “ju-ego”. Si las voces emergentes no trabajan con la disciplina del arriero y con la conciencia de que la escritura es un permanente revolcarse con el lenguaje, no pasarán de nombres circunstanciales y algunos libros quedarán para “las telarañas del aposento”, como dijo alguna vez Enrique Soublette.

Es obvio que en el conjunto diaspórico hay quienes asumen claramente una decisión a vencer cualquier obstáculo para quedarse, vigorosos, callados, sin alharaca, ajenos al divismo y el espectáculo circense. Están construyendo una obra sólida. Eso será positivo.

Sin embargo, ¿es literatura venezolana lo que se escribe ahora, tanto dentro como fuera de nuestro país?

Primero habría que plantearse la posibilidad de discutir lo referente a las literaturas y sus fronteras (físicas, culturales, políticas, ideológicas). El regionalismo en la literatura, en las artes, podría ser cuestionado en tiempos en que se escribe para el planeta. No obstante, siempre se escribe desde algún “lugar” y ese lugar no necesariamente tiene que ser físico. El espacio desde el que hacemos literatura es mucho más que geografía o toponimia, sobrepasa los gentilicios. Y eso sí que podría servir de parámetro para que en el futuro se mida cuál ha sido la ruta de lo que escribimos los venezolanos de este tiempo, no importa dónde estemos físicamente ni en qué género lo hagamos. Aquí interviene una maravilla llamada idioma, y de esta participa, desde más adentro, el modo como los venezolanos, colombianos, argentinos o chilenos ponemos el mundo en palabras, desde nuestra particular visión. Ahí sí que podemos hablar de literaturas generadas desde nuestra percepción del mundo. En ello va implícita la formación. Puedo escribir desde Australia, en Guinea Ecuatorial o instalado en el coxis del planeta, pero igual con mi mirada idiomática, mi percepción del universo, de escritor del trópico. Esa visión es difícil borrarla; si se ha afianzado bien en tu conciencia lingüística, la variedad del español que te ha servido para mirar, juzgar y valorar el mundo pesa mucho. Tal vez en tales casos podamos hablar de literatura en voz venezolana, hasta allí. Por ello, verás léxico local, giros sintácticos nacionales, interpretaciones que siempre tendrán nuestro sello particular, aun cuando en algún momento comencemos a escribir en

un idioma extranjero. El exilio es solo un extrañamiento físico para quienes ya fueron formados; podría ser distinto para otros que iniciaron su carrera literaria desde fuera, estando muy jóvenes o adolescentes. Esos tendrán cosmovisiones diferentes y lo que hagan hoy podría catalogarse como discurso literario sincrético, que no es de una parte ni de otra, o más de alguna que de otra, o sencillamente, de otra.

¿Sobre premios y ediciones o traducciones múltiples?

Debemos asumir claridad de criterio: aunque no todos, algunos galardones o reconocimientos internacionales han sido motivados por la resonancia del país y su situación política. Y esto deben tenerlo claro quienes los han obtenido. En ciertos casos, podría haber tenido más peso la tragedia nacional que la obra. Pasó antes con otros países, como Cuba; ocurrió con España, durante la Guerra y Posguerra Civil; no fue ajeno a las colonias de la ex Unión Soviética, durante la dura época del comunismo. A veces podría incidir más la inclinación ideológica del jurado que la calidad de lo que estás premiando o publicando. Es tan determinante que ha influido incluso en el Premio Nobel (ahí está la “desnobelada” obra de Borges para ratificarlo). Aunque se trate de certámenes con seudonimia, el solo tema y tratamiento lingüístico revelan la procedencia: desde principios del siglo XXI, Venezuela ha estado en la mirilla ante cualquier disparo. No favorece hacerse ideas de genialidad con esto, tampoco inferir que, por un premio relevante, pero circunstancial, pasaremos a ser la “verja de Triana”. En tales casos, la prudencia y la introspección nunca sobran. La literatura trascendente se logra con trabajo, no con premios. Estos solo ayudan, son un refuerzo, no un determinante. Y repito, lo definitivo lo marcará el futuro, no solo para lo que se ha hecho en estas dos últimas décadas; también para lo que apareció antes. Aparte de que, por ser Venezuela noticia cotidiana desde hace por lo menos veinte años, el mundo editorial busca sacar provecho comercial de esa situación y, si los escritores no tomamos conciencia de ello, podríamos terminar creyendo en un mundo que no existe más que dentro de nosotros, gracias al éxito ocasional. Olvidaríamos que la dedicación a la escritura literaria es un estado del alma y que un escritor no tiene vacaciones ni es una diva, no descansa en su observación y valoración del entorno.

Quienes podemos hacerlo, leemos algo de lo que se publica fuera, porque no todo nos llega. Sin embargo, hay que decirlo: no cada libro se queda en nuestra memoria de lectura. Existe de todo como en botica: textos verdaderamente escritos con rigor profesional, escritura responsable; textos surgidos de los sarampiones que dan a quienes aspiran a ser escritores sin el debido ejercicio de nalgas, lecturas y teclados; y textos motivados por la necesidad del desahogo, anecdóticos, pero sin materialización lingüística relevante, de escasa fuerza simbólica, repeticiones de reportajes periodísticos maquillados, aunque a veces con mucha fortaleza espiritual, es verdad. No obstante, quien no tiene conciencia de la escritura y desconoce que la palabra es el barro de ese artesano que es el escritor termina en la pura literalidad, se vuelve retratista de los hechos, testifica, mas no agrega nada, no moldea

el lenguaje, los vocablos, se conforma con la denotación. Eso es lo que hace difícil precisar ahora mismo qué será de nuestra literatura. Y no me refiero solo a la narrativa: incluyo poesía, teatro, crónica, lo que sea, porque ya sabemos que los compartimentos estancos en literatura son ya parte del pasado. Los géneros están en cuestión; la “pureza” de las áreas ha pasado a otro nivel.

También hay que tener cuidado con aspirar a la generación de lástima, compasión o cualquier otro sentimiento, con el propósito de buscar una notoriedad provisoria. Escribir es mucho más que eso. Implica un estado interior de reflexión ante lo que nos rodea y nos afecta. No dudo que haya quienes de verdad tienen conciencia de esto; otros, no tanto, y algunos, ninguna (valga la cacofonía). A veces la cercanía del tema sobre el que escribes no es siempre la mejor salida; lo decía Horacio Quiroga: hay que dejar descansar tanto la idea y el propósito como el texto. Aquí la urgencia no deja mucha ganancia, más allá de algunas regalías ocasionales o pasajeras entrevistas de prensa y algún video “youtubista” con los cuales ponerle un tramo más a la “egoteca”. Producir obras como si estuvieras cosechando ristras de ajos tiene sus desventajas, si quieres sobrevivir al momento en que las pones a circular y alcanzan relativo éxito de mercado; igual que considerarse la tapa del frasco y descuidar lo que haces, motivado por la presión editorial y esas extrañas manías de “por lo menos un libro por año”. La literatura verdadera debe ser ajena a la calendarización. Cada libro tiene su momento; ni siquiera quien lo escribe conoce ese misterio.

No critico a quienes han logrado volcar su parecer sobre lo que ha venido ocurriendo desde 1999, pero no soy fanático de eso que mi dilecto Carlos Sandoval llama la literatura “repentista”. Mi maestro Manuel Bermúdez la tildaba de un modo más comercial y gráfico; hablaba de “literatura Alka Seltzer” (la que hace efervescencia un instante luminoso y luego se diluye ante los ojos). Mi tía Eloína, con cierto dejo de humor, la llama literatura de ocasión, libros ganga, a veces oportunista, a veces auténtica, pero a mí, particularmente, no me gusta imponerme los temas. Prefiero que ellos lleguen, como milagros, como mínimas pavesas que provoquen incendios en la imaginación. Buena, regular o mala, así ha nacido mi narrativa de ficción.

En cuanto a por qué he escrito muy poco acerca de la debacle nacional y sus consecuencias... Ya lo he dicho: primero, los escritores no somos tan libres como para elegir el tema o el género ni determinamos en qué momento nos corresponderá. Escoger un tópico para una determinada tipología textual solo por su presunta actualidad puede ser errático. Recuerdo cuando la crítica clamaba por “la novela del petróleo”; ahora se rasgan las vestiduras por obras que consagren la decadencia y la “despetrolización” del país. Segundo, sin que ello implicara buscar alguna notoriedad (porque no es mi estilo, aunque ya he reconocido que nadie carece de “egoteca”; solo que me gusta administrar la mía), antes de la debacle, dediqué algunas páginas de narrativa a lo que vendría: algunos cuentos y un par de novelas: *Parto de caballeros* (1991) y *Sobre héroes y tombos* (1999). Ahora se escribe sobre las consecuencias, padeciéndolas. Yo quise dejar mi percepción de algunas de las causas, una vez que el tiempo me permitió reflexionar al respecto. Posteriormente me han interesado

más el ensayo académico por motivos de supervivencia (lo escribo sin pedantería ni vergüenza, porque la vida universitaria ha sido un espacio muy importante en mi trayectoria, mi modo de vida) y la crónica periodística, si lo que se me exige es dejar mi “testimonio”. Tampoco elegimos el género para acercarnos a un tema. Solo que el ensayo y la crónica parecen más pasajeros y menos visibles que la novela, pero ahí quedan. Nada de lo que escribes se va al vacío. La literatura es un remolino permanente: cualquier cosa que hagamos se revuelca dentro de una espiral que no tiene fin y los autores no sabemos en qué momento aparecerá el lector o lectora que (hoy, mañana o después) se acerque a lo que hemos hecho, no importa si novela, cuento, ensayo, poema, teatro, crónica o mixturas. Solo que, en algunos casos, la novela o la colección de cuentos alcanza más notoriedad ocasional, en el momento, nada más. Sin embargo, eso no le otorga ni más ni menos importancia, frente a otros formatos.

Si defiende la enseñanza de los clásicos para el nivel de educación secundaria, ¿qué clásicos del canon venezolano recomendaría?

He sido profesor de literatura, pero antes, como todos, fui estudiante. Pasé por las aulas y viví en carne propia lo que en ese tiempo se entendía por “enseñar literatura”. Al principio me llamaba más la atención la vida de los escritores que sus obras. Me encantaba que me echaran cuentos sobre travesuras autorales relacionadas con la biografía, la trayectoria vital de las personas de carne y hueso que escriben o escribieron textos literarios. Disfrutaba más que se me hablara de las picardías de Andrés Bello con las chicas de servicio de su casa, antes de que me obligaran a leer a los trece años la silva *A la agricultura de la zona tórrida*. En esa etapa me llamó más la atención la vida atrabiliaria y hasta sospechosa de corrupción de Miguel de Cervantes que su *Quijote*, igual que encontronazos con Lope de Vega; el desparpajo de los pugilatos líricos entre Góngora (“érase un hombre a una nariz pegado”) y Quevedo (a quien el primero apodaba Quebebo, dada su afición al vino).

Me atontaba deliciosamente escuchando a una profe que nos decía que alguna vez se había sospechado que era la esposa de Gallegos quien escribía sus novelas y que él solo las firmaba, o que un extraño espécimen de la literatura como Rafael Bolívar Coronado se había dado el lujo de plagiar expofeso a importantes escritores. Verdades o mentiras, eso me atraía. Luego me correspondió ser profesor de literatura en un liceo (antes de graduarme) y me di cuenta de que los programas me forzaban a promover la lectura de clásicos, lo que a mí no me gustaba cuando tenía la edad de mis alumnos de ese momento. Sabía que era poco lo que podía hacer, pero me las ingení para, por ejemplo, cambiar algunas lecturas por obras de teatro de Aquiles Nazoa. Fue como un acto de magia, debido a que los chicos no solo gozaban de las tremenduras literarias y lingüísticas de Aquiles, sino que hasta terminaron interesándose por que, verbigracia, escenificáramos *Los martirios de Colón*. Lo hicimos y todos lo pasamos muy bien.

Los clásicos tienen su momento en la vida de quien lee, pero se me hace que ese lugar no está exactamente ni en la escuela básica ni necesariamente en el bachillerato. Nadie será más ni menos culto por desconocer a esa edad las grandes obras de la literatura.

Eso me hace llegar al núcleo de la pregunta. Los clásicos tienen su momento en la vida de quien lee, pero se me hace que ese lugar no está exactamente ni en la escuela básica ni necesariamente en el bachillerato. Nadie será más ni menos culto por desconocer a esa edad las grandes obras de la literatura. Mi creencia es que las lecturas de esas etapas deben guardar alguna familiaridad con los intereses del estudiante, de acuerdo con sus niveles cognitivos. Aspirar a que se lean el *Poema de Mío*

Cid o *Don Quijote*, o la silva de Bello, o cualquier otro clásico (incluso *Cien años de soledad*) a los doce o trece años es un atentado no solo contra el estudiante sino contra la literatura misma. De allí nace la creencia según la cual la lectura es una actividad para el aburrimiento y no para el goce. En consecuencia, la escuela puede generar un efecto totalmente contrario al que busca. Salvo casos excepcionales, que los hay, sin duda, los adolescentes no quieren ser “cultos”, quieren vivir, gozar de lecturas que toquen su sensibilidad, no que se la atormenten.

Sé que esto es controversial, pero no es la primera vez que lo digo. Siempre recuerdo que, actuando como jefe (accidental, encargado) del departamento de Lengua y Literatura de la USB, hube de confrontar una situación relacionada con eso de quién es más culto que quién: un estudiante me manifestó no estar de acuerdo con que se le reprobara por no saber quiénes eran los autores de determinadas obras clásicas. Argumentaba, además, que, ante una confrontación suya (de él), la profesora que lo había reprobado desconocía quiénes eran los fundadores o propietarios de grandes corporaciones como Microsoft o General Motors y le reprochaba la poca cultura de él, por desconocer autores de grandes obras de la música y las artes. La conclusión del chico daba para reflexionar: “Ella se cree más culta que yo por todo el saber artístico en su memoria, pero desconoce muchas cosas de la cultura de masas”. Fin del cuento.

¿Enseñar literatura en la escuela? También los estudiantes deben tener la palabra y deberían manifestar sus intereses, sus preocupaciones por temas que les remuevan las neuronas, sin prejuicios sobre literatura canónica o no canónica. Mi tía Eloína habla más bien de la necesidad de ofrecer acercamiento a literatura “cañónica”: que dispare directo al corazón estético e intereses del estudiante. Como dije antes, yo aprendí a acercarme a la palabra literaria a través de un libro pornográfico y no tengo vergüenza en manifestarlo. Después fui fanático absoluto de las novelitas “antiliterarias” de Marcial Lafuente Stefanía; gocé los enigmas de Agatha Christie. No comencé con Salgari o Chesterton, ni con los poetas universales a quienes muchos nombran (a veces sin haberlos leído). Algunos de ellos llegaron a mi vida cuando ya era lector y estaba en condiciones de adentrarme en sus obras.

Otros, nunca llegaron; no me interesan. Hay muchos autores a los que no he leído, por mucho que algunas generaciones hablen maravillas de ellos y se llenen la boca citándolos. Total, no quiero ser culto, sino rendir culto a lo que verdaderamente me atrae como lector libre, silvestre, deformado por algunas contra literaturas.

Hoy disfruto las travesuras de Sancho Panza y paseo por la *Iliada* y la *Odisea*; como lectura recreativa, no me gusta, me aburre el *Ulises*; lo estudié alguna vez por motivos profesionales; no tengo orgasmos líricos con algunos de los “grandes” poetas. *El falso cuaderno...* (de Meneses) me resulta pesado; me gustan otras novelas y cuentos suyos; pero así es la literatura, no es “monedita de oro”. Entre los narradores venezolanos, me fascinan José Rafael Pocaterra, Renato Rodríguez, Jiménez Ure, Orlando Chirinos, Eduardo Liendo y Pancho Massiani; algunas novelas de Ana Teresa Torres y Milagros Mata. Eso debe enseñarse en la escuela, que la escritura literaria no es siempre para ser considerada “agradable”, “grata”, “sabrosa”. A veces hay que leerla por obligación y eso puede modificar la actitud con que se la asuma. Estudiarla no es sinónimo de disfrutarla. También el alumno debería tener derecho a proponer que una obra le resulta indigerible. Eso es un derecho de lector que pocos enseñan a cultivar.

Clásica o no, la literatura puede gustarme o parecerme un bodrio, adormecerme o levantarme el ánimo, más allá de lo que digan la crítica y los colegas. Intentar que los estudiantes “hereden” los gustos literarios de algunos de sus docentes o ponerlos a desmenuzar obras (que es otro tema álgido) puede ser un aliciente para alejar lectores.

¿Cómo ha sido tu experiencia como docente y escritor en el proceso de migración a Chile?

Inicialmente, mi esposa Lucía y yo viajamos a Santiago con el propósito de quedarnos tres meses. Queríamos visitar,

ver, abrazar y sentir de cerca el calor de nuestro hijo menor. Era septiembre de 2017 y el gatillo de la debacle económica ya estaba activado, pero todavía era “invisible”. Aquí teníamos, además, la oportunidad de que el mayor y su familia nos visitaran, dada la “mayor cercanía” entre Chile y Australia (aunque parezca un “anacoluto semántico”, pero Australia está en la rabadilla del mundo y no es fácil accederla). Ofrezco disculpas por lo personal de este hecho, pero la sola idea de conocer la sonrisa de nuestra primera nieta no tenía parangón con ningún otro propósito. Eso, en efecto, fue motivo más que suficiente para “estirar” la visita a seis meses. Luego, varias circunstancias (personales, familiares, económicas, de salud, unas fortuitas, otras, no tanto) han venido confluyendo, hasta tener que permanecer acá mucho más tiempo del previsto. Planificábamos nuestro retiro de las aulas en Venezuela cuando esto ocurrió.

Intentar que los estudiantes “hereden” los gustos literarios de algunos de sus docentes o ponerlos a desmenuzar obras (que es otro tema álgido) puede ser un aliciente para alejar lectores.

Aquí he devenido de nuevo en profesor de lingüística y literatura sin haberlo tenido antes en mi plan de vida. Ha sido como comenzar de nuevo. Son sistemas educativos diferentes. Los tiempos tecnológicos han avanzado y contribuido a modificar la relación docente-estudiante. Hay muchos factores a los que hemos debido acostumbrarnos, pero así es la docencia. Si no cambias y te adaptas serás “camarón que se duerme...”. Lo cierto es que hubo aquí un nuevo comienzo, con la experiencia de más de treinta años trasegando entre unas salas de clase y otras (entre la UPEL, la USB, la UCV, la ULA, la UCAB...). Ya casi creo que he sido docente desde niño. Algunos colegas escritores me han referido sardónicamente, y a veces con cierto dejo de desprecio por lo que hago, como “el profesor”. Lo hacen con sorna, porque a veces ellos se sienten lejos de las supuestamente aburridas aulas, aunque les gusta que lleves sus obras para que las “analicen” tus estudiantes. Otros, ahora, igual debieron emigrar y desempeñar un oficio que parecía quedarles pequeño. La vida te da sorpresas, diría Pedro Navaja. También ya aceptan que son profesores y lo añaden a su currículum. Un contrasentido, pero es así.

Me gusta la docencia y me gusta la escritura. Aquí he vuelto a mi “deambular áulico” (ahora incluso a través de una pantalla, “teleclaseo”) y por ello agradezco a quienes han creído en mí, algunos más que otros, porque, gracias a un director de Escuela y a una querida colega, comencé en una Escuela de Investigación y Posgrado, hasta que una nueva directiva infirió que mis áreas, la literatura y la lingüística, no son dignas de una dependencia cuyo norte es la “educación en general”, esa rama múltiple de estadísticas, curvas, diagramas y esquemas en la que uno nunca sabe dónde está parado: la pedagogía “dura”, a veces ajena a la realidad de un salón de clases con personas de carne y hueso (lejanas a los alumnos ficticios incorporados a procesos de medición, para inferir medias y medianas, a veces inferidas por “medianías”).

Afortunadamente, bajo condiciones menos favorables económicamente, pero muy gratas espiritualmente, he continuado en otra Escuela, esta sí, relacionada con la formación docente en Lengua y Literatura. Cambié de condición, porque ahora soy docente a honorarios, sin saber hasta cuándo, ya que la pandemia está al acecho y en este país las carreras de pedagogía han sido duramente golpeadas por la deserción. No obstante, me siento bien. He tenido incluso algunos tesisistas de los cuales me enorgullezco (como me ocurrió siempre con los anteriores, en Venezuela), lo hicieron superbién y me dieron satisfacciones. He estado al amparo de personas generosas, francas, que tienen las edades de mis hijos y que han creído que algo podría yo aportar en la Escuela de Pedagogía en Castellano, de una pequeña universidad, la Silva Henríquez, con un alto componente en carreras de formación docente y una orientación inclinada hacia la justicia y la equidad social.

Desde aquí hemos seguido también con las actividades que nos relacionan con la Academia Venezolana de la Lengua y, como consecuencia, con la Real Academia Española, como integrante de la Comisión Interacadémica que tiene como propósito configurar el *Diccionario de la lengua española*, en versión definitivamente digital. En eso transcurre mi

vida, aparte de continuar mi labor como columnista de prensa y redactar algunos textos por encargo. No tengo la misma holgura emocional y económica que tuve en mi propio país, pero, como diría un español, me apaño. Hasta que el cuerpo aguante. Aquí convivo, siempre afortunadamente, con la persona con quien he compartido la vida, la actividad profesional y los dos maravillosos hijos con que Dios nos premió, uno de ellos aquí en Chile, como ya dije. Cual la docente nata que ha sido, Lucía vive también y disfruta en un mundo dedicado a la elaboración y difusión de materiales pedagógicos.

Cuento todo esto sin descuidar que, de un año y unos meses para acá, apareció ese gigantesco e invisible demonio de origen chino, denominado coronavirus, lo cual ha modificado tanto nuestra vida que ya no sabemos en qué planeta, en qué ciudad, en qué espacio habitamos. A veces siento que la ficción se apoderó de nuestras existencias y que ya no será necesario escribirla, porque habitamos en ella cotidianamente. Como haber clicado para ingresar en una realidad virtual de la que ya no podremos eyectarnos. ¿Para qué escribir entonces ficciones si ya somos eso?

No sé si sea por eso que, en cuanto a mi escritura, confieso que, a veces, apenas surge por allí un breve cuento. Intenté iniciar una novela que sigue esperando su momento. No tengo mucho tiempo para escribir narrativa, ante las urgencias de la supervivencia académica. Siempre escribo, pero muy poco que tenga que ver con la ficción. Debido a las exigencias del mundo universitario (que aquí está en el apogeo de la “articulositis y la ponencitis”, como escribí hace muchos años sobre esta epidemia en Venezuela: el rendimiento docente se mide con la vara de las ponencias y los artículos publicados), he debido volver también a un mundo del que había decidido alejarme un poco: la escritura de eso que anglofílicamente denominan *papers*.

Ya llegará de nuevo el momento de volver a la escritura literaria. No tengo prisa ni me programé para escribir cien o doscientos libros. Aunque parezca mentira, también disfruto la escritura académica, los artículos, los ensayos, sin la prisa de tener que promediar cuántos debo publicar por semestre o por año. Lo único que siempre he detestado de ese mundillo es que en todas partes se cuecen las habas de los grupuscillos, la cerrazón ante temas que se alejan de las modas académicas y eso que llaman el “arbitraje”, no siempre tan inocente ni pulcro ni neutral como lo dibujan las revistas. Ya desde mis tiempos en la USB, por ejemplo, conocí el “orgullo” editorial con que algunas publicaciones especializadas se vanaglorian de los porcentajes de artículos que rechazan. Siguen una onda estadounidense a la que luego se ha sumado el vendaval de revistas que cobran por publicarte y, además, aspiran a la exclusividad. Si superan, por ejemplo, el 80 % de rechazo, se las considera mejores, cuando debería ser lo contrario, ya que los más perjudicados son siempre los investigadores jóvenes.

No obstante, sobrevivo, sobrevivimos, y a veces intento publicar en coautoría con profesores menos experimentados. A propósito de este fenómeno de la “paperización” del conocimiento, recomiendo la lectura de las reflexiones del profesor chileno José Santos-Herceg, intituladas precisamente *La tiranía del paper: de la mercantilización a la normalización de*

la productividad académica (2020). Un espacio que amenaza con implosionar el propio sentido de su existencia, debido al rumbo que está tomando.

Adicionalmente, desde antes de llegar a Santiago, me movía la espinita de meterme en un tema que, a juzgar por sus declaraciones públicas, muchos académicos —y también ciertos aficionados que apenas leyeron a Ferdinand de Saussure y ya se consideran “lingüistas” — detestan: el lenguaje inclusivo. Un fantasma que ha recrudecido durante las primeras décadas de este siglo y ha elevado notablemente los niveles de hipertensión, arteriosclerosis y trombocitopenia de mucha gente. Creo que, independientemente de algún fanatismo que lo circunda, hay que tomarlo en cuenta, estudiarlo, verlo en su dimensión socio- y sicolingüística. Está removiendo cimientos y, por mucho que creamos en la cristalización de las reglas gramaticales, desde la academia universitaria debemos analizarlo sin prejuicios, sin posiciones adelantadas (como el fútbol), con sindéresis, más allá de repetir lugares comunes impuestos por hablantes públicos relevantes. Me desagrade que incluso se utilicen palabras denigrantes como “aberración” u “horror” para referirse al asunto, como alguna vez lo hizo Mario Vargas Llosa. Respeto mucho a colegas cercanos que no creen en ello, pero eso no me lleva a compartir sus puntos de vista.

Hay mucho que discutir seriamente sobre esto y creo sinceramente que no podemos ignorarlo, a cuenta de la relevancia gramatical que en español tiene el llamado masculino genérico (en cuya extinción por decreto tampoco podemos creer). La misma gramática y los mismos informes académicos revelan que a veces hay que “desambiguar” ciertos usos genéricos del masculino que no son del todo claros a la hora de hacer referencia a la mujer, a lo que ahora se suma la entrada en juego del llamado género social no binario. Yo mismo lo vi con cierto dejo de humor al comienzo, pero hoy considero fundamental llevarlo a las aulas para discutirlo sin apasionamientos estériles, con actitud de analista que no discrimina entre temas “buenos” y “malos”, para justificar su acercamiento a los primeros, que posiblemente dejan más rédito profesional ante las “autoridades” relacionadas con el manejo de la lengua. Implica sus riesgos, pero está ahí, como el coronavirus, y no debemos desatenderlo, sencillamente porque “atente” contra nuestra competencia lingüística y se le confunda con acercamientos a la izquierda más recalcitrante que, por cierto, no son dueños del fenómeno, aunque lo utilicen de modo populista e insincero, para ganar adeptos que ayuden a sustentar su poder.

Desde la perspectiva de su personaje la tía Eloína, ¿qué cambios en el país podrían condicionar la vuelta a la patria de los editores, críticos, docentes y escritores que han tenido que migrar? ¿Qué retos tendrían que afrontar para reactivar el ámbito de las letras?

Mi tía Eloína ha sido fundamental en mi esfera de creación literaria. Estoy orgulloso de ella, debido a que siempre aspiré a crear un personaje que cobrara vida real. Creo que es el logro máximo cuando hacemos literatura. Por eso, entre los venezolanos, admiro a

escritores como Gallegos (por doña Bárbara), Pedro Emilio Coll (por Juan Peña), José Rafael Pocaterra (por Panchito Mandefuá) y Antonia Palacios (por Ana Isabel), entre otros. Mi parienta es tan real que incluso ya tiene la potestad de aconsejarme, de hablar por mí, de ser mi intermediaria. Me enorgullece cuando las personas me preguntan por su salud, por su vida, sus salidas humorísticas. Hay incluso quienes me han reclamado no haberla conocido, porque nunca la presenté en mis reuniones con amigos. Eso me resulta una maravilla. La consagré como gente con vida propia en una de mis novelas favoritas (*Sin partida de yacimiento*, 2009) y, de muchos años para acá, ha sido coautora infaltable en mi columna periodística *La duda melódica*.

En cuanto a los demás, para muchos, el proceso de emigración ha sido a veces tan traumático, tan duro, tan deprimente, tan “rompealma”, que, muy posiblemente, no querrán volver a lo que para ellos fue un escenario dantesco. Son múltiples los motivos por los cuales se marcharon. Igual de diversas serán las razones para un eventual regreso. No dudo que algunos pensarán en el retorno y están a la espera de una situación que lo permita, pero, de momento, eso es más una quimera que otra cosa. El país no volverá a ser aquel que se llevaron en su memoria; nada vuelve a estados anteriores, por muy ideales que hayan sido. Para decirlo con un lugar común necesario: ni siquiera ellos son aquellos escritores que partieron.

Aparte de la situación venezolana específica, el mundo entero es hoy otro distinto al de antes de febrero del 2020, y el país de ahora nada tiene que ver con aquel en el que vivimos antes de 1999. Nos guste o no, eso es una realidad. Compramos todos los números de una misma lotería, para asegurarnos el premio gordo. Si esperan que vuelva la misma situación en la que alguna vez se sintieron cómodos, lo más seguro es que no regresen. Pero no será igual para todos. Hay quienes sí tenemos la voluntad del retorno, a sabiendas de que nada será idéntico, ni parecido. Y así debe haber otros. Consuela tener presente que los lapsos históricos no son eternos y que hasta los que se creen inmortales tienen su calendario vital acotado por el transcurso natural de la vida.

El espacio universitario en nuestro país fue durante mucho tiempo el entorno desde el que se difundía y promovía la literatura. ¿Cómo crees que esto se ha transformado en el contexto actual en el que las grandes universidades (UCV, USB, ULA, LUZ, UC, UPEL...) se encuentran en un estado crítico?

Lo primero es que la literatura parece haber agarrado calle, pero a través de las veredas del ciberespacio, o al menos lo ha intentado. Aunque resulte paradójico, tal vez en busca de una explicación para los motivos de la debacle, la gente aspira a “leerse”, a espejear su desgracia, a través de la literatura. A mi juicio, eso ha sido favorable, aunque ahora se

haga más difícil comprar libros, no solo por el alto costo, sino también por la dificultad para distribuirlos. A veces, la piratería y la reproducción en la web (prohibidas y tal vez censurables, pero en la guerra vale todo) han contribuido con que algunos libros circulen. Confieso que yo mismo, antes en Caracas y ahora en Chile, he leído libros recientes “pirateados”, primero, porque no siempre llegan y, segundo, debido a que, cuando puedes pedirlos a través de los distribuidores, tienen un costo bastante oneroso. Hay un submundo impregnado de “pedefes” o de otros formatos digitales que está ayudando en eso.

La web es ese enigmático espacio al que algunos escritores le tienen pavor, debido a que está conformando un nuevo tipo de lector y genera menos, pocas o nulas regalías. Yo, particularmente, no tengo empacho en que mis libros circulen por allí de modo libre, para cualquiera; varios, sobre los que ya tengo dominio, andan por ahí para libre lectura y, si me los solicitan y los tengo disponibles, los envío a quien me los requiera. O sea, me autopirateo. Tengo que ser fiel con mis criterios. Un favor me hace quien aspire a leer uno de mis humildes libros y no tiene cómo adquirirlo.

De manera que los lectores se las están ingeniando para leer; en el caso de Venezuela, cuando el *habitus* vital y la rutina de la supervivencia lo permiten. Considero que, ante las dificultades, deberíamos poner a circular por lo menos algunos de nuestros libros sin pensar en beneficios económicos, sin cortapisas ni derechos, aunque, es verdad, sacrificaríamos la supervivencia de los editores. Un contrasentido, pero, en resumen, aquel mundo literario concentrado en las universidades se ha alejado de las aulas y allí dejó apenas el celaje, principalmente, porque ya esas instituciones pasaron a ser decadentes fantasmas, bajo el acecho del poder: es triste que algunos de sus propios hijos, a quienes formó y hasta cobijó en el pasado, las hayan convertido en símbolos del deterioro. Por eso, la literatura, la escritura en general, que sigue bullendo, ha buscado las calles virtuales, sin que eso implique que nos hayamos aún vuelto un país ávido de lectura. Sin embargo, por algo se empieza. Total, hay lugares donde se venden muchos libros y se lee poco. Comprar libros genera réditos sociales; leerlos implica esfuerzos que no todos están dispuestos a asumir. Hay quienes se conforman con tenerlos en la biblioteca: lectores de lomo y solapa.

Ante el decaimiento de los espacios académicos en Venezuela y su vínculo con lo que usted llama la *élite-literatura*, ¿cómo ve la presencia de la *literatura-e* en las nuevas generaciones de escritores de nuestro país? ¿En qué medida ha modificado la relación escritor-lector, crítico-escritor la fuerte presencia de la *literatura-e* y la *crítica-e*? ¿Cómo ha sido su experiencia personal con respecto a esta dinámica?

Primero que todo, aquella mítica imagen del autor de libros impresos en papel, empoderado, vanidoso y “egoinflado”, ha comenzado a perder el enorme peso que tenía.

Internet ha modificado ese halo de poder que lo envolvía y ahora, de verdad, cualquiera puede poner a circular sus escritos a través de la web. Ya solo eso implicará un cambio en la relación literatura-lectores. Quien no mire que ese carro va pasando y siga creyendo que solo el papel, las entrevistas y los *podcasts* youtubistas lo convertirán en una celebridad, podría sufrir decepciones, ataques “tromboliteratosos”.

Sin que esto signifique el sacrificio del libro tradicional, hay otra nueva realidad y eso debería ser también considerado por la crítica. Hoy día todos podemos ser escritores y lectores, al menos en la teoría, por supuesto. Y quien decida asumir o seguir en el oficio profesional de la escritura literaria no puede obviar esto. Las redes y los medios digitales tampoco son ajenos a ello. Se están alterando incluso los rasgos de lo literario. Internet es un hervidero en el que lenguaje convencional y literatura interactúan y han comenzado a delinear otros parámetros. La metáfora y otras figuras retóricas, esencia fundamental de la creación literaria clásica, desde la tradición grecolatina, se están cambiando de lugar y redefiniendo sus esencias. Por eso se ha criticado tanto que un joven que se dice o se cree poeta gane un certamen con versos nacidos al calor de la rutina tuitera. Es un mundo en incandescencia que ha puesto a temblar las esperanzas de quienes solo aspiran a sostenerse como ídolos con la vanagloria de estar afiliados a una editorial de tradicional prestigio o depender de una agencia literaria. Los concursos y otros certámenes generan cada día mayor incredulidad. Hasta el Premio Nobel está siendo cuestionado. La pandemia ha contribuido también a incrementar estos giros. Parece que hay que dejar de ostentar o “pantallar” (para decirlo con un venezolanismo) y entender que la literatura sin las pantallas de los ordenadores, celulares y tabletas disminuirá su área de influencia (la poca que tiene, por cierto, porque ya está demostrado que no cambia nada). La literatura de la actualidad se reparte entonces entre dos mundos, el analógico y el digital, y ya en este último lugar no tiene nacionalidad ni prevalece lo que se llama la lengua estándar. No hay amarras formales forzadas por la tradición y los vínculos entre literatura y “belleza” son un mito. Lo que antes se denominó “lenguaje literario” está tomando un rumbo diferente. Todavía desconocemos a donde desembocará, pero ignorarlo es seguir creyendo en “pequeñas aves voladoras encintas”, a la espera de la famita efímera, tres entrevistas en los medios, los aplausos fervorosos de diez amigos, la reputación momentánea que ofrecen Twitter, Facebook, Instagram y WhatsApp el supuesto poder que nos deparen los libros que alguna vez escribimos para ser impresos en papel. Alegrías de tísico, tal vez.

Finalmente, ¿qué entiende por literatura en términos generales y cómo ve la actualidad y el futuro de la lengua española como lengua literaria en el mundo?

Primero que todo, la literatura no puede definirse por lo que contiene un texto que alguien ha propuesto como tal. Eso parece un concepto superado. Posiblemente suene como

pedantería de mi parte (¡y lo es!), pero debo recordar que lo literario es discurso y discurso es mucho más que texto (se me sale el profesor; ofrezco disculpas a mis colegas escritores antiacademicistas). Es también contexto, es qué entendemos por ello en un tiempo determinado y, muy importante, es esa entidad que se llama *lector*. Imaginemos una literatura sin lectores. No tendría ningún sentido. Ese es el elemento más importante del proceso.

Yo, antojado y creído escritorcito “maragocho”, puedo proponer algo como literario. Sin embargo, aunque esa sea mi decisión, quien definirá el estatus de mi propuesta será quien se apiade de mí, me lea y *accepte* que hago literatura. Son sus creencias, su modo de entender el lenguaje desde el punto de vista estético, eso que técnicamente se denomina su *competencia literaria*, lo que definirá el futuro de lo que lo que he escrito y le he propuesto como tal. Eso es la literatura: un acuerdo, un convenio, una negociación estética entre quien ha escrito algo que propone como literario y otra persona que lo lee, lo valora, lo ratifica y permite que siga circulando como tal. No basta entonces el texto para hablar de literatura. La literatura no nace: se hace en el discurso. Si no aprueba el examen de los lectores de una época (pocos o muchos, no importa), un texto no llegará a ocupar ese espacio que los teóricos llaman *literaturidad*; el esfuerzo del autor se habrá quedado en el intento.

Y en cuanto al español como lengua literaria, no estoy todavía seguro de su fortaleza universal, porque otros factores, como el económico, el ideológico y el político, influyen bastante en su proyección hacia otras esferas, entre ellas la literaria. Tengo que decirlo sin temores: por mucho orgullo que pueda sentir por mis ancestros timotocúicas, caribes, waraos o de cualquiera otra etnia, estoy orgulloso de compartir mi lengua materna (originalmente extranjera y peninsular) con más de 585 millones de personas y de haber podido escribir en ella. Es decir, para mí es muy importante.

No obstante, en cuanto a su repercusión como lengua de cultura literaria, aunque tiene su peso, innegable y evidente, todavía carga con el lastre de la “admiración” (basada en lo económico, ideológico y político) que despierta otra como el inglés, principalmente cuando hablamos de difusión. ¡Cuántos escritores sienten la verdadera consagración de su primavera “literatosa” cuando se enteran de que alguno de sus libros ha sido traducido a esa lengua!

La anglofilia es una úlcera en el estómago de muchos plumarios hispanoamericanos. La prueba anecdótica más evidente de eso es que, cuando viajamos a algún país donde se habla un idioma diferente del nuestro, no se nos ocurre que alguien allí pueda hablar español, como nosotros, y vemos en el inglés (bien o mal hablado, machucado, perfecto o estropeado) nuestra tabla de salvación. No se nos ocurre que en “Tucusiapón” (país imaginario no hispanohablante, cuya lengua oficial también imaginaria es el “kuty”, por ejemplo) pueda alguien de la calle conocer nuestra lengua materna. Si por casualidad

estamos desorientados o requerimos algo, nuestra salida inicial, casi automática, no es preguntarle: “¿Habla español, señora, señor?”, sino balbucearle: “¿Duyiuespikinglishser? ¿Canyiujelpmiplís?”. Conclusión: subliminalmente creemos que el mundo entero habla (y escribe en) inglés.

Y, aunque no parezca, eso repercute también en la literatura. Lo repito, cualquier escritor hispanohablante flipa nomás de ver una página suya traducida, aunque sea al *cockney English* londinense. Como chiste, no puedo dejar de recordar la reacción de mucha gente que, en mis ya antediluvianos tiempos de adolescencia, se asombraba al escuchar hablar a algunos pequeñines, hijos de los turistas que se hospedaban en el hotel Trujillo: “¡Tan chiquito y ya habla inglés!”.

Bromas aparte, está claro que dicha situación ha venido cambiando con el tiempo y que, aunque en la península se hable de la difusión de la “marca España”, Hispanoamérica ha tenido considerable peso en ello, si bien todavía nos falta mucho: necesitamos una conciencia colectiva que nos ayude a “descubrir” el poder que significa hablar, leer, comprender y escribir en la tercera lengua del planeta (por cierto, para algunos, el español es la segunda, porque, según mi tía Eloína, hay novios, hablantes de chino mandarín, que no se hablan, debido a que no se entienden entre ellos).

¿Futuro literario? Lo reafirmaremos cuando aprendamos a valorarnos como hablantes de una lengua (que, por cierto, dejó de pertenecer a la península ibérica hace más de cinco siglos) y como colectivo sintamos orgullo de nuestra manera de pensar el mundo, sin complejos, sin falsas expectativas acerca de otros idiomas (de “cultura”), mirándolos como iguales y no como superiores: desechar la creencia de que, por ser hablantes de español, somos inferiores cultural y literariamente. Para ponerlo en el léxico propio de quienes hacen estudios culturales, ese día, cuando por fin perdamos la condición de “periféricos rizomáticos y subalternos”, el *Quijote*, *Cien años de soledad* y *Doña Bárbara* compartirán en condición de pares (y no de subordinadas) con obras de Charles Dickens, James Joyce y William Faulkner.

ENTREVISTA



“Los libros generan un impacto emocional incuestionable, especialmente en estos momentos en que crecen la angustia y la incertidumbre”: Entrevista a Fanuel Hanán Díaz

Marisol García Romero y Alexandra Alba

Universidad de Los Andes, Venezuela



¿Cómo citar?
García, M. y Alba, A. “Los libros generan un impacto emocional incuestionable, especialmente en estos momentos en que crecen la angustia y la incertidumbre: Entrevista a Fanuel Hanán Díaz”. *Contexto*, vol. 26, n.º 28, 2022, pp. 318-326.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Fanuel Hanán Díaz es investigador en literatura infantil, Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello y Magister Scientiarum en Ciencias y Artes Aplicadas, con una mención en Televisión.

Es autor de *Imaginario de Indias*, *Un control necesario*, *La basura... un problema de todos*, *Leer en la escuela*, *Uso del lenguaje cinematográfico en la ilustración de libros para niños*, y *¡No, tú no!*, entre otros títulos.

En dos oportunidades recibió el Premio Nacional de Literatura Infantil en Venezuela y recibió la beca de la Internationale Jugend bibliothek (Alemania). Ha sido jurado de la Bienal de Ilustración de Bratislava, del Premio Hans Christian Andersen y del Bologna Ragazzi. Además, participó en el programa de Fellowship de la Feria del Libro Infantil de Shanghái y fue conferencista en el Reading Festival de Beijing. Dirigió el Departamento de Evaluación del Banco del Libro y fue coordinador editorial de la revista *Parapara*. Actualmente es considerado uno de los investigadores más expertos en el tema del libro ilustrado en América Latina. Asimismo, se desempeña como editor de la revista *Barataria* del Grupo Editorial Norma y desarrolla propuestas de investigación como independent scholar.

¿Actualmente, en qué proyectos vinculados con el libro y la lectura está trabajando?

En estos momentos estoy desarrollando un artículo sobre geografías del azar. De hecho, este es el título del texto que estoy escribiendo. Quiero explorar cómo el azar tiene que ver con la promoción de lectura, los encuentros fortuitos que los lectores tenemos con los libros y que nos cambian la vida, como, por ejemplo, cuando visitas una librería y te encuentras con un libro que no estás buscando o cuando por casualidad fijas la mirada en la reseña de un libro y sientes que te interesa. Son muchas formas como ocurren encuentros fortuitos con los libros, a veces, son ellos los que te encuentran a ti y, a veces, eres tú el que los persigues por años. En todo esto hay algo de mágico, como todo lo que tiene que ver con la suerte, con lo imprevisto. Es como lo que llamamos causalidad, los eventos no planeados, como sentarte justo en un momento específico en un asiento del transporte público sin saber que comenzarás una conversación con esa persona que está a tu lado y quizás termine siendo tu pareja...

En promoción de lectura existen muchas estrategias que se fundamentan en el azar, como abrir un libro y leer en voz alta un párrafo de esa página que se abrió de manera imprevista o cuando tienes que escoger un libro de una mesa atiborrada para empezar una dinámica de deshielo. Estas luminosas coincidencias también forman parte del camino del lector.

Como editor de la revista *Barataria*, de teoría de Literatura Infantil, ¿qué temas está discutiendo la crítica literaria en la actualidad?

La revista *Barataria* es una publicación que tiene foco en la literatura infantil latinoamericana. Durante sus veinte números se han visitado muchos temas y categorías del discurso: hemos hablado del realismo y sus formas, de la ciudad como espacio donde se vive

Creo que, en lo inmediato, el contexto de pandemia generará contenidos vinculados al encierro y sus efectos emocionales y el aprovisionamiento para vivir en un mundo en el que muchas cosas han cambiado.

la cotidianidad, de la escritura feminista, de los libros álbum... Cada revista asume un tema que es desarrollado por expertos latinoamericanos del ámbito académico, principalmente. El último número estuvo dedicado al universo polifónico de la literatura infantil trabajada desde distintos ángulos. En muchos artículos se

señalan tendencias que forman parte de las preocupaciones de la crítica. Entre ellas, el desarrollo de una literatura auténtica, que dé cuenta de las problemáticas sociales de nuestros entornos; la presencia del humor como un elemento refrescante que vivifica la literatura infantil, y una revisión de la fantasía, cuáles son las coordenadas de nuestra fantasía en relación con la fantasía épica de origen anglosajón. Hay muchos temas que orbitan alrededor de la literatura infantil más reciente, como el de la migración; es un tema muy necesario y extendido. Otro asunto que mueve el interés es el de la literatura *crossover*, esos libros que tienen un receptor más amplio, libros que son consumidos por adultos a pesar de que llevan la etiqueta de “infantil” o “juvenil”. El empoderamiento de las niñas, el desarrollo de personajes femeninos con rol protagónico y la reflexión sobre las identidades de género despuntan en un abanico amplio de opciones. Creo que, en lo inmediato, el contexto de pandemia generará contenidos vinculados al encierro y sus efectos emocionales y el aprovisionamiento para vivir en un mundo en el que muchas cosas han cambiado.

Vínculo electrónico de la última revista *Barataria*:
https://co.edicionesnorma.com/catalogos/barataria/barataria_20/

En una entrevista para Luabooks (editorial transmedia colombiana especializada en literatura infantil y juvenil), expresó que la poesía “se está perdiendo como parte del futuro del libro digital y del libro impreso para niños”. ¿Qué habría que hacer para revertir esta realidad?

Sí. Cuando hablo de poesía, no me refiero exclusivamente al género literario, que ya de por sí tiene una presencia menguada en los catálogos de libros para niños. Me refiero a la poesía en su definición más amplia, la calidad intrínseca en todo producto de la creatividad que conjuga la sencillez, la profundidad, el asombro y, en gran medida, una mirada esencial y oblicua del mundo. La poesía como fundamento de la estética. Incluso la narrativa necesita poesía para despegarse de lo exclusivamente argumental o comercial.

Las tendencias que impone el consumo digital, como una estética globalizada y la inmediatez, menguan la construcción de lo poético. Del mismo modo, el lector poético, en este contexto, tiene más retos porque la velocidad de consumo le exige asumir un ritmo que es muy distinto al que requiere la poesía: el leer más profundo o leer por partes. La poesía infantil tiene muchas manifestaciones que abarcan la oralidad, la poesía de autor tradicional, la poesía más experimental, como el verso libre o los juegos con palabras. Creo que los proyectos editoriales más recientes avanzan hacia las antologías y formas poéticas de vanguardia. Como la poesía implica una sensibilidad especial que tiene que ver con la mirada, la emoción y el lenguaje, lo más seguro para fortalecer la poesía es mantener su divulgación en los espacios formales, autores tradicionales que siguen siendo vigorosos y apostar por nuevos proyectos que hagan circular voces de la poesía para la infancia en distintos formatos.

Las tendencias que impone el consumo digital, como una estética globalizada y la inmediatez, menguan la construcción de lo poético.

Si tuviera que recomendar libros álbum a promotores de lectura en formación, ¿cuáles elegiría y por qué?

Hace algunos años me invitaron a la Feria del Libro de Guadalajara. Tuve la oportunidad de presentar una conferencia sobre los libros que desafían el tiempo. Durante la preparación de esta charla pensé mucho sobre una categoría de libros que en otros contextos se conocen como “clásicos contemporáneos”. Son libros que han logrado mantenerse desde los años sesenta del siglo XX, aproximadamente, hasta nuestros días en los catálogos, a veces como parte de un rescate editorial. Me refiero a títulos como *Donde viven los monstruos*, de Maurice Sendak; *El árbol generoso*, de Shel Silverstein; *El expreso polar*, de Chris Van Allsburg, o *Los tres bandidos*, de Tomi Ungerer, solo por nombrar algunos. Esos libros tienen en común muchos lazos invisibles que hacen que desafíen el paso del tiempo, que sigan siendo amados por nuevas generaciones de lectores, y que irradien esa energía indescriptible que contienen los libros.

Existen muchos rasgos en común que tienen estos libros y que les otorgan perdurabilidad; por eso considero que son “maestros” que todo mediador de lectura debe conocer como parte de su formación. Un elemento fundamental es que someten a la “prueba de la relectura”: son libros que nunca se agotan, conectan con lectores de todas las edades, de diferentes generaciones y siempre ofrecen una experiencia significativa. Otro aspecto que mantienen en común es su sencillez: es una poética de la sencillez, diría yo, que ha sido fruto de procesos de decantación y síntesis admirables. Muchos de estos libros nos confirman cómo, sin grandes pretensiones, los mensajes más poderosos se sostienen en recursos esenciales. Lo que hay detrás de esa sencillez es justamente un tiempo de reflexión y muchas

horas de trabajo con el lenguaje, la imagen y el diseño. Existen otros rasgos que tiene en común estos libros, como la presencia de personajes entrañables, el manejo del elemento sorpresa o la seducción del lenguaje... Yo les diría a los mediadores que acuden a ellos, que partan de estos libros para consolidar su formación y su sensibilidad por el libro como objeto estético e insustituible.

¿Cómo imagina el ecosistema editorial en torno al libro impreso y digital en los próximos años?

Durante la pandemia se adelantaron algunos pasos a lo que puede ser el futuro de los ecosistemas lectores. Es inevitable que los formatos digitales y los libros interactivos crezcan en el consumo lector, así como los audiolibros, por un tiempo olvidados; los libros leídos en

Hay una tendencia a la *flash fiction*, a la ficción mínima, que ha impactado en la extensión de los libros que se producen en papel.

YouTube y la escritura colaborativa. Como nunca antes, los lectores tienen una oferta diversa, que implica el uso de distintos formatos y dispositivos, pero también hay cambios en la manera como se consume, y eso ha impactado en la manera como se

escribe. Hay una tendencia a la *flash fiction*, a la ficción mínima, que ha impactado en la extensión de los libros que se producen en papel. Las series han tenido un protagonismo, quizás como reflejo de los moldes seriales de la televisión. Y, por supuesto, todo lo que significa la literatura transmedia, las precuelas, secuelas y los llamados *spin-off* forman parte de un panorama muy distinto al que nosotros vivimos en nuestra infancia.

La evolución hacia la creación de muchos vasos comunicantes me parece formidable. Siempre seguirán existiendo mecanismos universales que atan a los lectores a una historia, esté contada con palabras, con voz o con imágenes. La fuerza de un relato, sus cargas emocionales, la tensión que te mantiene atado, la visión esperanzadora, unos personajes impredecibles y fuertes, todos estos rasgos seguirán siendo espléndidos para contar una historia. Muchas editoriales se están moviendo hacia las plataformas digitales, otras se mantienen atrincheradas en el libro impreso; existen muchos modelos de negocio y perfiles editoriales. Si hay algo que se va a imponer en el mundo editorial del futuro es esa diversidad y la convivencia entre distintos universos, el editorial, la televisión, las redes sociales... Yo soy muy optimista, a pesar de que otros rasgos ensombrecen el sector, como el exceso, la superficialidad y una compulsión por producir y tener vitrina, que son reflejo del enorme ego que tenemos los seres humanos.

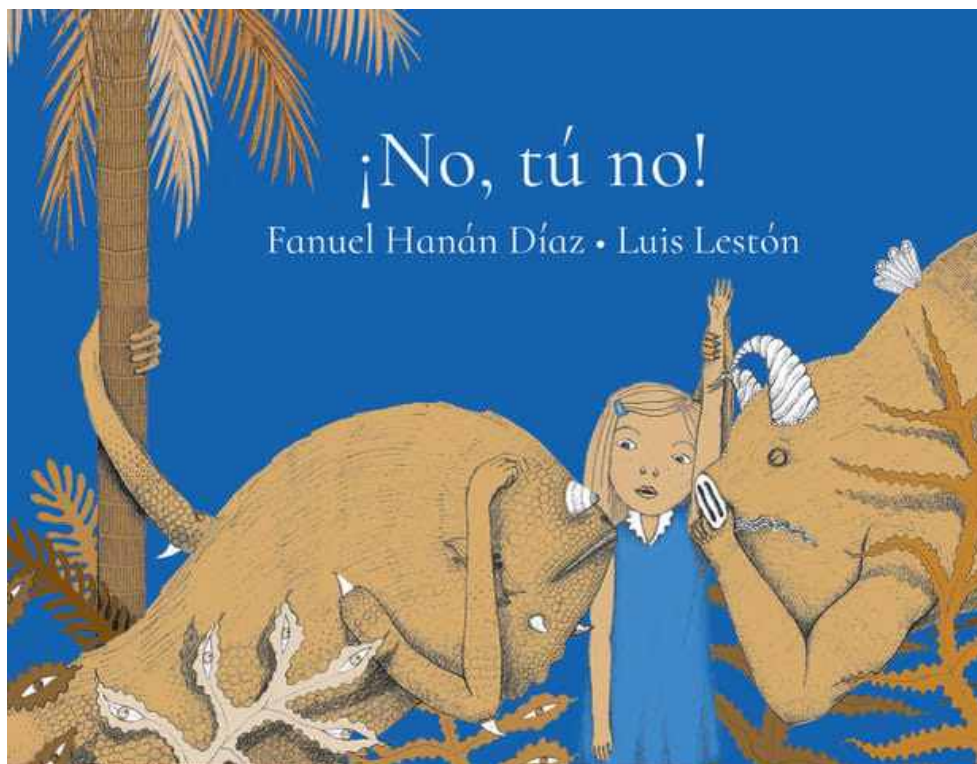
Si hay algo que se va a imponer en el mundo editorial del futuro es esa diversidad y la convivencia entre distintos universos, el editorial, la televisión, las redes sociales...

¿Qué propuesta plantea en su más reciente libro *¡No, tú no!*, ilustrado por Luis Lestón y publicado en México por Ediciones Tecolote?

Este libro surgió como una idea que fue tomando forma acerca del rechazo al que es diferente, pero en el camino tuvo un giro hacia otro aspecto que es más subversivo. Se trata de la “salvajización” del niño domesticado, de ese niño que ha sido aplacado por un sistema de reglas y de supervisión adulta, un niño al que no se le permiten muchas cosas porque hay usos sociales que las limitan, como reír a carcajadas, ensuciarse, revolcarse en el piso... La infancia es un estado intermedio, en el que se comienzan a adquirir reglas, pero al mismo tiempo se experimenta la satisfacción por romperlas. Hay muchos personajes en la ficción infantil que representan este arquetipo del “niño salvaje”, como Alicia, Tom Sawyer, Pippi Calzaslargas, Elvis, Max, Charlie...

La idea central de esta historia es la de una niña perfecta, llamada Roberta, que se topa con un par de seres pantagruélicos en un bosque. Ella desea jugar con ellos, pero, para que la acepten, debe sufrir una transformación, que es más bien interior: debe “monstrificarse”, recuperar su lado salvaje. En otras palabras, debe perder esos rasgos que la han hecho civilizada para entrar en un territorio que es el mundo del juego, donde se actúa siguiendo las emociones no contenidas.

Yo recuerdo en mi infancia que solíamos pasar vacaciones en una hacienda de la familia, donde coincidíamos siempre con algunos primos. Nuestro mundo de juegos era realmente salvaje, peligroso a veces: subíamos a los árboles, perseguíamos iguanas, comíamos mango sin lavarnos las manos, hurgábamos en recovecos a ver si conseguíamos



una serpiente, volábamos cometas a campo abierto y algunas veces nos acostamos sin bañarnos. En el proceso de escribir esta historia me vinieron muchos de esos recuerdos a mi mente. Las ilustraciones de Luis Lestón son maravillosas; creo que superaron en mucho todo el ecosistema que habíamos soñado para este libro. Algunos me han comentado que es un homenaje a Maurice Sendak, pero, en realidad, no. El homenaje es más bien a la felicidad, al deseo de conectarse con un lado muy necesario de nuestra humanidad.

Un libro álbum surge porque existe un concierto de mentes creativas y, en este caso, Monica Bergna, la editora, fue la que impulsó muchas ideas que le dieron forma al libro. Así que quedamos contentos con el resultado. El libro fue traducido al francés, ganó el premio Tatoulou en Francia, ganó el premio de la Fundación Cuatrogatos de Miami, tuvo una reseña larga en *Esfera Cultural* y un reportaje en *El Espectador* de Colombia... En fin, es un libro que ha tenido un camino exitoso.

En una entrevista para *El Espectador* afirmó: "La literatura infantil ha sido asaltada por lo políticamente correcto". ¿Qué ha querido decir con esta afirmación?

En referencia a mi comentario anterior, creo que la sobreproducción ha afectado enormemente el circuito de la literatura infantil porque sepulta muchos libros que son valiosos, los relega al cuarto del olvido en muy poco tiempo. Esta sobreproducción no es un signo saludable de que haya una comunidad lectora fuerte; es sencillamente un efecto comercial. Para que ese circuito pueda funcionar, las editoriales cortan trajes a la medida de las comunidades que adquieren libros, lo que inevitablemente implica hacer concesiones: no hablar de ciertos temas; no mencionar ciertas palabras; asumir posiciones ideológicas que no afecten la sociedad patriarcal, con todo lo que ello implica; privilegiar ciertos contenidos que los adultos aman, como la relación con los valores y las enseñanzas explícitas... Por eso digo que la literatura infantil, a diferencia de otra literatura, está asaltada por lo políticamente correcto, porque es un territorio más sensible para que se "eduque" al ser humano y se experimente con las ideas pedagógicas o temas que se deben trabajar en la escuela.

Hay oleadas de acuerdo al momento: un día se imponen las niñas protagonistas; otro día el acento se pone sobre las relaciones familiares no convencionales; en otro momento se plantean los estereotipos de roles; y cuando la migración se hace álgida, entonces es el tema de moda. Son muchas aristas de lo que llamamos políticamente correcto, una tendencia que ha sido demolida por James Finn Garner en sus *Cuentos infantiles políticamente correctos* y que sigue siendo erosiva en la literatura infantil.

Vínculo electrónico a un libro publicado por la Universidad de Castilla La Mancha que se puede descargar gratuito donde se toca el tema de lo políticamente correcto en uno de los capítulos.

<https://publicaciones.uclm.es/sombras-censuras-y-tabus-en-los-libros-infantiles/>

Venezuela ha experimentado un fuerte movimiento migratorio en los últimos años. ¿Qué obras recomendaría para que los niños comprendieran el proceso de migrar?

Hace algunos años presenté una conferencia en la Biblioteca Vasconcelos (México) titulada “Migración y violencia en la literatura infantil latinoamericana”, que luego he dictado en otros países. Hay muchas ideas fuertes en esta charla. Una tiene que ver con lo que consideramos violencia de acuerdo con la pirámide de Galtung: aquella violencia que es visible y aquella que es invisible. Y en esta zona de invisibilidad están los niños, muchas veces protagonistas silenciosos de estos grandes dramas, de episodios muy dolorosos que implican dejar atrás el hogar de manera intempestiva, de padecer hambre y frío, de ver personas morir. Y esto es lo que ha pasado ahora con muchos niños venezolanos que viajan con sus familias o solos hacia el Sur, un recorrido que he visto con frecuencia, ya que por un tiempo estuve viajando por carretera de Bogotá a Ibagué, o de Cali a Popayán... Es una ruta que comienza en Cúcuta, atraviesa el inhóspito páramo de Berlín y sigue hacia la frontera con Ecuador. Es triste. Siempre hay niños en esas largas marchas. Aquí nos dicen “caminantes”, que es lo que somos ahora: parecemos fantasmas, envueltos en cobijas y con una botella de agua en las manos.

Hay libros muy valiosos que tienen la virtud de recoger esa voz de los niños, una voz que se ha silenciado. Libros como *Migrar*, de ediciones Tecolote, ganador del premio New Horizons de Bologna, que me parece muy buen libro para contar este drama, pues está contado desde una perspectiva auténtica en primera persona. *La noche más noche*, escrito por Sergio Andricaín, ilustrado por Quim Torres y publicado por Ediciones El Naranja, asume también la voz de un niño balseiro que huye junto con su familia en una embarcación rudimentaria desde Cuba a Estados Unidos. Y otro libro que me parece bien logrado para la construcción de la voz infantil es *Lo que una vez hicieron los alienígenas*, escrito por John Fitzgerald Torres y publicado por Editorial Norma. En esta historia se plantea el tema de la migración venezolana en Colombia, con una mezcla muy interesante de fantasía y aflicción en un escenario realista. Hay muchos libros que puedo nombrar sobre la migración. El abanico es amplio, pero estos tres me parecen apropiados y contundentes para crear empatía.

Vínculo electrónico de la conferencia llevada a cabo en la Biblioteca Vasconcelos el 13 de noviembre 2017 en el contexto del XIX Seminario Internacional de Fomento a la Lectura de la 37 FERIA Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ).

https://www.youtube.com/watch?v=qpjNQwsjSvE&ab_channel=BibliotecaVasconcelos

¿Qué importancia tiene la literatura infantil en los hogares en tiempos de cuarentena por el nuevo coronavirus?

Los efectos del encierro han sido muy significativos. Hemos recuperado el silencio, el consumo responsable, un manejo distinto del tiempo y la vida en familia. En ese sentido, los libros ofrecen excelentes pretextos para reunirnos, para

sentirnos acompañados y, de alguna forma, disparan reflexiones en momentos que son tan definitorios como esta pandemia. Los libros convocan, permiten instalar muchas conversaciones en el interior del hogar y pueden suscitar muchas prácticas que han sido olvidadas, como leer juntos, opinar sobre un tema, crear o buscar información. Además, los

Los efectos del encierro han sido muy significativos. Hemos recuperado el silencio, el consumo responsable, un manejo distinto del tiempo y la vida en familia.

Los libros convocan, permiten instalar muchas conversaciones en el interior del hogar y pueden suscitar muchas prácticas que han sido olvidadas, como leer juntos, opinar sobre un tema, crear o buscar información.

libros generan un impacto emocional incuestionable, especialmente en estos momentos en que crecen la angustia y la incertidumbre. Hoy más que nunca, los libros son “refugios”. Esa me parece una palabra hermosa, porque los libros acogen, te permiten estar contigo mismo, te acompañan, otorgan esa sensación de cobijo. Muchas veces te hacen olvidar el mundo externo porque te hacen recorrer otros

tiempos y otras vidas. Ese es el poder más fascinante que tienen los libros, el de romper el concepto lineal del tiempo y la sensación de que vivimos en una sola dimensión.

Vínculo electrónico del artículo “El tiempo, leer en familia”:

<https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/leer-en-familia-cuando-los-libros-encantan-a-grandes-y-a-chicos-557353>

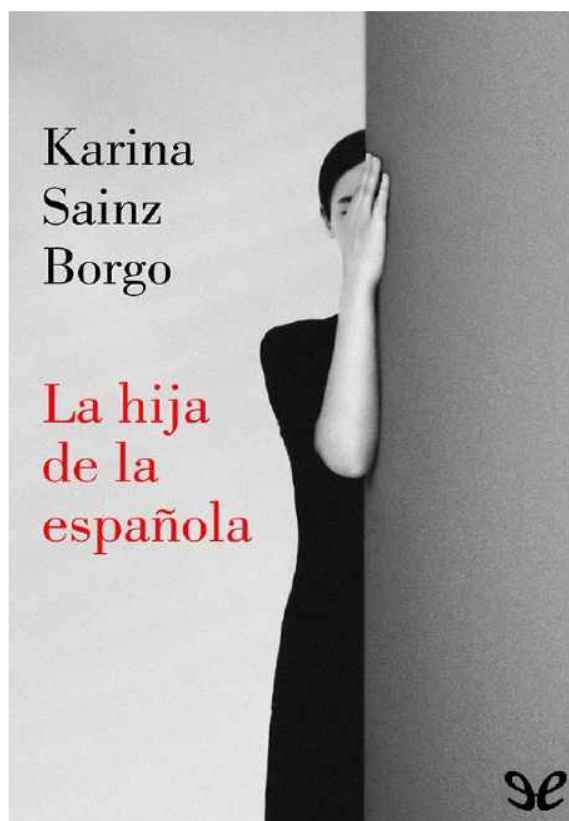
Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Primavera* / 2020 / acrílico sobre lienzo / 150 x 180 cm

Reseñas



Karina Sainz Borgo,
La hija de la española
Madrid (España),
Editor digital: Epublibre,
2019, 127 páginas.

María Alejandra López Chacón

Universidad de Los Andes, Venezuela

mariaalejandra-lopezchacon@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3988-0220>



Karina Sainz Borgo nació en Caracas en el año 1982. Se formó como periodista y viajó a España en el 2006 donde se consolidó como escritora. Es la ganadora del premio Henry Prize (2021) de relatos cortos. Entre sus obras periodísticas destacan *Caracas hip-hop* (2007) y *Tráfico y Guaire. El país y sus intelectuales* (2007); mantiene el blog *Crónicas Barbitúricas*. Entre sus dos novelas destacan *La Hija de la Española* (2019) y *El Tercer País* (2021). Su propuesta narrativa *La Hija de la Española* (2019) inicia con la imagen de la muerte de Adelaida Falcón, una madre rodeada de circunstancias caóticas y violentas en la sociedad venezolana en proceso de transición. La voz narradora de Adelaida Falcón, la hija de la fallecida, es el personaje protagonista que a su paso se desencadenan una serie de hechos fortuitos que la llevan a extralimitarse en el proceso de duelo. Describe, a través de sus recuerdos, la cercanía afectiva con su madre “Mi madre era un faquir. Una mujer discreta y sin lágrimas que al abrazarme levantaba un paraíso entre amas (...)” (p. 25). De igual forma, narra cómo deja su antigua vida para usurpar la de su vecina, Aurora Peralta, expresado en el siguiente fragmento “Tenía que hacer algo con el comodín que la muerte de Aurora Peralta había colocado en mi camino, podía por qué no, hacerme pasar por ella” (p. 92). Sainz aborda diversos temas controversiales que permiten la lectura de dos contextos cercanos, Venezuela y Colombia, dada la situación vivida por la protagonista tanto en el entorno profesional como en el plano afectivo y sentimental. Los personajes en interacción resaltan la crueldad social por incidencia del contexto político y las limitaciones económicas referidas. Asimismo, temas como la devaluación de la moneda, la desestabilización social, el abuso de poder, el odio, la ambición, el fanatismo, la migración son algunos de los percibidos a lo largo de la narrativa. Aunado a las situaciones vivenciales de Adelaida Falcón quien, a su modo, también refiere la precariedad de los servicios públicos. Sainz muestra una estrategia discursiva en un juego ficcional del pasado y el presente en un ritmo de acontecimientos que ascienden contrastando el antes y el después histórico de Venezuela. Aunado a la imagen alegórica de la madre “Te parecías mamá, al país que yo di por cierto. Al de los museos y teatros a los que me llevabas. Al de los que cuidaban la presencia y los modales” (p. 103). *La Hija de la Española* (2019) es una narrativa interesante expresada con un lenguaje preciso y directo, refiere la realidad actual y sugiere analizar el futuro desde fragmentos como “vimos cómo el país se transformaba en un esperpento.” (p. 65), expresión que lleva al lector a reflexionar en la siguiente interrogante ¿hasta qué punto llegará el caos social en Venezuela?

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Paisaje de invierno IX* / 2020 / acrílico sobre lienzo / 140 x 130 cm

Cuento

¿Afrodescendiente yo?

Rubén Darío Jaimes¹

Universidad Simón Bolívar, Venezuela

rdjaimes.m@gmail.com / rjaimes@usb.ve

Olalla Andrade mandaba sus pensamientos por delante de sus pasos, saboreando todavía los almíbaros de una exquisita velada con Vicario Sánchez. El golpeteo muy seguidito de sus tacones sobre la banquetta aceitosa se multiplicaba a lo largo de la vereda como asustadizos roedores que se disolvían al atravesar cualquier sombra proyectada por la luna. Cada cierto tiempo, una andanada de luz blanca escapaba de su dentadura cuando una sonrisota se le escabullía de los recuerdos más recientes. Si alguien estuviera en el otro extremo de la vereda, seguramente percibiría una presencia fugaz, intermitente entre claro y claro de la noche, los de la luna y los de su sonrisa. Solamente el ruido de los pasos brindaba la certeza de que alguien se acercaba ensimismado. Olalla permanecía ingenua de cualquier imponderable del camino, seguramente confiada de la protección que le brindaba Ogún Balendyo. Por esa razón había rechazado al pretendiente la escolta ofrecida galantemente, porque era innecesaria, que ella se llegaría sola hasta su casa, que al fin y al cabo quedaba muy cerca; y también sabía ella que con ese gesto se hacía desear un poquito más, lo cual era muy conveniente, según le habían aconsejado sus cartas. Porfiada como era, se dejaba acompañar únicamente por su voluntad a esa hora de la madrugada. ¡Ah, tan buenmozo ese Vicario! ¡Como pa´ sacale cría y mejorá la raza! –y las aguas bautismales se le alborotaban secretamente en su intimidad, pero prefería aguantarse las ganas y esperar un tantico más. Bajo el brazo, acomodaba un poco mejor el bolso donde venía su dinero bien arrebujado. Primero había contado cada billete uno a uno, sin atropellarlos, sumando en su mente, luego los cuadró encima del mantel carmesí de la mesa de consulta, introdujo el fajo dentro de una bolsita de papel, la envolvió con un pañuelo rojo y finalmente prensó todo con una banda elástica y una poderosa oración; mas pensaba que la mayor protección del producto de la jornada estaba a cargo del amuleto que ella misma había montado en fecha propicia y sagrado ritual con la ayuda del “Viejo”. Así solía llamarlo, el Viejo, cuando el asunto estaba dentro del círculo personal o de sus amistades más queridas; y también solía nombrarlo con el otro apelativo de Santiago Matamoros, cuando ella presentía que su consultante requería identificar el mayor abolengo de aquel espíritu tan reclamado para guerrear; aunque a ella le

1. Rubén Darío Jaimes Martínez (Caracas, 1964) es narrador, crítico literario y profesor titular jubilado de la Universidad Simón Bolívar en Caracas. Tiene publicados los libros de crítica literaria: *El imaginario del muy diablejo* (El perro y la rana: 2007), *La historia desde el capricho o los caprichos de la historia* (Fondo Editorial del Ipasme: 2011) y *El delicioso arte de trocar la historia* (Equinoccio: 2018). También cuenta con el libro de cuentos *Por el aroma yo lo sé* (Equinoccio: 2009). Tiene inédita una novela histórica y un libro de ensayos y actualmente adelanta la escritura de una novela y un segundo libro de cuentos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4756-2049>



gustaba más bien usar el nombre de Ogún Balendyo, cuando lo previsto por el tabaco debía sonar de lo más sentencioso o cuando requería invocar su manifestación más incandescente. Ogún Balendyo, Santiago Matamoros y el Viejo era clara u oscuramente, según se perciba, una Santísima Trinidad de cierta manera. Las estrellas y la Luna, por no incluir a los otros habitantes de las altas esferas celestes, seguían reacomodándose en el firmamento de aquella noche, procurándose un palco para asomarse entre los parches que dejaban entrever las nubes apuradas y que impedían enterarse verazmente de lo que estaba por suceder. En un desplante de suprema altanería, estas se cerraron por completo para impedir cualquier intromisión celestial. Toda la vereda quedó para Olalla como una boca negra y amenazante.

El oscurecimiento pleno y sorpresivo detuvo a la negra de sopetón a media vereda. Sintió erizarse su piel al reencontrarse con aquel recuerdo de la niñez, el mismo que había depositado en el fondo de su maleta apenas bajó del avión en esta tierra nueva.

– Mami, no quiero ir. ¿Por qué siempre tengo que ir yo a buscarlos entre tanta oscuridad, si yo soy tan chiquitica? –y la negrita se batía no con altaneros brazos en jarras, como era muy frecuente en ella, sino con un encogimiento suplicante de misericordia para consigo misma, como si quisiera con aquella postura resumirse más y más, volverse insignificante, hacerse ínfima, saberse minúscula, diminuta, para poder perderse en la inmensidad de la nada.

-Precisamente porque eres chiquita y, sobre todo, porque eres negrita negrita, como tu muñeca –le respondía amorosamente su madre al tiempo que el corazón acometía para desbordarla en llanto, pero tomaba una respiración profunda, le alisaba la faldita de flores multicolores a su hija y proseguía- Porque Dios quizás te dio ese color tan bonito para cumplir este destino.

Hacía varias semanas que los *marines* habían desembarcado en Santo Domingo con sus humanidades apolíneas bien apertrechadas con promesas de libertad, democracia y libre comercio. Invadieron con sus cabellos rubios y con sus dientes rubios, como bien pudiera pregonar un cantante panameño. Estos gringos arribaron dizque a remediar los desmanes producidos por un cuentero de piel quebrada, que había logrado embaucar a tanto ignorante de la isla con su verbo altisonante hasta hacerse presidente del país. Después devino el tradicional *coup d'état* de una Junta Militar para restituir el orden, que derivó en mayores calamidades y que daría paso a su vez a otra insurrección para reponer a Juan Bosch en el poder. Entre quienes defendían a la Junta y quienes pugnaban por la restitución de Juan Bosch en el gobierno se colaron cuarenta y dos mil rubicundos ángeles salvadores, que no hablaban pizca de español ni de *patois*, pero que sin necesidad de mediar palabra alguna disparaban con sus fusiles y desechaban los cadáveres de los soldados levantiscos en el fondo de una hondonada en la ciudad de Santo Domingo. Aquella sima abría sus fauces inmensas cada noche. A intervalos discontinuos escapaban murciélagos que revoloteaban

con formas de ayes y lamentaciones de quienes habían sido arrojados allí, dados por muertos, sin tener todavía vocación de difuntos.

—Olallita, mi amor, solamente tú puedes ayudar a esos infelices moribundos—le suplicaba su madre con la mirada, aun sabiendo que en aquella petición se le iba también la vida.

—Pero me da mucho miedo cuando esas luces comienzan a buscarme entre los matorrales —y la negrita se recogía en un gesto con sus manos sobre sí misma.

Olallita sintió por un momento que no podría atravesar la alambrada de púas que habían instalado los *marines* para evitar el paso al lugar de alguna persona no autorizada. En ese momento ella podía decir con exactitud dónde estaba agazapado cada grillo, escarabajo, lagartija, ciempiés, alacrán y cucaracha conchuda del monte. Los vigías gringos atasajaban la noche con sus reflectores, rastreando, buscando minuciosamente un pretexto para disparar. La alambrada marcaba con exactitud los linderos de la necrópolis establecida por órdenes directas del Pentágono. Olallita se impulsaba un poquito más con los talones y sus ropitas se embebían de un barro sanguinolento, que resultaba dulzón al paladar y amargo a las entrañas. Apretaba contra su pecho con devoción suprema esa manta que su madre le había encargado llevar consigo. Aquella prenda podría significar una vida más, aunque la suya podría ser contada como una menos, si la descubría un *marine* francotirador. Se detenía para cederle paso a otra cuchillada de luz que seguía rumbo al ruido que se escuchó del otro lado de los matorrales. Una rata inmensa como un jabalí saltó sobre ella para guarecerse también del peligro. Pasado el susto, pudo percatarse de la complicidad establecida entre la profunda noche y su negrísima piel de suave muñequita de trapo con cabellos de enroscada lana gruesa. La niña aguzó al máximo el oído, pudo diferenciar el ulular de un ave lúgubre de otro ruido, asomado apenas en el umbral de audición, un lastimero sonido de localización incierta. Se encomendó como le había enseñado la abuela Aura, «Ya sabes, Jesús sacramentado adelante y tú atrás» —recordó el ademán sagrado de la abuela que le indicaba el rumbo con la palma recta de la mano siguiendo a la otra que la precedía en el gesto y agregaba— «Y tú allí, pegadita a Jesús». Olallita se persignó y partió como un gusanito que se impulsa con su cuerpecito hecho miedo entre el lodazal, encorvándose una y otra vez hasta aproximarse hasta el moribundo, que con sus lamentaciones había competido con las otras nocturnas criaturas del monte.

Olalla recordaba, como si lo hubiese catado apenas ayer, el característico sabor de la muerte, que era idéntico al de la vainilla, que se cree que se paladea pero que en realidad se huele.

— ¡Sentí su olor en la boca, mamita. En la boca. Te lo juro, mamita linda! —y la niña no decía más sino que se apretujaba entre sus brazos como queriendo incrustarse nuevamente dentro

su vientre materno y desprenderse al mismo tiempo de toda esa sangre que la envolvía, sangre de muchos y sangre de nadie al mismo tiempo.

Olalla viró la cabeza suavemente, husmeando entre la oscuridad de la vereda el origen de ese olor tan conocido, tan característico e irrepetible, el mismo que la impregnó aquella vez en la hondonada. Cerró los ojos y quiso que su piel tuviese ampollas hipersensibles como las de los tiburones, que les permiten detectar la posición de sus presas. Ella las necesitaba para descubrir entre las sombras aquella presencia que la reclamaba con urgencia, que la llamaba. La memoria la trasladó a un pasado todavía más remoto, y es que la Mnemosina es traviesa por añadidura. Olalla hubiera querido hacer como hizo su padre en aquella ocasión desesperada.

—¿Te gusta el moro dominicano, Olallita? —le decía su padre mientras le acercaba la cucharadita a la boca. Ella estaba sentada a goce pleno sobre el fornido muslo de él. Encima de la mesa, dos platos de comida: el de él, en resguardo para cuando terminara de alimentarla a ella; y el de ella, que se movía a cada nada sobre el mantel de hule estampado con frutas tropicales. Bajo la mesa, Dios conmigo, el único perro en muchos kilómetros a la redonda— Algún día te voy a dejar un don que me dio mi madre. —Al padre le gustaba darle la comida a su pequeña en esa mesa afuera de la casa, porque le daba sensación de libertad y plenitud.

Apenas levantaba la noche su carpa desde el horizonte, cuando Dios conmigo saltó erizado como una bestia mitológica, ladrando con una furia inusitada. Del boquete de la puerta de la casa rural salió la madre, que en un solo movimiento tomó la niña en brazos, los platos, los cubiertos y se introdujo nuevamente en la casa, para no dejar señal identificable. Del padre, nadie supo qué hizo. De entre los matorrales, cubriendo el perímetro de la casa, surgió un contingente de soldados del dictador Rafael Leónidas Trujillo, que tenía como única misión la de capturar vivo o muerto al proscrito. Habían vigilado la casa y no les quedaba duda de que lo tenían rodeado. No tenía escape posible. Empuñando sus fusiles, avanzaron por el escampado, cerrando el círculo y muy seguros de la efectiva emboscada. Entraron en tropel y con aquel derroche tan propio de los militares.

—¿Dónde está su marido? —y uno de los soldados amenazó con descargar un culatazo del fusil sobre la cara de la mujer, quien sin dar el menor rastro de alteración respondió al requerimiento. De la niña no se esperaba ninguna respuesta, porque a todas luces todavía no hablaba con palabras.

—Aquí no está —abrevió la madre en la respuesta para no dejar algún cabo suelto.

En las habitaciones se escuchaba el ruido de los enseres del hogar volteados con patadas y manotazos. La madre salió de la casa para cerciorarse de que su marido no había sido prendido por los militares.

—Sabemos que está aquí. Lo vimos. No crea que somos pendejos –al oficial se le encendía la mirada con una refulgencia avivada por la imposibilidad de poder concretar con hechos lo que sus palabras aseveraban.

La madre solamente se encogió de hombros como murmurando con el gesto “Si usted lo dice, así será”. Revolvieron hasta las ánimas y no encontraron al hombre. Cuando el oficial desenfundó el revólver y lo puso en la sien de Olallita, para obligar a la madre a delatar a su marido, el gruñido de un segundo perro surgió amenazante de debajo de la mesa. La mujer y la niña vieron que junto a Dios conmigo había un perro negrísimo con unos ojos que parecían más de humano que de fiera. El oficial también lo vio con inquietud.

-No hay nadie más en la casa, mi capitán, y nadie ha burlado el cerco.

-Otro día será –con resignación desmontó el gatillo, enfundó el arma y ordenó abandonar la propiedad.

Olalla hubiera querido esa noche metamorfosearse como el compañero de Dios conmigo, para gruñirle a la muerte una vez más, para desenmascararla en su emboscada traicionera, sobre todo ahora que había conseguido un hombre que le interesaba más de lo que alguna vez pudo soñar.

—Por aquí, por aquí – apenas un susurro se percibía como brisa proveniente de entre unos rastros. Olallita no podía verlo, aunque lo escuchaba, porque el soldado era tan negrito como ella. El gusanito ajustó el rumbo para acercarse al suplicante, quien perdió toda esperanza cuando vio que su salvadora a lo sumo tendría ocho años. Miró con resignación las heridas que lo martirizaban en un costado y en la pierna, se quedó como interrogando el firmamento acerca del destino final de su alma y fue desvaneciéndose en un pozo todavía más profundo. Parecía destinado a ser enterrado al día siguiente, cuando la pala mecanizada *Caterpillar yellow* lo cubriera con tierra húmeda de lágrimas. Entonces alcanzó a decirle:

— Me llamo Esculapio Rendón y mi mujer se llama... – balbuceó un nombre ininteligible y agregó luego de tragar la sequedad que lo martirizaba- Búscala y dile que morí como un valiente. Invéntale una historia bien bonita... para que se sienta muy orgullosa de mí.

—Te voy a sacar de aquí, si me ayudas un poquito –Olallita compensaba con voluntad lo que pudiera faltarle de fuerzas. Le infundió confianza al herido y lo trajo de más allá del Masacre, donde ya deambulaba solito y a pie. La niña extendió la manta, la acarició con las palmas de sus manitas más que alisarla y le pidió al herido que la ayudara a colocarse sobre la tela- Pon un poquito de tu parte y me ayudas a acostarte aquí. Así te puedo llevar arrastrando hasta la alambrada – y como si un tercer espíritu los hubiera asistido, Esculapio Rendón quedó tendido en el sitio indicado. Olallita desanduvo el camino, pero esta vez no era un gusanito sino una laboriosa hormiguita negrita que con cada resoplido bregaba para alcanzar el destino propuesto, antes de que el amanecer los delatara fatalmente. Las pausas

en el trayecto, causadas por los navajazos de luz que como sabuesos se detenían a ratos para olfatear las sombras de un sector específico de la necrópolis, hacían interminable el trayecto definitivo. Ya un despunte aclaraba tímidamente el horizonte, pero no, era una sensación producto de la fatigosa jornada.

-Déjame aquí, niña. Ya has hecho demasiado –Olallita lo miraba como queriendo voltearse y emprender la fuga, entonces se llenaba de su negrura más luminosa y redoblaba sus esfuerzos para salvar a aquel moribundo.

Olalla recordó que en esa ocasión quiso tener el poder de metamorfosearse como había escuchado en los cuentos de la abuela Aura, que no eran fábulas tontas para niñas bobas, sino que eran historias verídicas. Había un tal Antonio el bacá, quien había recibido la función de transmutador de su propia forma: un día emprendía vuelo como lechuza, otro se arrastraba como serpiente para tentar a las señoritas y al siguiente embestía como rinoceronte cegato. La niña quiso en aquel entonces ser fornido buey con aperos bien ajustados para emprender de un envión la salvación de Esculapio. Apenas hacía un rato que Olalla había tocado el tema de las historias de la abuela Aura como sobremesa con Vicario Sánchez. La sonrisa complaciente del mulato café con leche la había incomodado un tanto, pero habría que darle chance, dejar que se le disolviera un tanto aquel barniz racionalista moderno de la universidad. En algún momento el buenmozo disertó sobre las bondades de asumir la afrodescendencia sin complejos, con plenitud, al tiempo que degustaba su Amaretto.

– Ejercer la afrodescendencia, sin cortapisa –luego de aquella sentencia irrefutable, Vicario Sánchez pagó la cuenta, dejó una generosa propina sobre el platico, se levantó y como un siervo devoto de su ama, le quitó con suma gallardía el asiento a la dama para acompañarla. Olalla se vio halagada en extremo, como pudiera sentirse una legendaria reina etíope rumbo a su reconocimiento en el Foro Romano. «Ejercer la afrodescendencia, sin cortapisa» -quedó haciendo eco dentro de la cabeza, pero cuando detallaba el corpazo de su pretendiente, aquellas incomodidades tomaban rutas muy diferentes.

Olallita estuvo a punto de rendirse cuando presumió que el soldado había muerto. Acercó su mejilla lo más que pudo a la nariz del hombre y captó muy debilitado un hálito de vida. Miró sus manitas tiznadas de vida y las usó con todo su ser para por fin alcanzar la alambrada, antes de que llegara la aurora. Cuatro brazos salieron de los matorrales y terminaron de sacar al hombre para salvarlo. Su madre le lavaba su rostro con lágrimas y la premiaba con besos, arrumacos y bendiciones por haber salvado otro cristiano más durante esa jornada. Así sucedió durante incontables noches, hasta que se acallaron aparentemente los lamentos de los moribundos. Con el tiempo, se fueron los gringos y quedó gobernando el hambre y la carencia.

Olalla escuchó claramente el ruido detrás del muro, cuando cayó un objeto metálico al suelo. No le quedaba duda alguna, la muerte le tejía de nuevo una celada, quizás la

definitiva, la de verdad. Las rodillas se le ablandaron bruscamente y una mortaja fría la bañó de improviso. Buscó fortalecerse con las imágenes gratificantes y halagadoras de la velada, recurrió a la frase que le ofrendó Vicario Sánchez: «Ejercer la afrodescendencia, sin cortapisa». Tal vez –pensó, pero la sentencia no la ayudaba a dar un paso más. Entonces recordó a su madre contestando con firmeza al oficial, sin amedrentarse; a su padre amoroso, gruñendo como burla más bien desde debajo de la mesa, junto a Dios conmigo; de la abuela Aura, transmitiendo los hechos verídicos de Antonio el bacá; se vio nuevamente sus manitas negras arrastrando a Esculapio Rendón hasta la vida, contra toda adversidad insuperable; sintió la presencia del Viejo, que nunca la desamparaba; y fue entonces cuando se preguntó a sí misma con sinceridad:

– ¿Afrodescendiente yo? ¡Como nie! Negrita y rechincha, sin cortapisa. – Entonces rezó con voz firme – «Yo soy Ogún Balendyo y vengo de Los Olivos, a darle la mano al enfermo y levantar al caído» – y se reinició nuevamente el golpeteo muy seguidito de sus tacones sobre la banqueta aceitosa, Olallita avanzaba dispuesta a confrontar lo que propusiera el camino.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Río en primavera* / 2018 / acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm

**Trabajos de grados de Maestría
en Literatura Latinoamericana y
del Caribe (2018-2020)**

Universidad de Los Andes
Núcleo Universitario del Táchira
“Dr. Pedro Rincón Gutiérrez”

Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe
Trabajos de Grado aprobados (2018-2020)
Camilo Ernesto Mora Vizcaya

La Universidad de Los Andes, institución bicentenaria de una larga tradición humanística, tiene en los estudios de postgrado del área literaria tres programas de maestría y un doctorado. En la sede universitaria de la ciudad de San Cristóbal, estado Táchira, se encuentra la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, aprobada por el Consejo Universitario (25-07-1991) y por el Consejo Nacional de Universidades. La primera cohorte inició sus actividades académicas en el año 1992.

Hasta el año 2020, han culminado la escolaridad XI Cohortes y defendido exitosamente sus trabajos setenta y un (71) profesionales. Los títulos de los trabajos de grados son un reflejo de los principales tópicos de investigación del programa: Literatura regional; Literatura Venezolana, Literatura Latinoamericana y Literatura del Caribe. Las temáticas predominantes son: el poder, memoria, violencia, errancia, soledad, mito, leyenda, imaginarios, horror, autobiografía, transgresión, erotismo, cuerpo intertextualidad y alteridad en la literatura. Todos los géneros han tenido oportunidad de ser estudiado: cuento, novela, poesía, dramaturgia y ensayo. Así mismo, ha tenido espacio para las lecturas de obras de artes en la pintura y el cine.

De modo que se presenta un listado de los textos producidos, para quienes deseen indagar en algún autor, género o temática que amerite su estudio.

Nº	TITULO	AUTOR(A)	TUTOR(A)	MES/AÑO
61	La tragedia de Vargas en <i>Pronombres personales</i> (2002) de Isacc Chocrón y <i>Noche oscura del alma</i> (2005) de Carmen Vicentí	Vanessa Nataly Castro Rondón	Dra. Bettina Pacheco	Febrero 2018
62	Carnavalización e intertextualidad como nexo entre la noción de mundo clásico y contemporáneo en la novela <i>Los peor</i> de Fernando Contreras Castro	Jairo Reniel Blanco García	M.Sc. Camilo Mora Vizcaya	Mayo 2018

63	Mito y poder en dos novelas de Iris Zavala	Jesús Alcedo Salamanca	M.Sc. Otto Rosales Cárdenas	Mayo 2018
64	Una aproximación desde la psicología arquetipal a la configuración de lo femenino en <i>Percusión y tomate</i> de Sol Linares y <i>¡Alto, no respire!</i> de Iliana Gómez Berbesí.	Olga Nathalie Prado	M.Sc. Fania Castillo	Junio 2018
65	Testimonio de una tragedia urbana: <i>No escuches su canción de trueno</i> de José Roberto Duque	Daniel Gilberto Quiroga Álvarez	M.Sc. Camilo Mora Vizcaya	Octubre 2018
66	Caracas Sangrante en la escritura de Alejandro Rebolledo y en la fotografía de Nelson Garrido	José Javier Chacón Contreras	M.Sc. Camilo Mora Vizcaya	Octubre 2018
67	Tres ciudades imaginadas en <i>El país de la canela</i> de William Ospina	Ciro Alberto Bautista Serrano	Dr. Luis Mora Ballesteros	Noviembre 2018
68	Entre la memoria y la oralidad, la historia de un pueblo llamado Cara de perro en <i>“Siempre brilla el sol”</i> de Héctor Edecio Escalante Ramírez	Cristian Carolina Pérez Contreras	M.Sc. Anderson Jaimes	Noviembre 2019

69	<i>Entre Saqueos y montoneras</i> de Karín Van Groningen, a la luz de la crítica de la razón literaria	Martha Medina	M.Sc. Gladys Niño	Febrero 2020
70	La literatura oral del pueblo Kaggaba: acercamiento hermenéutico y etnográfico al mito de la creación y otros relatos	Leidy Johanna Pinto García	M.Sc. Anderson Jaimes	Marzo 2020
71	Mitos del agua en <i>Construcciones sobre basamentos de niebla</i> (2006) de Ana Enriqueta Terán	María Alejandra López Chacón	Dr. Otto Rosales Cárdenas	Octubre 2020

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Desde el cielo* / 2019 / acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm

Índice acumulado de *Contexto* (1994 - 2021)

Índice acumulado de *Contexto* (1994 – 2021)
<http://erevistas.saber.ula.ve/contexto>
(actualizado el 05.02.21)

Marisol García Romero

Universidad de Los Andes, Venezuela
 profesoramarisolgarcia@gmail.com

Los datos presentes en este directorio fueron extraídos, en primer lugar, del repositorio institucional Saber.ula.ve y, en segundo, de la búsqueda de los autores en la Red, con el fin de presentar datos actualizados de los emails. Los investigadores que tienen dos instituciones de adscripción se debe a que una se refiere a su vinculación por estudios y la otra por actividad laboral. Hemos querido añadir el dato de si el autor es un egresado de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (MLyC), con la finalidad de visibilizar la presencia de estos autores en formación o egresados del posgrado al que está adscrita la revista. Creemos que este documento puede servir de guía a los estudiantes y tesistas de las maestrías de literatura en el país para contactar directamente a los investigadores y, en el caso de los gestores de *Contexto*, como es una herramienta de trabajo para la selección de árbitros. La abreviatura ND significa que el dato no está disponible.

Apellido y nombre del investigador/a	Institución / Dirección electrónica	Título y vínculo de los artículos / ensayos
Alba, Alexandra (4)	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela mariaalexandraalba@hotmail.com alexandraalbab@gmail.com	<ol style="list-style-type: none"> 1. Hug Godwin: Otra mirada de la transculturación http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18927 2. El reino del caimito: Deconstrucción histórica a través de una presencia real http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18946 3. El reino donde la noche se abre: Éxtasis poético y cuerpo propio http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29387 4. El olvido que seremos (2006) de Héctor Abad Faciolince: Poder y escritura en el marco de la ciudad http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45371
Albarracín Fernández, José (3) †	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela (Fundador de la revista)	<ol style="list-style-type: none"> 5. El problema existencial en <i>Abaddon, el exterminador</i> Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15041 6. Federico García Lorca. A 60 años de su muerte Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15477 7. La lógica de la catástrofe en la narrativa iberoamericana Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15062

Alcalde, Carmen Teresa	Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela catealcalde@hotmail.com	8. Poetisas venezolanas contemporáneas Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15479
Alexandre Baumgarten, Carlos	Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Brasil baumg@mikrus.com.br	9. <i>Las otras</i> , de Aimée G. Bolaños, y el viaje en dirección al otro http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18994
Alvarado Tenorio, Harold	Fundación Arquitrave, Cartagena de Indias, Colombia asdfghjkl.123456@ arquitrave.com	10. En el centenario de Julio Cortázar http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/39010
Álvarez Guedez, Rafael	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela casasnuevasqueaen @gmail.com	11. "Total Scope / Cine Perfecto", parodia e implicación del lector http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/31577
Amaral Campello, Eliane T.	Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Brasil elianeac@vetorial.net	12. Simulacros de una actriz en <i>A Doce Canção de Caetana</i>, de Nélida Piñon http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26405
Ambroggio, Luis Alberto	Academia Norteamericana de la Lengua Española lambroggio@cox.net	13. La memoria en la obra de las poetisas hispanocanadienses Yvonne América Truque y Carmen Rodríguez http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34058
Andrade C., Ender E.	Universidad de Los Andes, Táchira (MLyC), Venezuela enderandradecaicedo @gmail.com	14. Cervantes, Pierre Menard y Borges: Una apología del lector http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/31570

Antoine-Dunne, Jean	University of The West Indies, Trinidad y Tobago jantoine@fhe.uwi.tt	15. Haciendo palabra: La poesía de Jennifer Rahim. (Traducción: Andrés Seijas) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18974
Aragón, Arex A. (3)	Universidad Nacional Experimental del Táchira Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela arexaragon@cantv.net; arexaragon@hotmail.com	16. Aproximación a la obra poética la vida profana de Evaristo Jiménez, de Eduardo Mariño http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18907 17. A mistura principal em os patios do mercad... el juego polifónico de los trovadores medievales en la cultura popular del nordeste brasileño y la propuesta estética de Jorge Amado en la novela Tereza Batista cansada de guerra http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26406 18. Lo real maravilloso al otro lado de Latinoamérica... El sincretismo religioso como elemento conformador de la ficcionalidad en la novela nordestina http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29388
Araque Escalona, Juan Carlos	Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador juan.araque9454@utc.edu.ec	19. La literatura infantil y juvenil en la formación de nuevos lectores http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16243/21921927391
Arellano Duque, Antonio† (2)	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela	20. La educación en la encrucijada teórica de la modernidad y la postmodernidad Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15050 21. Espíritu de la época y universidad Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15087
Arellano Pérez, Jesús Oneiver	Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil aj.oneiver@gmail.com	22. Viajes textuales y desplazamientos de la memoria en <i>Santo Oficio de la memoria</i> de Mempo Giardinelli http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16834
Arribas García, Fernando	Universidad Simón Bolívar Equipo editor del Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina. ND	23. Lo popular / lo nacional en la novela realista-social anglocaribeña Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15044

Ascencio Chancy, Michaelle †	Universidad Central de Venezuela	24. Los dioses olvidados de Haití http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18950
Barazarte, William Efrén	Universidad Pedagógica Experimental Libertador - Maracay, Venezuela efrenbarazarte@gmail.com	25. La emancipación educativa de Cecilio Acosta (1818-1881) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46116
Barrera Linares, Luis	Universidad Simón Bolívar, Venezuela lbarrera@ucsh.cl/bar reralinares@gmail.com	26. Entre escritura pedagógica y literatura pedagógica. La multiplicidad de roles del escritor latinoamericano http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18890
Barreto González, Juan José	Universidad de Los Andes, Trujillo, Venezuela jjbg_60@hotmail.com, jujoba@ula.ve	27. De la incipiencia a la plaza contaminada: La esfera política en <i>Ídolos rotos</i> http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36249
Barreto Pérez, Osvaldo	Fundación Jóvenes Artistas Urbanos, Venezuela oscuraldo@gmail.com	28. Poesía visual en los bordes: Una mirada a la permanencia de un género escritural liminal http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16246/21921927394
Barrios, Roselin	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela roselinbarrios@gmail.com	29. El misterio de lo cotidiano: Una lectura del cuento "El misionero" de Kobo Abe http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/31578
Bartolomé Ayuso, Adolfo (2)	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela aayuso@tach.ula.ve	30. La tradición aborígen como palabra poética Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15063 31. Revisando nuestra didáctica de la expresión escrita http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18884
Baumgarten, Carlos Alexandre (2)	Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Brasil	32. Aproximaciones a la nueva novela histórica brasileña http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26407 33. Las otras, de Aimée G. Bolaños, y el viaje en dirección al otro http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/10855/10814

Benites Z., Daisy Y.	Universidad de Los Andes, Táchira (MLyC), Venezuela dbeniteszambrano@gmail.com	34. El imaginario del mar en <i>El libro de Apolonia o de las islas</i>, de Iris Zavala http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46123
Bello, María Eugenia	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela canalete@cantv.net	35. Espíritu de la época y universidad Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15087
Blanco García, Jairo Reniel	Universidad de Los Andes (MLyC), Venezuela jablagar@gmail.com	36. Aproximación al mundo clásico por medio de elementos intertextuales y carnalescos en la novela <i>Los peor</i> de Fernando Contreras Castro http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45459
Boadas, Aura Marina	Universidad Central de Venezuela, Venezuela auramarinaboadas@yahoo.es / aura.boadas@ucv.ve http://auramarinaboadas.blogspot.com/@AuraBoadas	37. Presencia del Caribe en la narrativa insular venezolana Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14321
Bohórquez Rincón, Douglas	Universidad de Los Andes, Trujillo, Venezuela djbohorquez@gmail.com	38. Poesía, política y amor en Edmundo Aray http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16837/21921927979
Bravo, Víctor (3)	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela comalameister@gmail.com victorbravo@ula.ve	39. Gravitación y levitación del cuerpo en la narrativa de Salvador Garmendia Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15040 40. El huracán y el imaginario del caos Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14324 41. Esplendor y enigma en la cultura maya http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16237/21921927385

Bustamante N., Jenny	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela jennybustamante@ula.ve/Jenny.bustamante@live.com	42. Los elementos clásicos en el diseño de los personajes de la comedia televisiva contemporánea http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18908
Cabrera Delgado, Luis	Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Cuba luiscd@cenit.cult.cu	43. Literatura y folclor: Un diálogo en la literatura infanto-juvenil cubana http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18995
Cáceres Gamboa, Brayhan Enderson	Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Rubio Universidad de Los Andes, Táchira (MLyC), Venezuela brayhancaceres@gmail.com	44. Cuerpo, pintura y grabado: Una mirada a las producciones artísticas de los pintores de Pablo Montoya http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/44544
Caicedo Pinto, Eli (2)	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela eli_cai_2006@hotmail.com eli.cai.2010@gmail.com	45. La Escuela de Poesía de La Grita: Un capítulo aparte en la génesis literaria del Táchira http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/31571 46. Literatura femenina y el taller literario Zaranda http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41150
Camacho Soto, Cristhian	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela soto4c@gmail.com	47. Distopía del poder en <i>Angosta</i>, de Héctor Abad Faciolince, <i>Las peripecias inéditas de Teofilus Jones</i>, de FedosySantaella, y otros textos latinoamericanos http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45375
Camargo, Elisa	Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez Universidad de Los Andes, Táchira (MLyC), Venezuela josefaeliscamargo@gmail.com	48. Textualización del silencio en la poética de Milagro Haack: <i>Cenizas de espera</i> y <i>Lo callado del silencio</i> http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45463

Camargo, José Eliel	Universidad de Los Andes, Táchira (MLyC), Venezuela eliel@ula.ve	49. La praxis socio-estética en César Rengifo Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15052
Camperos García, Karlin Andrés	Universidad Nacional Experimental Sur del Lago, Venezuela karlincamperos@gmail.com	50. El discurso en los márgenes: Los personajes psicóticos en la narrativa de Ricardo Piglia http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/1683
Campo Ramírez, Yady	Universidad de Los Andes, Táchira (MLyC), Venezuela yadycamp@gmail.com	51. Surgimiento, apogeo y extinción del Premio y Colección "Letra Erecta" de la Editorial Alfadil http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45376
Campos Atienzo, Daniela Rebecca	Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil danielacampos87@gmail.com	52. El desplazamiento como espacio del "entre-lugar" del crítico brasileño Silvano Santiago http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16835
Cardozo, Lubio † (2)	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela ND	53. Lo poético en un soneto de Cruz Salmerón Acosta Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15042 54. La fuerza de la vigencia en la poesía de Manuel Felipe Rugeles 1903-1959 Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15084
Carrera, Liduvina (2)	Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela lcarrera.carrera8@gmail.com/ lcarrera@ucab.edu.ve/ /liduvina-carrera.blogspot.com	55. La teoría en la praxis narrativa de Gustavo Luis Carrera http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18864 56. Mujeres de un solo zarcillo: a propósito de la novela de Cristina Policastro http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18887
Casanova, Carlos Guillermo (2)	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC) cgcd88.cg@gmail.com	57. Mismidad/alteridad - vida/muerte dentro del universo de ensoñación, en dos producciones literarias venezolanas http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41153 58. Juego de identidades, como expresión de la totalidad, en "El impostor inverosímil Tom Castro", de Jorge Luis Borges http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16238/21921927386

Castillo Linares, Francisco Armando (2)	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela franciscoarmandoc@gmail.com	59. ¡América Latina! Un continente de ruptura Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15051 60. Historia y ficción, un matrimonio incestuoso: Venezuela en tiempos violentos, siglos XIX y XX http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16249/21921927397
Castillo, José Ramón (3)	Universidade Federal da Integração Latino-americana, Brasil Universidad Nacional Experimental del Táchira, (MLyC) josecas99@gmail.com	61. Ariel/Ariel (La Tempestad de Shakespeare y una visión en la literatura latinoamericana) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18861 62. Fragmentos para una poética de la soledad http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18918 63. Violencia y transgresión en el lenguaje dramático de Rodrigo García y Diego Aramburo http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45372
Castro, Azucena	Universidad de Lund, Suecia azugreen33@gmail.com	64. Grafiás de la foto: El collage ekphrástico en Santa Evita de Tomás Eloy Martínez http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36255
Castro, Vanessa	Universidad de Los Andes, Táchira (MLyC), Venezuela vanessanatalyc@gmail.com	65. Narrar la realidad social venezolana al inicio del XXI en las novelas <i>Noche oscura del alma</i> (2005) de Carmen Vincenti y <i>Pronombres personales</i> (2002) de Isaac Chocrón http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45373
Cavallín Calanche, Claudia	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC) Universidad Simón Bolívar University of Oklahoma ccavallin@gmail.com ccavallin@ou.edu/ http://ccavallin.oucreate.com	66. La arquitectura de los nuevos escenarios de literatura Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15065
Cegarra, José Antonio	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC) UPEL, Rubio, Venezuela Universidad de Pamplona-Colombia upelcegarra@gmail.com	67. Modernización, ciudad y literatura http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18895

Cerde Cuitiño, Mario† (3)	Universidad de Los Andes, Táchira (Fundador de la revista)	68. Poetas de la ULA-Táchira en la década 1978-1987. Primera parte Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15043 69. Poetas de la ULA-Táchira en la década de 1978-1987 (segunda parte) Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15478 70. Los libros condenados de Adolfo F. Medina. Su mundo poetizado Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15083
Chacana Arancibia, Roberto	Universidad Austral de Chile, Chile roberto.chacana@ uach.cl	71. Buenos Aires, París, La Habana: Encierro y liberación en Cortázar http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/39013
Cheadle, Norman	Laurentian University, Canadá ncheadle@laurentian.ca	72. El Canadá americano de Alejandro Saravia http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34055
Claesson, Christian	Universidad de Lund, Suecia christian.Claesson@ rom.lu.se	73. Hacia una poética del cigarrillo http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36259
Contreras B., Álvaro (2)	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela alconber@gmail.com alconber@ula.ve alconber@yahoo.com	74. La angustia de la fragmentación: La narrativa de Enrique Labrador Ruiz http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18947 75. Itinerarios del cronista sobre Miguel Eduardo Pardo http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/44540
Corrales Suárez, Nelson Arturo	Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador nelson.corrales@utc. edu.ec	76. Realismo y vanguardia en la cuentística de <i>Los que se van</i> http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16842
Costa Puglione, Javier Omar (coautor)	Consejo de Educación Secundaria (CES), Uruguay javiercosta44@ hotmail.com	77. Partituras músico-literarias: dialogismos culturales en <i>La marquesa de Yolombó</i>, de Tomás Carrasquilla http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16839

Coutinho, Eduardo F.	Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil coutinho@imagelink. com.br	78. Logos y mythos en el universo narrativo de Grande sertão: veredas http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26409
Crespo Buiturón, Marcela	Universidad del Salvador marcela.crespo.buitu ron@gmail.com	79. El espacio urbano: De escenario a agente de la violencia en <i>El oficinista</i> de Guillermo Saccomano http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38402
Cristancho Albomoz, Sioli (2)	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela ND	80. Signados por una utopía. El eterno presente del imaginario Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15079 81. La narratividad y su significación simbólica en la novela histórica http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18925
Dávil Dezeo, Elizabeth	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela edaviladezeo@ gmail.com	82. Proceso enunciativo en tránsito: Del estilo musical al texto literario en los <i>Nocturnos de Chopin</i> y los <i>Nocturnos de Renée Ferrer</i> http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16245/21921927393
Dash, Michael	New York University, Departament of French michaeldash@nyu. edu	83. El teatro de la revolución haitiana. La revolución haitiana como teatro. (Traducción: Erwin Lacruz) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18937
De Castro, Nea	FundaçãoUniversida de Federal do Rio Grande, Brasil neamaria@bol.com. br	84. Los pájaros en la poesía de Lara de Lemos: El melancólico ejercicio de lo sublime http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26408
De Felipe, Pedro	Universidad de Lund, Suecia pedro.defelipe@rom. lu.se	85. Un cuarto de siglo en la búsqueda de la felicidad en tres novelas de Mario Vargas Llosa http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36262
De Freitas, Ivonne	Universidad Simón Bolívar, Venezuela ivonedefreitas@usb.ve	86. El regreso al "paraíso perdido": La infancia en Federico Vegas y Francisco Suniaga http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16238/21921927386

Deffis, Emilia I.	Université Laval, Canadá deffis@lit.ulaval.ca	87. El tango en la obra de Daniel Moyano: Exilio y memoria histórica http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41152
Delgado, Ángel	Universidad del Zulia, Venezuela ND	88. El elemento fantástico en la obra de Michael Ende http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18855
Denis, Beatriz†	Universidad Nacional Abierta, Táchira (M.yC), Venezuela. ND	89. Edoardo Crema: Un maestro y una concepción crítica Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15069
Enkvist, Inger (2)	Universidad de Lund, Suecia Inger.Enkvist@rom.lu.se	90. La sensibilidad moderna sobre un trasfondo histórico: La obra literaria de la novelista e historiadora María Elvira Sagarzazu http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18859 91. El sueño del celta de Mario Vargas Llosa y su trasfondo biográfico http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36261
Escalante, Richard	Universidad de Los Andes, Táchira, (M.yC), Venezuela riescar@gmail.com	92. Hibridación texto-imagen fotográfica en Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898 de Edgardo Rodríguez Juliá http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41154
Etcheverry, Jorge	Interlangues Language School, Canadá jorgeetcheverry@rogers.com	93. Poesía chilena en Canadá: Historia e identidades http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34060
Fraai, Jenny	ND	94. La lectura femenina Vol. 5, Nro. 7, 2001 No aparece el archivo en el repositorio
Fraile, María Dayana	Escritora y crítica literaria independiente dayanafraile@gmail.com	95. Los cuerpos de la modernización en la Venezuela del siglo XX: En Meneses, Rodríguez y Noguera http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45462
Fernández, Mireya	Universidad Central de Venezuela mireyafernandez2002@yahoo.com	96. Cambridge, la aventura del viaje y la reescritura de la historia http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18913

<p>Flores Ortega, Bernardo Enrique (2)</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela floresortega@hotmail.com; floresortegab@yahoo.com.mx</p>	<p>97. La doble mirada de Anfisbena. Ensayo sobre la novela homónima de J. M. Briceño Guerrero Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15061</p> <p>98. Sueños, pesadillas y otras fabulaciones de Borges Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15082</p>
<p>Gamboa, César R.</p>	<p>ND</p>	<p>99. Cándelas en la niebla. ¿Una novela histórica? Formato impreso Vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15475</p>
<p>García Jaimes, Kellys Xiomara (2)</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Táchira majayura21@hotmail.com</p>	<p>100. Ana Teresa Torres: Entre la memoria y el tiempo http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18922</p> <p>101. Gustavo Pereira una nueva mirada en la poesía indígena venezolana http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29391</p>
<p>García Malpica, Alejandro</p>	<p>Universidad de Carabobo, Venezuela agarciamalpica@gmail.com</p>	<p>102. La vida como una obra de arte Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15060</p>
<p>García, Donald (coautor)</p>	<p>Universidad del Zulia, Venezuela ND</p>	<p>103. El elemento fantástico en la obra de Michael Ende http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18855</p>
<p>Guauque Benítez, Sergio Edilberto</p>	<p>Universidad de Pamplona, Colombia sergioguauque@outlook.com</p>	<p>104. Partituras músico-literarias: dialogismos culturales en La marquesa de Yolombó, de Tomás Carrasquilla http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16839</p>
<p>Giménez Saldivia, Lulú</p>	<p>Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Venezuela. ND</p>	<p>105. Esperando a los bárbaros: Ficción y representación en la historia caribeña Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14318</p>
<p>Giovanoni Fornos, José Luís</p>	<p>Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Brasil jlgf@vetorial.net</p>	<p>106. La representación del artista en la poética de João Cabral de Melo Neto http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26410</p>
<p>González Agudelo, Elvia María</p>	<p>Universidad de Antioquia, Colombia ND</p>	<p>107. El Bolívar de Gabo u otra lectura de El General en su laberinto Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15070</p>

González, Julio César	Universidad de Los Andes, Mérida julioinvestigacionser @gmail.com	108. Psicología poética, de la crisis existencial a la búsqueda transpersonal: Un plano general de la poesía de Rafael Cadenas http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16242/21921927390
Grados Fabara, Katya Mercedes	Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador katya.grados8512@ utc.edu.ec	109. Mateo Simbaña: Identidad y espiritualidad en la literatura infantil ecuatoriana http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16865
Guerra, Lucía	Universidad de California, Irving, EE.UU. ND	110. El último Adán: Visión apocalíptica de la ciudad en la narrativa de Homero Aridjis http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18903
Guzmán, Nelson José	Universidad Central de Venezuela ND	111. Gustavo Luis Carrera: Semiótica de recuerdos imposibles Formato impreso Vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15474
Guzmán Toro, Fernando José	Universidad del Zulia, Venezuela ferguztoro1@gmail. com	112. Novela, testimonio y biografía en Leonora, de Elena Poniatowska http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16843
Hanciau, Nubia Jacques	FundaçãoUniversida de Federal do Rio Grande, Brasil nubiah@mikrus.com.br	113. La representación de la mulata en la literatura brasileña: estereotipo y prejuicio http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26411
Hazelton, Hugh	Concordia University, Canadá hhazelton@ videotron.ca	114. Otras lenguas en las literaturas nacionales: La obra de W.H. Hudson, escritor inglés de Argentina y la de Pablo Urbanyi, escritor argentino de Canadá http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34059
Hernández Fernández, Omaira	Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Rubio, Venezuela (MLyC). ND	115. Jacobo Borges y Julio Cortázar: Ámbitos de lo absurdo y lo siniestro Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15066
Hernández, Luis Rafael	Universidad de La Habana, Cuba	116. Contrapunteo modernista entre José Martí y Rubén Darío http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18991

Hornedo Pérez-Aloe, Lucía	Universidad Ferris de Yokohama, Japón lucia.hornedo.pa@ gmail.com	117. Casas tomadas (Un estudio comparativo entre "Casa tomada", de Julio Cortázar, "La casa", de Kobo Abe y "La casa de la puerta de reja", de Shinichi Hoshi) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/39014
Illas Ramírez, Wilfredo	Universidad de Carabobo, Venezuela illasw@hotmail.com	118. La escritura minificcional de Guillermo Bustamante Zamudio... Vértigo en un diluvio de sentidos http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45458
Jaimés R., Anderson	Museo del Táchira Doctorado en Antropología de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela andersonjaimés@ gmail.com	119. El humor en Folklore tachirenses de Luis Felipe Ramón y Rivera http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45370
Jaimés, Rubén Darío	Universidad Simón Bolívar, Venezuela rjaimés@usb.ve	120. Literatura y reafirmación cultural en Puerto Rico http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38403
Johansson, Ingela	Universidad de Lund, Suecia Ingela.Johansson@ rom.lu.se	121. La nostalgia del pasado en la novela indigenista. Un estudio de los personajes femeninos indígenas de Raza de bronce, Huasipungo y El mundo es ancho y ajeno http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36263
Kansepolsky, Adriana	Universidade Estadual de Campinas, Brasil sadrina@atglobal.net	122. Orígenes en primera persona http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18986
Karam, Tanius (2)	Universidad Iberoamericana, México tanius@data.net.mx	123. Sobre la enseñanza de la literatura: Variantes desde una mirada periodística y socio-cultural http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18888 124. Representaciones de la ciudad de México en la crónica http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18910
Karic, Pol Popovic	Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, México pol.popovic@itesm.mx	125. El momento inicial de Pedro Páramo http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34051
Lemus García, Alexander	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela allemus67@hotmail.com	126. Muerte y soledad en La mano del moribundo y otros cuentos, de Manuel Rojas http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29392

León Niño, Jonathan J.(3)	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela jleonnino@yahoo.com	<p>127. La literatura: Una vía hacia un despertar de la conciencia crítica (la literatura y el destierro) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18929</p> <p>128. Algunos apuntes sobre la búsqueda de la autonomía literaria en América Latina http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18983</p> <p>129. El viaje, sus símbolos y la irrupción del antihéroe en la novela moderna dentro de la obra <i>Los detectives salvajes</i>, de Roberto Bolaño http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/39009</p>
Linares Simancas, Juan Joel	Universidad de Los Andes, Trujillo, Venezuela caicare1@gmail.com	<p>130. Viaje y extranjería: A propósito de <i>Entrevisiones de Berlín</i>, del escritor venezolano Douglas Bohórquez http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16836/21921927978</p>
López, Isaac	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela isaacabraham75@gmail.com	<p>131. Lydda Franco Farías y sus <i>Poemas circunstanciales</i>: Aproximación histórica a una polémica literaria en la Coro de 1965 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16248/21921927396</p>
López, María Alejandra	Universidad de los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela mariaalejandralopezc hacon@gmail.com	<p>132. Mitos del agua en <i>Construcciones sobre basamentos de niebla</i> de Ana Enriqueta Terán http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16863</p>
Logreira R, Efraín Antonio	Universidad Nacional Experimental del Táchira Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela efralogre@hotmail.com	<p>133. La alteridad en <i>Seis mujeres en el balcón</i> de Dinorah Ramos como representación de la literatura femenina del 42 http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29393</p>
Lovera De Sola, Roberto	Fundación Francisco Herrera Luque, Venezuela roberto.loveradesola@gmail.com	<p>134. Breve panorama del cuento venezolano en el siglo xx http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45464</p>

<p>Lugo Marmignon, Yariesa</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela ylugo@tach.ula.ve, yariesa_lugo@yahoo.com</p>	<p>135. Las actas sacramentales. Lugar de memoria del imaginario cristiano y de las poblaciones históricas Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15086</p>
<p>Manrique de Logreira, Erika Melissa</p>	<p>Universidad Nacional Experimental del Táchira Universidad de Los Andes, Táchira, (MLy C), Venezuela melissalogreira@gmail.com</p>	<p>136. La ironía: conciencia crítica del héroe moderno en <i>El diario de Brom y otros relatos</i> de Pedro Pisanu http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29394</p>
<p>Mansoor, Ramón</p>	<p>The University of the West Indies Trinidad y Tobago rmansoor@fhe.tt</p>	<p>137. Paralelos temáticos y de técnica literaria en <i>A Brighter Sun</i> de Sam Selvon y <i>Réquiem para un eclipse</i> de Román Chalbaud http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18936</p>
<p>Marcelo Pérez, Carmen</p>	<p>Instituto Superior Pedagógico Félix Varela, Cuba. ND</p>	<p>138. La condición humana y las rutas de la historia en la narrativa de Lisandro Otero http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18981</p>
<p>Marchán, Susana†</p>	<p>Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela</p>	<p>139. El discurso sexualizado en la reelaboración del mito de Penélope http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18858</p>
<p>Marmolejo Mc Watt, Amparo</p>	<p>The University of West Indies, Cave Hill, Barbados. ND</p>	<p>140. Cruzando fronteras: ¿De puertorriqueña a norteamericana? La experiencia de Esmeralda Santiago Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14326</p>
<p>Martinetto, Antonella Emina</p>	<p>Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Area Emergenti, Italia. ND</p>	<p>141. Las transformaciones de la realidad: Daniel Maximin y el misterio de la montaña Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14329</p>

Mazeau de Fonseca, Patricia (4)	Universidad de Pamplona, Colombia Universidad de Los Andes, Táchira, (MLy C), Venezuela patmafon@hotmail.com	<p>142. La derrota en <i>El Astillero</i> de Juan Carlos Onetti y en <i>Ilona llega con la lluvia</i> de Álvaro Mutis Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://revistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15081</p> <p>143. La errancia de Maqroll el Gaviero. Una herencia de Eros. Algunos apuntes sobre la obra de Álvaro Mutis http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18863</p> <p>144. Relación y transculturación como patrimonio cultural. Algunos apuntes comparativos entre la obra de Fernando Ortiz y la de Edouard Glissant http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18911</p> <p>145. Algunas reflexiones sobre la poética de la relación de Édouard Glissant http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18934</p>
Medina, Adolfo Segundo	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela zocalo4@yahoo.com	<p>146. Weltliteratur: Literatura universal o fin de la literatura Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://revistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15480</p>
Medina, Celso	Instituto Pedagógico de Maturín. Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña, Venezuela medinacelso@gmail.com	<p>147. Senghor y Césaire: La vuelta a África http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46120</p>
Méndez Rodena, Adriana	The University of Iowa, EE.UU. adriana-mendez@uiowa.edu	<p>148. Un retrato decimonónico: Las memorias de Mercedes Merlín y la sociedad esclavista cubana http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18982</p>
Menton, Seymour	University of California, EE.UU. ND	<p>149. El fin del mundo y la novela caribeña: desde Alejo Carpentier hasta Rómulo Gallegos Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://revistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14325</p>
Molina Lora, Luís	Interlangues Language School, Canadá lmoli081@uottawa.ca	<p>150. Biografía, geografía y exilio en la poesía hispanocanadiense http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34061</p>
Molina Lozada, Mayra Alexandra (coautora)	Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador mayra.molina9424@utc.edu.ec	<p>151. Mateo Sinbaña: Identidad y espiritualidad en la literatura infantil ecuatoriana http://revistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16865</p>

Molinares Andrade, Malena	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela malena.victor@gmail.com	152. Arráncame la vida: una novela sobre la feminidad, el patriarcado y la maternidad http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46122
Montes Hernández, Pedro Nelson	Universidad de Pamplona, Colombia Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC) mpludwing@hotmail.com	153. La metaficción historiográfica en <i>El país de la canela</i>, de William Ospina http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41155
Montiel S., Leisie	Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas Universidad del Zulia, Venezuela leisie.montiel@gmail.com	154. La representación de los discursos subalternos en tres novelas latinoamericanas de entre siglos http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18856
Mora Ballesteros, Luis (2)	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC) Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Rubio Universidad Simón Bolívar lmballesteros.letras@gmail.com	155. Más allá del intertexto: Afluentes y motivo clásico en <i>Averno</i>, de Gabriel Jiménez Emán http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38407 156. Las estrategias narrativo/compositivas en <i>La biografía difusa</i> de Sombra Castañeda http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41156
Mora García, José Pascual (3)	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela pascualmoraster@gmail.com pmora@ula.ve	157. Impacto: La voz de un pueblo. Análisis socio-lingüístico y filosófico del lenguaje popular de La Grita Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15481 158. Genealogía del arte en Pepe Melani (en el centenario del pintor de La Grita - 1897/1997) Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15068 159. La mentalidad andina tachireNSE en Francisco Herrera Luque <i>En la casa del pez que escupe el agua</i> Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15085

Mora Salas, Leonora	Universidad Central de Venezuela morasalas1@gmail. com	160. El enigma más sombrío de los niños: Revelaciones de la literatura a la psicología social http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16866
Mora Villamizar, Delsy	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela delsymora2002@hot mail.com	161. Andrés Bello: Gramática y filosofía del entendimiento, visión latinoamericanista http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45465
Mora Vizcaya, Camilo Ernesto (2)	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela morern@ula.ve vizcayaemesto@ gmail.com	162. Algunos apuntes sobre la búsqueda de la autonomía literaria en América Latina http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18983 163. La memoria en Mariana y los comanches, de Ednodio Quintero http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41160
Morales Ardaya, Francisco (3)	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela fmorales@ula.ve elprofefama@yahoo.es	164. ¿Debe ser bueno lo bello? Apuntes sobre la relación entre lo estético y lo ético http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18862 165. Interpretación de un pasaje ambiguo del Quijote: el juicio del cura sobre Tirante el Blanco durante el escrutinio de los libros del ingenioso Hidalgo. (Primera parte, capítulo VI) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18964 166. Ficción, literatura y universos paralelos http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45369
Morenza, Mario	Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones Literarias, Venezuela jedyknight71@gmail. com /@MarioMorenza /@MarioMorenza	167. Espacio neutro: Puertas y ventanas http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38410
Mosca, Stefania	Universidad Central de Venezuela, Venezuela. ND	168. Diálogo no establecido e inconcluso Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15064
Muchacho Sánchez, Jenny	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela jennymuchacho@ gmail.com	169. La crónica literaria: Una posibilidad para visitar a Francisco Pimentel y a Miguel Otero Silva http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/44542

Nava Contreras, Mariano	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela marianonava@gmail.com	170. Nuevas tendencias en los estudios de filología grecolatina http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18879
Navarrete Orta, Luis	Universidad Central de Venezuela, Venezuela. ND	171. En búsqueda de la autonomía intelectual de América Latina Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15045
Navarro, Bernardo† (3)	Universidad Simón Bolívar Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela	172. Configuración del personaje histórico en la novela <i>Falke</i> de Federico Vegas http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26402 173. Claves para entender lo urbano en el cuento venezolano del siglo XXI http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41159 174. Tres poemarios de Ludovico Silva: Una lectura contra el olvido http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/10793/10753
Ordaz, Ramón	Universidad de Oriente, Venezuela ramonordaz@hotmail.com	175. Víctor Bravo y la renovación del discurso crítico en Venezuela http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18881
Ortiz, María	Department University of Cincinnati, Blue Ash College Cincinnati, Ohio, EE. UU. maria.ortiz@uc.edu	176. Puesta en escena: Las manifestaciones de la hibridez cultural y el performance como medios interpretativos en las obras <i>La pasión según Antígona Pérez</i>, de Luis Rafael Sánchez; <i>Yo también hablo de la rosa</i> de Emilio Carballido; <i>Entre Villa y una mujer desnuda</i> de Sabina Berman y <i>Potestad</i> de Eduardo Pavlosky http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16240/21921927388
Pacheco Oropeza, Bettina (6)	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela (Fundadora de la revista) bettinaomaira@yahoo.com	177. La señorita grano de polvo baila al final del milenio Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15046 178. Miss Alice B. Gould por los archivos de España Formato impreso vol. 4, nro. 5, 1999 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15067 179. La imagen de la madre en "Amor de madre" de Almudena Grandes http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18867 180. La concepción de lo femenino en Unamuno: Encuentro en un entreacto http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18926 181. La evocación de la infancia en la poesía de Luisa del Valle Silva http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29396 182. Bibliografía de autobiografías y memorias de autores venezolanos (Década de los 90 del siglo XX y siglo XXI) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38401

Palmero González, Elena (3)	Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Brasil elenap@vetorial.net	183. Poéticas del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: <i>Los pasos perdidos</i> , de Alejo Carpentier http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18969 184. El último viaje a los orígenes de Alejo Carpentier: <i>El arpa y la sombra</i> http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18993 185. Desplazamiento cultural y procesos literarios en las letras hispanoamericanas contemporáneas: <i>La literatura hispano-canadiense</i> http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34053
Parada Fernández, Rafael†	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela	186. Discurso, hermenéutica y ciencia social Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15483
Perdomo H., Alicia	Universidad de Nueva York, EE. UU. ND	187. Un constructo: El narratorio http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18892
Pérez Anzola, Yetzabeth	Universidad Nacional Abierta Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela rafkolnikov@gmail.com	188. Del trap a la lírica arcaica: La legitimación de la perra como imaginario de la condición erótica femenina http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16243/21921927391
Pérez Sisto, Edith	Universidad Simón Bolívar, Venezuela esisto@usb.ve	189. The lonely londoners: Metáfora del desarraigo http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18931
Pineda, Nathaly	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela nathalypineda5@gmail.com	190. Entre el verde de la ciudad y el amarillo del tiempo: Lo real maravilloso en <i>Viento fuerte</i> , de Miguel Ángel Asturias http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16241/21921927389
Pisanu Molero, Pedro	Universidad de Los Andes, Táchira, (M.LyC), Venezuela ppisanu@hotmail.com	191. La poesía de Víctor Valera Mora: ¿Crónica de una edad o presencia de la Neovanguardia en Venezuela? http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18924
Prats Sariol, José	Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Cuba. ND	192. ¿Existe una poesía del Caribe? Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14320

Puentes de O., Sylvia	Escritora y crítica literaria uruguaya, Uruguay. ND	193. Una aproximación sicocrítica a “Fiera de amor” de Delmira Agustini http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18857
Puerta de Pérez, Maén	Universidad de Los Andes, Mérida Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, Venezuela doctoradoenletrasilgpf@gmail.com	194. La literatura y la estética de la recepción (Un estudio exploratorio en niños) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18880
Pulido, Flor Delia	Universidad de Pamplona Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela. ND	195. ¿Cuál método apropiar para el estudio y enseñanza de la poesía? Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://revistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15049
Pulido Zambrano, José Antonio	Academia de la Historia del Táchira, Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela rosasyepinas@hotmail.com	196. El horror: Un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18912 197. Voces, susurros y silencios en tiempo de compadres: Castro y Gómez en la novela venezolana http://revistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16864
Quero, Alberto	Asociación Venezolana de Semiótica, Venezuela albertoquero@yahoo.com	198. Cortázar, sus reflexiones. Aproximaciones narratológicas a <i>Un tal Lucas</i> http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/39015
Quintero, Ednodio	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela ednodio@gmail.com	199. Tanizaki, el paradigma http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/31574
Ramchand, Kenneth	University of The West Indies, Trinidad y Tobago kram@carib-link.net	200. La educación popular en las Indias Occidentales en el siglo XIX. (Traducción: César Pozzobón) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18943

Ramírez, Ana María	Universidad Simón Bolívar. Vargas, Venezuela anaramirez@usb.ve	201. Personificación y despersonificación en la identidad de los personajes en <i>El matrimonio de los peces rojos</i> (2013), de Guadalupe Nettel http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46123
Ramírez, Maikel	Universidad Simón Bolívar Vargas, Venezuela maramirez@usb.ve	202. Personificación y despersonificación en la identidad de los personajes en <i>El matrimonio de los peces rojos</i> (2013), de Guadalupe Nettel http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46123
Rampersad, Sheila	University of The West Indies, Trinidad y Tobago srampersad@fhe.uwi.tt	203. Solidaridad de clase y política sexual de las relaciones entre indios/ africanos en la literatura trinitaria (Traducción: Fabiola Reyes) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18968
Redondo G., Alicia (2)	Universidad Complutense de Madrid, España ND	204. La imagen de la madre en <i>Amor de madre</i> de Almudena Grandes http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18867 205. Ginocrítica polifónica http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18854
Regis, Louis	University of the West Indies, Trinidad y Tobago loure@tstt.net.tt	206. La contribución de la música hispánica al calipso. (Traducción: Andrés Seijas) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18963
Riera Montenegro, Mayra Verónica (coautora)	Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador mayra.riera2308@utc.edu.ec	207. Realismo y vanguardia en la cuentística de <i>Los que se van</i> http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16842
Rivas, Luz Marina (4)	Coordinadora de la Maestría de Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo (Bogotá, Colombia) Profesora Titular jubilada de la Universidad Central de Venezuela luz.rivas@caroycuervo.gov.co luzmarina.rivas@gmail.com luz.rivas@ucv.ve	208. La historia imaginada: Novela e identidad en el Caribe hispánico Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14323 209. Diálogos interculturales, lenguaje y enseñanza de la literatura http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18875 210. Afecto, amor y sexualidad como formas de subversión de las esclavas en <i>Maryse Condé</i> Adelayda Fernández Ochoa http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46121 211. La escritura como refugio en <i>Algo habla con mi voz</i>, de Vaitière Alejandra Rojas, novela del exilio venezolano http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16833

Roberts, Nicole	University of The West Indies, Trinidad y Tobago nroberts@fhc.uwi.tt	212. Reflexiones sobre una nación: Un acercamiento a la cuestión de la identidad en la poesía trinitaria de Jennifer Rahim http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18966
Robles de Mora, Lolita†	Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela	213. Lo real maravilloso y lo mágico-religioso, en <i>Leyendas y mitos del Táchira</i> Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15476
Rodríguez Ávila, Yildret	CECAR, Colombia Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela UPEL, Rubio yrodriquezavila@ gmail.com yildret.rodrigueza@ cecar.edu.co	214. El discurso del bolero y el discurso de la poesía se encuentran en <i>Bolero a media luz</i> de Lyddá Franco Farías http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18984
Rodríguez Barradas, Isabel	Universidad Simón Bolívar, Venezuela isabelro@usb.ve isabelrodriguez1975 @gmail.com	215. La virgen negra. Una mirada a la concesión de los deseos http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38415
Rodríguez Carucci, Alberto (2)	Universidad de Los Andes, Mérida, Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, Venezuela carucci@ula.ve / rodriguezcarucci@ yahoo.es	216. Amalivaca: Transtextualidad y sobrevivencia de un mito aborígen Formato impreso vol. 2, nro. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15472 217. Representaciones de la oralidad en algunos cuentos de Laura Antillano http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18878
Rodríguez Coronel, Rogelio	Universidad de La Habana, Cuba coronel@fayl.uh.cu	218. Mi tío, el empleado: Una trasgresión modernizadora http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18985
Rodríguez F., Juan Nepomuceno †	Universidad de Los Andes, Táchira. Centro de Investigaciones en Frontera e Integración, Venezuela	219. Geopolíticas, seguridad y fronteras Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15487

Rodríguez Núñez, Carmen Z.	Universidad Nacional Experimental de Guayana, Venezuela giraluna27@gmail.com	220. La muerte poetizada en la literatura venezolana: Una aproximación desde la poética aristotélica http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46117
Rohlehr, Gordon	University of the West Indies, Trinidad y Tobago grohler@hotmail.com	221. El carnaval canibalizado o el caníbal carnavalizado. Descontextualizando el chiste del caníbal en el calipso y la literatura http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18971
Rojas Ajmad, Diego	Universidad Nacional Experimental de Guayana Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes, Venezuela rojasajmad@gmail.com	222. La representación del escritor en Julián de José Gil Fortoul: Una aproximación desde la tradición clásica http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45368
Rojas González, Sara Milena	Universidad Simón Bolívar, Venezuela sarafilosafa@yahoo.es	223. Sobre la capacidad ficcional en el discurso histórico http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41151
Rojo, Sara	Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. ND	224. Nuevas maneras de perfilar los procesos identitarios en América Latina http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18902
Rojo, Violeta	Universidad Simón Bolívar, Venezuela vrojo@usb.ve/violeta rojo@gmail.com	225. Memorias de un aventurero venezolano: Rafael de Nogales Méndez http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18898
Romero Corzo, José Antonio	Universidad Nacional Experimental de Yaracuy, Venezuela sophroxine@yahoo.com	226. El lugar de la poesía en tiempo de ansiedad cultural. Reflexiones a propósito de <i>Dichosa edad, dichoso siglo aquel</i>, de Carlos Sosa Osorio http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18904

<p>Rosales Cárdenas, Otto (2)</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela ottorosca@gmail.com</p>	<p>227. Iris M. Zavala: El sueño de amor entre el texto único y lo imaginario caribeño Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15080</p> <p>228. El cuerpo joven. Rituales y resignificación en la cultura. Una lectura con Bourdieu, Bajtín, Jodelet y Foucault http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/44545</p>
<p>Singh Dato, Arlene</p>	<p>ND arlenesinghdatoo@yahoo.com</p>	<p>229. V. S. Naipul y <i>The enigma of arrival</i> (Traducción: José Francisco Velásquez) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18962</p>
<p>Sankeralli, Burton</p>	<p>ND bsankeralli@yahoo.com</p>	<p>230. El espíritu africano y el espacio trinitario. Percepciones de la obra de Earl Lovelace. (Traducción: Jhilda Méndez) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18956</p>
<p>Santiago Rivera, José Armando</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela asantia@ula.ve/jasantiar@yahoo.com</p>	<p>231. La realidad geográfica y enseñanza de la geografía Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15485</p>
<p>Sarmiento, Luz Marina</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela (MLyC) luzma349@hotmail.com</p>	<p>232. Jan Carew en <i>Midas negro</i>. Los conflictos en una crisis de identidad Formato impreso vol. 1, nro. 1, 1994 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15047</p>
<p>Simancas, Francisco</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela Centro de Investigaciones en Fronteras e Integración. ND</p>	<p>233. El proceso histórico de la integración colombo-venezolana Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15486</p>
<p>Sonesson, Marta</p>	<p>Universidad de Lund, Suecia m.sonesson@hotmail.com</p>	<p>234. ¿Puede encontrarse un buen ejemplo del realismo mágico femenino? http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36264</p>
<p>Sorieau, Marie-Agnès</p>	<p>Fairfield University, EE. UU. msourieau@mail.fairfield.edu</p>	<p>235. El imaginario dessaliniano en el teatro histórico y la realidad contemporánea haitiana. (Traducción: Carmen Díaz Orozco) http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18938</p>

Suárez, Mariana Libertad	Universidad Simón Bolívar, Venezuela Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú marianalibertad@gmail.com	236. Identidades, vértigos y desmesuras: Una lectura de <i>La cólera secreta</i>, de Luisa Josefina Hernández http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34052
Tamez Sánchez, Jaime	Instituto Tecnológico de Monterrey, México tamez20@yahoo.com	237. Cortázar, notas sobre una poética final http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/39016
Terao, Ryukichi	Universidad de Tokio, Japón teraoryukichi@hotmail.com	238. ¿Ficción o testimonio, novela o reportaje?: La novelística de la violencia en Colombia http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18889
Topczewska, Anna	Universidad de Lund, Suecia Anna.Topczewska@rom.lu.se	239. La pantalla del libro abierto. Sobre el papel de la televisión en “La parte de Fate” http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/36265
Torres, Luis	University of Calgary, Canadá latorres@ucalgary.ca	240. El compromiso ético-poético en los poemas de <i>En las noches que desvisten otras noches</i> de Nela Rio http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34054
Torres R., Mónica	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela monicatorres@gmail.com	241. Ramos Sucre: Mundo ensoñado, mundo imaginado, mundo poetizado http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16844
Torres- Recinos, Julio	University of Saskatchewan, Canadá julio.torres@usask.ca	242. Desencanto, desesperación y búsqueda en cuatro novelas de Pablo Urbanyi http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34057
Toumson, Roger	Université des Antilles et de la Guyane. ND	243. El exotismo: Problemática de la representación del otro y su entorno Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14317
Truneanu, Valentina (coautor)	Universidad del Zulia, Venezuela vtruneanu@iamnet.com	244. El elemento fantástico en la obra de Michael Ende http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18855

<p>Ugas, Gabriel †</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela</p>	<p>245. ¿El mal está en la cultura? Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15484</p>
<p>Uzcátegui Moncada, Laura B.</p>	<p>Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela ulaurabeatriz@gmail.com</p>	<p>246. Del modernismo hispanoamericano: El crítico como traductor de la experiencia del arte http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/44541</p>
<p>Valdés Rodda, Víctor Manuel (3)</p>	<p>Investigador independiente, México Universidad de Los Andes, Táchira, (MLyC), Venezuela valdesrodda@hotmail.com</p>	<p>247. El vuelo del alcastraz, de Herrera Luque: Novela de asunto histórico http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29397 248. Reina María Rodríguez: Autora del verso a la prosa http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41161 249. Mentira y verdad en <i>El largo atardecer del caminante</i>, de Abel Posse http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16840</p>
<p>Valero, Arnaldo E. (6)</p>	<p>Universidad de Los Andes, Mérida, Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, Venezuela arnval@ula.ve arnaldovalero@gmail.com</p>	<p>250. Narrativa del Caribe de expresión inglesa: Balance de un proceso Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14328 251. Pin Pan Pun: Sicodelia, ruptura y mercado http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18871 252. Calibán, la raza como oficio y el pensamiento del afuera http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18930 253. El rostro imaginado: Representaciones de la comunidad haitiana http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18941 254. V. S. Naipaul, la escritura que dilucida el imaginario del mundo colonial http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18955 255. El ojo del mandril, un mosaico narrativo para Franklin Brito http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/45461</p>
<p>Valero, Mario</p>	<p>Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela mvalero@ula.ve mariovalerom@gmail.com http://twitter.com/mariovalerom</p>	<p>256. Apuntes sobre la ciudad Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15088</p>
<p>Varguillas, Pedro (coautor)</p>	<p>Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela makariovv@gmail.com</p>	<p>257. El misterio de lo cotidiano: Una lectura del cuento "El misionero" de Kobo Abe http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/31578</p>

Vásquez C., José Gregorio	Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela jovascas@gmail.com	258. Pensar a J. M. Briceño Guerrero http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41163
Vásquez Ramírez, Annie	Fundación Jóvenes Artistas Urbanos, Venezuela avevilly@yahoo.com	259. La poesía y la literatura en el arte de acción http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16247/21921927395
Velásquez Gago, José Francisco (5)	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela jofravega17@gmail.com jvega@ula.ve jofravega@mixmail.com	260. Transgresión del cuerpo y transformación poética en la obra de Gustavo Pereira http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18865 261. Pervivencia de la picaresca en la literatura venezolana del siglo XX http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18923 262. Concepción del amor en los diarios de José Martí http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/26403 263. Literatura <i>queernorteamericana</i>: El caso de <i>Fun Home</i> de Alison Bechdel http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29398 264. La autobiografía de la infancia en el Caribe francófono: El caso de Patrick Chamoiseau http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/16841
Vilera de Girón, Aliria	Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela acvg11@cantv.net	265. Una aproximación al análisis del discurso Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15482
Watanabe, Akira	Universidad de Tokio, Japón awatanaab@gmail.com	266. Entre James Joyce y MurasakiShikibu: SaiichiMaruya y la historia literaria http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/31573
Yáñez Delgado, Ligia Yanira (2)	Instituto Pedagógico de Caracas, Venezuela yanirayanez@hotmail.com	267. El discurso de lo cotidiano: Margen, supervivencia y subversión en <i>Trilogía Sucia de la Habana</i>, de Pedro Juan Gutiérrez http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29389 268. Fumar es un placer, Ortiz y Cabrera Infante dixerunt. Diálogo sobre el tabaco en la historia de Cuba http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38416
Yáñez Leal, Adelso	Universidad de Otago, Nueva Zelanda adelso.yanez@otago.ac.nz	269. Deconstrucción de estereotipos caribeños en <i>Ciudad inmóvil: La Cartagena ficcional</i>, de Efraim Medina http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/41162

Zambrano Castro, Wilmer	Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela wzambra@unct.edu.ve	270. La obra de Briceño Guerrero: Culinaria de lo humano http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/44543
Zambrano, Gregory (5)	Universidad de Tokio (División de Estudios Latinoamericanos), Japón. Profesor Titular jubilado de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela gregory@ula.ve, gregory.zambrano@gmail.com https://gregoryzambrano.com/	271. Discursividad y representación del sujeto moderno en el Caribe Hispánico. El caso venezolano Formato impreso vol. 2, nros. 2 y 3, 1995 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15473 272. La memoria y la quimera: Zarandona de Josu Landa Formato impreso vol. 5, nro. 6, 2001 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/15078 273. Kobo Abe: Claves en torno al sujeto y la crisis de identidad http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/31576 274. ¿Inmortalidad o repetición? El mito revisitado en "Una flor amarilla", de Julio Cortázar http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/39017 275. Rómulo Gallegos y Doña Bárbara: El poder del símbolo http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/46115
Zavala, Iris M.†	Escritora puertorriqueña	276. Sísifo, América y la repetición http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/18932
Zoppi, Isabella María	Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Area Emergenti, Italia. ND	277. Las transformaciones de la realidad: La naturaleza fuente de metáfora en Linton Kwesi Johnson Formato impreso vol. 3, nro. 4, 1996 http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/article/view/14327

277 documentos

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 26 - n.º 28
e-ISSN:2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Iván Romero / *Desde la distancia* / 2017 / acrílico sobre lienzo / 165 x 160 cm

Normas para autores

Normas para autores de *Contexto*

1. Los artículos deben ser de carácter humanístico, en cualquiera de los campos de la literatura, de la teoría y crítica literaria, y del arte. También pueden recibirse artículos del campo de las ciencias humanas siempre que hagan referencia a temas literarios, artísticos, históricos, filosóficos, semióticos o a cualquiera de las disciplinas humanísticas.
2. Los artículos deben ser originales e inéditos.
3. Los artículos aceptados para su publicación son de absoluta responsabilidad de sus autores y, por tanto, ni el Consejo Editor, ni la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, ni la Universidad de Los Andes, se hacen necesariamente solidarios con las ideas, los temas y las opiniones expresados o expuestos en aquellos.
4. Los autores deberán completar y firmar una constancia de originalidad, conflicto de intereses y cesión de derechos de autor. Además, deberán declarar que no están incurriendo en el acto de plagio académico.
5. Los artículos deben ser enviados en formato electrónico (documento de Microsoft Word, con extensión .doc o .docx), sin contraseña o clave de acceso y sin nombre del autor en la configuración del archivo (sección Detalles en las Propiedades de Microsoft Word)
6. En un documento aparte, debe remitirse la información personal del autor (o autores): firma, último grado académico, filiación institucional, teléfono y correo electrónico. Si se posee ORCID y Google Académico, puede incluirlo.
7. La presentación del texto debe ser en página tamaño carta, fuente Book Antigua de tamaño 11 para el contenido y de 12 puntos para títulos. Si no está disponible esa letra, puede ser otro tipo romano con serifa (p. ej. Times New Roman, Bookman, Palatino Linotype, Garamond...). Márgenes de 2,5 cm por cada lado, con una extensión mínima de 15 páginas y una máxima de 25 (o un mínimo de 5000 palabras y un máximo de 9000 palabras), escritas con interlineado a espacio y medio.
8. Se solicita el uso del párrafo inglés: enteramente justificado, con sangría solo en la primera línea, y sin espacio aumentado ni línea en blanco entre párrafo y párrafo.

9. Si el artículo incluye tablas (cuadros) o figuras (dibujos, fotografías, diagramas, mapas), se deben proporcionar los respectivos archivos electrónicos en formato JPG para facilitar su diagramación y reproducción en las páginas de la revista. Por otra parte, las tablas y figuras deben hallarse en el lugar que les corresponde en el texto, y no agruparse todas al final.

10. El sistema de citación y referenciación que se emplea en *Contexto* se basa en las normas de la Modern Language Association (MLA).

- La MLA utiliza el método autor-página en el uso de citas. Quiere decir esto que el apellido del autor y la página o páginas de las que la cita está tomada deben aparecer en el cuerpo del texto, así como la referencia completa debe aparecer en la bibliografía. El nombre del autor puede aparecer dentro de la frase, o entre paréntesis después de la cita o parafraseo. Los números de página siempre deben aparecer entre paréntesis luego de la cita.

- Para citar obras clásicas que tienen múltiples ediciones, la manera más sencilla es especificar entre paréntesis el libro, el volumen, el capítulo, la sección o el párrafo.

- Para citar autores con el mismo apellido utilice la inicial del nombre seguida de un punto y luego el apellido.

- Una obra que tenga múltiples autores (tres o menos) requiere que se mencionen los tres o dos apellidos en el texto o entre paréntesis.

- Si va a citar varios trabajos del mismo autor utilice el título completo de cada obra o una abreviación del mismo para diferenciar las fuentes.

- Las citas de textos que tienen diferentes volúmenes deben distinguirse por un paréntesis en el que se especifica el volumen seguido de dos puntos después de los cuales aparece la página o los números de página.

- Aunque no es aconsejable citar fuentes indirectas (utilizar una cita citada en otro texto) la manera correcta de hacerlo es señalando entre paréntesis o decirlo explícitamente en el texto.

- Para citar fuentes múltiples en el mismo paréntesis use el punto y coma para separar los apellidos y sus páginas.

Formas de citar dependiendo de la extensión:

Independiente de la extensión de la cita, ésta siempre debe ir a espacio sencillo.

Citas cortas: si la cita es de menos de cuatro renglones de prosa o de tres versos, encierre la cita entre comillas, proporcione entre paréntesis el nombre del autor y la página de origen y añádala a continuación del texto. Los puntos, las comas y los puntos y coma deben quedar por fuera de las comillas. Los signos de interrogación y exclamación deben aparecer dentro de las comillas si hacen parte de la cita y fuera de ellos si hacen parte de la intención como autor. Para los versos de un poema utilice la barra / para separar un verso de otro.

Citas largas: para citas de más de cuatro líneas de prosa o tres de verso ubique la cita aparte del resto del texto y utilice sangrado para la primera línea de la cita (si la cita tiene varios párrafos sólo use el sangrado en el primer párrafo). La referencia a la cita debe ir al final entre paréntesis (autor y página).

Referencias:

Todos los trabajos citados en el cuerpo del texto deben tener su correspondencia en la sección de bibliografía.

Reglas básicas

- La sección de bibliografía debe comenzar en página aparte, con los mismos márgenes y numeración que el resto del trabajo.
- Utilice cursivas en lugar de subrayado para títulos de trabajos largos y comillas para títulos cortos de poemas o artículos.
- Las entradas bibliográficas deben ir organizadas por nombre de autor comenzando por el apellido, el nombre y por último las iniciales de segundos nombres.
- El formato básico para citar es el siguiente: Apellido, Nombre. Título. Ciudad, Casa editorial, año.
- Si aparece más de una obra del mismo autor las entradas se organizan por orden alfabético de los títulos. Utilice el nombre del autor sólo en la primera entrada y reemplácelo en las demás entradas por tres guiones seguidos y un punto (---) en vez del nombre y apellido del autor.
- Si ha citado varias obras de un mismo autor utilizando el recurso ---, y el autor es al mismo tiempo un coautor de otra obra, no reemplace su nombre con ---, escríbalo completo junto con los demás nombres. El recurso --- nunca se utiliza en conjunto con otros nombres.
- Un libro con más de dos autores debe aparecer con todos los nombres en el orden en el que aparecen en la portada. El apellido del primer autor será entonces la entrada alfabética en la referencia; los demás nombres aparecen en orden sin necesidad de reversar su orden (nombre y apellido). Recuerde escribir las funciones de los autores si viene al caso (editor, compilador, traductor).
- De tener el libro un autor desconocido, inclúyalo dentro de la lista bibliográfica tomando la inicial de la primera palabra del título del libro como referencia alfabética.
- Para textos provenientes de antologías o compilaciones, lo más adecuado es iniciar con el nombre del editor o compilador si este aparece en la portada del libro. Luego del nombre debe aparecer una coma (,) y la función editor o compilador. Si el editor fue también traductor, el crédito correspondiente debe aparecer.
- Al citar un prefacio, un preámbulo, una introducción o un epílogo, escriba primero el apellido y nombre del autor (apellido, nombre). Seguido de punto aclare qué tipo de texto es y a continuación, después de punto, el título del libro. Por último, tras poner una coma, introduzca el nombre del autor del libro antecedido por la preposición por.

- Para el caso en que la fuente sea una tesis de investigación de una Maestría o Doctorado es importante señalarlo en la bibliografía, añadiendo antes de la Universidad donde fue elaborada Tesis de maestría o Tesis doctoral.

- Las imágenes (pinturas, esculturas o fotografías) se señalan proveyendo el nombre del autor, el nombre de la obra en itálicas, la fecha de creación y el instituto o museo donde la obra reposa, la página web de dónde se tomó la imagen y la fecha de acceso.

Fuentes de Internet

Para citar fuentes de Internet recuerde que el nombre, título o página web que cite en el texto debe aparecer de manera coincidente en la bibliografía. No hace falta que ponga números de página basados en la versión impresa. Para nombres de páginas web provea solamente la versión corta (nombre.com). Si es probable que el público no encuentre con facilidad el artículo en la dirección web indicada, asegúrese entonces de escribir la dirección completa. Muchas veces las versiones en la web de un mismo artículo cambian con el paso de los meses, por esto es necesario indicar la fecha en la que se consultó el artículo ya que pudo haber variado con el paso del tiempo.

MLA Handbook. Eighth Edition. The Modern Language Association of America, 2016.

11. La inclusión de notas se realizará mediante el procedimiento que ofrece el procesador de textos: con números volados para las llamadas y nota al pie en la misma página donde figura la llamada. No deben usarse estas notas para ofrecer las referencias bibliográficas y electrónicas, las cuales tienen su lugar propio en la sección final del artículo.

12. El contenido de la primera página del artículo debe indicar: título, resumen y palabras clave, tanto en inglés como en español. El título del artículo debe ir en mayúsculas continuas y en redondas normales (no en negritas), centradas.

13. A continuación, deben hallarse los resúmenes, ubicados en el siguiente orden: español e inglés (si lo desea el autor, podría incorporar un tercer idioma). La extensión mínima de cada resumen es de 120 palabras y máxima de 200. Cada uno debe llevar un máximo de 5 palabras clave, y los correspondientes códigos de clasificación de la UNESCO (<http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/> e ITESO, <http://quijote.biblio.iteso.mx/catia/tesauro/thes.aspx?term=Literatura>.) Así mismo, cada resumen debe tener la palabra *Resumen*, o su correspondiente traducción, en negritas y alineada a la izquierda. La frase *Palabras clave*, y sus correspondientes traducciones, también en negritas, en línea justificada. La fuente, el tamaño y el interlineado de los resúmenes deben ser los mismos que los del cuerpo principal del artículo. Los *Títulos* de los trabajos deben estar traducidos y no ser excesivamente extensos (máximo 25 palabras, incluyendo subtítulos).

14. Para los resúmenes en inglés o tercer idioma opcional, se recomienda que sean realizados por un traductor competente o por una persona con suficiente experiencia en la escritura del idioma. Se sugiere evitar el uso de softwares de traducción, a menos que se revisen cuidadosamente las traducciones resultantes. La revista cuenta con traductores profesionales encargados de revisar las traducciones enviadas por los autores, en el caso de que un autor prefiera solicitar el servicio de estos, el Editor le enviará los datos de contacto o en la sección Contactos los podrá encontrar y coordinar el trabajo adicional. No se enviarán a prearbitraje aquellos artículos que carezcan de las traducciones de los resúmenes. Por lo tanto, se devolverán a menos que los autores acepten los servicios de traducción a cambio de una tarifa establecida con los traductores.

15. Para los artículos que explican una investigación académica propia y original, se sugiere la organización según estas secciones: 1) presentación del problema de investigación, 2) exposición del marco conceptual con revisión de la literatura especializada, 3) exposición de la metodología; 4) presentación y discusión de los resultados; 5) conclusiones; 6) referencias.

16. Para los artículos escritos como *ensayos*, se sugiere esta organización: 1) introducción al tema; 2) tesis por defender; 3) argumentación; 4) tesis derivada, o la primera respuesta y revisada después de la argumentación; 5) conclusión; 6) referencias.

17. Se recomienda, especialmente en los artículos basados en una investigación académica, que los niveles de la estructura textual (títulos, subtítulos, secciones, subsecciones) se numeren convenientemente según el formato de “lista multinivel” (1, 1.1, 1.2, etc.).

18. Salvo el título general del artículo, que debe ir centrado, los demás títulos y entretítulos deben estar alineados a la izquierda. Como orientación para el formato, es conveniente saber que las normas ortotipográficas del español prescriben lo siguiente:

1. **TÍTULO DEL TEXTO:** Mayúsculas continuas redondas, no en negritas. Cada palabra de este título principal debería estar separada de las demás por blancos dobles; y entre cada letra debería haber espacio expandido de más de un punto. (Las mayúsculas continuas en negritas solo se usan en las tapas y portadas de un libro.)

2. **Título de sección o capítulo:** Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) redondas en negritas.

3. **Título de subsección:** Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) cursivas en negritas.

4. **TÍTULO DE DIVISIÓN DE SUBSECCIÓN:** Versalitas redondas, no en negritas.

5. **Título de subdivisión de división de subsección:** Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) en cursivas, no en negritas.

19. Para las *reseñas*, se solicita la siguiente estructura: 1) como título de la reseña deben figurar los datos bibliohemerográficos de la obra reseñada, según las normas de la MLA; todo ello en negritas; 2) a continuación; el cuerpo de la reseña; debe ser una reseña crítica, no meramente informativa, y en ella se debe discutir no solo la obra en sí, sino también las características de la edición; 3) finalmente, el nombre del reseñador, aparte y alineado a la derecha.

20. Para la estructura del cuerpo de la reseña, se sugieren estas partes: a) una introducción sobre el autor o su obra, o sobre el tema del texto reseñado, que ayude a contextualizar este mismo texto; b) las tesis y argumentos críticos sobre la obra reseñada; c) las tesis y argumentos críticos sobre la edición reseñada; d) conclusión sobre la calidad de la obra o de la edición; e) referencias.

21. La reseña debe estar escrita según el mismo formato que los artículos: tamaño de página, fuente, interlineado, notas al pie. Tendrá una extensión mínima de una 1 página y una máxima de tres 3 páginas, o un mínimo de trescientas cincuenta 350 palabras y un máximo de 1000 palabras. Se deberá enviar, en un archivo adjunto, una imagen jpg de la portada del libro a reseñar.

22. En el caso de que un autor envíe un artículo y una reseña sobre la misma obra, se recomienda que no sea un mero resumen del artículo. Si ambos son aceptados para su publicación se ubicarán en volúmenes diferentes.

23. La lista de referencias, tanto de un artículo como de una reseña, debe estar alineada a la izquierda, y encabezada por la frase Referencias bibliográficas en redondas negritas.

24. Para más información sobre los requisitos estilísticos, los autores pueden consultar el *Libro de estilo* de la revista, disponible en la página de la revista en OJS. <http://saber.ula.ve/handle/123456789/47271>

25. Con el fin de garantizar que los textos publicados cumplan con los requerimientos estilísticos especiales de la revista y con aspectos más básicos como la ortografía y la redacción general del texto, y su conformidad con las normas del idioma según la Real Academia Española, el editor enviará la versión final al corrector de estilo de la revista y este dictaminará si el texto requiere corrección de estilo. En ese caso, el editor informará al autor y enviará los datos de contacto del corrector para que acuerden los términos del servicio.

Para mayores detalles pueden consultar el *Libro de estilo de la revista Contexto* (2020), elaborado por Francisco Morales y disponible en: <http://saber.ula.ve/handle/123456789/47271>

Contexto